

*Г.А.Белая*

*ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
МИР  
современной  
прозы*



Издательство «Наука»

Г.А.Белая - ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

*Академия наук СССР*

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького*

---

*Г. А. Белая*

*ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
МИР  
современной  
прозы*



---

*Издательство «Наука»*

*Москва 1983*

В книге дан литературоведческий анализ лучших произведений современной прозы (В. Шукшина, В. Распутина, В. Астафьева, В. Быкова и др.). Не претендуя на полноту обзора, автор ставит своей целью раскрыть важнейшие тенденции развития современного литературного процесса, показать его глубокую связь с духовным миром современного человека.

Ответственный редактор

*Ю. Б. Борис*

Б  $\frac{4603010102-254}{042 (02)-83}$  371-83-III.

© Издательство «Наука»,  
1983 г.

## Предисловие

Литературный процесс 70-х годов интенсивно осмысливается современной критикой. Это неслучайно: если в середине десятилетия литература находилась «на пути к синтезу» и критики писали о неудовлетворенной потребности в «масштабном, социально-философском романе, стягивающем воедино главные проблемы духовной жизни нашего современника»<sup>1</sup>, то уже к исходу десятилетия появились книги, обратившие на себя внимание глубиной философско-этической проблематики.

«... Проходят годы, и возникает внутренняя потребность, — пишет В. Астафьев, — не просто рассказать о виденном и пережитом, но и осмыслить его. Осмыслить глубоко, масштабно, не с узкой собственной точки зрения, а с общечеловеческих позиций. . .»<sup>2</sup>. Открыто и резко выступая против внешнего описания современности, Астафьев пишет о необходимости понять внутренний смысл эпохи. Писатель приводит слова Д. И. Писарева: художник «на все смотрит. . . с общечеловеческой точки зрения; не тратя сил на воспроизведение мелких внешних особенностей народного характера, не дробя свои мысли на мелочные явления повседневной жизни, поэт разом постигает дух, смысл этих явлений, усваивает себе полное понимание народного характера и потом, вполне располагая своим материалом, творит, не списывая с окружающей его действительности, а выводя эту действительность из глубины собственного духа и влагая в живые, созданные им образы одушевляющую его мысль»<sup>3</sup>.

Хаотично ли развитие литературы или в этом процессе есть закономерности, которые могут уточнить наши представления? Для того чтобы ответить на этот вопрос, це-

---

<sup>1</sup> Сидоров Е. На пути к синтезу. — Вопр. лит., 1975, № 6, с. 115.

<sup>2</sup> Астафьев В. Посох памяти. М., 1980, с. 44.

<sup>3</sup> Там же, с. 48.

лесообразно вернуться к понятию, которое помогает понять внутренний смысл современного периода в развитии литературы. Как известно, М. М. Бахтин считал, что «каждая эпоха имеет свой ценностный центр в идеологическом кругозоре, к которому сходятся все пути и устремления идеологического творчества. Именно этот ценностный центр становится основной темой или, точнее, основным комплексом тем литературы данной эпохи. А такие тематические доминанты связаны, как мы знаем, с определенным репертуаром жанров»<sup>4</sup>. Иначе говоря, «в каждую эпоху имеется свой круг предметов познания, свой круг познавательных интересов»<sup>5</sup>.

Как известно, литература первых послевоенных лет отличалась стремлением охватить движение народов, раскрыть исторически переломные события. Нельзя считать случайностью, что именно в эти годы И. Эренбург писал: «Классический роман по своей архитектуре был предпочтительно индивидуальным или семейным. Теперь корни индивидуума тесно сплетены со многими другими корнями, история одного человека неизбежно становится историей многих людей, историей общества»<sup>6</sup>.

Это, несомненно, правильное наблюдение. Но парадокс состоял в том, что бесспорное, казалось бы, открытие сложных, разветвленных связей человека с миром не получило в те годы адекватного художественного воплощения. Даже в том типе романа, который в силу своей выраженной масштабности казался эпическим (он был условно назван «панорамным»), масштаб внешний все-таки теснил масштаб внутренний, и личность порою оказывалась как бы на параллельной орбите по отношению к истории. «Масштабы романа-эпопеи — это, прежде всего, не внешние, а *внутренние* масштабы, масштабы понимания человека и создания типического, индивидуального образа»<sup>7</sup>, — эта истина в 50-е годы воспринята не была.

Послевоенная литература несла на себе отчетливую печать своего времени: только что отгремела вторая мировая война, поставившая человека в условия сложной

---

<sup>4</sup> Цит. по: *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 211.

<sup>5</sup> Там же, с. 171.

<sup>6</sup> *Эренбург И.* Собр. соч.: В 5-ти т., М., 1953, т. 5, с. 872.

<sup>7</sup> *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 370.

зависимости от решающих событий века. Вторая мировая война обнажила связи человечества, обнаружила общность судеб людей и народов, заставила писателей размышлять о характере эпохи — так в общественно-художественном сознании времени ценностным центром стали события эпохи, историческое движение народов.

В 60-е годы советская литература — и в этом она совпадает с общемировым литературным процессом — чрезвычайно остро поставила другую проблему — самоценности человеческой личности. «Почему через десять—пятнадцать лет после окончания войны эта проблема оказалась остросовременной и очень важной?» — писал Л. Лазарев. И отвечал: «Таков был один из важнейших уроков недавней истории. Практика гитлеровской „тотальной“ войны, когда варварские бомбежки городов, уничтожение сел, создание „эффективных“ и „дешевых“ средств массовой „ликвидации“ людей в концлагерях превратились в задачу „чисто техническую“, — эта чудовищная практика была подготовлена и опиралась на соответствующую идеологию, одним из краеугольных камней которой была девальвация человеческой личности. Треблинка и Освенцим, Хатынь и Бабий Яр стали возможными, потому что им предшествовала игра на понижение духовных и гуманистических ценностей, цель которой убедить, что человеческая жизнь ничто»<sup>8</sup>. Именно поэтому теперь от писателя ждали не просто описания имевших место событий. От него ждали ответа на вопрос: что представляет собой человек?

Но можно ли было ответить на этот вопрос без выхода в широкое пространство эпохи? Оказалось, нет. Однако память о «панорамности» была все еще очень сильна. И писатели находят иной путь: происходит колоссальная конденсация человеческого опыта в художественном характере. В качестве основного предмета изображения выдвигается внутренний мир личности.

Писателям 60-х годов казалось самым важным, как пишет М. Слудкис, «освободить героя от слишком прямолинейно понятой зависимости от внешней среды, от грубой детерминированности всех его чувств, мыслей и поступков явлениями окружающей жизни. И, напротив, показать это влияние во всей сложности и противоречи-

---

<sup>8</sup> Лазарев Л. Военная проза Константина Симонова. М., 1974, с. 167.

вости и поэтому более органично и глубоко»<sup>9</sup>. Это стремление оказало влияние не только на проблематику прозы, но и на ее художественный язык, на ее стремление к самовыражению героя, к развертыванию самого за себя говорящего характера.

Убеждением писателей стала мысль, что не проблемы выбирают героев, а герои, «помещенные в определенные обстоятельства для наиболее полного раскрытия их характеров, выставляют естественные для их жизни проблемы. Хочется подчеркнуть: естественные, вытекающие по некоему природному руслу из философии и жизненного опыта героев. И как бы ни хотелось иной раз автору, пользуясь героями как передаточным звеном, высказать свои мысли, которые представляются ему важными и которые, быть может, и есть важные, но если их не говорят сами герои, читатель этих мыслей не заметит, проблемы не возникнет, вопроса не встанет — то есть ничего, кроме авторского произвола по отношению к своим героям, не выйдет»<sup>10</sup>.

Нельзя было не заметить полемики в этом настойчивом уравнивании себя со своими героями, в этом странном на первый взгляд, но упорном возвращении автора к мысли о важности того, «чтобы автор не чувствовал себя выше своих героев и не ставил себя умнее и опытнее их»<sup>11</sup>. И в то же время акцент на том, что только доверие к героям, «только равноправие во время работы самым чудесным образом» и порождает живых героев, а «не кукольных фигурок, которые *двигаются и говорят при помощи всяких приспособлений*» (курсив мой. — Г. Б.), является следствием столь долгого пути, результатом столь поучительного опыта литературы, что нельзя не задуматься над значением, которое вкладывают сегодня писатели в эту форму художественного освоения действительности.

Напряженность вопроса о смысле жизни, стремление традицией выверить современность, постановка проблем народной и национальной жизни, характерные для советской прозы 70-х годов, — все это убеждает в том, что сегодня в ценностный центр современной литературы вы-

---

<sup>9</sup> Дружба народов, 1972, № 5, с. 254.

<sup>10</sup> *Распутин В.* Не мог не проститься с Матерой. — Лит. газ., 1977, 16 марта.

<sup>11</sup> Там же.

двинулось художественное познание человека и человечества в их историческом общечеловеческом единстве. Неверно было бы думать, что это — экстенсивное постижение действительности: скальпель анализа пошел и внутрь — в глубь души человека. И это двуединство предопределило специфику и характер современной прозы.

Поискам концепции, объемлющей мир и человека, соответствуют новые жанровые и стилевые процессы. Тяготение к решению философско-этических вопросов меняет облик современной прозы, порождая и многообразие художественно-стилевых форм, и новые аспекты в традиционных и хорошо знакомых формах. Общим является возросший интерес к поискам *новых форм художественного обобщения действительности*.

Вершина литературы часто оказывается в представлении писателей связанной с созданием характера-притчи — конденсированного выражения концепции действительности, художественного видения мира. Об этом писал, раскрывая свой замысел фильма о Степане Разине, еще В. Шукшин: «Я всерьез думаю об одном герое, которого хватит не на один — на три фильма, *потому что он — человек огромной судьбы*» (курсив мой. — Г. Б.). И собеседник писателя легко понял Шукшина: да, в его, Степана Разина, «противоречиях — коллизии времени»<sup>12</sup>. Крепнущая уверенность в том, что характер — «единичный знак обобщений, представитель обширных пластов человеческого опыта, социального, психологического»<sup>13</sup>, составляет отличительное и общее свойство современной прозы.

В советской литературе 60—70-х годов появился особый тип герой — человек, отмеченный высоко развитым чувством личности и столь же органической причастностью к общей жизни. Глубоко выстраданное собственное жизнеощущение сплавлено в этом человеке с тысячелетним опытом народа, он его как бы единичный высокоорганизованный представитель. Таков Иван Африкапович в «Привычном деле» В. Белова, старуха Дарья в «Прощании с Матёрой» В. Распутина, бабушка Катерина в «Последнем поклоне» В. Астафьева и многие другие герои. Личная причастность — это крайне современ-

<sup>12</sup> Шукшин В. От прозы к фильму. — Искусство кино, 1971, № 8, с. 36, 39.

<sup>13</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 11.



ная форма реализации той системы отношений, которую мы привычно называем «судьба человеческая — судьба народная» и которая является важнейшей эпической предпосылкой создания романа. В чувстве личной причастности отражена надындивидуальная связь человека с миром. Поверяя чувством личной причастности человека к общей жизни мироощущение своих персонажей, писатели исследуют тем самым родовую связь личности с миром, связь, отложившуюся в глубинах психики человека, в строе его национального сознания. «Какие же мы друг другу посторонние? Все люди. . . Не чужие мы», — эти слова из рассказа Ю. Казакова могли бы стать эпиграфом к обширному кругу проблем, разрабатываемых нашей прозой.

Однако видеть в современной советской литературе только стремление преодолеть прямолинейность в понимании связей, существующих между человеком и миром, значит оставаться в рамках признания за этой литературой извечных качеств хорошей прозы, и только. Нас не могут не интересовать те специфические акценты, которые исходят из потребностей сегодняшнего дня, помогают понять внутреннюю установку современной литературы. Если формулировать ее пока априорно, улавливая общий план, необходимо обратить внимание на возросшую связь психологизма и этики. «Литература имеет дело со свойствами, характерами, поступками — со всевозможными формами обобщенного поведения человека, — пишет Л. Гинзбург. — А там, где речь идет о поведении, любые жизненные ценности оказываются в то же время ценностями этическими. Тем самым между литературой и этикой существует неразрывная связь. . . От своих оценочных функций никогда никакая литература не могла уйти — ни провозглашавшая высокое бесстрашие писателя (школа Флобера, например), ни перетасовывавшая критерии добра и зла (например, декадентство конца XIX—начала XX века). . . Поведение человека литература изображала всегда, — продолжает Л. Гинзбург, — следовательно, этика всегда была для нее внутренним, структурным началом»<sup>14</sup>.

Однако, анализируя исторический процесс художественного познания душевного мира человека, Л. Гинзбург справедливо обращает внимание на то, что с тече-

<sup>14</sup> Там же, с. 403, 463.

нием времени («от типологических масок рационализма до текучих состояний и побуждений в романе XIX и XX веков»<sup>15</sup>) неуклонно изменялось «отношение между изображаемым и его оценкой»<sup>16</sup>. Сложность мира в XX в. с его историческими катаклизмами, все перевернувшими (в том числе и общие, устойчивые этические ценности) демагогическим обращением их во зло человеку, породила своеобразный негативизм не только по отношению к словам-ярлыкам, но и по отношению к общим «словам-определениям», «словам-приговорам», авторитетным оценкам, без которых, однако, «общество не могло бы сопротивляться силам, для него разрушительным».

Своеобразие современной советской литературы, с этой точки зрения, состоит не только в том, что она более, нежели когда бы то ни было, обращена к исследованию внутреннего мира личности: ее специфика обнаруживает себя в целеустремленной направленности на активное художественное освоение *позитивных* этических ценностей. Не повторяя прошлых ошибок, отказываясь от нормативной схемы в делении героев только по принципу жесткого черно-белого контраста, современная литература уходит от «назидательных сказаний»<sup>17</sup>, сохраняя при этом интерес к проблеме нравственной нормы и пытаясь эту проблему решить новыми способами.

Это обстоятельство является одной из самых существенных особенностей современного литературного процесса. Оно объясняет нам некоторые внешне парадоксальные факты: становится понятным, почему столь значительное место в современной литературе заняла проза о Великой Отечественной войне; почему столь общезначимы стали морально-философские проблемы, решаемые на локальном, казалось бы деревенском материале (современная «деревенская» проза); почему так стремительно протекает сближение прозы «военной» и «деревенской». «Сбереженная, пронесенная через все века и испытания живая душа народа, — пишет А. Адамович, — не этим ли дышит, не об этом ли прежде всего рассказывает та проза, которую сегодня пазывают «деревенской»? И если пишут и говорят, что проза «военная» и «деревенская» — вершинные достижения современной на-

---

<sup>15</sup> Там же, с. 424.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Сидоров Е. Указ. соч., с. 101, 105—106.

шей литературы, так не потому ли, что здесь писатели прикоснулись к самому нерву народной жизни»<sup>18</sup>.

Именно поэтому центральное место в данной книге занимает анализ «деревенской» и «военной» прозы, — литературы, далеко вышедшей за пределы этих условных определений. Это не исчерпывает объема проблематики современной литературы в целом, но, являясь ее средоточием, позволяет поставить ряд принципиально важных для современного литературного развития вопросов.

Современная «военная» проза и прямо и косвенно обнаруживает сегодня свою притягательность для читателя. Ее обаяние ощущается в том, как сильно действие ее изначальных критериев. Привычные понятия военных лет — подвиг, герой, — попадая в контекст будничного лексикона, оседаая в нем, часто кажутся излишне патетическими, не по нашим дням — громкими. Однако «военные» прозаики не отказываются от этих слов. Более того, с вызывающим постоянством они вновь и вновь доказывают нам весомость нравственной нормы, ее выверенность жизнью, ее скрепленность кровью.

Анализу этого круга проблем посвящена первая глава книги («Надежная, земная, прочная ценность»).

Обращение к основным проблемам человеческого бытия оказалось невозможным без напоминания об историческом опыте человеческой нравственности. Диалог времен, пронизавший нашу жизнь, ведется сегодня и в этой сфере жизни современного человека. Поэтому соотношение духовного опыта поколений, ставшее постоянной темой советской литературы, является содержанием второй главы («Диалог времен»).

Убедительность этого диалога в значительной мере обязана тому процессу обновления поэтики прозы, который уже в 60-е годы с наибольшей резкостью выявил себя в творчестве С. Залыгина, В. Распутина, В. Белова и других писателей.

«Каждый герой, — говорил, выступая перед читателями в Библиотеке им. Ленина 29 марта 1979 г. В. Распутин, — живет... в собственном мышлении, речи. Она обязательно должна вызвать доверительность вашу. Писатель должен слушать своего героя и больше давать ему свободы». Признав объективную художественную силу,

<sup>18</sup> *Адамович А.* О современной военной прозе. М., 1981, с. 181.

заключенную в характере, мы не можем не задуматься над тем, в каком отношении к способу самовыражения находится сегодня характер. Нет эманации характера вообще, он не существует в бестелесной, нематериальной форме, он не безразличен к слову, в котором отражается его вновь познаваемая нами независимость. Этой проблеме посвящена третья глава книги («Стиль — это человек...»).

О том, как на основе напряженных размышлений о жизни, на основе поиска новых нравственных и стилевых решений возникают самобытные художественные миры, рассказывает читателю четвертая глава, посвященная словесно-зрелищной системе Василия Шукшина — писателя, вместившего в себя боль, тревогу и надежды нашего времени («Парадоксы и открытия Василия Шукшина»).

Книги современных прозаиков вобрали в себя сложнейшую нравственно-философскую проблематику. Она — в напряженности вопроса о смысле жизни, в библейской первозданности звучания темы «жизнь» и «смерть», в стремлении вечной жизнью природы выверить органические законы жизни человека и понять, какие есть приобретения и где потери в жизни современного человека. Анализ этой проблематики посвящена пятая глава книги («Как надо жить, как надо умирать»).

До последнего времени казалось, что постановка этих вопросов является прерогативой только «деревенской» прозы. Развитие литературы в 70-е годы выявило процесс репительных схождения разных потоков советской прозы, что проявилось особенно явно на уровне философско-этической проблематики. И сегодня в нашей прозе о смысле прожитой жизни, о течении времени, о сущности человеческих отношений думают уже не только «старички» и «старухи», сверяя с современной жизнью свой духовный опыт, но и наши современники, горожане и сельчане. Именно об этом идет речь в последней главе книги («...Поздняя зарница на краю жизни...»).

В заключении отмечается, что современную прозу характеризует растущее внимание к коренным вопросам жизни, психологии человека, судьбам современного мира.

## Надежная, земная, прочная ценность...

1. На рубеже 50—60-х годов стало ясно, что в «военной» прозе называют серьезные изменения. Если поначалу казалось, что меняется только аспект изображения (вспомним споры об «окопной правде» и «карте-двухверстке»), то после появления новых книг К. Симонова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, О. Гончара, А. Адамовича и др. речь шла уже и о структуре новой «военной» прозы, где в числе ее специфических примет было названо изображение характера в психологической противоречивости и сложности. Симптоматично, что именно на территории «военной» темы совершалось осознание издержек «панорамности», псевдоэпичности. Идея, высказанная теоретиками литературы на рубеже 50—60-х годов, — «масштабы романа-эпопеи — это, прежде всего, не внешние, а внутренние масштабы, масштабы понимания человека и создания типического, индивидуального образа»<sup>1</sup>, — сомкнулась с душевным опытом авторов новой «военной» прозы, с изменением ценностного центра литературы, во главу угла поставившей внутренний мир личности и по-новому увидевшей ее связи с историей, с осмыслением писателями своего же отрицательного опыта. Так была подготовлена победа краеугольного эстетического принципа «военной» прозы: «Правда о войне — это предельная достоверность и ответственность деталей времени. Это концентрация войны. Это отдельные кирпичи, соединенные цементом мысли, без этих кирпичей не может быть самого здания. Правда войны — это тщательный анализ и синтез характера»<sup>2</sup>.

Новая «военная» проза вызрела в творчестве писателей, опиравшихся на выстраданный жизненный опыт. Таким несомненно было творчество К. Симонова, нало-

---

<sup>1</sup> Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 370.

<sup>2</sup> Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1976, с. 129.

жившее сильный отпечаток на литературу о войне. Его романы «Живые и мертвые» (1959), «Солдатами не рождаются» (1963—1964) и «Последнее лето» (1970—1971) явились началом нового этапа в развитии литературы, посвященной осмыслению Отечественной войны как всенародного движения. Сопоставляя книги К. Симонова с романами Ю. Бондарева и произведениями Г. Бакланова, с партизанской трилогией А. Адамовича и повестями В. Быкова, Л. Лазарев справедливо подчеркивает, что причина влияния творчества Симонова на этих писателей заключается не в том, что «Симонов был для них примером или эстетическим образцом»<sup>3</sup>: каждый из них своим путем пришел и к утверждению величия солдатского дела, и к стремлению раскрыть героическую суть обыкновенного, и к формуле «солдатами не рождаются». Но все же, продолжает критик, «рассматривая силовые линии литературного процесса, нельзя не видеть, что у истоков этой, ставшей в послевоенные годы столь мощной тенденции стоял Симонов»<sup>4</sup>. Именно с романов Симонова «подход к истории как к процессу, стремление осмыслить ее глубинное движение»<sup>5</sup> стал важнейшей тенденцией литературного развития: тема войны стала решаться неотрывно от размышлений о ценности человеческой личности, возобладало настойчиво утверждаемое Симоновым отношение к войне «как к тяжелому, трудному, трагическому делу...»<sup>6</sup>.

В трилогии Симонова «Живые и мертвые» действие сосредоточено вокруг какого-то большего или меньшего, но общего дела, «вокруг борьбы за победу этого дела»<sup>7</sup>. Эту тенденцию Симонов считал очень сильной, ее традиционность не смущала писателя. «Механизм войны», хроника событий — от трагических июньских дней 1941 г. («Живые и мертвые»), через кульминационный пик Великой Отечественной войны — битву под Сталинградом («Солдатами не рождаются») до одной из самых серьезных военных операций «Багратион», развернувшейся на территории Белоруссии в 1944 г. и решившей исход войны («Последнее лето»), — таков историко-событийный

---

<sup>3</sup> Лазарев Л. Воезная проза Константина Симонова. М., 1974, с. 74.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 165.

<sup>6</sup> Симонов К. Разговор с товарищами. М., 1970, с. 305.

<sup>7</sup> Там же, с. 278.

диапазон трилогии Симонова, созданной на основе тщательного и длительного изучения военных архивов, бесед с участниками войны и своих собственных дневниковых записей военных лет. «Я считаю свою книгу историческим романом, — говорил в 1965 г. К. Симонов. — А если б персонажи ее не были вымышленными, я назвал бы ее документальной повестью»<sup>8</sup>.

С чем же связано единство структуры романов Симонова, где в центре — то «механизм войны» (хроника исторических эпизодов, батальные картины), то поданные крупным планом герои (Синцов в «Живых и мертвых», Серпилин — в книгах «Солдатами не рождаются» и «Последнее лето»)? Можно ли согласиться с тем, что в «Живых и мертвых» драматическое напряжение падает, когда на первый план выступает судьба Синцова? Верно ли, как утверждают некоторые критики, что тема народного подвига и народной беды как бы конкурирует с историей индивидуальных судеб и оказывается сильнее последних?

Создавая свои романы, К. Симонов активно включился в полемику против понимания человека как «винтика» — через все романы проходит мысль о ложности утверждения, что нет незаменимых людей. «Когда возмещаем убыль, заменяем, перемещаем, — вспоминают герои „Последнего лета“ слова Серпилина, — говорим и себе и другим, что незаменимых нет. Верно — нет — все так. Но ведь и заменимых тоже нет. Нет на свете ни одного заменимого человека. Потому что как его заменить? Если его заменить другим, — это будет уже другой человек». В полном соответствии с этой мыслью писатель все более укрупнял в своих романах характеры, судьбы героев делал фокусом исторических событий, усложнял психологию персонажей.

Именно поэтому между двумя соседствующими романами («Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются») есть не только преемственная связь, но и существенное различие: по справедливому замечанию критиков, в первом из них Симонову с его опытом и мастерством удалась общая картина: массовые сцены и целая галерея эпизодических лиц. Но прошло всего лишь несколько лет, и с той же решительностью критика отметила, что в романе «Солдатами не рождаются» почти все

<sup>8</sup> Симонов К. Встреча с фронтовиками. — Лит. Россия, 1965, 8 янв.

решающие коллизии романа пропущены «сквозь суровую цельность»<sup>9</sup> характера Серпилина.

Нельзя не отметить и другое. Симонов неизменно акцентировал в своих героях чувство личной причастности к событиям войны: Серпилин, пишет о своем герое Симонов, «ощутил весь тот истинный масштаб событий, который обычно складывался повседневными заботами, с утра до ночи забивающими голову командира дивизии. Его дивизия была всего-навсего малой частью того действительно огромного, что совершилось за последние шесть недель и продолжало совершаться. Но это чувство не имело ничего общего с самоуничижением: наоборот, это было возвышающее чувство своей хотя бы малой, но бесспорной причастности к чему-то такому колоссальному, что сейчас еще не умещается в сознании, а потом будет называться историей этой великой и страшной войны».

Писатель нередко делал эту мысль предметом размышлений своих героев: «Ни триста человек, ни один, — думал как-то Серпилин, — не могут чувствовать себя в душе бесконечно малой величиной. Ты можешь считать себя бесконечно малой величиной. Но чувствовать себя ею ты не можешь, потому что, как ни будь ты мал и как ни будь мир велик, все равно все, что связывает тебя с миром, начинается и кончается в тебе самом. Умрешь — мир проживет и без тебя, но пока жив, вас только двое: ты и он. И ты — это ты, а он — это все остальное, все, что не ты». Даже самую гибель своего героя, гибель, вызывавшую страстный протест читателей, успевших привыкнуть, понять, полюбить Серпилина, Симонов объяснял тем, что иначе он не мог выразить глубину той общенародной трагедии, которою была в эпоху войны гибель каждого отдельного человека. «Для того, чтобы поэтически выразить, что такое двадцать с лишним миллионов погибших, каждый из которых был самым дорогим человеком для нескольких людей, — говорил Симонов, — чтобы выразить глубину этой трагедии, я должен был сделать так, чтобы погиб человек, который мне в романе дорог больше всех. Тогда у читателя будет ощущение: что у нас отнимает война...»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Литвинов В. Герой Константина Симонова. — Москва, 1964, № 10, с. 212.

<sup>10</sup> Симонов К. Книги написанные и ненаписанные. — Вопр. лит., 1973, № 1, с. 173.



Так изображал Симонов связь частной человеческой истории и общего народного начала, и это понимание явилось основанием жанровой структуры его романов.

Естественным следствием этой позиции стали, однако, не только тематическая широта и многолюдность книги, как это принято считать, но и то особое внутреннее зрение, которое присуще Симонову. По верному замечанию М. М. Бахтина, появлению жанра романа предшествует «романное» видение действительности, т. е. целостное, внутренне согласованное видение связей человека и мира, человека и общества. Если мы обратимся к замыслу трилогии, к самонаблюдениям писателя, мы получим убедительное подтверждение этой мысли. «Вообще материал войны безграничен, — говорил Симонов, — но когда у тебя возник замысел, он вводит и известные ограничения в поиски материала. Ибо уже... намечены место и время действия, размах изображаемых событий и круг персонажей, жизненный опыт которых нужно почерпнуть из жизненного опыта людей, находившихся в схожих ситуациях военной жизни»<sup>11</sup>.

Масштаб изображаемого, казалось бы, определяет только «широту использования исторических фактов»<sup>12</sup>. И сам Симонов чаще всего говорил именно об этом. Но, тем не менее, это только первый слой возникающего замысла. За ним лежит более глубокое, организующее атмосферу книг Симонова, связующее все воедино поэтическое и философское размышление. Сам Симонов писал о нем так (в письме С. А. Герасимову от 1962 г.): «Меня особенно взволновало и показалось мне глубоко верным то, что все возникающее в памяти ты изображаешь как бы на перекрестке двух сошедшихся в этой точке взглядов — взгляда людей примерно нашего поколения и взгляда совсем молодых, семнадцати-восемнадцатилетних. Я думаю, что это перекрестие взглядов... очень глубоко отражает ту потребность, которая есть в душах людей разных поколений. Я думаю, что в разных формах, но непременно, люди, которые будут хотеть помочь своим искусством разобраться в этом прошлом, будут создавать это перекрестие взглядов. Я думаю, что для того, чтобы правдивее всего, объективнее всего, честнее всего посмотреть на это прошлое, надо в принципе, вот именно

---

<sup>11</sup> Там же, с. 160.

<sup>12</sup> Там же, с. 165.

так и смотреть на него — вместе, и одному поколению и другому, разговаривая при этом, споря, объясняя»<sup>13</sup>.

В художественном мышлении писателя это «перекрестие взглядов» существовало с самого начала как всепроникающая связь, как основное условие целостности. Не зная этого, невозможно понять рассказ Симонова о меняющихся вариантах концовок романов: сюжетно-концовки в ходе работы менялись, но поэтически, художественно они были ясны Симонову с самого начала работы. «Правда, — говорил писатель, — в романах „Живые и мертвые“ и „Солдатами не рождаются“ у меня это было по-разному. С самого начала у меня было ощущение, что в концовке „Живых и мертвых“ надо передать мысль, что *впереди* (курсив мой. — Г. Б.) еще очень длинная война — лето сорок второго года, и Сталинград, и многое другое. И кто останется жив и сколько еще придется воевать — никому не ведомо. Так с самого начала была задумана эта концовка»<sup>14</sup>. Эта завершенность уже в самом его замысле и явилась залогом внутренней целостности романа «Живые и мертвые». Финальные сцены романов «Солдатами не рождаются» и «Последнее лето» все время менялись, по опыту-таки трансформировались внешние сюжетные решения; общие же «поэтические» решения были заданы с самого начала: «Последнее лето» должно было, например, кончатся то взятием Берлина, то капитуляцией. Это как будто соответствовало стремлению писателя довести повествование, начатое июньскими днями 1941 г., до падения Берлина. Но организуемая роль пришлась все-таки на долю поэтического ощущения победы — и потому завершение огромной операции, которое решительно повлияло на исход войны, писатель перенес в места, где начиналось действие его первого романа. «Люди, которые пережили сорок первый год в тех же местах, сюда же возвратятся победителями. Это, кроме всего, был способ „закольцевать“ книгу, связать воедино все три тома. Эта тема возвращения, освобождения вошла затем в ряд эпизодов и глав „Последнего лета“, что и создавало ощущение единого романа, единого повествования»<sup>15</sup>.

Однако есть еще один, более глубокий и, вероятно, определяющий уровень в слоях этой проблематики.

<sup>13</sup> Симонов К. Разговор с товарищами, с. 234.

<sup>14</sup> Симонов К. Книги написанные и ненаписанные, с. 160.

<sup>15</sup> Там же, с. 173.

К. Симонов часто писал о своей ориентации на творческий опыт Л. Н. Толстого. Как показало время, самой серьезной для творчества Симонова оказалась та связь психологии и этики, которая предопределила основной ракурс исследования Симоновым поведения человека на войне, ракурс, который он определил словами «основания нравственных правил человека»<sup>16</sup>. К. Симонов наследует опыт Л. Толстого отнюдь не в его общем виде: так же, как для Л. Толстого, человек для него только тогда осуществляется как человек, когда он содержит в себе, в своей психике, в своей нравственности — начала общей жизни.

Именно с этой точки зрения мы должны рассматривать то, что назвали чувством личной причастности, свойственным героям Симонова. Именно оно в произведениях Симонова становится опорой системы связей, лежащей в основе концепции «человек и мир». Новое, всеобъединяющее понятие «мы» не отменяет значимости отдельного характера, но и не растворяет его в «роевом» начале народной жизни.

Надывдивидуальная связь исследована писателем до самых ее корней, до нижних этажей нравственной жизни человека. «То превосходство в бою, — писал Симонов в романе „Солдатами не рождаются“, — когда при равных правах именно тот, а не другой принимает команду над остальными, возникает из самых простых и очевидных для всех вещей. Из того, что ты зажег танк. И из того, что, когда фашисты уже перестали стрелять, а уткнувшиеся в землю люди еще не заметили этого, ты первый поднялся в рост. И из того, что ты на неоседланной лошади подскакал к уже снявшимся с позиций артиллеристам и убедил их повернуть пушки и дать залпы по танкам на горизонте, и они послушались тебя, и дали, и один танк загорелся, а другие ушли. И из того, что в ужасную для тебя и для всех минуту у тебя не было написано ужаса на лице, и это заметили, и голос у тебя не сорвался на хрип, а остался голосом, и ты подал им немудрящую команду, до которой в менее тяжелую минуту додумался бы каждый, а в ту минуту — ты. Ну, и, конечно, нужно еще, чтобы пока ты делал все это, тебя не убило и не ранило.

---

<sup>16</sup> Симонов К. Разговор с товарищами, с. 226.

Так из числа оставшихся в живых за несколько дней и недель рождаются командиры, способные на большее, чем о них думали раньше».

Симонов всегда стремился моделировать определенный — положительный — тип поведения человека, он никогда не скрывал, что у него есть свое «представление о положительном — не боюсь этого слова — герое этой войны, этого общества в эту эпоху»<sup>17</sup>. Определенная система поведения, где главное — не сосредоточиваться всецело на себе, где человек искренне считает, что ему сейчас не до себя и «некогда думать, какой я сейчас», — эта система поведения, по Симонову, и есть основа нравственности, от которой зависит устойчивость всего того здания, что зовется человеком. Суть нравственной установки, с которой человек входит в мир суровой действительности войны и решает, как ему жить в этом мире, отчетливо звучит в размышлениях Симонова: «Каждый день рядом с ним умирали хорошие люди, несколько не меньше его надеявшиеся жить, умирали, и это само по себе было такой чудовищной несправедливостью, что, глядя на них, он не находил сил думать о себе. Или хватало совести не думать. И то и другое, когда как».

Как только человек, по Симонову, выпадает из этой всеобъединяющей связи, осознает свое положение в мире как исключительное, — его личность начинает разрушаться. В трилогии «Живые и мертвые» много таких персонажей — тут и приемный сын Серпилина, отказавшийся от отца в суровые годы репрессий и отсиживающийся в Москве; и муж «маленького доктора» Тани Овсянниковой, которому, судя по ее размышлениям, «делать хорошее для себя... удастся чаще, чем для других. И в конце концов почти всякий раз выходит, что он не для других, а другие для него...», и др.

На каком бы уровне развития ни стоял человек в романах писателя, как бы ни нарастала от романа к роману сложность духовной жизни героев, Симонов оставался верен изначальным, органически вырастающим у него из неприятия эгоцентризма критериям: «Хлеб пополам, кров пополам — так жизнь в ту ночь открылась нам», — писал он в стихах военных лет. Это убеждение он возвел в ранг самого высокого, самого достойного эти-

---

<sup>17</sup> Симонов К. Книжки написанные и перепечатанные, с. 162.

ческого критерия — главного измерения человеческой личности.

Симонов часто говорил о своем неприятии «романтической струи в изображении войны»<sup>18</sup>.

Когда-то, в конце 30-х годов, он написал стихотворение «Танк», где восставал против «телячьего оптимизма»; много позднее Симонов считал своей особой заслугой то, что еще в предвоенные годы он «старался доказать, что война будет тяжелой и суровой»<sup>19</sup>.

В современном мире, загнипнотизированном разговорами о стремительно изменяющейся действительности, о непознаваемой сложности людской психики, Симонов упорно защищал способность человека противостоять злу, бороться со злом, отстаивать свои представления о чести и верности и в этом видел проявление высшего мужества. Военная тема неизменно оставалась основной темой писателя не только потому, что, как говорит писатель, он действительно «знал эту жизнь»<sup>20</sup>, но и потому, что война с ее кровью, страданием, смертью, война, оказавшаяся суровейшей перепроверкой нравственной цепи человека, соответствовала изначальному художественному интересу писателя к этическому потенциалу человека.

«... Я могу печатать „Дни и ночи“ и „Солдатами не рождаются“ под одной крышей, — писал Симонов в 1968 г., — потому что камертон общего ощущения войны все-таки в чем-то, самом главном, остался для меня тот же, что был...»<sup>21</sup>.

Связь судьбы человеческой с судьбой народной, крайне определенно выражающаяся в дни войны, имеет как бы несколько слоев, и самый глубокий из них тот, который существует в психике человека как органическое сознание своей связи с происходящим, как «чувство общности со всеми, кого убивают у нас, это — чувство вины, и стыда, и боли, и бешенства за все, что у нас не получается, и радости за все, что у нас выходит» (так говорит Синцов не только о себе, но и о других людях, воюющих вместе с ним). Симонов считал это чувство устойчивой чертой людей военного поколения: «... люди, пережившие 1941 год и оставшиеся живыми, — расска-

<sup>18</sup> Симонов К. Разговор с товарищами, с. 317.

<sup>19</sup> Стенограмма обсуждения пьесы и спектакля «Русские люди», с. 59. (Архив ВТО).

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Симонов К. Разговор с товарищами, с. 307.

звал писатель о замысле романа „Живые и мертвые“, — страстно хотели, чтобы об этой эпохе было написано. Не об их собственных подвигах и страданиях, а именно об этом времени, обо всем, что тогда происходило. Они не воспринимали как личное дело ни своих рассказов, ни моей работы над книгой»<sup>22</sup>. Но если вдуматься — ничего специфически военного в этом чувстве нет: в дни войны связь человека с миром получает предельно рельефное, концентрированное выражение. Уловить формы ее бытования в мирное время гораздо труднее. Трактую чувство личной причастности человека к жизни мира как самое значительное этическое измерение человека, Симонов объективно выводил это чувство за пределы военного времени. И в этом смысле его опыт может и должен быть исследован в широком контексте современной прозы в целом; в частности, он вплотную соотносится с поисками многих «деревенских» прозаиков (В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина и др.), исследующих родовую связь личности с миром, связь, отложившуюся в глубинах психики человека, в строе его национального сознания. «Какие же мы друг другу посторонние? Все люди... Не чужие мы», — эти уже знакомые нам слова из рассказа Ю. Казакова могли бы стать эпиграфом и к обширному кругу проблем, разрабатываемых Симоновым.

... Уже после смерти К. Симонова, выступая на дискуссии «Современная проза: стилевые поиски», критик В. Фащенко говорил: «В своих повестях и романах Константин Симонов был последовательно беспощаден к разного рода украшательству и метафорическим стеклышкам. Он писал только о том, что видел, что знал. И так точно и честно раскрывал противоречия жизни, так глубоко обобщал в индивидуальной судьбе существо человека на войне, что его художественная правда естественно вошла в сознание и нравственный опыт нашего времени как высокая духовная ценность.

В стиле симоновской суровой аналитики написаны „Водоворот“ Григория Тютюника, „Плач перепелки“ Ивана Чубринова, „Его батальон“ Василя Быкова, „Сашка“ Вячеслава Кондратьева. Что это, как не реальная тенденция „объективного“ эпоса?»<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Там же, с. 270—271.

<sup>23</sup> Фащенко В. А что за «структурой»? — Дружба народов, 1980, № 6, с. 228.

2. С течением времени менялась и «военная» проза. К середине 70-х годов стало ясно, что акцент в ней все чаще переносится с событийного изображения действительности на ее нравственно-психологическое исследование.

Соответственно этой установке, создавая психологическую характеристику человека времен Великой Отечественной войны, писатели особое внимание уделяют изображению поступка и его этической мотивировки.

В дискуссиях нашего времени — в размышлениях о цели и смысле человеческой жизни — «военные» прозаики ориентируются на общие для всей современной психологической прозы координаты — человек и окружающий его мир. В их эстетической системе человек предстает как пельный характер, а окружающий его мир — как крайне напряженная ситуация, где сумма обстоятельств как бы испытывает человека на прочность. Главной формой психологического анализа становится исследование логики характера, изображенного в социально-психологическом аспекте.

В качестве основных художественных компонентов отчетливо обозначились острый сюжет и композиционное решение темы; в центр стала ситуация нравственного выбора, редкая по своей напряженности. Мотивы, которые конфликтно сталкиваются в сознании человека, — это честь и бесчестие; напряжение внутренней борьбы доведено до предела, потому что ситуация предстает перед человеком в безжалостной и не знающей компромисса форме альтернативы: «Как должен вести себя человек в критической ситуации? Как он должен вести себя, если перед ним альтернативные... или — или?»<sup>24</sup> — так формулирует структуру своих сюжетов В. Быков. Так и построены повести этого писателя — и «Третья ракета» (1961), и «Круглянский мост» (1968), и «Сотников» (1970), и «Обелиск» (1972), и «Волчья стая» (1974), и «Дожить до рассвета» (1972), и «Пойти и не вернуться» (1978)...

За этой альтернативой стоит проблема нравственная: «Что такое человек перед сокрушающей силой бесчеловечных обстоятельств? На что он способен, когда воз-

---

<sup>24</sup> Быков В. Как создавалась повесть «Сотников». — Лит. обозрение, 1973, № 7, с. 101.

возможности отстоять свою жизнь исчерпаны им до конца и предотвратить смерть невозможно?»<sup>25</sup>

В. Быков порою нарочно сгущает эту ситуацию, доводит ее до кристальной ясности: «Одинокие и ничем больше не связанные с этим клочком земли, на котором они две недели жили и бились с врагом, бойцы шли на Восток», — так когда-то он начал повесть «Фронтовая страница», и этот зачин до сих пор сохраняет значение модели той ситуации, в которую, как правило, ставит своих героев писатель.

Возможно, в этом есть «стремление к лабораторной чистоте опыта, к кристальной однозначности той моральной ситуации, в которую писатель помещает своих героев»<sup>26</sup>, но разве похожа эта ситуация на искусственно сконцентрированную схему? Разве не прошла эта альтернатива в своем нравственном бытии (честь — бесчестье) через жизнь каждого воевавшего человека, и шире — через жизнь каждого из нас? И разве не являются ситуации нравственного выбора отражением в искусстве множества эмпирических ситуаций, скрытым смыслом которых тоже является в конце концов борьба сил в игре честь — бесчестье?

В. Быков отнюдь не сводит трагические события войны к альтернативе — либо умереть с чистой совестью, либо жить с чувством неоплатной вины. Напротив того, он видит ситуацию во всей полноте заложенных в ней возможностей:

«Ивановский... спросил неожиданно:

— Жить хочешь?

— Жить? — почти удивился боец и вздохнул. — Не худо бы. Но...

Вот именно — но! Это НО дьявольским проклятием встало поперек их молодых жизней, уйти от него никуда было нельзя. В то памятное воскресное утро оно безжалостно разрубило мир на две половины, на одной из которых была жизнь со всеми ее немудрящими, но такими нужными человеку радостями, а на другой — преждевременная, страшная в своей обыденности смерть. С этого все началось, и что бы ни случилось потом, в последующих передрыгах, неизменно все натыкалось на это

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Цветков А. Возможности и границы притчи. — Вопр. лит., 1973, № 5, с. 155.



роковое НО. Чтобы как-то обойти его, обхитрить, пере-силить на своем пути и продлить жизнь, нужны были невероятные усилия, труд, муки... Разумеется, чтобы выжить, надобно было победить, но победить можно было, лишь выжив, — в такое чертовое колесо ввергла людей война».

В такой характеристике эпохи нет упрощения сложных коллизий военного времени и нет их сгущения.

Главное в конфликтной основе «военной» прозы — не стремление поставить человека перед лицом смерти и посмотреть, какие струны в нем зазвучат жалобно, какие гордо, и не в стрессовой ситуации самой по себе, как об этом часто пишут. «Военная» проза сегодня включает в решение основной проблемы нашего бытия — в спор о возможностях человека. Борьба «на крайнем пределе сил» (В. Быков) есть одна из форм обнаружения подлинно человеческого в человеке. Истинная альтернатива, как она звучит в «военной» прозе, — это не только эмпирическое, бытовое — жить или не жить, — это — высокое: быть или не быть человеком.

«Предельные ситуации» — так назвал свою статью о Быкове Ю. Бондарев. «Василь Быков, — пишет он, — создает своего героя, всегда проверяя, испытывая его нравственную силу, его человеческую значимость в чрезвычайном сложном конфликте, подсказанном предельными ситуациями войны. И уже есть „быковский герой“, „быковская ситуация“, проявляющая характер персонажа с резкостью оптического фокуса, который ловит преодоление человеком, казалось бы, непреодолимого»<sup>27</sup>.

Менее всего в этой трактовке ощутимо стремление закрепить предельную ситуацию только за творчеством Быкова. Бондарев трактует «быковского героя», «быковскую ситуацию» более широко — как выражение общих особенностей современной советской прозы о войне, прозы, сосредоточенной на исследовании «развития характеров, нравственных изменений, которые могут произойти в течение часа или нескольких минут»<sup>28</sup>. Действительно, неразумно сужать смысл и значение этой бытийственной проблемы сведением ее к особенности творчества одного В. Быкова: ведь и у него, кстати, только в «Сотникове» да в «Обелиске» тождественны контуры внутреннего и

<sup>27</sup> Бондарев Ю. Поиск истины, с. 136.

<sup>28</sup> Там же, с. 133.

внешнего сюжетов. Гораздо чаще связи ступеваны, бытие как бы растворено в быте, на поверхности — усилии героев обойти роковое «но», обхитрить обстоятельства, пересилить их, продлить жизнь. С еще большей очевидностью это выступает в тех произведениях «военной» прозы, которые задуманы как широкие батальные полотна. На поверхности — изображение «механизма войны», на глубине — все та же борьба на крайнем пределе сил, проблема «честь» или «бесчестье», жестокое противостояние человечности бесчеловечной сущности фашизма.

В маленькой вступительной заметке, предваряющей роман «Горячий снег», Ю. Бондарев как-то писал, что его повествование, «конечно, не ставит себе целью быть единственным и подробнейшим документом военных событий в районе Сталинграда и юго-западнее Сталинграда в декабре 1942 года»<sup>29</sup>.

«Автор, — пишет Бондарев, — будучи участником описываемых событий, имеет в виду, в общем, действия 2-й гвардейской армии». Строгий тон заметки, ее внутренняя ориентация на документальную, именно документальную, точность, оговорки писателя (повествование — «не воспоминания и не мемуары, поэтому номера наших соединений, полков и подразделений взяты произвольно, как и фамилии действующих лиц»), — все это как будто подготавливает читателя к изображению событийной стороны войны. Однако, начиная с того момента, когда мощный рев моторов навис над головой героев, давя все звуки на земле (глава 11), повороты внешнего действия, скрупулезно воссозданные памятью писателя, отступают на второй план, а все наше внимание оказывается прикованным к тому, как ведут себя герои — Кузнецов, Уханов, Дроздовский, Чибисов, Давлатян, Зоя — в сложившейся трагической ситуации, не оставляющей, казалось бы, никаких надежд на спасение. Стремясь к высшей достоверности, писатель часто достигает ее зрительным развертыванием образа, точностью выразительных, почти живописных деталей. Так написан один из узловых эпизодов романа — гибель орудия Чубарикова, так написана смерть Сергуненкова — важнейшая веха в нравственном сюжете романа, так написана смерть Веснина...

---

<sup>29</sup> Бондарев Ю. Горячий снег. М., 1970, с. 7.

Бондареву удалось преодолеть инерцию чисто событийного повествования. События войны, которые с точностью документалиста фиксируются им в связи с боями батареи Деева, интересуют его не сами по себе, но как ситуация, в которой ведется все та же борьба на крайнем пределе физических и нравственных сил человека. Люди проходят суровую проверку на человечность — и Дроздовский, хладнокровно пославший на смерть Сергуненкова, что ему никогда и никем не простится, и Чибисов с его памятью о детях, ради которых он должен выжить, и Уханов с его замашками армейского ухажера, и генерал Бессонов, и Кузнецов. Это ощущение предела в нравственных испытаниях именно в Кузнецове доведено до последней степени точности: «Он не определял для себя, — пишет Бондарев, — что с ним произошло. Но после того, как снова, как тогда, когда стрелял по танкам, ощутил в себе неудержимую злость боя, он вроде бы потерял особую и единственную ценность своей жизни, которая как бы не принадлежала ему и значительность которой Кузнецов даже тайно от всех не сумел бы взвесить в своем сознании. Он потерял чувство обостренной опасности и инстинктивного страха перед танками, перед смертью или ранением, перед всем этим стреляющим и убивающим миром, как будто судьбой была дана ему вечная жизнь, как будто все на земле зависело от его действия, от его решительной неосторожности, от странной звенящей невесомости во всем теле». Нельзя не заметить, не понять значения психологических нюансов, вводимых Бондаревым: Кузнецов «вроде бы потерял особую и единственную ценность своей жизни, которая как бы не принадлежала ему...». Герой Бондарева наделен развитым чувством собственной личности. Так откуда же взялась эта странная в условиях боя потеря чувства обостренной опасности, потеря страха перед лязгающими танками, перед смертью и ранением?

Бондарев нашел точные слова для определения того, как чувствуют себя в критической ситуации герои «военной» прозы, которым судьба словно бы даровала вечную жизнь. И состояние духовного подъема («странной звенящей невесомости», такой, казалось бы, невероятной, такой противоестественной в условиях разверзшегося ада) оказывается парадоксально связанным все с той же бытийственной ситуацией. О героях «военной» прозы нельзя сказать, что они попадают в кризисную ситуацию;

чаще всего они выбирают ее сами; более того, именно в ней они дышат вольно и свободно. И не потому, что хотят умереть, а потому, что хотят жить.

Так мы вплотную сталкиваемся с парадоксом психологии героев «военной» прозы: нравственная ситуация, в которой они оказываются, не является ситуацией, навязанной им извне. Рыбак и Сотников, герои повести «Сотников», находятся в равно суровых обстоятельствах, но объективные обстоятельства еще не есть вся ситуация, она всегда — явление субъективно-объективное и зависит от того, как человек представляет себе свое поведение в данной ситуации и как он реально себя в ней ведет.

В романе Бондарева «Берег» (1970—1974) проблема нравственного выбора, как и в романе «Горячий снег», несет особую нагрузку: *поведение* человека в «предельной» ситуации, где он не только соотносит свои действия с обстоятельствами, но и пренебрегает ими, возведено в идеал нравственной нормы, в желаемую и реальную модель высоко нравственного поведения.

Так нарисованы лучшие, по общему признанию, страницы романа, посвященные лейтенанту Княжко.

Уже вводя Княжко в повествование, Бондарев обращает внимание читателя на то, что этот герой выделяется среди других какой-то особой, почти юношеской и удивительной для человека, прошедшего всю войну, строгостью. . . «Наш лейтенант. . . с принципами», — говорят о нем окружающие, говорят не без робости и не без тайного удивления. «Лейтенант Княжко крупно играет», — так оценивают товарищи его принципиальность, и в ответ он, понимая внутреннюю значительность этого своеобразного вызова, также не без вызова говорит: «Иду на все! — Выиграть думаете? — Надеюсь».

Наблюдая Княжко в бою, его товарищи не раз обращали внимание на постоянную внутреннюю работу, совершающуюся в нем, на тренировку воли и выдержки. Этот юноша, пишет Бондарев, который почти всегда выглядел как «аккуратный, способный мальчик, одетый в подогнанную офицерскую форму», никогда не хотел и не умел «притворяться безобидным балагуром, отходчивым свойским парнем, чтобы по необходимости правиться другим и правиться самому себе. Это была его сила и его слабость», — заключает писатель. Но эта внутренняя верность себе, своим представлениям о чести,

не нарушаемая ни в отношениях с любимой женщиной, ни в отношениях с товарищами, ни в отношениях с начальством, вызывает в окружающих не только тайную робость, но и уважение к нему как к человеку, который бескомпромиссен в вопросах морали, хотя порою это стоит ему мучительного самопожертвования.

Исследуя характер Княжко, писатель ведет нас, как ведет так высоко ценимый им В. Быков, до той «последней черты, где, вспыхнув ярчайшим светом нравственности, персонаж исчерпывает себя, оставляя впечатление и морального приобретения, и болезненной утраты»<sup>30</sup>. Этот трагический путь Княжко падает на последние дни войны, когда обезумевшими фанатиками гитлеровского вермахта в сопротивление были вовлечены совсем молодые люди. Бессмысленная агония Германии, агрессивная и слепая в своей темной разрушительной силе, вызывает в товарищах Княжко, потерявших за долгие четыре года родных, близких, товарищей, друзей, ответную «заразу насилия». И эта «зараза насилия», пишет Бондарев, «полыхнувшим пламенем» проходит по людям, как проходит безумие по толпе, смутно опьяненной жаждой мщения: «... поверженный враг, еще жалко сопротивляясь, порою вызывает ненависть более острую, чем враг сильный».

В этой раскаленной атмосфере, когда впереди — близкий мир, а брезжущая прежде надежда на жизнь становится уверенностью, — трудно рисковать собою. И когда среди Княжко и его товарищей неожиданно появляется пехотный лейтенант с просьбой о помощи, а помощь эта грозит гибелью, — инстинктивное желание уклониться охватывает всех. И Княжко первым пересиливает это состояние.

«... Никитин, — пишет Бондарев, — ощущал тягостное сопротивление этому согласию, этому решению Княжко, хотя в то же время знал, что другое решение быть принято им, вероятно, не могло».

Напряжение сгущается еще больше и становится действительно предельным, когда обнаруживается, что зашедшие в лесничество немцы — почти мальчики, когда вслед за разрывами снарядов оттуда начинает доноситься какой-то вой, почти детский плач. В этой ситуации Княжко поступает по законам человеческого достоин-

<sup>30</sup> Бондарев Ю. Поиск истины, с. 133.

ства, гуманности и чести. И это, если говорить о земном исходе судьбы, приводит его к трагической гибели. Не из сентиментальной жалости (он, пишет Бондарев, «смотрел на дом с удивлением, даже с вниманием безразличной жалости — так наблюдают за бессилием раздавленного на дороге животного, делающего попытку встать»), но движимый единственно сознанием чести человека, который не может позволить себе убивать и добивать неразумных юнцов, Княжко идет на последний рискованный шаг. Увидев, как мелькнул, а потом почему-то исчез в окне лоскуток белой материи, поверив в правдивость капитуляции именно потому, что сам был бескомпромиссно правдив, Княжко «провел рукой по ремню знакомым жестом, чуть прямее над лбом поправил пилотку и, нахмурившись, зачем-то вынимая на ходу носовой платок из кармана, слегка заметно прихрамывая, пошел напрямую от орудия к крайним соснам, последним перед поляной». С необычайной психологической точностью рисует Бондарев этот последний и гибельный шаг Княжко: Никитин видит «яркую прозелень травы», по которой идет Княжко, и то, как «он решительно поднял платок над головой и помахав им, закричал что-то на немецком языке...». Поступок Княжко кажется Никитину ирреальным, и в то же время он ощущает в приказе Княжко «не продолжать неравный бой с немцами» что-то высшее, что-то не всякому доступное — силу, которая есть и «бессмысленный риск, и в то же время выход из безумия, которое тем же безумным шагом своего трезвого разума хотел прекратить Княжко, не выдержав этого животного вопля немцев, вызванного выстрелами орудия по окнам в упор.

«Он что? Ангел у вас? Святой? Да кому это нужно?» — кричали люди, не знавшие прежде Княжко. «Но Никитин, — пишет Бондарев, — не ответил. Он чувствовал определенно одно: то, что делал сейчас Княжко, мог сделать только Княжко, и ни Перлин, ни он, Никитин, ни Меженин, ни командир батареи Гранатуров не в силах были бы это остановить, изменив его решение, — он знал это».

Проблема нравственного выбора в современной литературе имеет тенденцию к разветвлению: в ней заложен вопрос об интуитивной и сознательной нравственности, о способности человека к самосозиданию, в ней отчетливо выражена еще одна грань — мысль о плодотворности

идеи: душа обязана трудиться. «Так уж человек устроен, — писал А. Адамович, — что лишь собственными усилиями обретенный, мукой собственного ума, совести открываемый „смысл всего“ нужен ему по-настоящему»<sup>31</sup>. Современная литература чем дальше, тем больше заново открывает непреходящую ценность этой истины, и потому сегодня, справедливо считает А. Адамович, извечный вопрос «„Зачем это все?“ и „зачем я?“ звучит в более личностном плане, нравственно практическом: как жить, чтобы не было бессмысленным и бесцельным мое присутствие в мире?»<sup>32</sup>.

Проблема, которую мы неполно и неточно называем все еще проблемой нравственного выбора, интересна прежде всего тем, что кризис духа есть не только разрыв с прежними представлениями и прежней жизнью, но и поиски позитивного начала жизни. Опираясь на работы известного психолога С. Рубинштейна, молодой критик А. Газизова недавно справедливо напомнила нам, чем чревата для человека и чем выигрышна для писателя эта коллизия: «При обычном ходе событий, в обычном существовании человек находится внутри жизни, и всякие его отношения складываются и проявляются как отношения к отдельным явлениям действительности, но не жизни в целом. Связи его с другими людьми крепки, а нравственность пребывает в своем естественном, природном состоянии. Отношение к жизни как таковое в полной мере не осознается.

В критической ситуации непрерывный процесс бытия приостанавливается, человек как бы выходит за его пределы, занимает позицию вне его для рефлексии над ним, классически заключенной в вопрос: „Быть или не быть?“. Решающий, поворотный момент вызывает рефлексию, а вместе с ней необходимость философского осмысления жизни, суждения о ней. С этого момента и встает проблема моральной ответственности за все совершенное и упущенное»<sup>33</sup>. Освоив этот аспект проблемы, современная критика часто упускает из виду ее более глубокий пласт: «С этого разрыва привычных, устоявшихся связей с жизнью начинается их восстановление, но на новой ос-

---

<sup>31</sup> Адамович А. О современной военной прозе. М., 1981, с. 231.

<sup>32</sup> Там же, с. 171.

<sup>33</sup> Газизова А. А. Нравственно-философские искания современной советской прозы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1980, с. 25.

нове». Начинается либо путь к душевной опустошенности, нравственному скептицизму, моральному разложению, либо — к построению сознательной нравственности.

«Военная» проза дала достаточно много оснований говорить об этих вопросах на материале экстремальной, критической ситуации. К сожалению, гораздо реже эта тема становится предметом критических размышлений, посвященных «мирной» литературе.

3. По установившейся традиции принято считать, что драматические коллизии, в которые сегодня ставят «военные» прозаики своих героев, интересны художнику не сами по себе, а почти как лабораторная возможность исследовать идейную и нравственную основу характеров в чистом виде.

С этим согласиться можно только условно. Гораздо правильнее предположить, что нагрузка, падающая сегодня на долю отдельного человека, имеет более широкий — философский — смысл: она означает, что роль человека в судьбе человечества во многом обусловлена процессами, совершающимися в психике каждой отдельной личности.

«Совесьть человечества, — писал Симонов, — требует не допускать новой войны, но что такое совесьть человечества? Где-то в первоначальной клетке всей этой мировой громады это — совесьть отдельного человека»<sup>34</sup>.

Поэтому исследование характеров в «военной» прозе — не самодовлеюще: их лабораторная, беспримесная однородность обманчива, она мало волнует современного писателя, хорошо знающего, что его герой живет в реальном, далеко не экспериментальном и не безгрешном мире. Поиски точки опоры, определяющей духовные возможности человека, поиски «моральной системы», благоприятствующей реализации человеческого в человеке, — вот что волнует современного писателя.

С намерением решить эти вопросы и включаются сегодня «военные» прозаики в дискуссию о цельности человеческой личности.

Априорно ясное, казалось бы, представление о цельности человеческой личности заново обсуждается сегодня в литературе. Это проявляется и в «военной» прозе —

---

<sup>34</sup> Симонов К. Разговор с товарищами, с. 293.



в частности, в той категоричности, с какой отвергается ее ведущими героями мысль, будто человек в критических ситуациях имеет право и на самое худшее. Об этом говорят герои «Горячего снега», об этом спорят симоновские персонажи, это однозначно решают для себя герои В. Быкова. Даже подозрение, относенное к хорошо знакомому, верному человеку, отвергается как оскорбительное, противоречащее основным началам этической нормы. В споре члена Военного совета Веснина и полковника Осина о том, можно ли доверять генералу Бессонову, сын которого, по-видимому, попал в плен, эта формула — «на войне все возможно» — звучит как кощунство и кончается резкой ссорой героев. В повести Быкова «Дожить до рассвета» мы встречаемся с тем же спором. Лейтенант Ивановский, пишет автор, «не хотел допускать и намек на мысль, что старшина Дюбин мог совершить предательство». Это очень характерно для героев Быкова: они не то чтобы боятся допустить мысль о слабости человека (не хуже других они знают, что «все может случиться», и человек может испугаться и дрогнуть), — нет, они именно не хотят «допустить», поставить под сомнение честность хорошо знакомого человека, и их вера, подкрепленная опытом их собственной жизни, стократно оправдывает себя.

... В. Быков писал об одном из героев повести «Дожить до рассвета»: «Чтобы не остаться в накладе, порой приходится из последних сил добиваться намеченной цели, до последней возможности драться против коварной силы обстоятельств, иначе провалишь дело и пропадешь сам. Вообще война беспощадна ко всякому, но первым на фронте погибает трус, — именно тот, кто больше всех дорожит своей жизнью. Впрочем, достаточно гибнет и храбрых. Война удивительно слепа к людям и далеко не по заслугам распоряжается их жизнями. Как нигде в мирной жизни, здесь изменчива и капризна судьба человека, которому, чтобы жить, ни на минуту нельзя выпускать из рук тугих вожжей обстоятельств, при любых, самых невозможных, условиях надо стараться управлять ими».

В этом авторском отступлении, при всей трезвости оценки грозной силы обстоятельств, нет покорности судьбе. Более того, апофеоз сильного человека наступает в момент кажущегося торжества обстоятельств — именно тогда его психика совершает парадоксальный зигзаг: обстоятельства остаются, но герой перестает ставить свои

действия в зависимость от них, он получает полную свободу и выпрямляется в человеческий рост, переступает через обстоятельства, и форма его поведения приходит в соответствие с его человеческой сутью. Духовный подъем возникает именно оттого, что, вопреки обстоятельствам, человек поступает так, как требуют его долг, совесть, его представление о чести и справедливости.

Схоластической тенденции расщепления человека, резко противоположению стихии чувств, якобы неизменно рационалистическому, сухому рассудку современные «военные» прозаики, опираясь на глубоко выверенный личный опыт, противопоставляют духовную цельность личности. Ясное сознание совершаемого, этическая убежденность, «принципы», как иронически характеризуют духовное состояние ведущих героев В. Быкова их антиподы (Бритвин, например, в повести «Круглянский мост»), — все это дает человеку силу, защищает его от власти стихии, организует его поведение. «Всем строим и смыслом повести, — пишет Быков, — я утверждаю, что „борьба на крайнем пределе сил“ — это не жертвенность. Конечно, борьбу можно всегда прекратить, но ведь капитуляция испокон веков считалась предательством не только по отношению к идее, товарищам, но и по отношению к самому себе»<sup>35</sup>.

Способность понимать, направлять свое поведение формирует личность героев. «... Он испытывал себя, чтобы знать, на что он способен или, может, не способен уже ни на что», — говорит на одной из страниц повести «Дожить до рассвета» В. Быков. Можно соблазниться аскетической суровостью этих слов, увидеть в них только мотив нравственного стоицизма. Вряд ли, однако, этого хотел сам писатель. Гораздо важнее для него тот строгий контроль воли, разума, который до конца сохраняет лейтенант Ивановский. Испытание себя — не самоцель; чем глубже проваливается Ивановский в топкую трясику небытия — тем напряженнее его сосредоточенность на цели. Цель мобилизует нравственные возможности — человеческая цель, высокая цель. Свет исходит от разума, сознание организует чувства в последнем, но мощном нравственном усилии.

И цельность сознания, чувств и действия уже не прерывается ни в одном из звеньев этой «моральной си-

<sup>35</sup> Быков В. Указ. соч., с. 101.

стемы». Последний путь лейтенанта Ивановского весь состоял «из . . . исступленного копания в снегу и длительных промежутков полузабытья. Но сознание его все-таки не выключалось надолго, оно было сильно целью его последних минут и властно диктовало собственную волю его изнуренному телу». «Он ни на что не надеялся, — пишет В. Быков, — он только хотел умереть не напрасно». И это сознание превозмогало смерть, возвращало его истерзанное тело к жизни. Счеты с нею оказались окончены только тогда, когда все, что мог сделать лейтенант Ивановский, он сделал.

Это противопоставление социальному злу атакующей, действенной активности, это открытое признание писателем преимуществ «осердеченного разума» перед рефлексией, с одной стороны, и насилием — с другой, эта безраздельная симпатия к сознательно поступающей личности, идет в едином сложном комплексе с этической определенностью человека. Человек может и должен знать, что есть добро и что есть зло, что хорошо и что плохо, что честно и что подло, — настаивают писатели.

Необходимо, однако, заметить, что в исследовании этих вопросов советская литература идет не только по прямой: проблема нравственных критериев, верности нравственным нормам человеческого поведения, существующим извечно, ставится и в произведениях, исследующих поведение человека, отступающего от нравственной нормы, например в повести В. Распутина «Живи и помни» (1974). Сам по себе тип дезертира неоднократно уже встречался в советской прозе («Двое в степи» Эм. Казакевича и др.). Психологическая реакция народа на предательство, отторжение предательства как явления антинародного, как нарушение этических норм, выкованных тысячелетним опытом трудящегося человечества, — вот истинно новое в повести В. Распутина. Линия Настены, закончившаяся ее трагическим самоубийством, и линия Андрея все дальше расходятся, образуя два полюса: на одном — раздавленный, распадающийся, нравственно агонизирующий Андрей, на другом — Настена, вынашивающая под сердцем долгожданного ребенка и в то же время все более ясно сознающая, что жизни нет и не будет. И ее гибель, как это ни парадоксально звучит, — это следствие нравственного решения, глубоко выстраданного опыта общенародной морали.

Не будем, однако, сглаживать противоречия современ-

пой «военной» прозы. Особенность психологизма в книгах «военных» прозаиков состоит в неразрывности связи чувств с действиями, связи, исключаящей какую бы то ни было иерархию в рассмотрении этих начал: чувство и действие глубоко взаимообусловлены, неразрывно связаны.

Но внутренний сюжет книг В. Быкова, А. Адамовича, В. Астафьева, К. Симонова и многих других — однопланов: психологическое состояние героя мотивирует именно *этот*, один, конкретный, но чрезвычайно значительный в жизни героя поступок.

В произведениях современной «военной» прозы прочность повествовательной структуры обусловлена именно тем, что внешнее в ней (событие, повороты действия) неотрывно от внутреннего течения, раскрывающего психологическую подоплеку лежащих на поверхности событий. Оба потока плотно, прочно связаны единством поступка, образуя целостный психологический комплекс.

Нельзя не заметить в то же время, что прикрепленность поступка к определенным сюжетным обстоятельствам нередко локализует и сужает психологическую характеристику. «Работающая» в основном на поступок, она высветляет и укрепляет характер, но одновременно сужается в диапазоне, ибо не отделяется решающим образом от «интереса событий», от задачи мотивирования действия персонажей. Именно в этом смысле интересен опыт Л. Толстого, исследованный С. Бочаровым. «В романах Толстого, — пишет критик, — сетка сюжетных взаимоотношений героев не только не есть прямая проекция вовне линий их внутреннего развития — последние не могут быть спроецированы, ибо они представляют особые миры со своими специфическими закономерностями, миры, бесконечно более широкие, чем внешние проявления действующих лиц, их видимая жизнь, миры, далеко не исчерпывающиеся и не покрывающиеся поступками»<sup>36</sup>.

Не потому ли преимущественное развитие получила сегодня *военная повесть*? Диалектика объективного события и его субъективного преломления находит в ней наиболее прямое, внутренне гармоничное и одновременно

---

<sup>36</sup> Бочаров С. Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — В кн.: Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960, с. 106.

остропроблемное разрешение. Повесть по природе своей локальнее, нежели роман, от которого мы ждем изображения разветвленных связей героя с миром и в котором внутренняя жизнь героя приобретает для писателя самостоятельный интерес.

Если проблема человеческой цельности, поставленная «военной» прозой, не вызывает сомнений, то ключ к тайнам человеческой психики в современной «военной» прозе вряд ли можно считать найденным. А. Адамовичу правится, что у В. Быкова «моральная система» героев «замкнута наглухо: если честный — так честный, а подлец — так уж до конца подлец»<sup>37</sup>. Однако не является ли эта замкнутость всего лишь обратным знаком по отношению к безбрежной аморфности «раскованной» человеческой личности? Ю. Бондарев прав, говоря, что «в психологическом „да“ всегда заложена частица „нет“, а именно — преодоление сжатия и разжатия, подобно тому как в одной пружине заложены противоположные силы... Художественная истина выявляется из столкновения „да“ и „нет“, положенных на чашу весов, мера которых — сердце и разум»<sup>38</sup>.

Но можно ли согласиться с выводом, который неожиданно делает писатель: «В человеке уживаются несколько характеров, нередко совершенно противоположных, включающих друг друга»?<sup>39</sup>

В личности человека, несомненно, есть много слоев, взаимно корректирующих друг друга, находящихся в сложном процессе притяжения—отталкивания. Но их диалектическая взаимная связь в «военной» прозе еще не стала предметом психологического исследования.

Проблема, как видим, остается дискуссионной, и будущее прозы оказывается неразрывно связанным с тем, как глубоко и в каком направлении станет разрабатываться писателями проблема многозначности человеческой личности. Решение ее неотрывно от уже найденного, прочно завоеванного, раскрытого современной прозой — от позитивного решения проблемы цельности человека, утверждающего в его характере нераздельную слиянность чувств, разума, воли и подсознательных мотивов поведения.

---

<sup>37</sup> Адамович А. Торжество человека. — *Вопр. лит.*, 1973, № 5, с. 117.

<sup>38</sup> Бондарев Ю. Поиск истины, с. 137.

<sup>39</sup> Там же, с. 132—133.

4. Художественно-философская задача, которую поставили сегодня перед собой «военные» прозаики, может быть, таким образом, сформулирована словами Ю. Бондарева: «Выбрать ту границу... то чуть-чуть, которое удерживает персонаж от скольжения в неопределенность»<sup>40</sup>. Единство поступка и его внутренней мотивировки, единство, туго стянутое обручем исследовательской мысли писателя, — таков путь, который действительно привел к тому, что персонаж стал характером.

В такой дифференциации (персонаж и характер) нет натяжки: стремление к изображению внутреннего мира персонажа сегодня для многих писателей — желанный ориентир, под знаком которого развивается их творчество. Выдерживает ли эту поверку характером «военная» проза? Безусловно. Стали каноническими характеры Рыбака и Сотникова, моделью поведения для многих поколений будет служить учитель Мороз («Обелиск»). Изображение разрушительной потенции, заложенной в «науке ненависти», отторженной от «науки любви», стало основой художественного открытия А. Адамовича, создавшего в «Хатынской повести» образ «вымороженного Косача»...

Существенные художественные открытия в «военной» прозе приходится и на долю В. Астафьева.

«Жизнь моего поколения, — говорил в 1974 г. писатель, — разделяется так: до войны и после войны. И наш коллективный долг — показать оба эти массива жизни. Показать, что было до войны, необходимо для того, чтобы читатель понял и почувствовал, какое это великое бедствие — война. Это Уральский хребет нашей жизни»<sup>41</sup>. Но даже самая «деревенская» повесть В. Астафьева — «Последний поклон» — не была в чистом виде «деревенской», как не были такими его повести «Перевал» (1959), «Звездопад» (1960), «Стародуб» (1960), «Кража» (1966). Не была чисто «военной» прозой и его повесть «Где-то гремит война» (1967), рассказывавшая о нравственном созревании человека в детдомовских условиях военных лет. Далеко за пределы эмпирической реальности военных лет вышла и повесть «Пастух и пастушка» (1971).

Критик А. Макаров одним из первых заметил, что многие произведения Астафьева внутренне объединены

<sup>40</sup> Там же, с. 133.

<sup>41</sup> Астафьев В. Посох памяти. М., 1980, с. 175.

одним характером, одной судьбой, на которой ясно лежит отблеск судьбы самого автора. Этот «сквозной» герой показан «на различных ступенях его развития»<sup>42</sup> и в разных социальных обстоятельствах (детдом, война, голод, разруха и т. д.). Но главным скрепляющим центром является гуманистическая точка зрения самого Астафьева — светлый взгляд на человека, считал Макаров.

Астафьеву всегда было свойственно ощущение ценности жизни и неприятие разрушающих ее, противоестественных сил, будь то война, грубое насилие над природой и т. п. Высокого звучания эта тема достигла в повести «Пастух и пастушка» (1971), над которой писатель работал около четырех лет и которой дал вызывающе старомодный подзаголовок: «Современная пастораль». Это своеобразная поэма в прозе о трагической судьбе любви на войне, об иссушающей силе человеческого одиночества, о вечной признательности живых за теплоту и щедрость человеческого сердца.

Астафьев часто говорит о том, что, пройдя Великую Отечественную войну солдатом, он всегда ощущает родственную близость к тем, кто пал в освободительной борьбе своего народа. Тема благодарной памяти, вне которой немыслима жизнь человека и человечества, с годами все сильнее звучит в творчестве писателя. «Нам, — говорит Астафьев, — еще не до конца изжившим трагедию войны, потерявшим двадцать миллионов, забываться — грех особенный»<sup>43</sup>. В произведениях писателя война, ее изображение, ее трактовка, — всегда окрашены миром, и это тоже не случайно. Астафьев отчетливо помнит, что именно мысль о мире, о простом человеческом счастье давала воюющему человеку силы для жизни: «Еще болят наши раны, еще грусть берет, как вспомнишь, что, дойдя до истинной битвы, до рот, до пулеметов, мы цели о заветном „огоньке“, про „синенький платочек“, даже „черные ресницы, черные глаза“ поминали и бредили миром»<sup>44</sup>. Эти два плана — мир и война — присутствуют в проблематике повести «Пастух и пастушка», определяя ее философское и лирическое звучание. «И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему», — уже в этой первой фразе, открывающей повесть, в ее ритме,

---

<sup>42</sup> Макаров А. Во глубине России. М., 1973, с. 305.

<sup>43</sup> Астафьев В. Посох памяти, с. 185.

<sup>44</sup> Там же.

в ее инверсии звучит скорбный, библейски простой мотив великой печали. Эти начинающиеся союзом «и» фразы создают печальную интонацию вступления, нагнетая тему скорби, создавая ощущение глубокой грусти. «В глазах ее стояли слезы, оттого все плыло перед нею и качалось морем, и где начиналось небо, где кончалось море — она не различала»<sup>45</sup>. Писатель намеренно говорит о своей героине безымянно, и потому слово «Она» вырастает в символ вечно тоскующей, неутоленной любви. Писатель стремится в своей повести к сложной символике, эмоциональной и философской насыщенности. Позднее он вспоминал, что в редакциях журналов, куда он отправлял повесть «Пастух и пастушка», ему советовали что-то упростить, что-то конкретизировать и уточнить. Но Астафьеву в повести дорога была идея вечной памяти, и весь интонационный строй был подчинен решению этой внутренней эмоциональной темы: «Скорбно шелестели немощные травы, похрустывал костлявый татарник, звучало вечное утешение над вечным покоем, и ни время, ни люди были не властны над этим».

Острый драматизм повести создается контрастом между идеей вечности, символизирующей естественный, неизблемый порядок жизни, и изображением войны, противостоящей жизни. Любовь и смерть — этот внутренний конфликт повести — решается многогранно: и в плане социальном, и в плане нравственном. Астафьев в своей повести выходит далеко за пределы привычного в изображении людей на войне — следы жестокости он находит в душах даже тех людей, которые изначально, по природе своей не были жестокими (таков старшина Мохнаков); но война ожесточила людей, вывела на поверхность то, что в другое время так и осталось бы лежать под спудом в их душах.

Может показаться, что гибель Бориса — следствие полученного им ранения. Однако писатель не случайно подчеркивает: ранение было легкое, не смертельное. Та единственная ночь любви, которая выпала ему на долю в его короткой жизни, та потеря полюбившейся и полюбившей его женщины, которой обернулась для него война, оставила зияющую рану в его сердце. Война противоестественна — это мы говорим часто, повторяем порой привычно. Астафьев раскрыл трагический смысл этой проти-

<sup>45</sup> Астафьев В. Где-то гремит война. Л., 1975, с. 373.



воестественности. Цельная личность не может примириться с разрывом и раздробленностью чувств, которые порождает война, она отвечает на эту разрушительную работу войны потрясением, а нередко и гибелью.

В конце первой части повести изображены убитые старик и старуха. Прожившие «по-всякому», как говорит о них автор, они лежали, обнявшись «преданно в смертный час». Такими они потом и возникают в памяти умирающего лейтенанта, плачущего о них сухими слезами. Борис Костяев и теперь, в последние минуты своей жизни, думает о них как о «пастухе и пастушке», что тоже странным образом контрастирует с обезображенными лицами этих людей, изувеченных войной. Но идея их преданности друг другу оказывается созвучной тому романтическому, идеальному представлению о любви, которое живет в душе молоденького лейтенанта и которое, несомненно, близко самому автору. Только поняв философскую нагрузку, которая падает в повести на контраст любви и смерти и которая связана с графически четким противостоянием войны и мира в повести Астафьева, можно понять образ пастуха и пастушки, вынесенный в заглавие. Слово «пастораль», верно заметил С. Залыгин, имеет определенный смысл потому, что оно, «во-первых, позволило автору взять свое повествование в некоторое обрамление, начав и закончив его сценами, оторванными от основного сюжета, которые, однако же, углубляют общее настроение вещи, а во-вторых, „пастораль“ прочитывается здесь трагически: вещь эта военная, с печальным концом, и если уж она пасторальна, тогда чем же должна быть современная трагедия, безоговорочная и во всей ее полноте?

Пастораль на фоне жестокой войны и не только на фоне, но и в самом глубинном ее течении — это, по существу, открытие Астафьева»<sup>46</sup>.

Взорванная идиллия — это символ обезображенной пасторали, символ глубокой противоестественности войны.

«Военные» прозаики 60—70-х годов развивают, как мы видим, круг серьезных нравственных и художественных проблем. Они не принимают самодовлеющий индивидуализм и полны уважения к скромному, но полному глубокой созидательной силы народному бытию. «Позиция замкнутости, эгоцентризма, отъединенности от общих ин-

<sup>46</sup> Знамя, 1976, № 7, с. 229.

тересов народа, — писал К. Симонов, — воспринималась мною в моей молодости как неприемлемая и даже постыдная с точки зрения моих нравственных принципов (то же самое, впрочем, думаю и сейчас)»<sup>47</sup>. Утверждая эти принципы как единственно достойные человека, «военные» прозаики несомненно влияют своей внутренней убежденностью на художественно-философские решения литературы в целом.

Художественный принцип, который, вслед за К. Симоновым, мы условно назвали «перекрестием взглядов», отражает глубокую потребность времени в диалоге (историческом, нравственном, философском), который мы ведем с эпохой, ставшей уже легендарной, — эпохой Великой Отечественной войны. До сих пор военные годы, пишет, например, В. Распутин, вспоминаются как «время крайнего проявления людской общности, когда люди против всех больших и малых бед держались вместе, когда они помогали друг другу в хозяйственных делах, делились друг с другом последней картошкой и во всех человеческих делах. Худо-бедно, но вместе. Одна деревня, как одна большая семья. Чувствовалась тогда какая-то душевная раскрытость, обнаженность. И добро было на виду, на службе, в работе по отношению к другим, и зло, если оно встречалось, замаскировать тоже было нельзя»<sup>48</sup>. Именно поэтому многие писатели ощущают как внутреннюю необходимость сопоставление духовного и нравственного опыта военного и современного поколений, решение нравственных проблем сегодняшнего дня на материале военных лет. Ими владеет желание доказать человеку, что в мире есть надежные, земные, прочные этические ценности и что надо жить, опираясь на них и сообразуясь с ними. Характерно высказывание В. Распутина: повесть «Живи и помни» он написал не ради изображения характера дезертира Андрея Гуськова, а «ради идеала, ради Настены». В ее судьбе, говорил писатель, заключен «смысл нравственной проповеди повести: жить не лукавя, не хитря, не для себя только, но и для других, чувствовать себя в постоянной взаимосвязи и взаимодействии с другими людьми, поступать согласно не навязанным человеку противоестественным для него за-

---

<sup>47</sup> Симонов К. Разговор с товарищами, с. 288.

<sup>48</sup> Распутин В. Болеть человеческой болью... — Советская молодежь, Иркутск, 1977, № 142, с. 2.

конам, а поступать согласно веками выработанным нравственным указаниям души и сердца, верить в ближнего своего и помогать ему, чувствовать свою ответственность за все, что происходит кругом, болеть человеческими бедами и болями и проверять себя: а так ли живешь, как нужно?»<sup>49</sup>.

Представляется глубоко закономерным, что эти слова сказаны В. Распутиным. «Боль памяти» — умение остро чувствовать «нерв народной жизни», потребность поверять прожитым сегодняшнюю жизнь, т. е. потребность в диалоге времен, — все это роднит «военную» прозу с литературой, которая вступила в фазу обновления в те же 60-е годы и прошла с тех пор большой путь, — с прозой, которую критика условно называет «деревенской».

## Глава вторая

---

### Диалог времен

1. Устанавливая единство поисков и устремлений прозы, получившей в начале 60-х годов название «деревенской», критика уловила ее несомненную связь с широко понятой современностью.

«Деревенская» проза, писала А. Марченко, «поднялась „на дрожжах“ того интереса к народной жизни вообще и к русской деревне ... который есть детище умонастроений последнего десятилетия со всеми вытекающими отсюда особенностями»<sup>1</sup>.

«Это проза, — писал десятилетие спустя Б. Можаяев, — ...нарисовавшая нам не просто яркие характеры наших современников, но еще и особым, порой труднообъяснимым способом давшая нам понять, что это все дети да внуки, родные тем самым Игнашкам да Федорам Филипповичам, которых так ярко запечатлели наши гении. В чем-то они хоть и напоминают своих предшественников, но в то же время сильно и отличаются от них. Иные времена, иные лица. Но если классика наша, так высоко ценившая достоверность характера из простонародья, по-

---

<sup>49</sup> Там же.

<sup>1</sup> Марченко А. Из книжного рая... — Вопр. лит., 1969, № 4, с. 48.

давала их хоть и точно, но все же со стороны, то новейшие писатели, высокообразованные, вышедшие чаще всего сами из этого простонародья, сумели раскрыть в более щедрых подробностях внутренний мир и общинную взаимосвязь нашего „сеятеля да хранителя“... С появлением этих произведений наши представления о русском народе значительно обогатились»<sup>2</sup>.

Сюжетные решения, которые «деревенская» проза принесла с собою, и прежде всего обращение к прошлому, — мысленно ли (В. Распутин, «Последний срок», 1970), наяву ли (В. Белов, «Плотницкие рассказы», 1968), становились ли они темой лирического размышления (В. Белов, «Бобришный угор») или объективным предметом авторского повествования (В. Лихонос, «Родные», 1966), мотивировали остроту восприятия героя, который не был в деревне долгие годы и теперь с болью и счастливым удивлением всматривался в некогда покинутую, забытую и теперь «замолкшую», как точно определил ее В. Лихонос, жизнь.

Вначале воспоминание о том, как где-то далеко-далеко, в поле «всю ночь одиноко, светло и жарко полыхал... ясный, отрадно-загадочный костер», было только символическим знаком, напоминающим о том, что там, вдали, осталось что-то самое главное, самое интересное и таинственное. Но что?

Когда тема расширилась и углубилась, когда рядом с повестью С. Залыгина «На Иртыше» (1964) встало «Привычное дело» (1966) В. Белова, а потом — «Две зимы и три лета» (1968) Ф. Абрамова, «Мы и наши горы» (1969) Гр. Матевосяна, «Белый пароход» (1970) Ч. Айтматова, «Последний срок» (1970) В. Распутина, рассказы В. Шукшина, его же «Калина красная» и много-много других книг, — мы увидели и поняли, что главной для их авторов была мысль о бесконечной жизнеспособности народа, о преемственности его исторической памяти.

Мы были бы, однако, неточны, если бы обострившийся историзм писателя 60-х годов объясняли странной прихотливостью времени. Есть глубокая закономерность в том, что в годы революционных сдвигов острее чувствовался бег истории, нежели изменения в психике человека. Да и сама история тогда скорее ощущалась в своей изначальности, в способности все родить заново — человека,

---

<sup>2</sup> Можжев Б. Где дышит дух? — Лит. газ., 1979, 31 окт.

общество, мир, вселенную, нежели в разумной целесообразности традиции.

Поэтому, когда мы говорим о новом характере исторического чувства, речь может идти только о новой акцентировке этого исторического чувства в общем психологическом комплексе нашего времени. Объективно история властно вмешивалась в сознание современника и в периоды грандиозных взрывов, и в годы, когда историческое чувство оказывалось развитым скорее интенсивно, чем экстенсивно. Но не случайно С. Залыгин пишет: «... нет жизни только в ее современности, только сегодняшней без вчерашней...». Не случайно он свою мысль и уточняет: «Все это широко известно, но я лично постиг это далеко не сразу»<sup>3</sup>. Внесенное уточнение свидетельствует о том, что мы все яснее понимаем: история — это не только то, что было до нас, история — это и то, что есть в нас.

Если прежде, по свидетельству А. Крона, человеку казалось, что от всего, что было до революции, «его отделяла пропасть», то для сегодняшней тональности литературы характерно высказывание С. Залыгина: поколение, «своими глазами видевшее тот тысячелетний уклад, из которого мы вышли без малого все и каждый», должно рассказать о том, что вчера еще было жизнью, а сегодня превратилось в музейный экспонат. Прикрепленные, казалось бы, только к деревне, пашне и хлебу насущному слова писателя звучат емко, потому что, говоря о тысячелетнем укладе, он имеет в виду не просто «производственную» сторону деревни, но «корни своей нации»<sup>4</sup>.

В этом, собственно, и состоит то главное, что высекается из скрещения прошлого и настоящего, — стремление понять движение общества и со стороны пережитых им событий (это неизменно остается в поле зрения писателя) и в аспекте изменения его сознания (лишь поэтому не кажется парадоксальным, что Залыгин, касаясь тем, ставших уже историей, будь то повесть «На Иртыше» или роман «Соленая Падь», подчеркивает: «Это произведения не столько событийные, сколько психологические»<sup>5</sup>). То, что еще несколько лет назад было прерогативой писателей, пишущих на историческую тему, — одновременное «проживание» в прошлом и настоящем,

<sup>3</sup> Залыгин С. Интервью у самого себя. М., 1970, с. 7.

<sup>4</sup> Там же, с. 10.

<sup>5</sup> Там же, с. 12.

синхронное пребывание в прожитом и переживаемом — стало исходной позицией и для воскрешения истории, и для анализа нашей быстротекущей жизни.

О внутреннем, нравственно-психологическом смысле современного исторического чувства очень точно писал Е. Дорош в книге «Живое дерево искусства»: писатель сегодня ставит нашего современника лицом к лицу с прошлым, считая, что именно эта «встреча поколений и времен» и рождает «чувство истории, сопутствующее мужаящему чувству родины»<sup>6</sup>. Дорош остро ощущал неразрывность эстетического и этического начал в этом чувстве. И когда он писал, что, на его взгляд, чувство истории вмещает в себе нечто большее, нежели просто любовь к старине, что оно является категорией нравственной, так как позволяет человеку ощущать себя наследником прошлого и сознавать свою ответственность перед будущим, когда он, казалось бы, даже впадал в крайность, утверждая, что в чувстве истории есть «что-то от бессмертия», — мы понимали: чувством истории писатель хотел увеличить весомость человеческой жизни, развернуть ее ретроспективно — в пережитое, открыть ее — в будущее. Только так, считал Дорош, человек должен представлять свою жизнь: «продолжением жизни, существующей издавна и не имеющей окончания»<sup>7</sup>.

В прозе 60-х годов глаз художника как будто переместился с центра реальности на ее периферию, из эпицентра исторических потрясений в те сферы, где взрывы, исторические сдвиги по-видимости ощущались слабее. Критика справедливо заговорила о пересмотре реальности с целью исследования ее новых пластов. Смещение слоев долгое время не казалось радикальным только потому, что новое вино какой-то срок вливалось в старые мехи.

Уже вопли в обиход «северные темы», которые припис Ю. Казаков, но еще сохранялся стереотип «глубинки»: жизнь провинции — это унылый звук колотушки, огромные засовы на дверях и окнах, тоскливо поскрипывающие половицы и аскетический кодекс домостроевской этики. Интерес героев новой прозы к этим краям мотивировался только романтической жаждой необыкновенного, которое всегда — вне дома, всегда сулит жизнь, что и сложней, и проще, чем та, которая есть.

<sup>6</sup> Дорош Е. Живое дерево искусства. М., 1970, с. 178.

<sup>7</sup> Там же, с. 182.

Однако и сложность, и простота незнакомой жизни не открывались герою литературы середины 50-х годов во время этих «гастролей», и когда, ворочаясь и мучаясь в ночном сне, герой рассказа Ю. Казакова «Под кручей» (1955) видел в кошмарах, как кто-то «страшный» ходит вокруг дома, постукивает палочкой по стенам, пытается залезть внутрь, но обнаруживает на дверях и окнах огромные запоры, почему и «проникнуть в дом невозможно», оп, в сущности, воспроизводил традиционное представление, скрывающее в себе собирательный образ глубинки — неподвижной, застойной и потому страшной.

«Город был азиатски дик, скучен, пылен и всеми забыт», — скажет Казаков в другом рассказе тех же лет («Старики», 1958), и это тоже может служить символическим напоминанием о том, как виделось устойчивое, традиционное, исторически неизменное, ассоциируясь только с косным, вязким.

Но когда спустя десятилетие мы начали встречать в статьях и заметках слова о провинции, воспитывающей не только мещан и чудаков, но и праведников, и художников, и мыслителей, когда нам во всеуслышание сказали, что историческая стабильность глубинки может служить мостом к прошлому, — споров уже не было, потому что задолго до критиков, заметивших этот новый ракурс изображения жизни, произошло художественное открытие многослойности той реальности, которая долгие годы казалась однозначно инертной и потому непринемлемой.

Стремясь создать картину «замолкшей жизни», писатели начали живописать ее с такой выразительностью, что она стала соперницей иной, реально существующей действительности. Отпечаток романтической экзальтации сопровождал создание этого мира, где река — «это да, теки, куда хочешь, никто не поставит предела. И вода в тебе бежит, и солнце в тебе играет, и рыба ходит, и люди купаются» (Ю. Куранов. «Колыбельные руки»), горы — стремительные и грозные, с внезапными ливнями, с молниеносно быстро зажигающимся солнцем» (Гр. Матевосян. «Мы и наши горы»), а жизнь сегодняшнего пастуха кажется желанным ориентиром, и все потому, что живет он, как и его предок, что жил «тысячу лет назад», проводя круглый год «то в единоборстве с природой, то в дружбе с ней...» (Гр. Матевосян).

Ю. Казаков не случайно вспомнил в одном из своих рассказов строчку английского поэта Томаса Грея —

«...коротка и проста летопись бедных», не случайно и оспорил ее: вот он сидит перед нами «веселый старик, покрикивает сглуха, шутит — и летопись его длинна». Старики и старухи заполонили страницы новых книг, и произошло это именно потому, как точно уловил В. Перцовский, что «старый человек — это завершенная, прожитая жизнь, живой мост, связывающий настоящее с прошлым»<sup>8</sup>. Иван Африкапович и Олеша Смолин — у Белова, старики Брянские — у Лихоносова, дед Момун — у Айтматова, Тихон — у Казакова, старуха Анна — у Распутина, — все эти праведники стали как бы «единицей хранения» традиции, точкой, где оказалась неразъятая и неразомкнутой цепь времен.

Характерно, как преображается шлопутный Егор в рассказе Ю. Казакова «Трали-вали» (1959), когда затягивает старую русскую песню, и как смолкают люди, когда Егор начинает их «поражать»: «Не частушки поет он и не современные песни, хоть все их знает и постоянно мурлычет, — поет он на старинный русский манер, врасстяжку, как бы неохотно, как бы хрипловато, как, слышал он в детстве, певали старики. Поет песню старую, долгую, с бесконечными, за душу хватающими „о-о-о...“ и „а-а...“. Поет негромко, чуть играя, чуть кокетничая, но столько силы и пронзительности в его тихом голосе, столько настоящего русского, будто бы древне-былинного, что через минуту забыто все — грубость и глупость Егора, его пьянство и хвастовство, забыта дорога и усталость, будто сошлись вместе и прошлое и будущее, и только необычайный голос звенит, и вьется, и туманит голову, и хочется без конца слушать, подпершись рукой, согнувшись, закрыв глаза, и не дышать и не сдерживать сладких слез».

Путешествия в прошлое, служившие в «молодой прозе» лишь литературным приемом, лишь мотивировкой издержанности и псеврастении героя, оказались важнейшей стороной мироощущения человека. Недоумение «зачем, зачем нам уезжать и уезжать из дома навсегда?» — переросло в понимание горькой доли остающихся отцов, в чувство вины перед недооцененным прошлым и, главное, в ощущение опасности, которою может обернуться для человека разрыв в цепи поколений: «Богаче дом без нас не станет... — продолжал в том же рассказе «Колыбель-

<sup>8</sup> Звезда, 1969, № 9, с. 209.



ные руки» Ю. Куранов. — ... Ни дом, ни окна, ни крыльцо не станут веселее или смелее. Тогда и наши дети уйдут из дома, и только кто-то закаменевший в неистовой и горькой чистоте будет ходить по утрам на ключ с корзинкой нестиранного белья». А спустя несколько лет именно об этом написал свою сказку «Белый пароход» Ч. Айтматов — книгу, где мудрость старых и малых — одна цепь, и когда рвется одно ее звено, — разрыв трагически губит и тех и других.

Настолько велика была потребность писателя в предостережении человечества, что он вышел из норм и границ метафорического строя сказки и вынес на поверхность свою заповедную мысль: «Дед говорит, — объясняет мальчик солдату, который никогда не интересовался своими предками и который ничего не знает о сыновьях Рогатой Матери-оленихи, — что если люди не будут помнить отцов, то они испортятся.

— Кто испортится? Люди?

— Да.

— А почему?

— Дед говорит, что тогда никто не будет стыдиться плохих дел, потому что дети и дети детей о нем не будут помнить. И никто не будет делать хорошие дела, потому что все равно дети об этом не будут знать».

Подобно тому как советские специалисты по экономической демографии, исследуя вопрос о вкладе поколений, настаивают на том, что «нет никакой „эксплуатации“ одним поколением другого» — те „деды“, которые работали на внуков, в свое время сами были внуками и имели „своих“ дедов, которые также на них работали»<sup>9</sup>, подобно тому как все настойчивее социологи говорят о «решающем значении ... предшествующего опыта человека»<sup>10</sup>, — осмыслиют связь времен и советские писатели. И когда молодой герой повести В. Лихоносова «Родные» (1965—1966) с болью думает о том, что «уходит целое поколение», когда он едет в места, где жили его родители, и пытается представить себе молодость матери и отца и в воображении хочет «отдалиться в замолкшую жизнь», он, показывая нам автор, совершает это воображаемое путешествие не затем, чтобы эта «замолкшая жизнь» по-

---

<sup>9</sup> Урланис Б. Возраст человека: экономический аспект. — Лит. газ., 1970, 29 июля.

<sup>10</sup> Кон И. Социология личности. М., 1967, с. 31.

вторилась навечно и наяву», не затем, «чтобы самому пожить ее трудностями и обидами» (их не минует ни одно время), — нет, чтобы в минуты этого вещего сна понять и запомнить что-то очень, очень дорогое. «Уходит целое поколение, — повторяет герой. — Поколение русских крестьян. А я уже не такой... да, не такой, как они...». И нет уже в этих размышлениях самолюбования, как нет в них чувства превосходства, желания утвердить себя за счет тех, бывших, уже отошедших, временем в тень отодвинутых.

Итогом исследований экономической демографии является вывод о том, что вклад отцов и детей в производство «отражает экономическую связь времен, вечную цепь поколений, обеспечивающих социальный и технический прогресс человечества»; стремление понять связь времен в современной советской литературе служит той же цели: пытаюсь утвердить традицию как необходимый и плодотворный фермент общественной жизни, литература видит в вечной связи поколений залог духовного обогащения человечества, противостоящий цинизму и неверию в мир.

Эта своеобразная, полная глубокой жизненной мудрости позиция обнаруживает свой позитивный смысл на фоне звучания темы «отцов и детей» в литературе некоторых западных стран. Ю. Гусев в работе «Молодой герой в литературе» справедливо отметил, что извечно сложные отношения поколений, отразившиеся в проблеме «отцов и детей», в наши дни получили дополнительные импульсы, коренящиеся как будто в самой динамичной природе современной общественной жизни. Ю. Гусев цитирует статью западногерманского социолога Карла Маннгейма, опубликованную в 1969 г. «Быть старым, — пишет К. Маннгейм, — это прежде всего значит жить в какой-то особой, выработанной для себя системе критериев, в которой весь возможный новый опыт в значительной степени получает заранее предопределенную форму и место»<sup>11</sup>.

Согласно логике Маннгейма, этот традиционализм не может не вступить в конфликтное противоречие с быстротой и оперативностью реакций молодежи.

С этим, очевидно, предполагает Ю. Гусев, «связаны жалобы на то, что «современная молодежь» непочтительна со старшими: старики утрачивают роль храните-

---

<sup>11</sup> Герой художественной прозы. М., 1973, с. 343.

лей жизненного опыта, который ранее был равнозначен мудрости»<sup>12</sup>.

При такой постановке вопроса традиции становятся тождественны неподвижности, стабильности духа, рутине. Сегодняшнее «новое» радикально отрывается от вчерашнего «старого».

Современная советская литература прошла этот этап. Прошла и вышла к более дифференцированным и сложным решениям.

История, отложившаяся в глубинах психики человека, выступает в современной советской прозе как форма связи человека с теми людьми, кто жил до нас, кто живет с нами, кто придет после нас. Так оказалась продолженной традиция русской философской мысли, издавна настаивавшей на необходимости сознавать, что связь человечества, «сочетая в одну мысль и времена протекшие и времена обетованные, образует его подлинную сущность...»<sup>13</sup>. Эта вера в благотворную силу человеческой общности, в созидательный смысл нравственной традиции, аккумулирующей вековой опыт трудящегося человечества, этот историзм мышления, так настойчиво заявляющий о себе в духовном облике современного героя, и есть позитивный аспект того круга идей, который принесла с собою проза В. Белова, Гр. Матевосяна, Ф. Абрамова, Ч. Айтматова и близких им по духу писателей.

2. Введение в обиход общественного сознания и художественного изображения вопроса о традиции привело к возникновению новых и нередко спорных вопросов.

Еще тогда, когда появилась повесть «Деревня Бердяйка» (1961) В. Белова, Л. Аннинский одним из первых обратил внимание на особый характер действительности, в ней воплощенной. «Деревня Бердяйка, — писал Л. Аннинский, — старорежимный, милый, бревенчатый порядок домов, скрип коростелей и хрупанье коров, кряжистые мужички-плотники и терпеливые бабы, гармошка, звучащая под вечер, и „славутники“-парни, идущие на гулянье к „славутницам“-девкам по вековому ритуалу, древние старики, лежащие на печках в спокойном ожидании смерти, забористая речь, пересыпанная ядреными словеч-

---

<sup>12</sup> Там же, с. 347.

<sup>13</sup> Чаадаев П. Я. Соч., т. 2, с. 129.

ками и сдобренная крепковатым юмором, — узорная старина, описанная точно таким же узорным, тяжеловесным языком»<sup>14</sup>.

Точно уловив контуры мира, созданного Беловым, критик верно сформулировал и подстерегающие героя Белова опасности: самая трудная проблема, писал Л. Аннинский, состоит в том, что «внутренняя точка опоры у него (Белова. — Г. Б.) дапа человеку изначальна: он ее не выбирал; и она работает до тех пор и при том условии, что человек остается в лоне традиционной действительности. Стоит отдельному человеку выпасть...»<sup>15</sup>. И далее критик анализировал рассказ Белова «Дожинки», где, как он писал, «смутное чувство, что за линией деревенского горизонта возможен совсем иной, по иным законам живущий мир, оборачивается настоящей душевной катастрофой»<sup>16</sup>. Однако то, что тем самым вообще возникают два параллельных мира — один, живущий «по вековому ритуалу», и другой — «за линией деревенского горизонта» (это — важнейшая константа современной прозы), — критика волновало мало. Его интересовало другое — личности или не личности живут в мире, который условно можно назвать «деревней Бердяйкой». Поэтому «славутники» и «славутницы», да «древние старики, лежащие на печках в спокойном ожидании смерти», — все кажется критику на одно лицо: «Это сознание доличностное, еще не отпавшее от среды. Это существование, всецело определенное средой, не знающее личного момента»<sup>17</sup>.

Вряд ли Л. Аннинский был прав. Гораздо точнее оказался С. Залыгин, который не только попытался объяснить «таинственную убедительность» произведений В. Белова счастливым сочетанием в этом писателе «сегодняшнего» слуха и зрения с органической верой в традицию, но и увидел в традиционности Белова ясно осознанную творческую задачу. Залыгин считает, что произведения Белова о современной деревне как бы предназначены «для сравнительного восприятия, для того, чтобы читатель то и дело обращался к своей собственной памяти, вызывая в ней картины других деревень, образы других

---

<sup>14</sup> Аннинский Л. Точка опоры. — ДФн, 1968, № 7, с. 179—180.

<sup>15</sup> Там же, с. 184.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же, с. 179.

людей, чтобы он чувствовал традицию не саму по себе, не изолированно, а в ее соприкосновении и взаимодействии с днем сегодняшним. Чтобы он еще и еще раз самолично проверял ее нынешнюю жизнеспособность и необходимость»<sup>18</sup>.

Эта трактовка убедительнее и сложнее, нежели точка зрения Л. Аннинского. Можно согласиться с тем, что «любовь к земле испокон веков оборачивалась для крестьянина не только моральными цепностями, но и духовными»<sup>19</sup>, но нельзя принять близость к земле за причину, из которой автоматически вытекает следствие — высокая нравственность.

Иначе — как надо было бы рассматривать стремительный крах этой нравственности в тех случаях, когда «город» (условное понятие, как бы метафора противостояния традиции) действует согласно внешней, бездушной логике, но оказывается победителем? Об этом заставляет задуматься повесть Гр. Матевосяна «Мы и наши горы», которая тоже начинается с апофеоза «естественной», «настоящей» жизни, апофеоза, настолько романтизированного, что сам автор предупреждает нас — речь будет идти об «автономной республике пастухов». А кончается эта прелестная, тонкая повесть о пастухах, что живут по законам предков, странной нотой. По нелепому поводу, такому нелепому, что долгое время самим действующим лицам казался он смешным и недостойным разговора, судили городские судьи четырех пастухов, судили за то, что по давнему обыкновению съели пастухи овец из числа тех, что пасли. И вот как это кончилось: «Посадить в тюрьму, — говорит автор, — конечно, никого не посадили. Разошлись подобру-поздорову: антаромечцы вернулись к прерванным занятиям. Но что-то изменилось в антаромечцах...».

Что же? Одного словно подменили, другой окликал товарищей не иначе, как «дурак, подожди меня», третий «будто занедужил», и результатом недуга было то, что забрал он семью и переехал в город. И хотя во всей «автономной республике пастухов» прекратились после случая с овцами кражи, — была потревожена традиция здорового спокойствия. И жители-пастухи один за другим потянулись в город...

<sup>18</sup> Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 134.

<sup>19</sup> Видулов С. Любовь к земле? Да! — Наш современник, 1969, № 1, с. 125.

Насмешливо едко говорит автор о возможной городской жизни своих героев. «Без тебя, Ишхан, город не обойдется, погибнет город, если ты не там будешь жить. Поди, поди, стань на проспекте Ленина и ори во всю глотку... Пока город из тебя горожанина сделает — семь потов с него сойдет. В городе только тебя не хватает, будешь там аукаться с Павле: «Почем мед?» — «Четыре рубля!» — «Ну и грабеж». А Павле, перебравшись в город, набил свой дом всяким добром: тут и буфет, и книжный шкаф, и холодильник, и пианино — и сидит себе, хвастается перед бывшими односельчанами. И нет ответа только на один вопрос — почему таким непрочным оказалось духовное противостояние дурным соблазнам, почему так быстро, без сопротивления осуществилось отпадение от традиции?

Проблема взаимодействия традиционных моральных норм (понятых широко, как философские заповеди, — опора нравственной жизни) и действительности становится сегодня важнейшей проблемой современности — и потому, что, несомненно, велик наш интерес к преемственным идеям человеческого рода, и потому, что художественное решение этой проблемы заставляет читателя вновь задуматься над извечными вопросами человеческой жизни, и, главное, потому, что здесь в самой реальности сталкиваются современность и история. Это мы чувствуем, это мы знаем, но это же делает названные вопросы открытыми, побуждая нас думать над ними и решать их.

Сама постановка современными писателями вопроса о «вечности» не подвергает сомнению социальную детерминированность литературы. Однако она отражает реальную черту времени, отмеченную Д. С. Лихачевым: «Социальная детерминированность с развитием общества отнюдь не уменьшается — она становится только все более и более сложной и опосредованной»<sup>20</sup>.

Так мы подходим к размышлению над вопросом, казалось бы, традиционным, но заново решаемым на каждом этапе исторического развития: как нынче, в век преобладания социального начала в человеческой жизни, соотносятся натура человека и его общественное бытие?

---

<sup>20</sup> Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы. — В кн.: О прогрессе в литературе. Л., 1977, с. 66.

Можно ли, действительно, не задуматься над тем, почему оказался так драматичен выход Ивана Африкановича за пределы деревенской околицы? Не в том ли причина, что сознание его, сформированное традицией, исходящее из нее и в нее же нисходящее, несет на себе печать некоторой изолированности от окружающего мира, архаично по своему складу? Можно ли пройти мимо того, что спор Ивана Африкановича с Митькой, «сшибка» их правд — это столкновение двух нравственностей: той, что вырастает из глубин первичной жизни, что существует как нечто, издревле осевшее в душе, — и той, что, на взгляд писателя, формируется современным городом и оказывается на поверку и бездушно рациональной, и прагматичной?

В повести «Плотницкие рассказы» вышедший когда-то из деревни герой, уже резко отличный по типу от Ивана Африкановича, но по-прежнему близкий автору, приезжает на время отпуска в родные края — и неожиданно становится свидетелем дружбы-вражды двух стариков — явления ему непонятного, и нам, читателям, тоже предположительно как своеобразная загадка.

Спор, который в повести «Плотницкие рассказы» ведут Авицер Козонков и Олеша Смолин, — это спор о прожитой жизни, о своих поступках, о событиях — давних и недавних. Герою только кажется, что это он вызвал из прошлого «притихших духов» — на самом деле в споре двух стариков о колхозе, коллективизации и сельской жизни живут неутихшие страсти, ибо за ними стоит не только день вчерашний, но и день сегодняшней.

Но в то же время только различием позиций вражды двух стариков уже не объяснить. Тянется за Авицером Козонковым цепь мелких гадостей, глупых и бессовестных проделок, кляуз, а фатально связанный с ним бытом, местом, деревенским миром Олеша Смолин — праведник, совестливый человек, не раз страдавший и за Козонкова, и от Козонкова. Загадка, которую задал своим читателям Белов, и состоит в том, что после их ссоры, казалось бы, все разъяснившей, рассказчик заходит к Олеше проститься. Что же он видит? «Боже мой, что это? За столом сидели и мирно, как старые ветераны, беседовали Авицер и Олеша. Не было ни крику, ни шуму. Бутылка зеленела между чайных приборов, на столе остывал самовар. . . Потом они оба с Авицером, клоня сивые головы, тихо, стройно запели старинную протяжную песню.

Я не мог им подтянуть, — переводит рассказ в открытую символику Белов, — не знал ни слова из этой песни. . .»

И в «Привычном деле» и в «Плотницких рассказах» (несмотря на их существенные различия) Белов ставит читателя перед одним из самых серьезных вопросов современности: как взаимодействуют человеческая натура и действительность, человеческая природа, **формирующаяся** веками, и современная история? Если сознание Ивана Африкановича относительно стабильно, то коллизия «Плотницких рассказов» дает основание думать, что в момент острой социальной ситуации (коллективизация) раскрылись глубинные черты натуры каждого из героев, что ситуация только стимулирует обнаружение извечных, изначальных свойств человеческой природы.

Некоторые критики, однако, в чем-то сужают диапазон этих художественных решений, когда пытаются свести все к одному и притом опять-таки внеисторичному и отвлеченному «знаменателю»: совестливость таких людей, как Олеша Смолин, пишет, например, В. Перцовский, идет «от устоев общественной коллективной жизни, она (совесть. — Г. Б.) как бы ограничивает индивидуальное своеволие и тем самым ослабляет зло»<sup>21</sup>. В этом рассуждении нельзя не согласиться с тем, что совесть — «необходимый фермент жизни». Но как понять возникновение в одной и той же среде столь разных характеров, как Авинон Козонков и Олеша Смолин?

Такую же ситуацию мы встречаем в рассказе Ю. Казакова «Старики». Симптоматичным для своего времени он оказался не только потому, что его главный герой Тихон был одним из тех первых характеров, в которых, как писал автор, «вдруг открыли и ум, и русскую сметку». Уже в этом рассказе, отдаленном от нас более чем двумя десятилетиями, возникла коллизия дружбы и вражды двух стариков, бывшего батрака Тихона и бывшего миллионера, парходчика и мукомола Круглова. Неумирающая, незатихающая их вражда, «удивительная в своем постоянстве, ставшая уже сказкой города», была еще мотивирована социально (бывший батрак — бывший хозяин), и поэтому клокотанье страстей, необузданность нрава и предугадываемая жителями города неизбежность кровавой развязки только возвышали эту ситуацию до

---

<sup>21</sup> Перцовский В. Люди деревни. — Звезда, 1969, № 9, с. 210.



трагедии, не меняя по существу знакомого нам конфликта.

Эта же коллизия лежит в основе одного из лучших рассказов В. Шукшина «Заревой дождь», где в момент «непосильной борьбы со смертью» встречаются враги — раскулаченный Кирька и выселивший его когда-то из села Ефим Бедарев. Страх, любопытство и мстительная радость от созерцания поверженного врага у Кирьки, «беспокойный свет горькой какой-то мысли» у умирающего Ефима — все это оказывается слабее их примирения у смертной черты, примирения, не смягченного отказом каждого от прожитой жизни: стоит на своем умирающий, ничего не забыл другой, отомстивший уже тем, что пережил обидчика. А поверх всего — жалость. «Жалко малость», — говорит Ефиму Кирька; жалко и Кирьке умирающего Ефима: «Сейчас он даже не хотел понять: почему жалко? Грустно было и жалко, и все». А вокруг — как было, как будет — «дождь шумел, отплясывая на дороге тысячью длинных сверкающих ножек... Кипело, булькало в канавках и лужицах... Хлюпало».

Чем же держится это противопоставление острой, отметившей жизнь вражды — жалости и всепрощению? Мыслью, что оба в землю уйдут? Сожалением о суете сует, какую кажутся жизненные передрыги перед лицом смерти? Или просто — все мы люди, все мы человеки?

Вопрос о связи первозданной стихии личности с социальным аспектом человеческой жизни — проблема, которую решает сегодня вся мировая литература. Стимулирует ли общественная ситуация обнаружение изначально заложенных в человеке качеств? И где порог этой изначальности? Первичная природа человека? Но как она корректируется той же традицией, т. е. наследственным опытом человечества? Как она корректируется действующей моралью?

Исследование сознания, опирающегося на традицию, не вызывает ни протеста, ни недоразумения до тех пор, пока оно остается локализованным определенными социально-психологическими типами. Сращенность сознания и бытия, мотивированность форм сознания формами бытия — все это может дать богатый материал для исследования того, как формируется человеческое сознание. Но это же обязывает нас понять, какие структурно-психологические изменения претерпевает оно во времени, какое сложное разнородное образование представляет со-

бой психика, через которую прошел разлом истории (революция, война) и которая формируется новым типом общества.

Современная наука о социальной психологии утверждает, что необходимо рассматривать сознание человека во всем объеме его исторических слоев. Тогда мы увидим, что «человек чрезвычайно пластичен, но в его индивидуальности содержатся, в диалектически снятом виде, все этапы его предшествующего развития, со всеми зигзагами и противоречиями»<sup>22</sup>.

Однако такая постановка вопроса решительно противостоит разговорам о народном сознании «вообще» — она предполагает анализ тех изменений в сознании человека, которые порождаются ежегодно, ежедневно. Проблема традиции начинает по-новому звучать и в современной критике. Рассуждения критиков становятся аналитичнее, вплоть до полемического заострения, выразившегося в названии одной из статей таджикского критика Р. Ходи-заде: «Всегда ли плодотворна традиция?»<sup>23</sup>.

Выражая акценты, свойственные сегодня большей части русской критики, той критики, которая ратует за социальный анализ, Ф. Кузнецов, анализируя обширный материал литературы 60—70-х годов, приходит к выводу: «Выработка точной писательской позиции» необходимо происходит в борьбе и полемике с двумя крайностями — с односторонним, плоскостным, нигилистическим отношением к духовным богатствам природы и сельщины, ценностям трудовой крестьянской жизни, отношением, игнорирующим ленинский взгляд на крестьянство, в котором Ленин видел не только собственника, но и труженика, а также и со столь же метафизическим, иллюзорным и плоскостным, „пейзанским“ взглядом на жизнь деревни, идеализирующим патриархальные формы ее прежнего бытия, абстрагирующим от социальных классовых противоречий крестьянства, от современной нови и деревни»<sup>24</sup>.

Опираясь на то, что уже достигнуто советской литературой и критикой 60—70-х годов, Ф. Кузнецов справедливо считает, что в полемике с неверно понимаемыми «истоками», с идеализацией патриархальных начал

<sup>22</sup> Кон А. С. Указ. соч., с. 32.

<sup>23</sup> Дружба народов, 1974, № 9.

<sup>24</sup> Кузнецов Ф. За все в ответе. Нравственные искания в современной прозе. М., 1975, с. 70.

нельзя вместе с водой выплескивать и ребенка, недооценивать достижение нашей литературой народного характера, народной трудовой нравственности.

Однако развитие народной нравственности не есть однозначный процесс; самое это понятие — и уж тем более его преломление в современной литературе — требует социально точного, конкретно-исторического анализа.

Именно поэтому, выражая тенденции сегодняшнего дня, на страницах наших книг и журналов продолжает звучать критика по адресу тех, кто склонен к внеисторическому, асоциальному подходу к проблеме национальной традиции, народного характера.

Эти проблемы продолжают оставаться спорными.

Категория «народная мораль» в ее реально-историческом содержании так же сопротивляется навязанному и схематичному стереотипу, как и представление о внеисторически понятом национальном характере.

Историзм художественного мышления сказывается сегодня в умении писателя увидеть, говоря словами Залыгина, историю, «осевшую» в психике человека; но так же, как невозможно прямое перенесение исторической, т. е. завершившей свой круг, действительности в новое время, невозможно и прямое перенесение архаического сознания в мироощущение современного человека. История не только оседает в психике человека, но и трансформирует его сознание, его мысль и чувство.

В рассказе Ю. Казакова «Легкая жизнь» (1962) монтажник Василий Панков — веселый человек; когда он работает, вместе с ним трудится и ругается до хрипоты и стискивает зубы от напряжения вся его бригада. Но вот он кончил работу, и уже вечером «...напился, с кем-то дрался, с кем-то целовался, плакал, хотел топить и утром, проснувшись в общежитии, избитый, в изодранной рубахе, с больной головой, долго не мог прийти в себя и не мог ничего припомнить из вчерашнего».

Потому ли это, что «бродяга по натуре» он? Но вот Василий едет в деревню, и все ему рады, и опять он пьет, и бахвалится, и «невнятно толкует о заработках, о каких-то инженерах, презирая их дипломы и образования, презирая вообще культуру, выше всего ставя опыт, хвастаясь своей необходимостью». А дома живет так, как мечтал: «Пьет. Каждый день гуляет, играет на гармошке, заново знакомится с девушками, а они заигрывают с ним. Ходит он с ними и в комбинатский клуб,

в соседнюю деревню, хвастает своей жизнью и ловит со Степаном рыбу на перекатах.

Все эти дни он неизменно счастлив. . .».

Поначалу кажется немотивированным резкий перебой этого сладостного состояния: вот Василию уже скучно, и ощущает он. . . «знакомую тоску по дороге, по вокзалам, по гостиницам. . .» Вспоминает, что есть у него на юге «кореш», и, тотчас собравшись, уезжает. Правда, на какой-то миг осеняет его озарение, что пуста его жизнь: «Все какое-то случайное, и друзей настоящих нет, и ничего нет — одна дорога, одни вокзальные буфеты в памяти». Но ненадолго все это — и вот опять он мчится в поезде, забыл обо всем, и — счастлив. «Легкая жизнь! — кончает рассказ Казаков. — Мчится по земле, спешит, не оглядывается, всегда весел, шумен, всегда самодоволен. Но пуста его веселость и жалко самодовольство, потому что не человек он еще, а так — перекати-поле».

И опять у нас возникает вопрос: так почему же он таков — Василий Панков? Потому ли все-таки, что «бродяга по натуре»? А, может быть, и по другим причинам — потому, что, ощущая свою необходимость, оказался он между двух культур, что труд при машинах и турбинах не стал потребностью в творчестве (сев в поезд, «о своей недавней работе, о монтаже котла — Панков не вспоминает»), что жизнь духовно не осмыслена, а вековое сознание оказалось трансформированным, но не уложившимся в иные нравственные нормы?

Эта проблема, может быть, ближе всего стоит к реальным нуждам нравственного воспитания современного человека: тяготение деревни к городу влечет за собой процесс и взаимодействия, и столкновения разных форм духовной культуры, разных форм духовной традиции. Это рождает острые нравственные проблемы, драматизм которых все более настойчиво отражает современная проза. Есть в решениях этой проблемы очевидное противоречие: хотя, вероятно, еще не пришло время для широких обобщений, нельзя не отдавать себе отчет в том, что за дилеммой «деревня—город» часто стоит скептическое недоверие к сознанию, которое почему-то берется в сухом логическом аспекте и оказывается адекватным формальному рационализму. Характерно высказывание писателя Ю. Куранова: «Если город близок тому новому, что рождается нашим общим разумом ежедневно, то деревня

стоит на истоках, которые питают нас живительными соками прошлого народа, живой водой нашей природы». «Разум», как мы видим, соотносится с «новым» и «городом», «истоки» оказываются в равной мере синонимами и истории, и природы, сферой органической жизни народа (но единственная ли это сфера?), и полем существования и действия стихийных, иррациональных комплексов.

Поэтому вопрос о процессах, протекающих в сознании человека, стал одним из самых актуальных сегодня. Меняется ли оно так, как меняется само время, хотя и несет в себе «сопротивление материала», в какой мере сознание сохраняет в своей структуре элемент преемственности как необходимое условие духовной стабильности человеческой жизни? И как оно соотносится с сегодняшней жизнью?

Остротой звучания этих вопросов полна не только окружающая нас реальность, но и современная литература. И решение этих проблем тоже есть знак времени, отмеченного напряженным интересом к широко понятой традиции — истории, отложившейся в глубинах нашей психики и во многом определяющей развитие человечества.

### *Глава третья*

---

#### *«Стиль — это человек...»*

1. В диалоге с критиком Н. С. Тендитник В. Распутин говорил: «...важно писать своих героев так, чтобы читателю в голову не приходило, что в происходящем участвовала какая-то посторонняя сила, именуемая... автором, который что-то знает и чего-то не знает, чтобы не возникало никаких сомнений, что это исходящее есть одна суть и правда жизни»<sup>1</sup>. В этом же диалоге писатель рассказывал о своих усилиях обойти обезличенность обиходного языка, которому, на его взгляд, под напором массовых средств информации грозит опасность потери национального колорита. «Помочь русскому

---

<sup>1</sup> *Распутин В.* Болеть человеческой болью. — Советская молодежь, Иркутск, 1977, 27 нояб.

народному языку — сильному, богатому, великому — сейчас, пожалуй, в состоянии только литература. «И когда писатель нарочито берется писать неким усредненным языком, которым люди общаются, чтобы понимать друг друга, — говорил В. Распутин, — это уже плохо. Сейчас главный долг современного писателя — больше обращать внимания на народный русский язык. Сохранять его, пользоваться им, всячески его продолжать»<sup>2</sup>.

Каким должен быть язык современной прозы? Эта проблема волнует сегодня многих и зрелых, и молодых писателей. В ней есть новая острота, связанная с тем, что под напором языка радио, телевидения, газеты ощущимо меняются речь и мышление современного человека. Но нельзя считать, что только в 70-е годы проблема языка и стиля стала дискуссионной. Тревожные голоса о том, что языку грозит опасность нивелировки, раздавались и раньше, и характер этих споров уже предвещал и будущие дискуссии о языке, и будущие стилевые процессы в прозе.

Современникам 50-х годов могло, полагаем мы, показаться странным, с какой неожиданной настойчивостью в выступлениях и беседах о мастерстве вдруг зазвучало возвращение к давно известным, казалось бы, истинам: «Язык всегда останется основным материалом произведения. Художественная литература — это искусство слова»<sup>3</sup>, — говорил в 1952 г. К. Федин в речи, обращенной к молодым писателям.

«Истинная любовь к своей стране немыслима без любви к своему языку. Человек, равнодушный к родному языку, — дикарь», — писал в эти же годы К. Паустовский<sup>4</sup>. За декларациями следовало объяснение причин: «Обо всем этом приходится говорить потому, что сейчас в русском языке идет процесс законного и быстрого обогащения языка за счет новых форм жизни и новых понятий, и рядом с этим заметно обеднение, или, вернее, засорение языка.

Наш прекрасный, звучный, гибкий язык лишают красок, образности, выразительности, приближают его к языку бюрократических канцелярий или к языку пре-

---

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> О писательском труде: Сборник статей и выступлений советских писателей. М., 1963, с. 309.

<sup>4</sup> Там же, с. 161.

словутого телеграфиста Ять»<sup>5</sup>. А И. Эренбург напомнил рассказ К. Чапека о том, как один профессор придумал способ обнаружения преступников: «Он делал свои опыты таким образом: он говорил слова, и человек должен был сразу отвечать. И этим он выдавал, что у него в голове, кто он такой:

... Вышел один человек, и профессор ему сказал:

— Дорога.

Тот отвечает:

— Столбовая дорога профсоюза.

Или:

— Широкая дорога профсоюза.

Ему сказали:

— Туча.

Он ответил:

— Черные тучи реакции.

Так он отвечал полчаса, и профессор сказал:

— В первый раз я вижу полный неуспех моей теории. Простите, я только одно хочу знать — какая ваша профессия?

Тот сказал:

— Я — журналист.

Он говорил и думал готовыми фразами...»<sup>6</sup>.

Может показаться, что пример, приведенный Эренбургом, — ироническая пародия на плохой журналистский стиль. Однако это не так. Как отмечают исследователи, публицистический стиль в своем историческом развитии прошел общий путь: «30-е годы — господство нейтрального стиля во всех областях речевой деятельности. Соответственно приостанавливается дальнейшая экспансия разговорной речи и в публицистическую речь.

Годы войны усиливают общее «повышение» публицистической стилистики. Здесь можно говорить о втором «всплеске книжности». Но одновременно в этот период активизируется и тенденция к лаконичности и простоте изложения, достигаемых средствами как книжной, так и разговорной речи.

И, наконец, послевоенные годы — энергичное взаимопроникновение разговорных и книжных речевых пластов, с преобладанием первых, в новых публицистических жан-

---

<sup>5</sup> Там же, с. 161—162.

<sup>6</sup> *Эренбург И.* Главное — страсть... — *Вопр. лит.*, 1969, № 4, с. 146.

рах»<sup>7</sup>. Это стилевое явление (на фоне господствующей нейтральной лексики — клише, готовые фразы, канцеляризмы) имело свой полюс: вместо слов прямых и точных стиль начал «смягчаться» словами «застенчивыми», из языка последовательно изгонялись выразительные, простонародные слова, объявленные слишком грубыми.

Исследуя путь слова, Л. Боровой видел в этом процессе проявление того своеобразного пуризма, которое «считалось одно время хорошим тоном в нашей литературе»<sup>8</sup>. Он же приводил в своей книге слова К. Маркса: «Язык, лишь только он обособляется, конечно, тотчас же становится фразой»<sup>9</sup>. «Обособляется» — от жизни общества, от исторического момента, от социальной и индивидуальной характеристики, от создателя, от адресата, от носителя стиля — человека.

Представляется не случайным, что до тех пор, пока эта обособленность не была осознана как фактор, враждебный стилю, писатели не смогли вырваться из рожденных нейтральным стилем противоречий. В статье «Перед первой страницей» К. Симонов писал: «Цель мыслей зигзагообразна, сложна. В ней одно следует за другим и сцепляется между собою, далеко не всегда подчиняясь законам логики. Между тем для того, чтобы найти в словах собеседника нужные нам точные детали, точные описания обстоятельств, необходимо подумать о том, какая именно цепь мыслей будет способствовать такой точности»<sup>10</sup>.

Рекомендация, как мы видим, не затрагивала основного: живых источников стиля. Игру слова, отражающую игру ума и чувств персонажей, замещала в рассуждениях писателя логическая упорядоченность фразы, ее нейтральная, формально-грамматическая стройность.

К. Симонов считал, что самым верным путем к созданию психологического стиля является подстановка автора на место героя: «Лучше всего, — говорил он, — попытаться представить себя самого в тех жизненных обстоятельствах, о которых идет речь, и, исходя из этого, по-

---

<sup>7</sup> Сиротинина О. Б. Некоторые жанрово-стилистические изменения советской публицистики. — В кн.: Развитие функциональных стилей современного русского языка. М., 1968, с. 122.

<sup>8</sup> Боровой Л. Путь слова. М., 1968, с. 467.

<sup>9</sup> Там же, с. 24.

<sup>10</sup> О писательском труде, с. 220.



стараться восстановить — звено за звеном — возможную, вероятную цепь мыслей»<sup>11</sup>.

Однако К. Симонов, очевидно, не видел в те годы, что предлагаемая им теория утверждает, в сущности, такой тип монологического стиля, при котором доминирующее авторское мировосприятие всецело подавляет персонажей. В таких случаях, когда образ автора как бы «ассимилирует» образы персонажей и «поглощает» их, верно заметил В. В. Виноградов, все произведение становится «прямым отражением идеализированного „творца“»<sup>12</sup>. Стиль лишается игры экспрессивных смыслов и оттенков, всегда сопутствующих уважению к «стилю мышления» героев. Интуитивно чувствуя это, Симонов в той же статье писал: «... Не из-за утери ли живой интонации возникает недостаток, свойственный некоторым произведениям? Читаешь, как разговаривают люди; разговаривают они по порядку, говорят именно то, что нужно автору, и как будто бы верно говорят, а вот читаешь — и испытываешь ощущение какой-то неестественной напряженности. Вероятно, такое же ощущение возникло бы, если бы нам пришлось слушать человека, который, долго разговаривая с вами, не изменил ни разу выражения лица, не двинулся бы, не шевельнул головой, не приподнял руки. Слова как будто и правильные, но приносит их не человек, а истукан»<sup>13</sup>.

Почему же, даже ощущая несовпадение тональности своих произведений с «живой интонацией», писатели не могли выйти за пределы возникших противоречий? «В действительности, — писал В. В. Виноградов, — языковая система с ее стилями активно выражает и отражает многообразие интеллектуальной и эмоциональной, а также экспрессивно-художественной жизни общества с ее противоречиями, колебаниями, пережитками прошлого и порывами в будущее. Но, естественно, материалом для характеристики этой общей системы языка с ее стилями должна служить прежде всего литературно-письменная и устно-разговорная речевая продукция той или иной эпохи»<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Там же, с. 220—221.

<sup>12</sup> Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 220.

<sup>13</sup> О писательском труде, с. 227.

<sup>14</sup> Виноградов В. В. Указ. соч., с. 68.

Отказ от автономного существования персонажа и самостоятельности его стилиевой зоны, разрушение естественного контакта с устно-разговорной речью, всегда являвшейся в русской литературе одним из самых мощных источников обновления и развития стиля, — все это имело своим следствием то, что, даже признавая необходимым учиться у народа его живому языку, многие писатели в 50-е годы воспринимали народный язык как нечто экзотическое, далеко отстоящее от реальной, окружающей их жизни. Характерно высказывание К. Паустовского: «Мы обязаны искать и собирать повсюду, как золотonosный песок, по крупичам образцы русской речи: в поездах, в колхозах, среди людей самых разных профессий, в поэзии, в научных докладах, в народных легендах, в речах политических деятелей...»<sup>15</sup>. Эта ориентация на «образцы» народной речи, когда эта речь осмыслялась как нечто, существующее параллельно обычной жизни и обиходному языку, также была одним из сигналов об ослаблении естественности стиля.

В контексте стилиевых норм своего времени это явление объяснимо: оно несло на себе печать общего процесса — сужения понятия «литературность» до понятия «нейтральность». Ориентация же на «нейтральный» стиль, пишет исследователь современной русской стилистики Т. Г. Винокур, «в корне меняет оценку и восприятие авторами художественных произведений разговорной речевой стихии, неотъемлемой принадлежностью которой являются экспрессивно-эмоциональные наслоения, получающие наиболее яркое выражение в стилистически „сниженных“ речевых средствах»<sup>16</sup>. Характерное для литературы того периода позитивное отношение к выработавшимся речевым стандартам, продолжает Т. Г. Винокур, приводит, в свою очередь, к упрочению «нейтрального» стиля.

Все стилиевые решения, лежащие внутри монологического стиля и питающиеся лишь токами, идущими от книжно-письменной речи, в конечном счете обнаруживали поэтому свою недостаточность.

Читая лекцию о психологии творчества, И. Эренбург говорил в 1950 г.: «Является ли... ритм очень многих

<sup>15</sup> О писательском труде, с. 163.

<sup>16</sup> Винокур Т. Г. Стилистическое развитие современной русской разговорной речи. — В кн.: Развитие функциональных стилей современного русского языка. М., 1968, с. 88.

современных романов современным ритмом, связанным с тем, как люди говорят, как говорит сам автор? Нет.

Вот здесь и начинается полное расхождение с реализмом. Условный ритм, условная интонация литературного порядка другой эпохи придает современной книге сплошь и рядом несколько архаический, стилизованный характер...»<sup>17</sup>.

Эренбургу казалось, что главная беда современного стиля — в отсутствии ориентации на темп жизни. И писатель предлагал свои ориентиры: «... Мы живем в очень быструю эпоху, все люди заняты, жизнь бесконечно уплотнена, — писал он, — и человек, читая, также ищет концентрат, а не вещи, разбавленные водой»<sup>18</sup>. Но краткость, лаконизм, плотность прозы — все это общие критерии, и, трактуемые обособленно (от времени, носителя, автора), они тоже есть проявление искусственности стиля, ибо на «концентрате» люди не говорят... В телеграфном стиле самого Эренбурга, как показывает время, нашло выражение стремление писателя говорить языком эпохи, но реальные, рядом жившие люди своего языка в стиле писателя не обрели.

Характерно, что дважды Эренбург отступал от этих стиливых принципов и выдвигал другие. И в эти периоды он становился особенно близок читателю. Так было в годы войны. Выступая в 1943 г., писатель говорил: «Посмотришь человека на фронте — он как будто погрубел, привык к другой жизни, к другому быту, чем в тылу. А как он реагирует на любое фальшивое слово! У него обостренный слух. Он ищет настоящих правдивых слов! Он не хочет читать статью, которая написана так, что в ней одни фразы. Он хочет живого человеческого голоса, голоса друга. Это голос тех писателей, которые по-настоящему работают для фронта...». Они несут бойцу то, чего часто «писатели-газетчики не могут сделать, потому что они приносят в армейскую печать профсоюзный язык, язык социалистического соревнования и пишут о войне, как писали о выполнении плана. У них готовые фразы. А тот писатель, который идет в армию, должен найти другой, живой язык...»<sup>19</sup>.

Тема живого языка — после перерыва — еще раз воз-

<sup>17</sup> Вопр. лит., 1969, № 4, с. 144.

<sup>18</sup> Там же, с. 146.

<sup>19</sup> Там же, с. 154—155.

ника в статьях Эренбурга, на этот раз во второй половине 50-х годов. И вновь это было приметой эпохи. Если в статье 1953 г. («О работе писателя») Эренбург считал прекрасными стилистами только художников «книжно-литературной» ориентации, а о Лескове говорил, что «этот крупный писатель редко потрясал сердца читателей»<sup>20</sup>, то уже в статье 1956 г. «О стихах Бориса Слуцкого» он подчеркивает как достоинство стиля то, что поэт «знает словарь, интонации своих современников»<sup>21</sup>, а в письмах к молодым поэтам этих же лет прежние критерии (более строгий отбор слов, отказ от штампов) уточнены и дополнены: «На мой взгляд, Ваша работа должна теперь протекать главным образом в строгой проверке свежести и значимости для уха современника того или иного слова...»<sup>22</sup>.

Так в литературе начался перспективный процесс, который условно можно назвать преодолением обособленности стиля от изображаемой действительности, от живущего в ней человека. Он был полон полемики, этот процесс, что свидетельствовало о его связях со своим недалеким прошлым. Он был чутким барометром, сигнализирующим о новых явлениях в прозе.

Парадокс состоял в том, что чем определеннее становилась борьба за индивидуальность художественного стиля, тем как будто упорнее отказывались писатели от того, чтобы считать авторскую речь монополярной в структуре стиля. «Я думаю, что не существует резкой грани между теми языковыми средствами, которыми можно пользоваться в авторской речи, и теми, которые применяются для речевой характеристики персонажей. Более того, я считаю совершенно естественным, чтобы язык автора в какой-то мере окрашивался оттенками речи персонажей»<sup>23</sup>, — сдержанно писала И. Грекова.

«Мне думается, что существует некоторая тонкая, неуловимо зыбкая и имеющая право на существование линия соприкосновения авторского языка и языка изображаемого персонажа. Грубое, очень конкретное разделение этих двух категорий так же неприятно, как и пол-

---

<sup>20</sup> Эренбург И. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1965, т. 6, с. 565.

<sup>21</sup> Там же, т. 6, с. 589.

<sup>22</sup> Вопр. лит., 1969, № 4, с. 150.

<sup>23</sup> Грекова И. Ответ на анкету Института русского языка АН СССР. — Вопр. культуры речи. М., 1965, вып. 6, с. 201.

ное их слияние»<sup>24</sup>, — более определенно формулировал свою мысль В. Белов.

Таким образом, сознательное намерение литературы восстановить в правах «чужое слово» не вызывало сомнения.

Уважение к «чужому слову» (за которым стояло уважение к «чужой» точке зрения, «чужому» сознанию) сопровождалось борьбой против канцелярита. Именно таким и предстал этот процесс в сознании наших современников: с одной стороны, «большая свобода, большее слияние с просторечием, большая пестрота языковых слоев, привлекаемых в литературу»; с другой — неприятие «казенно-официального стиля», порождающего «тяжелые, замысловатые, покойницкие обороты, способные умертвить любую, даже правильную и передовую мысль» (И. Грекова)<sup>25</sup>. Самое понятие «канцелярит» — не более чем эвфемизм: оно является знаком другого явления — стиля, в котором господствует слово, когда-то родившееся в системе новой общественной идеологии, но потом застывшее, окостеневшее.

Процесс обособления языка и превращения его во фразу (по своим последствиям достаточно серьезный и в обиходной речи) привел писателей и ученых к необходимости различать слово, соответствующее развивающейся передовой мысли (слово «внутренне убедительное», как называет его Бахтин), и слово авторитарное, «преднаходимое» (смысловая структура которого «неподвижна и мертва, ибо завершена и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает»<sup>26</sup>). «Внутренне убедительное» слово противостоит фразе, пишет М. Бахтин. «Творческая продуктивность его заключается именно в том, что оно пробуждает самостоятельную мысль и самостоятельное новое слово, что оно изнутри организует массы наших слов, а не остается в обособленном и неподвижном состоянии. Оно не столько интерпретируется нами, сколько свободно развивается дальше, применяется к новому материалу, к новым обстоятельствам, взаимоосвещается с новыми контекстами»<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Белов В. Ответ на анкету «Литература и язык». — Вопр. лит. 1967, № 6, с. 90.

<sup>25</sup> Грекова И. Указ. соч., с. 198.

<sup>26</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 156.

<sup>27</sup> Там же, с. 158.

В процессе общественного и литературного развития, в процессе выработки новых, внутренне убедительных слов, обособленная фраза стала полюсом по отношению к живой развивающейся народной речи и ее носителю. Именно это противостояние обозначает направление движения художественного сознания советской прозы последних двух десятилетий.

Путь русской литературы от «нейтрального стиля» к раскрепощенному от клише, псевдопатетики и канцеляризмов языку современной прозы в ее лучших образцах был характерен для развития всей советской прозы 60—70-х годов. Как отмечает, например, А. Бучис, обогащение литовской прозы началось «с нового способа повествования»<sup>28</sup>. Исследуя литературу 60—70-х годов, А. Бучис идет вглубь, в 50-е годы, показывая, как там, часто на основе творческой интуиции писателя, совершался переход на новые рельсы. «... Для создания „новой формы“ романа, — пишет Бучис, — сначала необходимо было найти новый способ повествования, а не какую-то „новую структуру“». И далее: «В первую очередь нужно было найти слово, которое преодолело бы стиль публицистической иллюстративности, официальной декларативности. Нужно было разрушить стилистическую одноплановость, которая вела к единообразию человеческих характеров и даже речи действующих лиц...»<sup>29</sup>. Путь к этому лежал, показывает А. Бучис, через ироническое, полное юмора слово, которое позволило бы сочетать «белое с черным, высокое с низким, серьезное с комическим». Новый писатель, «выступающий в роли автора повествователя, должен был признать историческую ограниченность своей „точки наблюдения“, даже если он и не собирается создавать автобиографическое произведение»<sup>30</sup>.

В новой литературной ситуации, которая коротко может быть определена словами А. Бучиса — «слова просил сам герой» литературы, ясно обнаруживалось действие более общих, всеподчиняющих тенденций, истоки которых Д. С. Лихачев справедливо возводит к развитию реализма нового времени. Реалистическое искусство XIX—XX вв., считает Д. С. Лихачев, находится в особых отно-

---

<sup>28</sup> Бучис А. Роман и современность. М., 1978, с. 112.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же, с. 149.

шениях с искусством. В самом общем виде процесс его развития представляет собой снижение прямолинейной условности искусства. «Границы между литературой и действительностью все время размываются... Искусство все определеннее стремится создавать иллюзию действительности — зримую и слышимую картину изображаемого»<sup>31</sup>.

Восстановление в правах «чужого слова» явилось действительно самым важным фактором современного стилизового процесса. Оно отражало возросшее доверие литературы к суверенности человека, внимание к неповторимости его индивидуального бытия, к складу его мышления, его здравому смыслу.

Резко заявив о себе вначале в «деревенской прозе», ориентация на план героя определила в 60—70-е годы стилизовую облик современной прозы в целом.

Стремление писателя создать иллюзию особой достоверности жизни, которая была как бы освобождена от вмешательства автора и говорила сама о себе, обусловило максимальное приближение повествования к персонажу или рассказчику, не тождественному автору. В отличие от литературы 50-х годов, где авторская позиция выражалась прямо, а точка зрения персонажа проявлялась лишь эпизодически, в прозе 60—70-х годов господствует тенденция распространить точку зрения персонажа «на все конструктивные элементы произведения»<sup>32</sup>, — пишет Н. Кожевникова. Исследователь называет в этом ряду повесть Ю. Трифонова «Обмен», рассказы В. Шукшина, повесть «На Иртыше» С. Залыгина, «Деньги для Марии» В. Распутина, «За тремя волоками» В. Белова и др. В многоплановых произведениях точка зрения героя «организует» большие повествовательные фрагменты... целые главы»<sup>33</sup> (так — в трилогии «Пряслины» Ф. Абрамова, романе К. Федина «Костер», повести В. Распутина «Последний срок», повести Ю. Трифонова «Долгое прощание» и др.). Существуют и произведения, синтезирующие в себе авторское описание внутреннего мира героя с его

<sup>31</sup> Лизачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы. — В кн.: О прогрессе в литературе. Л., 1977, с. 52.

<sup>32</sup> Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. М., 1977, с. 13.

<sup>33</sup> Там же.

самовыражением (так написаны многие рассказы Ю. Казакова, повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» и роман «Горячий снег», повесть Г. Бакланова «Мертвые сраму не имут» и др.).

Такое построение резко меняет повествовательную структуру прозы: сложнее становятся формы выражения авторской позиции, напряженнее — отношения голосов авторов и героев. «Точка зрения персонажа, сколь бы далеко он ни отстоял от автора, либо не подвергается явной экспрессивной переоценке, либо находится в сложных, непрямых отношениях с точкой зрения автора, которая становится ясной из общей расстановки сил в произведении»<sup>34</sup>. Более того, в современной прозе наблюдается тенденция «расширить число возможных точек зрения на изображаемое», и делается это «не только для того, чтоб преодолеть замкнутость и субъективность индивидуального сознания, но и для того, чтобы представить одно и то же явление в разных ракурсах, чтобы раздвинуть рамки изображения, дав высказаться разным персонажам»<sup>35</sup>.

2. Действительно, уже повесть С. Залыгина «На Иртыше» в момент появления (1964) обратила на себя внимание тем, что стилистика авторской речи и речи героев была заметно трансформирована по сравнению с традиционным для литературы соотношением литературности авторской речи и свободной речи персонажа. Произошло как бы взаимное сближение двух речевых пластов: автора и героя. Границы между этими двумя речевыми сферами оказались зыбкими и размытыми («Стоял март девятьсот тридцать первого года, — так начинал повествование Залыгин. — Неделю буранило сильно, замело дороги, избы по самые крыши замело. После буран утишился. Погода настала ясная, мужики говорили: это последний в нынешнюю зиму играл буран. Теперь мог ударить еще морозец прощальный либо сразу пойдет к теплу...»). Писатель видел свою задачу в том, чтобы «свой собственный язык слить в нечто цельное с языком героев там, где он комментирует, дополняет их прямую речь»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Там же, с. 14.

<sup>35</sup> Там же, с. 17—18.

<sup>36</sup> Залыгин С. Искусству много дела на земле. М., 1964, с. 52.



Выраженное с редкой отчетливостью, это стремление особым светом окрасило многие произведения современных писателей, где колорит народно-разговорной речи был создан не особым образом подобранной лексикой, но всем строем художественного текста, имитирующим народную манеру эпического рассказывания, свойственную ему бытовую детализацию, неспешность размышлений.

В самом деле, когда мы читаем: «Бывало, когда нужно было поднять какой груз, он раз глянет и увидит сразу — подымет или нет. . . На конском базаре тоже с точностью мог сказать, какая лошадь сколько пудов увезет, а ежели два барана сходились лбами — заранее знал, у кого удар сильнее. Когда есть сила своя, то и на чужую у тебя глаз вострый. . .» («На Иртыше») — так ли несомненны границы авторской речи и речи героя?

Когда мы встречаем у В. Белова — «Снег на солнце сверкал и белел еще яростнее, и эта ярость звенела в поющем под ногами насте. Белого, чуть подсиненного неба не было, какое же небо, никакого нет неба, есть только бескрайняя глубь, и нет ей, говорят, конца-края, лучше не думать» («Привычное дело») — так ли легко уловить, где кончаются владения автора и начинаются владения героя?

Перенос центра тяжести в кругозор героя, доверие к «чужому сознанию», иллюзия авторского невмешательства — все это формировало в этих произведениях качество особой, повышенной объективности.

Этот ракурс открывает перед нами новые грани и новые возможности современной прозы.

С. Залыгин с его склонностью изображать самые обыкновенные случаи из жизни своих героев, но «случаи серьезные, поворотные», которые в силу сочетания обыденности и исключительности обретают «огромное, уже не литературное, а философское значение»<sup>37</sup>, вводил читателя повести «На Иртыше» в драматическую ситуацию, имеющую далеко идущие последствия для его главного героя. Именно Степан Чаузов ведет крестьян к дому поджигателя, именно он остается один на один со стариком Ударцевым, именно он командует расправой над ударцевским домом. С приходом Ольги Ударцевой и ее маленьких детей в его дом Степан, чтобы прокормить увеличившуюся семью, оставляет у себя небольшой избыток зерна.

<sup>37</sup> Залыгин С. О ненаписанных рассказах. Новосибирск, 1961, с. 9.

За отказ сдать дополнительное зерно Чаузова объявляют классовым врагом и высылают «за болото». И когда один из односельчан, Печура, спрашивает, нет ли здесь «перекоса», уполномоченный Митя бросает ему в ответ: «Лес рубят — щепки летят».

Вырванная из контекста, эта драматическая коллизия могла бы зазвучать трагически, потому что описанные события предопределили тяжелую, незаслуженную долю Степана Чаузова. Тем более удивительно общее жизнеутверждающее звучание этого произведения.

Где же лежит его внутренний драматический узел?

Одна из важнейших страниц повести «На Иртыше» приходится на разговор следователя со Степаном. Поступок Степана, сначала разрушившего дом классового врага, а потом приютившего его семью и отказавшегося сдать дополнительное зерно, кажется следователю недоразумением: он не вмещается в рамки его сознания. Следователь сосредоточился на поступке Степана, но оказался не в силах уловить его истинные мотивы: «Я думал, — говорит Степану сочувственно настроенный следователь, — что дело обстояло таким образом: старик Ударцев хотел вас убить, а вы после пожара, на котором тоже едва не лишились жизни, спасая колхозное зерно, не сдержали себя, почувствовали в старике своего классового врага и призвали разрушить его дом. Это нарушение, непорядок, потому что никто не дает вам права уничтожить собственность, государственную или частную, все равно. Но это в тех обстоятельствах и не тяжкое преступление, если принять во внимание, что разрушение дома было ответом на поджог, ответом на покушение на вашу жизнь со стороны классового противника...».

Но Степан не принимает эту схему; видимой стройности мотивировки он противопоставляет иные нравственные основания:

«А вот спросить надо, — говорит он следователю, — хотя бы и в вашу избу, в ваш дом, женщина зайдет с тремя детишками — вы ее на мороз обратно выгоните, либо как?».

Следователю непонятно упорство Степана, Степану непонятен следователь: «Какой человек? Какой жизни? Что ему от Степана надобно? В какой угол следователь загнать его хочет? Чем пришибить?». Личные нравственные нормы, которыми руководствуется Степан, решительно разошлись с теми нравственными постулатами,

которыми руководствуется следователь. Но сочувствие автора на стороне Степана; это заставляет нас задуматься об истинном смысле этого несовпадения, чтобы решить вопрос о том, кто же прав в этом споре.

Если мы очистим конфликт повести от внешних наслоений, то увидим, что истинная его суть не только в несправедливости обвинения.

Гораздо важнее подоплека этого конфликта, сигнализирующая о нравственном непонимании столкнувшихся в этом конфликте героев.

Анализируя дело Степана, следователь пробовал объяснить поступок, только исходя из самого факта, опуская те психологические мотивы, те сложные душевные движения, которые его вызвали. На какой-то момент, в какой-то точке (приход Ольги Ударцевой и несдача зерна) поступок был отвлечен от его носителя, он приобрел абсолютный и заверченный смысл. Люди, разбиравшие дело Степана Чаузова, потому были так преступно равнодушны, что они считали, будто одного поступка уже достаточно для объяснения обстоятельств, в которых он совершился. Они судили Степана на основании фактов, не вникая в их психологические причины. Но поступок — безличен без мотивировки. Он допускает любую подстановку, он нивелирует человека.

С появлением глухих толков вокруг Степана Чаузова и подозрений, растущих по мере того, как Степан Чаузов все более превращается в «носителя» собственности и индивидуализма, нарастают в повести пные ноты. То мелькнет в ней воспоминание о боях с калманцами, где Степан был одним из первых, то показывает писатель, как едет Степан за сеном и, входя в азарт быстрой езды и лихой удали, обгоняет всех и вырывается вперед, то просто герой вспомнит, как почтительно и уважительно разговаривают с ним односельчане, то автор заглянет вместе с ним в мастерскую, и мы услышим позвякивание железных деталей, подивимся ловким рукам этого крестьянина-мастерского. Рисуя своего героя как напряженно мыслящую личность («все думы да вопросы»), как человека ищущего (а это подчеркнуто сетью размышлений, философски окрашивающих повесть, хотя и выступает эта философия в наивной форме, в виде житейского здравого смысла), Залыгин создает образ духовно богатого человека, умственное и нравственное превосходство которого признают односельчане. Не «индивидуализм», а «индиви-

дуальность», — таково художественное «исполнение» образа Степана Чаузова. Такая оценка звучала и в годы, когда разворачивается действие (сам-то он, говорит Печура, «может и больше значит для колхоза, чем зерно его?»), но тогда она не была услышана. Утверждая своего героя как незаурядную личность, делая его точку зрения на мир основной призмой преломления действительности, а меру его ума основой понимания истинных и мнимых ценностей эпохи, Залыгин раскрывает глубокие корни стоящей за Степаном правды. Думы о мужицкой своей жизни клонят долу голову несправедливо наказанного Степана Чаузова, старые мысли, которые ведут свое начало «чуть не с самого Ермака, дотянулись они сюда и ты, Степа Чаузов, решай, что она такое — мужицкая жизнь? Что она? Куда ее свернуло? Как ею и дальше жить? И — жить ли? Но спокоен Степан Чаузов: ни растерянности, ни слез, ни уныния. В последний раз идет он по дому с плоскогубцами — «где от чего оторвать нужное?»

От ухвата черенок оторвал, от коромысла — крючья. Шпингалеты — были на окнах — их тоже снял. Кольцо на западне было — кольцо вывернул.

Деревянное все можно самому сладить, а железки эти хоть и немудрые, но после локти будешь кусать, что не догадался их прихватить.

И даже вроде печалиться некогда было. . .».

В поспешных и суетливых сборах один он, Степан Чаузов, не теряет глубокого спокойствия духа. «Сколь же оно будет болото это от Крутых Лук? Пятьсот верст? Тысячу? Так неужто за тысячу верст за городом Тобольском Степан Чаузов не мужик уже? Не работник и не жилец? Ребятишкам своим не кормилец?». И ни в чем не раскаивается Степан: не мог он отказать Ольге Ударцевой в приюте, не мог вышвырнуть ее с ребятишками на улицу, не мог и повиниться ложно в том, в чем себя виновным не считал. «Злость там или еще что иное — это на после, чтобы после за свою судьбу кого-то ругать, а не себя: сам все сделал правильно, как мог, так и сделал, другого ничего придумать нельзя было». Так возникает в повести мотив устойчивости человека, поставившего над собой незыблемые нравственные законы.

Перемещение центра тяжести в кругозор героя помогало проникнуть в самый процесс рождения психологических мотивировок. Именно не описание чувств и мыс-

лей героя, сделанное в мастерской форме, а кругозор героя, включающий и его видение, и его восприятие, и его образ жизни, и оценки, и взгляд на мир — дает нам особым образом организованное сращение бытия человека и правды, которое он несет в себе.

Стремление дать читателю возможность ощутить истину непредвзято и явилось той глубинной мотивировкой, которая обуславливает и кажущееся самораскрытие «чужого сознания», и активность «чужого слова» в современной литературе.

Несобственно прямая речь дает возможность подчеркнуть причастность автора к происходящим событиям и душевной реакции героя. Вспоминая о своих конях, Степан Чаузов думает: «Людам бы так жить между собой. . . А то иной раз на коней глядишь, а злость на людей берет: конская душа против человеческой души выход. Может и тебе надо было конем родиться да к хорошему хозяину угадать — вот тебе и жизнь?».

Незаметное переключение прямой речи в несобственно прямую речь, придавая повествованию дополнительный эмоциональный эффект, влечет за собой структурные изменения внутри образа: «К такому хозяину, — продолжает Залыгин, — как тот крутолучинский мужик Чаузов Степан. И очень просто. Этот коня сроду не обидит, напойт-накормит вовремя и ночью проведает, а стегнет когда кнутом под брюхо — так за дело. Зря — никогда. У такого любой скотине живется легко, он скрозь видит и понимает. Самого себя не понимает. Который раз и вовсе на себя незряче глядит. Но и тут другой мужик на зло сорвется и на скотине свою незадачу выместит, а с Чаузовым со Степаном этого не бывало». Происходит, как точно отмечает исследователь стиля Шолохова, у которого мы встречаем аналогичные формы повествования, — «все большая объективация, как бы „отторжение“ от данного героя его чувств и мыслей и перевод их в более широкий план. Когда герой думает о себе в третьем или втором лице. . . следовательно, это думает не только он, но, очевидно, и автор»<sup>38</sup>.

Сам по себе подобный факт, казалось бы, давно известен: о свойствах «субъективного» стиля написано много. Но как рождается — в процессе художественного

---

<sup>38</sup> Киселева Л. Ф. О стиле Шолохова. — В кн.: Теория литературы. М., 1965, т. 3, с. 175.

творчества — это перевоплощение? «Мне нужен образ для мышления, — объясняет Залыгин, — приблизительно так же, как нужен он актеру для исполнения, для выражения себя. Только актеру нужен еще автор и нужен режиссер; писатель при создании им образа воплощает в себе и то, и другое, и третье»<sup>39</sup>.

Может показаться, что Залыгин, говоря о таком перевоплощении, всего-навсего возвращал нас к азбуке художественного творчества. Не о том ли, например, говорит и В. Катаев: «Первоплощаясь в „другого человека“, писатель по-настоящему верит в его поступки, действия, в его мысли. Без этого характер не может стать объемным, получится плоская фигура? „Подсоединяясь“ к психологическому состоянию „иной“, „разгадываемой“ личности, писатель тем самым как бы материализует „предпервый“ момент озарения, добавляет основательности своему исследованию. Одной импровизации в творчестве мало...»<sup>40</sup>. Вот как выглядит сегодня чисто эстетическая характеристика перевоплощения.

Однако размышления Залыгина о перевоплощении вносят в характеристику этого вечного, неперемennого, обязательного элемента творчества существенные и остро современные коррективы.

Мысль об обратном влиянии образа, о том, что в процессе создания художественного произведения отношения автора и героя «взаимны и взаимодейственны», проливает дополнительный свет на животрепещущую проблему связи слова с убедительностью внутренней логики характера. «Свое отношение к событию я знаю, — пишет Залыгин, — но для меня важно всегда не столько „свое“, но еще и нечто опосредованное мною же через другую личность... Этой „другой“ личностью опять-таки является... герой»<sup>41</sup>.

Не менее важно то, что этот герой — из народа, из его толпы. «В народе живет, — говорит Залыгин, — точка зрения на все вопросы его собственной жизни, и нужно уметь ее узнать»<sup>42</sup>. Это признание безусловного превосходства народного сознания над отдельным, частным сознанием могло бы и не остановить нашего внимания,

---

<sup>39</sup> Залыгин С. Интервью у самого себя. М., 1970, с. 74.

<sup>40</sup> Катаев В. Обновление прозы. — *Вопр. лит.*, 1971, № 2, с. 72.

<sup>41</sup> Залыгин С. Интервью у самого себя, с. 74.

<sup>42</sup> Залыгин С. О ненаписанных рассказах, с. 50.

если бы в нем не слышались отголоски традиционного для русской литературы народничества. Еще в 80-е годы XIX в. Глеб Успенский, один из лучших знатоков крестьянской жизни, призывал прислушаться к народному сознанию, лишенному рефлексии и расколотости сознания интеллигента. Успенский писал о непреложности векового опыта, отложившегося в народном сознании, которое оправдывает его роль абсолютного критерия во всех вопросах общественной жизни.

Но народничество рассматривало народное сознание в его неизменной, вечной стабильности; от него ускользало то, что народное сознание не суммарно, не однозначно, оно «конфликтно», многоголосо, оно подвижно и несет на себе печать «геологических» — исторических — сдвигов в развитии общества. «Мировоззрение масс, — говорил Грамши, — меняется медленно и с большим трудом. Они никогда не меняют его на какое-то другое путем принятия последнего, так сказать, в „чистой форме“, новое мировоззрение всегда утверждается только в виде более или менее причудливой комбинации старых и новых взглядов»<sup>43</sup>.

У Ивана Ермолаевича, блестяще описанного Успенским и представляющего своеобразный субстрат крестьянского сознания дореволюционной эпохи, мысль «деревянеела», как только речь заходила о чем-нибудь другом, кроме сохи да бороны. Мысль Степана Чаузова — разбужена революцией. Так же, как было испокон веков, земля является средоточием его интересов, но, выступая как «источник работы мысли, источник взглядов на окружающее, источник едва ли не всех отношений, частных и общественных»<sup>44</sup>, она осмысливается им в свете общего переустройства жизни: «Где он, тот закон, по которому мужицкая жизнь определяется?». И еще: «Не в конях, выходит, счастье, еще в чем-то? В чем? Должна же быть в этой жизни за что-то ухватка? Сердцевина должна быть в ней?»

Эту сердцевину Степан Чаузов ищет в новых духовных устоях общества. Его мысль напряженно бьется не только над самыми земными и практическими вопросами, но и над тем, как же прожить жизнь «по-человечески»:

---

<sup>43</sup> Грамши А. Избр. произв.: В 3-х т. М., 1959, т. 3, с. 28.

<sup>44</sup> Успенский Н. И. Крестьянин и крестьянский труд. — Полн. собр. соч. М., 1950, т. 7, с. 39—40.

«Смерть не тревожит, тревожит жизнь — как ее нынче человеком прожить?» И поиски нравственных оснований общей жизни, выходящей за границы узко понятых личных интересов, это уже выход за пределы собственности, которое по существу является эгоцентрической категорией. Сохраняя тяготение к собственности, сознание Степана как бы преодолевает эту силу устремленностью к решению вопросов о смысле новой жизни.

Народная точка зрения существует в своем собственном качестве, и в то же время автор не нейтрален по отношению к ней, происходит внедрение его голоса в народную точку зрения, отчего она приобретает характер непреложных истин. Стремление говорить как бы от лица самой жизни порождает и повышенную афористичность, как бы конденсирующую опыт народа. Повесть Залыгина философски окрашена не только потому, что насквозь пронизана размышлениями Степана Чаузова, но еще и вследствие того, что его «думам» и «вопросам» придан широкий и общий смысл: «Смерть не тревожит, тревожит жизнь — как ее нынче человеком прожить?» Вот Степан Чаузов думает о своей жене Кляшке, и мысли эти завершены открытым вопросом, адресованным будто бы никому в отдельности и в то же время — каждому: «Он бы сейчас ткнул, будто ребенок, ей в грудь, и забыл бы, и залопотал невесть что, лишь бы полегчало на душе.

Не мог, не мог, потому что — мужик. Нельзя мужику высказать слабость хотя бы и перед женой своей.

На чем после будет стоять дом, и семья и вся жизнь, если мужик вдруг заревет бабьими слезами?» Вот он смотрит на Ольгу, взбаламутившую его жизнь, и думает: «А что ей и делать? Как быть? Жить ей надо хотя бы всего один день, а все равно — жить...». Автор не навязывает рассуждения и выводы, но незаметно придает размышлениям Степана общий смысл. Это снимает кажущееся противоречие между предельной конкретностью мышления героя и обобщенностью его суждений: Степан Чаузов замкнут бытом, его мысли не выходят за пределы частной жизни, но в то же время размышления и раздумья отдельного человека, не мыслителя и не философа, приобретают характер надличных, всеобщих философских размышлений.

Эти же свойства прозы отметила критика как принципиально новые и по выходе повести В. Белова «При-



вычное дело» (1966). В 60-е и затем в 70-е годы они определили новый стилевой облик литературы.

Повесть В. Белова начиналась словоохотливым, спотыкающимся, идущим кружным путем к смыслу разговором Ивана Африкановича с конем Парменом. Казалось, ни слова не изменил автор в этом монологе, тщательно зафиксировав пьяную болтовню Ивана Африкановича, сохранив и неправильное произношение некоторых слов, и присловье — «дело привычное», и устную интонацию рассказа о том, как они с Мишкой поспорили и до чего доспорились, и покашливание, и приговаривание — «вот теперь поехали, поехали с орехами, поскакали с колпаками». В то же время было ясно, что ни интонация, ни частушки, ни измененные народной этимологией слова не являлись обмолвкой автора. Белов воспроизводил общий склад народной речи, он тактично сохранял особенности местного произношения («нидилька» вместо «неделька», «робетешка» вместо «ребятишки», «сотона» вместо «сатана»), он не боялся просторечных, не вошедших в литературу слов («налелькались», «ухайдакать») и придерживался самого духа народной образности (водка — «белоглазая», девки — «толстопятые» и др.). Лад народной речи ощущался не только в лексике, но и в строении фраз, сохраняющих ритм деревенского приговаривания: «... ты, значит, стоишь у сельпа, — говорит Иван Африканович Пармену, — у высокого-то у крылечка». Слово в повести отчетливо окрашено колоритом и интонацией устной речи. Мы надолго запомнили рассудительный голос Ивана Африкановича, речитатив бабки Евстоли и грустно-сожалеющую интонацию Катерины, на которую с самого начала падала тень от ее горестного смертного конца:

*Магушка родимая,  
Свеча неугасимая,  
Горела да растаяла,  
Любила да оставила.*

Авторская речь как бы окрашена речью героя, она будто приняла на себя его, героя, манеру мыслить и говорить.

«В то усенье, — пишет Белов, — Иван Африканович пришел в Сосновку с твердым решением увести Катерину замуж самоходкой. Нюшка пособляла ему, как могла. Катерина через нее передала жениху, что пойдет в любую

ночь, на матку не поглядит и разговоров не побоится. Дом у Евстолий с Катериной стоял как раз напротив Ньюшкина . . . большой дом — любо-дорого. Иван Африканович сидел в гостях, пил терпкое сусли и поглядывал на Евстолийн дом, и на душе было молодо и тревожно. Золотым колечком укатилась молодость — куда все девалось?» Слово автора и слово героя теряют свою определенность, находясь в одной плоскости, они бросают ответ друг на друга.

Нельзя не обратить внимания, что даже тогда, когда слово отрывается от героя и строится заведомо как авторское, не создается перебоя стилистического ритма. Это свойство «субъективного стиля», ориентированного на героя, отмечал В. В. Виноградов. Наблюдая прорыв литературных форм «интеллигентного» типа в стилистику писем Макара Девушкина, он обратил внимание на роль контекста. Отдельные фразы «кажутся слишком „литературными“ только в том случае, если их вынуть из экспрессивного контекста, в котором их стилистический облик ассимилируется окружением. Их литературность ослабляется соседними фразами. . .»<sup>45</sup>.

Герой получает тем самым новые возможности для выражения внутреннего состояния и внешнего мира. Он видит то, чего не смог бы увидеть сам. Как бы ни чувствовали себя свободно и раскованно в мире герои Белова, как бы ни были растворены они в природе, им самим не под силу понять и увидеть природу так, как это сделал вместе с ними (именно «вместе» с ними, а не «за» них) автор. «Синие» тени деревьев, «прозрачные белые клубы сиреневато-желтоватых осинок», которые «выдохнула за ночь осень», «светлый пласт» озера, «огневые рябины» — все это краски Севера, богатые оттенками и широким диапазоном цветовых сочетаний. Они настолько тесно спаяны с тем, как видит и чувствует природу Иван Африканович, что выступают как дар его памяти и впечатлительности. Это естественно вызывает в читателе уверенность в эмоциональном потенциале Ивана Африкановича и позволяет судить о его духовной одаренности. «Мерой увиденного, — говорил о нем Е. Дорош, — можно измерить душевное богатство человека»<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 485.

<sup>46</sup> Дорош Е. Иван Африканович. — Новый мир, 1966, № 8, с. 259.

Несобственно-прямая речь дает возможность писателю расширить «смысловую перспективу», содействуя раскрытию включенного в сознание героя объективного мира. Лирическим аккордом начинается переход от автора к герою в повести «На Иртыше» — и он несет в своем потоке такое сложное переплетение голосов автора и героя, что в них с трудом различим каждый. Но зато мы видим вместе со Степаном Чаузовым, как хорош и прекрасен вольный мир: «Темь на земле, а видно ее далеко-далеко родимую эту землю». И перед нами предстают «чередa телеграфных столбов на увале», которые подчас достигают «чуть ли не луны» и «черные тени», которые «рассекли увал до самых огородов прямыми, но нехоженными тропками», и березовая роща, которую в Крутых Луках зовут дубравой, и куда бегают на свои первые свидания парни и девки, и «копань на пути весеннего ручья», появившуюся давно, еще перед первой мировой войной, и кладбище, где холмиков не видно и кресты «стоят на ровном, гладком и тоже заискренном снегу черные и прямые», стоят не для печали, а для порядка — «чтобы живые помнили: не век дышать, топтать подшитыми пимами хрусткий снег, в дубраве шептаться, пожары зажигать да тушить».

То, что народный склад речи не разрушается даже тогда, когда личность автора, обнаруживая себя, переходит за границы возможностей словесного самовыражения героев, коренится в близости мироощущения автора и героев, в том, что понимают, может быть, мир они и по-разному, но чувствуют его одинаково. Как и Залыгин, Белов тщательно следит за тем, чтобы описания, сравнения, характеристики находились в системе мышления и мировосприятия героев. Писатель слышит, как «отбулькало шумное водополье»; весенние дни, когда все готово к посевным работам, но еще сохраняет зимнюю неподвижность, стоят «будто замороженные»; все вокруг гасит весения и потому «зеленая» тишина; день «вздыхает и ширится», и когда приходит весна, она метет по земле «зеленым подолом». Краски, звуки, сравнения, уподобления, неторопливые описания — все это находится в русле крестьянского мироощущения, создавая впечатление, что мировосприятие героев и автора находятся в одной плоскости.

Автор идет как спутник, как незримый свидетель. Он проникся мироощущением героя, находя для этого точные в полновесные выражения.

Строго говоря, Иван Африканович, бросивший колхоз и свою семью, поддавшись уговорам Митьки и польстившись на «длинный рубль», не заслуживает снисхождения. И казалось бы, та горькая расплата — смерть Катерины, которая уготована ему судьбой, — это кара именно за неправедный поступок. Но автор так чуток к душевной сумятице, внезапно охватившей Ивана Африкановича, так внимателен к тем неуловимо тонким побуждениям и сомнениям, которые сопровождали его отъезд, что Иван Африканович предстает перед читателем как человек редкой душевной силы и внутренней стойкости.

В повестях Залыгина и Белова истина выступила не отвлеченно и абстрактно, как эманация чистого разума, как умозрительное заключение, оторванное от живой реальности чувствующего и переживающего жизнь человека, — она предстала как конкретная, вырастающая из реального существования человека личная правда.

Перевоплощение авторской речи сопровождается особым характером отношений между сознанием героев и окружающей их реальностью. В повести «На Иртыше» нет описания действительности — она предстает как объект восприятия главного героя, как предмет его раздумий и размышлений. В повести Белова, которая отмечена большей подвижностью структурных элементов, писатель охотно передоверяет своим героям «рассказывать о себе и своих делах, а сам уходит в сторону, как бы слушая их со стороны, и снова берет слово тогда, когда без него, автора, не обойтись»<sup>47</sup>. То, что в традиционной прозе выполняет автор, освещая героя и его точку зрения на мир, теперь становится делом героя; действительность «просвечивает» через него, отраженная в его сознании. О герое мы знаем только то, что говорит он сам о себе — не случайно воспоминания в повестях Залыгина и Белова занимают такое заметное место: они создают воздух, измерения героя. При этом не только действительность самого героя и окружающий его мир переводятся в его кругозор, но сам этот кругозор, сама точка зрения на мир предстает как бы отстраненной от вмешательства автора. «Чужое сознание» изображается как бы изнутри. Точка зрения героя на мир и на события становится свободно раскрывающейся субстанцией. Характер ставится в особые условия — в условия словесного самораскрытия. Это пред-

<sup>47</sup> Борисова И. Привычное дело — жизнь. — Лит. газ., 1966, 3 дек.

полагает прочную связь героя с характеризовавшим его словом. Слово, тесно сращенное с психологическим строем персонажа, должно быть плотной «кожей» чувств и мыслей героя, «преднаходимых» слов в сказовой прозе быть не может.

В «чужом» слове, которое в 60—70-е годы властно вошло в литературу, были скрыты тем самым дополнительные художественные резервы: оказался глубоко содержателем сам тип связи — очень прочной и крайне конкретной — между героем и его словом. Стиль обнаружил глубокую смысловую нагрузку. Читатель стал свидетелем процесса, который Д. С. Лихачев считает «степенью свободы», присутщей лишь некоторым периодам развития реализма: «... развитие индивидуальных стилей, сближение литературного языка с формами обыденной и деловой речи, вторжение в область запретных для литературы тем, снижение роли трафаретных форм, возрастание поисков нового во всех сферах литературного творчества, стремление воздействовать на читателя непривычными ассоциациями и различными «остранениями»<sup>48</sup>. Особенно важным Д. Лихачев считает понимание того факта, что «реализм меняет средства изображения в зависимости от предмета изображения, изобретает все новые и новые средства выражения, борется с литературными канонами, стремится освободиться от них в изображении мира, человека, его поведения, психологии, связей с окружающим обществом и т. д.»<sup>49</sup>. В частности, Д. Лихачев обращал внимание на высказывание В. В. Виноградова о том, что для реализма типичен «принцип широкого использования социально-речевых стилей речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных „голосов“ как в формах диалога, так и в формах „чужой“ или не прямой речи в структуре повествования»<sup>50</sup>.

В чем же сила внелитературного языкового материала, если эта сила сокрушает традиционную и, значит, устойчивую, уже устоявшуюся, принятую стилевую

<sup>48</sup> Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы, с. 64.

<sup>49</sup> См.: Лихачев Д. С. Об одной особенности реализма. — *Вопр. лит.*, 1960, № 3, с. 55.

<sup>50</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы, с. 473—476.

форму? Над решением этого вопроса настойчиво билась критика 20-х годов, которая с изумлением наблюдала, как новые стилевые конструкции, испытывающие влияние народно-разговорной речи, ломали привычные каноны. Критика долгое время не могла понять властной силы сказовых форм. Было ясно, что эти формы органичны для литературы, коль скоро они так победно в ней шествуют. Но чем они притягательны?

Б. Эйхенбаум первым увидел в сказе «неудовлетворенность» традиционной литературной речью. Наше отношение к слову, писал он, «стало конкретнее, чувственнее, физиологичнее»<sup>51</sup>. Это по-новому ощущавшееся слово оплодотворило стиль прозы 20-х годов гибкостью интонации, присущей разговорному слову, всегда индивидуальной фразеологией, присущей герою сказа. Вопрос «о степени приближения повествования к устному рассказыванию» Б. Эйхенбаум считал принципиально важным потому, что ощущал первоприродную потенциальную опасность, грозящую прозаической повествовательной форме, изначально базирующейся на письменно-печатной культуре: она могла, развивая стилевые формы, «вне этой культуры немислимые»<sup>52</sup>, прийти к полному разобщению с устной речью. Приемлемое в некоторых жанрах (типичных письменных формах речи, «рассчитанных на букву, а не на устную речь», — мемуары, эпистолярная форма, очерковая и т. п.), это разобщение с устной речью грозило, на взгляд Б. Эйхенбаума, тем, что повествовательная форма могла лишиться гибкости и естественности.

В. В. Виноградов считал, что сказовые формы возникают в периоды изношенности, изжитости определенных форм «канонизированной» литературно-художественной прозы. Когда это происходит, «писатели начинают создавать новые миры при посредстве чужого, „внелитературного“ словесного материала. За словами идут и новые типы конструкций, новые „предметы“. Не только новые формы словесных комбинаций, ощутимые остро на фоне ломки привычных семантических соотношений, но и новые методы художественного преобразования мира строятся на основе сказовых форм»<sup>53</sup>.

Художественный опыт развития советской литературы показывает, что процесс ломки повествовательных форм

<sup>51</sup> Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927, с. 225.

<sup>52</sup> Там же, с. 211.

<sup>53</sup> Виноградов В. В. О теории художественной речи, с. 127.

действительно драматичен. Стилиевые структуры обладают огромной инерционной силой; ломка канонизированных форм нередко кажется консервативному взгляду кощунственным издевательством над книжно-письменной речью. Вновь образующиеся стилиевые формы могут быть поняты и оценены только на фоне точных представлений об общей норме данного языка (часто у человека может быть интуитивное, «врожденное» чувство нормы родного языка).

«... В письменном языке любой эпохи, — писал В. В. Виноградов, — для каждой социальной среды и для каждого жанра есть свои структурные формы, свой семантический фон, который составляет как бы центральное ядро данной словесной сферы, ее „нейтральную“ социальную систему, ее общепризнанные нормы в известном кругу»<sup>54</sup>.

В эпохи обновления художественной речи эти привычные нормы ломаются. Сказовые же конструкции часто вообще не имеют в составе повествовательной речи материально выраженной нормы. У М. М. Зощенко, например, как верно замечает В. В. Виноградов, рассказчик, «надев безымянную языковую маску», ставит читателя перед такими «формами речи, от которых тот должен пугливо отрешиваться...»<sup>55</sup>. Как показывает история творчества Зощенко (характерного носителя сказа), только культурный, грамотный читатель, владеющий нормой речи, воспринимал его рассказы как явление высокого профессионального уровня, ибо улавливал сознательный «зазор» между нормами литературной речи и мнимым «коверканьем» языка в творчестве писателя. Большинство же наивных (социально и эстетически) читателей Зощенко в свое время рассказов писателя не поняли и не приняли, как не поняли и не приняли они «Записки А. П. Ковякина...» Л. Леонова, произведения И. Бабеля, как недооценили они многие рассказы М. Горького 20-х годов.

В. В. Виноградов рассматривал появление новых стилиевых структур, рожденных при посредстве «чужого» словесного материала, как плодотворный, но напряженный процесс обогащения стиля.

В другом аспекте исследовал сказовые конструкции М. Бахтин, убедительно доказавший, что интерес к ска-

<sup>54</sup> Там же, с. 122.

<sup>55</sup> Там же, с. 123.

зовым конструкциям продиктован доверием писателя к человеку «из низов». «... Рассказчик... человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу... приносит с собою устную речь»<sup>56</sup>. Эта точка зрения соответствовала исторически сложившемуся художественному и общественному сознанию передовой русской интеллигенции, которой строй чувств и мыслей человека из народа всегда казался надежной призмой преломления действительности. Социально-эстетический смысл экспансии сказочных форм был объяснен М. Бахтиным исторически точно.

С течением времени процесс сближения языка литературы с устно-разговорной речью приобрел новый характер: в литературных стилях возникла тенденция к активизации смысла слов, давно ушедших из живой жизни литературы, а порой и практического языка. В конце 70-х годов новое направление приобрели дискуссии о стиле. Характерна полемика, развернувшаяся в 1978 г. на страницах журнала «Литературная учеба». Она была открыта статьей писателя В. Личутина «Помни род свой, и песню, и слово...». В сущности, это выступление ставило читателя перед вопросом, имеющим непосредственное отношение к современному литературному развитию: каковы отношения художника со словом, или, иначе, каковы пределы власти слова и власти художника?

«Слово как носитель памяти, истории человеческой, — пишет Личутин, — не может устаревать или ветшать, как не может в веках утрачиваться национальная история...»<sup>57</sup>. Вслед за этой метафорически выраженной, но не совсем точной мыслью (история человечества отождествлена с историей языка) Личутин продолжает: «... *каждое* слово, когда-то добытое в раскопах, — словно бы камень драгоценный, и сколько бы ему позднее ни лежать без нужды, оно *независимо от нашей воли и желаний* останется прежней ценностью» (курсив мой. — Г. Б.)<sup>58</sup>. Но слово в социальной жизни, и тем более — в жизни литературы, всегда зависимо от воли создателя. До тех пор, пока оно не попало в руки художника, оно входит в нейтральный фонд практического языка. Его жизнь в стиле наступает не сразу и не всегда.

<sup>56</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 328.

<sup>57</sup> Личутин В. Помни род свой, и песню, и слово... — Лит. учеба, 1978, № 1, с. 194.

<sup>58</sup> Там же, с. 194.



Если верить В. Личутину, то бескровность современного литературного языка проистекает от потери «сложного метафорического ряда»: «мы десятилетиями, — считает писатель, — не слышали его, насильственно отторгали его»<sup>59</sup>. Возрождение языка литературы, думает он, состоит в возвращении к «диалектной народной стихии», ибо «это — праматерь литературного языка, это то самое бесконечное живое лоно, где и рождается слово»<sup>60</sup>.

Как справедливо отмечает М. Б. Храпченко, исходной предпосылкой подобного рода разграничений «является признание того, что образность присуща только слову, определенному разделу лексики, а не литературно-художественному произведению в целом, что оно лишь свойство языка, а не особенность человеческого мышления, восприятия действительности. Однако интонационный строй произведения так же, как отдельные его образы, создается не посредством подбора особых, образных слов, а выразительным использованием самых разнообразных языковых средств»<sup>61</sup>.

В. Личутин апеллирует при этом к национальной художественной традиции. Но в истории слова писатель видит только процесс абсолютного закрепления слова и абсолютной стабилизации его звучания и смысла. Между тем еще Ломоносов советовал: «Не вовсе себя порабощай однако же употреблению, ежели в народе слово испорчено, но старайся оное исправить»<sup>62</sup>. Что же касается дальнейшей истории стилового развития, то картина его выглядит совершенно не так, как это видится защитникам возрождения исторически стабильного слова. Анализируя путь слова, Л. Боровой верно заметил, что существуют писатели, которые испытывают особое пристрастие к «возвратившимся словам»<sup>63</sup>. Таким виделся Л. Боровому в 60-е годы Л. Мартынов и некоторые другие. С тех пор картина изменилась: обнаружился массовый, гипертрофированный интерес к словам устаревшим или из языка ушедшим.

В. Личутину кажется, что язык наш сейчас «переживает период кристаллизации, выпаривания». Он приводит

<sup>59</sup> Там же, с. 195.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 3-е изд. М., 1975, с. 136.

<sup>62</sup> Ломоносов М. В. О качествах стихотворца рассуждение.

<sup>63</sup> Боровой Л. Путь слова. М., 1963, с. 34.

в пример такие слова, как «лазер», «кибернетика», которые плохи, на его взгляд, потому что «не несут конкретного зрительного и чувственного оформления»<sup>64</sup>. «Городские» слова, с одной стороны, «диалектная народная стихия» — с другой, — таково, по мысли автора, напряженное современное языковое поле.

На деле, однако, все обстоит иначе. Есть не только напряженные отношения писателя со словом *возвратившимся* и словом *новым*, но спорные отношения слова в реальном языке со словом в стиле.

Разворот литературы в сторону живого речевого материала нередко рождает у писателя иллюзию полной идентичности слова живого (разговорного, обыденного) и слова литературного. Поэтому проблема эстетических отношений слова в стиле и слова в практической речи вырастает в одну из центральных проблем современного литературного развития. Позиции, выраженной Личутиным, противостоит убеждение многих писателей в необходимости особой искусности автора, которую требует в настоящее время работа над словом. Их точка зрения отчетливо выражена в статье Ю. Казакова «Единственное родное слово». Понимая, как велика роль живого языка в развитии литературы, Казаков настаивает тем не менее на особом отборе слов и особом его звучании в литературно-стилевом ряду.

Писатель считает, что «нынешний обиходный язык по-прежнему выразителен и разнообразен, по-прежнему индивидуален». Казаков убеждает читателя, что современный книжный язык «безусловно усреднен». А стилевое разнообразие — «от мастерства писателя, от великой его способности оживить слово. Но только — настоящего писателя. Десятки же книг написаны будто одной рукой — нивелированным языком и по его правилам: удобно, экономно, без лишних затрат. То же самое получается и на основе языка местного, самобытного, когда он искусственно обыгрывается»<sup>65</sup>.

Проблема эстетических отношений языка обыденной речи и языка литературного с течением времени выросла в одну из злободневных тем современной науки о литературе, хотя исследуется она еще крайне редко и крайне робко. В этой связи нельзя не поддержать тех ученых,

<sup>64</sup> Личутин В. Указ. соч., с. 195.

<sup>65</sup> Казаков Ю. Единственное родное слово. — Лит. газ., 1979, 21 ноябр.

которые ставят вопрос о *законах* эстетического преобразования слова в стиле.

Выход к такой постановке вопроса подготовлен уже теми работами, где указанная проблема решается в тесной связи макро- и микроанализа стиля. В пределах этих исследовательских работ можно найти как общеэстетическую постановку вопроса, так и конкретные работы историко-литературного плана, в конечном счете решающие ту же проблему.

Общеэстетическая программа, позволяющая ориентировать современного художника в его отношении к языку практическому, была исчерпывающе сформулирована М. Бахтиным, который писал: «... язык обрабатывает художник, но не как язык; как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и проч.), а лишь поскольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощущаться как слово). Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется. По отношению к материалу задание художника, обусловленное основным художественным заданием, можно выразить как *преодоление материала*. Однако это преодоление носит положительный характер и вовсе не стремится к иллюзии»<sup>66</sup>.

Настаивая на особой организованности слова в стиле, Бахтин, всегда остро реагировавший на искусственно сделанное слово, подчеркивает, как мы видим, момент нейтральности художника по отношению к «иллюзии». Мы ясно слышим в расставленных оценках, что «иллюзии» в его представлениях равны натурализму. Эстетическая организованность слова в стиле представляется Бахтину тем критерием, который позволяет определить степень художественности стиля. Как и в других элементах структуры произведения, Бахтин ценит «авторский избыток». Он пишет: «Творческое сознание автора-художника никогда *не совпадает* с языковым сознанием, языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый художественным заданием»<sup>67</sup>. Слово в стиле является, по Бахтину, частью общей концепции мира писателя, оно предполагает обуздание хаоса действительности, ее «пре-

<sup>66</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 167.

<sup>67</sup> Там же, с. 168.

одоление». «Можно сказать, — считает Бахтин, — что художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолеваться как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора. Собственно словесный стиль (отношение автора к языку и обусловленные им способы оперирования с языком) есть отражение на данной природе материала его художественного стиля (отношения к жизни и миру жизни и обусловленного этим отношением способа обработки человека и его мира)...»<sup>68</sup>.

В развитии идей М. Бахтина ряд современных исследователей в статьях, обращенных к советской критике, настаивает на необходимости более фундаментальной разработки общеэстетических аспектов стиля. Распространенная ошибка многих критических статей, считают они, кроется в неточных представлениях об отношениях содержания и формы (применительно к языку литературы). «Из всех элементов формы, — пишет Г. В. Степанов, — язык наиболее прочно и неразрывно связан с содержательными категориями идеи, образа, сюжета, мотива, ситуации и т. д. Это тот тип отношений, который характеризуется единством, доходящим до перехода друг в друга»<sup>69</sup>.

Это обостряет значение языка в общей трактовке художественного произведения, но это же заставляет особо выделить «соотношение идеи — образа и языка»<sup>70</sup>. Необходимо как писателю, так и критику, считает Степанов, помнить о том, что «словесный материал как всеобщее достояние еще до акта индивидуального творчества обладает собственной материальной оболочкой и собственным содержанием (значением). Следовательно, язык есть не обычный материал («материя»), а уже оформленный материал... В акте творчества языковые единицы (слова, словосочетания, предложения), уже имеющие свое содержание (значение), целенаправленно используются для выражения художественных «смыслов», т. е. мыслей художника об объектах реальной действительности»<sup>71</sup>. По-

---

<sup>68</sup> Там же, с. 169.

<sup>69</sup> Степанов Г. В. Содержательный и формальный аспекты в литературно-критическом анализе художественного произведения. — В кн.: Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. Кишинев, 1977, с. 4.

<sup>70</sup> Там же, с. 5.

<sup>71</sup> Там же, с. 4.

этому, возвращаясь еще раз к спорам о стиле современной прозы, подчеркнем, что слово в стиле всегда «оформлено» художником, и даже при органичности его контактов с обыденной речью автор должен быть более озабочен «исполнением» слова в стиле, нежели его звучанием в «до-стилевой» ситуации.

Исследователи зафиксировали также борение слова устно-разговорной речи с «высокими стилистическими слоями языка». Они нашли в современной прозе сложные отношения слова литературного со словом обиходной речи. «Законы эстетического преобразования», пишет Т. Винокур, имея основой естественную разговорную речь, «влекут за собой необходимость осознания принципиальных различий художественного и нехудожественного слова»<sup>72</sup>. «Сейчас анализ языка и стиля художественного текста, — справедливо считает автор, — представляется немислимым без неперемного сопоставления „художественного“ и „нехудожественного“ слова, без сравнения индивидуально-стилистических примет творчества данного автора с приметамн общелитературного словоупотребления»<sup>73</sup>. Винокур успешно решает эту проблему, анализируя современную драматургию, сопоставляя бытовые диалоги и диалоги в составе художественного произведения, разговорные формы общения и книжные формы литературного языка, авторскую речь в целом и ее соотношение с речью героев и т. п. Знание речевого разнообразия естественного языка позволяет Винокуру сделать серьезные заключения о соответствии литературного языка реальному современному узусу и поставить вопрос о законах эстетического преобразования слова, становящегося явлением стиля.

В связи с проблемой эстетического преобразования слова при переходе его в стиль исследователи ставят перед писателями и вопрос о мотивировке стилевого словоупотребления. Дело не в словах самих по себе — они нейтральны. Дело в *принципах* их введения в стиль. Активизация областных и местных слов, за которую ратуют сегодня многие писатели, имеет двойной смысл; их введение в стиль может давать эффект словоупотребления изображаемой среды, но эти же слова могут претендовать на роль доминанты в стилевой палитре.

<sup>72</sup> Винокур Т. Г. О языке современной драматургии. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., 1977, с. 133.

<sup>73</sup> Там же.

Решающим фактором в том и другом случае является эстетическая мотивировка введения слов подобного рода.

И все-таки это только одна сторона вопроса.

То живое, что есть в современном стилевом развитии, обусловлено прочной сращенностью слова с героем, автором, читателем и той жизнью, которая стоит за ними. Слово не «обособлено» от мысли и потому не превращается во фразу.

Слово в лучших произведениях советской литературы несет в себе такую связь с жизненным целым, такую опору на широкий — общенародный — жизненный контекст, оно так пропитано общими оценками и так нагружено общим смыслом, что автор, исходя из жизни, к жизни же и апеллирует; образуется единая сквозная нить, связывающая писателя, действующих лиц его произведения и его слушателей.

Стремление к предельной достоверности изображения; уважение к суверенности персонажа; сращенность стиля со словом героя, противостоящая прежней обособленности; система прочно взаимосвязанных стилевых координат (автор — герой — читатель); органическое приобщение к народно-разговорному строю языка как питательному источнику, раскрывающему мышление человека, и наконец выход за пределы «круга» — к целому, к народу, — все это характеризует то новое, что определило развитие современной прозы.

Но, как уже говорилось, стиль явился локатором более серьезных процессов, происходивших на глубине.

Процессы эти требуют особого внимания.

## *Глава четвертая*

---

### *Парадоксы и открытия Василия Шукшина*

1. В 1964 г. вышел на экраны фильм «Живет такой парень» (сценарий и постановка В. Шукшина). «Казалось бы, ну что интересного в этом Пашке Колокольникове? — спрашивал сам себя и читателя Марк Донской. — Обыкновенный парень, немножко мечтатель, немножко пустозвон, немножко враль. А ты успеваешь по-

любить его за те полтора часа, что сидишь в зрительном зале...»<sup>1</sup> М. Донской и любовался комедийной легкостью фильма, и пронизировал над героем — этим «пустобрехом», этим легковесным парнем, — ему казалось, что и «сам автор подсмеивается и не принимает... всерьез многое из переживаний героя»<sup>2</sup>. А когда он встречался с вроде бы нелогичным поступком Пашки Колокольникова, то объяснял его тем, что так оно и бывает в жизни: «Казалось, пустобрех, легковесный парень, все время мечтает быть героем и не получается, а вот когда пришла его минута, то и подумать-то уже некогда было, совершает он героический поступок или нет»<sup>3</sup>.

Но в том же номере журнала было напечатано «Послесловие к фильму» самого Шукшина. И оказалось, что сценарист и режиссер Шукшин — «в полном недоумении»: «Мы сняли комедию»?

Шукшин рассказывал о том, как снимался фильм: «О комедии я не думал тогда, когда писал сценарий, ни тогда, когда обсуждались сцены с оператором, художником, композитором. Во всех случаях мы хотели бы быть правдивыми и серьезными. Все — от актеров до реквизиторов и пиротехника. Работа ладилась, я был уверен, что получится серьезный фильм...»

Я очень серьезно понимаю комедию, — пытался объяснить недоразумение Шукшин. — Дай нам бог побольше получить их от мастеров этого дела. Но в комедии, как я ее понимаю, кто-то должен быть смешон. Герой прежде всего. Зло смешон или по-доброму, но смешон. Герой нашего фильма не смешон. Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, но несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки, но так складывается в его жизни, что все, что он имеет, знает и успел узпать, он готов отдать людям». И хотя, настаивал Шукшин, Пашка Колокольников «не лишен юмора и всегда готов выкинуть какую-нибудь веселую штуку — тоже от доброго сердца, потому что смех людям необходим», — «все равно он не комедийный персонаж»<sup>4</sup>.

Что же произошло? Почему вышел из-под власти писателя характер Пашки Колокольникова?

<sup>1</sup> Искусство кино. 1964. № 9. с. 50—51.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 36—37.

Мы «изо всех сил старались, чтобы был он живой, не „киношный“», — рассказывал о создании характера Пашки Колокольников В. Шукшин. — Очень хочется, чтобы зритель наш, заплатив за билет пятьдесят копеек, уходил из кинотеатра не с определенным количеством решенных проблем, насильственно втиснутых ему в голову, а уносил радость от общения с живым человеком»<sup>5</sup>. Но результат оказался неожиданным: Шукшин освободил Пашку Колокольникова от себя и от проблем, натяжение между полюсами «автор — герой» оказалось чрезмерным, скрепляющие нити оборвались, и Пашка Колокольников действительно стал «живой» и не «киношный», настолько живой, неоднозначный, не укладывающийся в привычные схемы, что сам писатель его не узнал. А перед зрителем вместо «доброго и отзывчивого парня, умного, думающего», каким его видел Шукшин, появился «немножко мечтатель, немножко пустозвон, немножко враль». Любимый герой Шукшина еще много раз производил на читателей более сложное впечатление, нежели того хотел сам писатель. Стихийный Пашка Колокольников был еще мил и безобиден и по-своему обаятелен, а Спирька Расторгуев (рассказ «Сураз»), тоже стихийного образа человек, стрелявший просто так, от обиды, в ни в чем не повинного человека, уже был страшен, как был страшен и глумившийся над человеком Глеб Капустин («Срезал»), и в ярости добывающий для брошенной им матери змеиный яд Максим Волокитин («Змеиный яд»), и «баламут» Иван («В профиль и анфас»).

Создание характера словом героя требует от писателя внутренней определенности, ясного понимания сути действительности и общего смысла, которые несут в себе его характеры. Иллюзия свободы героя есть всего лишь иллюзия, такой она является для читателя, но отнюдь не для писателя. Поэтому, в сущности, ничего случайного в Пашке Колокольникове и похожих на него шукшинских героях не было, — характер совпадал с программой писателя и с проблемами, которые его волновали (как бы ни подчеркивал он свою нелюбовь к «проблемам»). Парадокс был в том, что характер выявил в рассказах Шукшина свои истинные, природные возможности: он стал объективной, самоуправляющейся реальностью, и потому объек-

---

<sup>5</sup> Там же.



тивная, заложенная в нем правда оказалась глубже и сложнее замысла Шукшина.

Ставит ли это под сомнение ту правду, которую несли и несут в себе характеры Шукшина?

Ни в коей мере.

Достоверность шукшинских характеров была безусловной, и мы не могли не быть признательны Шукшину за точность его реалистического письма, за выход его к сложному явлению современной жизни, к тому, что мы называем полукulturой, за создание характеров, мироощущение которых только «переворотилось», но еще не начало укладываться в иные жизненные нормы.

В публикации 1970 г. (сборник рассказов «Земляки») Спирька Расторгуев из рассказа «Сураз» (1970) — красивый, как «молодой бог», человек, которому все «до фени», матерщинник и озорник, — с ходу влюбился в молоденькую учительницу пения, с ходу пошел в атаку, за что и был избит мужем — учителем физкультуры. В ярости решив отомстить, не смог этого сделать Спирька — уж очень жалостливо голосила молоденькая учительница, в ноги бросилась, по полу ползла... Но не смог Спирька и позора пережить — на пустынном кладбище, в порыве отчаяния он стреляется. Шукшин всячески подчеркивал это буйство сил, этот взрыв чувств, которые разное несли в своем потоке, разное — в том числе и темное. И слова тогда, в первой публикации, тоже нашел такие, чтоб это путаное, темное, зыбкое и непонятно чем тяготящее чувство дать ощутить читателю. «Хотел, — рассказывал писатель о последней минуте жизни Спирьки, — напоследок что-нибудь такое подумать — важное, не успел. Сильно, небольно толкнуло в грудь, Спирька упал навзничь. Показалось ему, что темное небо мягко упало на него. И все-таки в последнее мгновение успел подумать... не подумал даже, а удивился: „А не больно!..“. И все.

Здесь оборвалась недлинная, путаная дорожка Спиридона Расторгуева на земле».

Во второй редакции этого рассказа (книга «Характеры», 1973) все звучит более определенно. И стреляется Спирька не в аффекте, а потому что собственная жизнь вдруг опостылела, показалась «чудовищно лишеной смысла». Последнюю черту, за которую не дано заглянуть никому, и Шукшин не переходит. Но подводит нас к ней долго, убедительно, не торопит заранее героя, не льстит читателю, будто бы угадавшему это прозрение задолго до

самого Спирьки. Только рассказывает читателю, как сидел Спирька на кладбище, как жадно вдыхал «прохладный, сыровато-терпкий, болотный запах небогатого, неяркого местного цветка. Закрыв ладонями лицо и так остался сидеть. Долго сидел неподвижно. Может, думал. Может, плакал...».

Так Шукшин вновь напомнил нам, что стихийное начало в характере «естественного» человека таит в себе разнонаправленные потенции, что неуправляемое стихийное начало может наделать бед, что «стихийного образа жизни» человек — это вовсе не обязательно монолитный, цельный человек. Писатель любит органической талантливостью своих героев, их враньем-сочинительством, для него все это — игра жизненных сил, то брожение в крови естественного, идущего от природы человека, которое так выгодно отличается от логической «образованности» (что поначалу было равно рассудочности в изображении Шукшина) многих «городских» людей.

Только при беглом чтении могло показаться, что озорство шукшинских характеров, неспособность героев разобратся в происходящем вокруг них и в собственной душе, их грубоватость таят в себе одни лишь неизрасходованные запасы душевности и доброты, желание сделать жизнь лучше и красивее. В действительности непереводившее стихийное начало нередко предстает в рассказах писателя (благодаря точности его реалистического письма) и как начало разрушительное. За поступки героев расплачиваются брошенные ими матери («В профиль и анфас»), оскорбленные женщины, изуродованные семьи («Сураз»), униженные без каких бы то ни было оснований «городские» («Срезал»). Лихость героев Шукшина в рассказах «Миль пардон, мадам!», «Срезал», «В профиль и анфас» как-то странно дисгармонировала с такими его характерами, как «Чудик», «Дядя Ермолай», и с программой, которую писатель предлагал нам в середине 60-х годов: деревня — это источник свежести нравственной и физической, писал тогда Шукшин. А игра жизненных сил в его нравственно несозревших героях оказалась очень далека от этого молитвенного, как удачно выразился Ф. Абрамов, отношения к народу. Более того, галерея типов, созданная Шукшиным, его опровергла, как опровергла она и многие из критических концепций.

В 1976 г. вышел сборник произведений В. Шукшина «До третьих петухов» с послесловием Л. Аннинского.

Критик точно уловил динамику писателя, его напряженную эволюцию, изменения «в системе ценностей», «в глубине нравственного раздумья», и, главное, в масштабе: зрелого Шукшина волнует Россия, русский национальный характер. В раскрытии этого настойчивого внимания Шукшина к общему — самая сильная сторона концепции Аннинского, сумевшего вместить в свою характеристику и напряженный интерес писателя к народной душе, и его стремление найти «какой-то общий психологический секрет, какую-то объединяющую загадку, присутствие какого-то хитрого „беса“, который всех обманул, все характеры исказил, все связи подменил...»<sup>6</sup>, и то ни с чем не сравнимое по остроте ощущение «всеобщего важного духовного момента» в жизни сегодняшнего народа, которое действительно является одной из причин глубокого созвучия Шукшина каждому из нас.

Критик не побоялся парадоксов Шукшина, более того, он с присущим ему умением их заострил. Как, спрашивал он, понять героя Шукшина, когда Пашка Колокольников «заимствует поступки то у Пашки Холманского, то у Гриньки Малюгина»<sup>7</sup>, и этот Гринька в одноименном рассказе «подвиг совершает, а в романе „Любавины“ изуверствует»? Как понять, что «те самые Колокольниковы, Воеводины и Малюгины, которые в рассказах сборника «Сельские жители» балагурят и поют песни на Чуйском тракте, спасая народное добро, — там, в романе, дерутся насмерть, и эти 400 страниц непрерывных костоломных драк, убийств, насилий, казней, крови и ненависти написаны в ту же пору, тем самым пером?». И как совместить возникающее при первом чтении Шукшина впечатление, что его книги — «это пестрый мир самобытнейших, несхожих, самодействующих характеров»<sup>8</sup>, и постепенно крепнущую уверенность, что на самом-то деле «этот мир зыблется, словно сиюсь вместить что-то всеобщее, какую-то единую душу, противоречивую и непоследовательную»?

Прообразом этой «единой души», за которой ясно угадывается идея русского национального характера, Аннинский считает самое шукшинскую судьбу: «Вовсе не множество разных типов писал Василий Шукшин, а один

---

<sup>6</sup> Шукшин Вас. До третьих петухов. М., 1976, с. 657.

<sup>7</sup> Там же, с. 639.

<sup>8</sup> Там же.

психологический тип, вернее, одну судьбу, ту самую, о которой критики говорили неопределенно, но настойчиво: „Шукшинская жизнь“».

Однако именно в этой точке, в момент, казалось бы, нашего полного согласия и с писателем, и с толкующим его критиком начинается в анализе Аннинского звучать новая и спорная нота.

Построив сложное здание шукшинского творчества, критик хочет придать этому зданию стройность и завершенность, открыть в писателе начала гармонии, убедить нас в том, что Шукшин — писатель не только «загадок русского духа», но и позитивных их разрешений.

Важнейшая из них, считает критик, — это сочувствие неправому: писатель «встает на сторону героя, который по всем человеческим законам (не говоря уже об административных) загодя кругом неправ...»<sup>9</sup>.

Парадоксальная даже в первом звучании, эта мысль и вовсе ошеломляет, когда Аннинский пытается убедить нас в том, что на исходе своей жизни Шукшин пришел к сознанию необходимости не только увидеть человека в каждом, но и пожалеть его, будь он даже агрессивный хам (так критик толкует вахтершу в «Кляузе»). Именно с этого момента художественное исследование, предпринятое писателем, и социально-психологический анализ русской жизни, как он проступает сквозь текст критика, до сих пор почти совпадавшие, начали расходиться в разные стороны.

Характеры и типы, созданные Шукшиным, сам его художественный мир, живущий по своим законам, оказали — и продолжают оказывать — сопротивление многим концепциям критиков.

Каков же этот мир?

**2.** Критики и читатели не раз обращали внимание на необычность героев писателя — на резкое несовпадение их поведения с общепринятыми нормами и возникающие отсюда «курьезы». Шукшин и сам чувствовал необычность своих героев: «странные люди», «чудаки», «шизя», — так говорят они о себе, так говорит о них писатель. Этот факт, неслучайный и значительный, ставит нас перед вопросом: откуда, из чего возникла эта

---

<sup>9</sup> Там же, с. 646.

настойчивая тяга к «странным людям»? Кто они? И как к ним относится писатель?

В рассказе «Миль пардон, мадам!» Бронька Пупков всем «городским» показывает места для охоты; делает он это с удовольствием и для души. За свой труд не хочет он от «городских» ни денег, ни благодарности; как алкоголик, ждет он того часа, когда в последний день, справляя «отвальную», сможет приступить к главной своей истории — рассказу о своем «покушении» на Гитлера. Рассказывает он мастерски, с «переживанием», волнуясь; есть в этом нечто от врожденной театральности (актерство это как нереализованная потенция человека всегда дорого Шукшину).

Неожиданный излом сюжета («курьез» — это всегда эксцентрика) нужен писателю для того, чтобы раскрыть потаенные силы души человека.

Аннинский видит: неловкость, внешняя неправота, неизбежность посмешища — абсолютно необходимый элемент сюжета. Но он сводит это к идее изуродованной духовности, диктующей изуродованную же, нелепую форму ее реального проявления, — придуманную, вымороченную жизнь. На деле же все иначе.

Моня Квасов («Упорный») воодушевлен идеей возвеличения человека, а Глеб Капустин («Срезал») — идеей его посрамления. Бронька Пупков, рассказывая о своем «покушении» на Гитлера («Миль пардон, мадам!»), чувствует себя героем-освободителем, а Тимофей Худяков («Билетик на второй сеанс»), вообразив в пьяном виде, будто говорит с Николаем Угодником, представляет себя в иной жизни, второй раз прожитой, — еще большим хапугой и стяжателем.

Общее в их поведении — только «переодевания», смена привычных ролей, резкие переходы, вскрывающие несоответствие жизни, как она есть, и жизни, как она представляется герою.

... Рассказ «Даешь сердце» начинается с описания необычного случая: «Дня за три до Нового года, глухой морозной ночью, в селе Николаевке, качнув стылую тишину, гулко ахнули два выстрела. Раз за разом... Из крупнокалиберного ружья. И кто-то крикнул:

— Даешь сердце!

Эхо выстрелов долго гудело над селом. Залаяли собаки.

Утром выяснилось: стрелял ветфельдшер Александр Иванович Козулин».

Вялый ветфельдшер не вызывал у деревенских жителей ни интереса, ни уважения. Поступок его удивил всех до крайности, особо же — спрашивающих его о неуместном выстреле участкового милиционера и предсельсовета. Козулина пригласили в сельсовет. Председатель сел в глубокое кресло. «Козулин тоже сел в глубокое кресло», — пишет Шукшин, и в этой фразе — доверие Козулина, надежда, что он — как «другие», и его — поймут. . .

«— Так что случилось-то? Почему стрельба была?»

— Вчера в Кейптауне человеку пересадили сердце, — торжественно произнес Козулин. И замолчал. Председатель и участковый ждали — что дальше? — От мертвого человека — живому».

Козулина не понимают. Шукшин тонко — через системы фраз — выстраивает два мира: один, где господствует бюрократическое, формализованное мышление; другой — мир чистого сердца, искреннего порыва.

«— Я не вижу прямой связи между этим. . . патологическим случаем и двумя выстрелами в ночное время, — строго заметил председатель.

— Я обрадовался. . . Я был ошеломлен, когда услышал, мне попалось на глаза ружье, я выбежал во двор и выстрелил.

— В ночное время.

— А что тут такого?

— Что? Нарушение общественного порядка трудящихся. . .»

Клишированное мышление (слова-штампы) и, с другой стороны, естественная, ненарочитая, «осердеченная» лексика — это только сигналы возникающих перед нами антимиров.

Шукшин владел высоким и редким даром — способностью ощущать и воплощать в художественном тексте «внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах. . .»<sup>10</sup>.

«. . . Кстати, по-доброму оживился участковый, — а чего вы-то салютовать кинулись? Ведь это не по вашей части победа-то — вы же ветеринар. Не кобыле же сердце пересадили.

— Не смейте так говорить! — закричал вдруг фельдшер. И покраснел. Помолчал и тихо и горько спросил. —

<sup>10</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972, с. 343.

Зачем вы так?». Когда же Козулин понял, что его не поймут, сколько ни объясняй, — он... натягивает на себя маску: «Простите, — говорит он, — не подумал в тот момент... Я — шизя.

— Кто? — не понял милиционер.

— Шизя. На меня, знаете, паходит... Теряю самоконтроль. — Фельдшер как бы в раздумье потрогал лоб, потом глаза — пальцами. — Ширво коло ширво... Зубной порошок и прочее.

Милиционер и председатель недоуменно «переглянулись».

«Чудаки» Шукшина ассоциируются с коренным, истари идущим типом «дурака» из балагана, сказок, райка (не случайно главный герой одного из последних произведений писателя — Иванушка-дурачок в сказке «До третьих петухов», 1973). Но это человек наших дней, живущий в современном социально-психологическом климате. И имеющий свою линию поведения. О «странных людях» (а их очень много, к ним писатель был страстно привязан) нельзя сказать, что они «по всем человеческим законам (не говоря уже об административных) загодя кругом неправы»<sup>11</sup>. Напротив того: они неправы, нелепы — с точки зрения вымороченной, формализованной, псевдоадминистративной жизни. Но по высокому человеческому счету — истина на их стороне. И этот двойной счет Шукшин ведет постоянно.

Столкновение шукшинских «странных людей» с миром мучительно и драматично, и одновременно полно внутреннего напряжения, герой жаждет самовыражения, он хочет раскрыть свою душу и борется с чужим представлением о нем во имя того, чтобы быть понятым.

В кинофильме и киноповести «Калина красная» (1973) есть эпизод, изображающий приезд Егора Прокудина, освобожденного из заключения, в семью невесты-«заочницы» Любы Байкаловой. Родители Любы с пристрастием разглядывают и расспрашивают Егора. Недолго выдержав «скромненькую», как пишет Шукшин, форму поведения бухгалтера, Егор мгновенно сбрасывает ее, как только понимает, что отец Любы догадывается, откуда он приехал. Егор идет в наступление, но как? Начинается своеобразное балаганное действо: Егор Прокудин дура-

<sup>11</sup> *Аннинский Л.* Предисловие. — В кн.: *Шукшин В.* До третьих петухов, с. 646.

чится, меняет маски. Свою игру он начинает словесным перевоплощением в образ вора.

«Да какое, говоришь, недоразумение-то вышло? Метил кому-нибудь по лбу, а угодил в лоб? — как бы между делом спросил дед.

Егор посмотрел на смекалистого старика.

— Да... — неопределенно сказал он. Семерых в одном месте зарезали, а восьмого не углядели — ушел. Вот и попались...

Старуха выронила из рук полено и села на лавку.

Старик оказался умнее, не испугался.

— Семерых?

— Семерых. Напрочь: головы в мешок поклади и ушли.

— Свят-свят-свят, — закрестилась старуха. — Федя...

— Тихо! — скомандовал старик. — Один дурак говорит чего ни попадя, а другая... А ты, кобель, аккуратней с языком-то: тут пожилые люди.

— Так что же вы, пожилые люди, сами меня с ходу в разбойники записали? Вам говорят — бухгалтер, а вы, можно сказать, хихикаете. Ну из тюрьмы... Что же, в тюрьме одни только убийцы сидят?»

Однако, сняв одну маску, Егор Прокудин, уловивший в рассуждениях пожилого колхозника дотошное разгадывание его тайны, тут же входит в новую роль: «Тебе прямо оперуполномоченным работать, отец, — сказал Егор. — Цены бы не было». И мгновенно, без перехода: «Колчаку не служил в молодые годы? В контрразведке белогвардейской?»

«Старик, — пишет Шукшин, — часто-часто заморгал. Тут он чего-то растерялся. А чего — он и сам не знал. Слова очень уж зловещие.

— Ты чего это? — спросил он. — Чего мелешь-то?

— А чего так сразу смутился? Я просто спрашиваю... Хорошо, другой вопрос: колоски в трудные годы не ворвал с колхозных полей?»

Старик, изумленный таким неожиданным оборотом, молчал. Он вовсе сбился с налаженного было снисходительного тона и не находил, что отвечать этому обормоту. Впрочем, Егор так и построил свой „допрос“, чтобы сбивать и не давать опомниться. Он повидал в своей жизни мастеров этого дела.

— Затрудняетесь, — продолжал Егор...»

И начинается новое превращение:



«— Ну, хорошо... Ну, поставим вопрос несколько иначе, по-домашнему, что ли: на собраниях часто выступаем?»

— Ты чего тут Микитку-то из себя строишь? — спросил наконец старик. И готов был обозлиться. Готов был наговорить много и сердито, но Егор пружинисто снялся с места, падел форменную свою фуражку и заходил по комнате.

— Видите, как мы славно пристроились жить! — заговорил Егор, изредка остро взглядывая на сидящего старика. — Страна производит электричество, паровозы, миллионы тонн чугуна... Люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения, ликвидируют все остатки разгильдяйства и слабоумия, люди, можно сказать, заикаются от напряжения, — Егор наскочил на слово „напряжение“ и с удовольствием смаковал его, — люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и вынуждены вставлять себе золотые зубы... А в это самое время находят другие люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку! Вот как! Славно, славно... Будем лучше чувал подпирать ногами, чем дружно напрягаться вместе со всеми...

— Да он с десяти годов работает! — встряла старуха. — Он с малолетства на пашне...

— Реплики потом, — резковато осадил ее Егор. — А то мы все добренькие, когда это не касается наших интересов, нашего, так сказать, кармана...

— Я стахановец вечный! — чуть не закричал старик. — У меня восемнадцать похвальных грамот!

Егор остановился, удивленный.

— Так чего же ты сидишь молчишь? — спросил он другим тоном.

— Молчишь... Ты же мне слова не даешь воткнуть!

— Где похвальные грамоты?

— Там, — сказала старуха, тоже вконец сбита с толку.

— Где „там“?

— Вон, в шкапчике... все прибраны.

— Им место не в шкапчике, а на стене! В „шкапчике“. Привыкли все по шкапчикам прятать, пони-маешь...»

Напряжение спало. Когда вошла Люба, все уже было мирно. «Ну, и ухаря ты себе нашла! — с неподдельным восторгом сказал старик. — Ты гляди, как он тут попер!.. Чисто комиссар какой! — Старик засмеялся.

Старуха только головой покачала... И сердито поджала губы».

Роль Егора — это смена словесных масок, созданных при помощи тех слов, которые характерны для речи бухгалтера, вора, оперуполномоченного, комиссара, как их представляют себе старик, старуха и Егор Прокудин.

Эта шукшинская игра словесными клише сродни скomorошьему балагурству, его «пританцовывающей» стилистике, так же, как вопросы старика и реплики старухи сродни самой роли балагура: ему подбрасывается «горючий» материал, отчего он, как заметил Д. С. Лихачев, «становится как бы актером в театре, где играют и сами зрители, подыгрывают, во всяком случае»<sup>12</sup>.

Так построены почти все произведения Шукшина — и рассказы («Срезал», «Миль пардон, мадам!», «Танцующий Шива», «Верую!», «Мастер», «Билетик на второй сеанс» и др.), и киноповесть «Калина красная», и сатирическая повесть для театра «Энергичные люди», и просто повесть для театра «А поутру они проснулись...».

Что это нам напоминает? Откуда идет?

Шукшинская эксцентрика не случайно вызывает в памяти традиции народного смехового искусства. «Странные люди», в курьезных сюжетных положениях обнажающие свою суть, — это живая жизнь народно-смеховой традиции, смысл которой состоит именно в том, что «нарушение обычного и общепринятого, жизнь, выведенная из своей обычной колеи»<sup>13</sup>, позволяют «раскрыться и выразиться в конкретно-чувственной форме подспудным сторонам человеческой природы»<sup>14</sup>.

В развернувшемся перед нами зрелище в «Калине красной» важно не только то, что Егор вроде бы «валяет дурака», хотя до этого момента он был серьезен и серьезен будет потом. В сцене его актерства сюжет как бы ломается, и перед нами выстраиваются две действительности: одна — истинная (душевный мир Егора Прокудина), другая — якобы правильная, якобы упорядоченная, стабильная.

Перевоплощения Егора Прокудина вырастают не только из опыта его реальной жизни (где он видел и во-

---

<sup>12</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976, с. 45.

<sup>13</sup> Бахтин М. Указ. соч., с. 214.

<sup>14</sup> Там же, с. 208.

ров, и следователей и др.), но и из опыта его душевной жизни: каждая из его ролей возникает как реакция на предполагаемое мнение о Егоре, каждая — выражение его душевного неуюта, проба себя в том образе, в котором он, Егор, был бы защищен от постороннего, чужого взгляда, и его истинное душевное состояние было бы глубоко скрыто.

Буффонада Егора Прокудина откровенно полемична и социально ориентирована. Она направлена против попыток быстро, при помощи стандартных представлений разгадать душу человека, вернее, свести ее тайну к тому, что уже встречалось, что было и что не требует напряжения ума, беспокойства духа. Душа человека в современном мире, душа, жаждущая праздника, или, во всяком случае, свободного волеизъявления чувств, открытая и трепещущая, высокая в своей непосредственности и естественной потребности в добре и братстве, — такова здесь внутренняя тема Шукшина, предмет не только его художественного исследования, но и человеческой тревоги.

Шукшинскому герою противостоят, как верно заметил Л. Аннинский, «люди тяжкого, земного, материального устройства»<sup>15</sup>. Но еще важнее другое: по отношению к «странным людям» они наступательны и агрессивны.

Л. Аннинскому удалось уловить не только тягу «чудиков» к мечте, но и болезненный нерв людей из их антимира: пустоту, тянущую за душу тоску и, главное, комплекс духовной неполноценности, оборачивающийся желанием покуражиться над другими, «чистенькими», не такими, как они. Но, уловив полярность этих типов, критик губит их своей заданной идеей, неорганичной для Шукшина и даже остро враждебной писателю, судя по его творчеству. «Путь Шукшина, — считает критик, подводя итоги, — это именно попытка понять душу искаженную, пробудить добро в злом, понять неправого. Попытка через свой уникальный жизненный, социальный опыт полугорожанина-полукрестьянина выйти к *всеобщей* нравственной истине, причем не скрадывая, не облегчая задачи, а именно через тяжкий опыт выстрадать добро»<sup>16</sup>.

Но так ли это? Ведь бежит в ужасе герой рассказа «Кляуза» от вахтерши, унизившей и оскорбившей его, бежит больной, подавленный хамством, бежит, как гово-

---

<sup>15</sup> Шукшин Вас. До третьих петухов, с. 658.

<sup>16</sup> Там же, с. 665.

рится, почти в чем был, в чем мать родила... А критик предлагает нам (правда, не очень уверенно) попытаться понять вахтершу, и это «понять» звучит почти как «простить», да еще как «подвиг духа», который, уходя из этой жизни, совершил Василий Шукшин.

Вспоминается повесть для театра, которую мы прочли уже после смерти писателя, — «А поутру они проснулись...», где было все то же, что раньше: и эксцентрическое место действия (вытрезвитель, иронически противопоставленный санаторию «Светлые горы»), и ерничающие герои, каждый из которых, протрезвев к утру, то куражится над другими (как «урка»), то приоткрывает свою по-детски доверчивую душу (как «очкарик»), то силится вспомнить, что же с ним произошло (как «тракторист»).

В реакции вчерашних пьяных, в том самоанализе, в который они неожиданно оказались втянуты, в том обнажении причин их пьянства, к которому подключаются почти все присутствующие, открываются характер и судьба каждого из них.

Но какой же потой кончается это произведение? «Это ужасно. Это катастрофа...» И хотя не может четко сформулировать «очкарик» свои мысли о катастрофе, но адрес то ясен, адрес точен: «В магазине орудует скотина...». Какая уж тут умиротворенность!

Особенность В. Шукшина, принесшая ему заслуженную популярность, особенность, остро ощущавшаяся людьми самого разного культурного уровня, состоит в том, что его кругозор всегда включал в себя органическое ощущение и целостной народной правды, народной этической нормы — и противостоящих ей, раздробляющих ее сил. И неприятие этих сил выражено у Шукшина крайне энергично. Шукшин — и в этом его подлинная народность — молчаливо исходил из уверенности в своей общности (в понимании, оценке мира) с читателем, зрителем, т. е. с тем народным целым, органической частью которого он себя по праву чувствовал. Именно это придает его апелляции к душевной активности человека особую силу. Именно это позволяет ему даже в момент, когда отдельным растерявшимся героям кажется, что все случившееся с ними — катастрофа, развернуть события так, чтобы человек сам почувствовал себя ответственным за происходящее, не сваливая вину на других людей, на обстоятельства, на устройство мира.

Мысль о «всеобщей нравственной максиме», которую искал Шукшин, приводит нас по прочтении его произведений не к идее терпимости, но совсем к другим традициям национальной культуры. Не случайно обнаружилась в последние годы жизни Шукшина переключка многих его рассказов с сатирическими рассказами Зощенко.

В рассказе «Постскрипtum» (1972) она наиболее очевидна. Рассказчик сообщает о том, что нашел в номере гостиницы письмо, которое показалось ему интересным, почему и решил он его опубликовать. Сквозь призму сказа раскрывается сознание невежественного, но претенциозного и развязного обывателя («Но что здесь поражает, так это вестибюль. У меня тут был один неприятный случай. Подошел я к сувенирам — лежит громадная зажигалка. Цена — 14 рублей. Ну, думаю, разорюсь — куплю. Как память о нашем пребывании»). Словесные клише, которыми герой оперирует свободно, как своей собственной речью, легкость переходов от описания музея, бывшей тюрьмы («нас всех очень удивило, как у них там чистенько было, опрятно...») к другим темам («между прочим, знаешь, как раньше пытали? Привяжут человека к столбу, выбреют макушку и капают на эту плешину по капле холодной воды — никто почесть не выдерживал»), тип реакций («Вот додумались!»), внутренняя алогичность мышления («Мы тоже удивлялись, а некоторые совсем не верили. Иван Девятов наотрез отказался верить. Мне, говорит, хоть ее ведрами лей... Экскурсовод только посмеялся. Вообще время проводим очень хорошо. Погода, правда, неважная, но тепло...») — все это напоминает зощенковский сказ, решительно обновленный материей живого, сегодняшнего слова и воспроизводящий сознание распоясавшегося обывателя. От прежнего шукшинского «озорника» осталась здесь только слабая тень — так определенно звучит ирония автора, так явно слышна саркастическая нота в самом составе авторской речи.

Начав с изображения стихийного человека, Шукшин вышел в мир еще не познанных литературой типов и с изумлением увидел, как велик он, разнообразен и огромен. И как велики, разнообразны и неоднозначны потенции его стихийного героя.

Склонность обывателя «распоясываться хамом» (Б. Пильняк) волновала Шукшина как серьезная нравственная проблема. И вопрос, которым он заканчивал свою жизнь, вопрос, ко всем обращенный; «что с нами

происходит?» звучал не как мотив всепонимания, объединяющий «урку» и «очкарика» (героев повести «А поутру они проспулись»), вахтершу и писателя В. Белова (героев рассказа «Кляуза»), но как вопль душевной тревоги, как призыв к нравственной активности человека, которую должна же быть перекрыта дорога наступательной силе хамства...

Изобразив такие черты национального характера, как безудержность, неприятие «маленьких норм», потребность в «празднике души», Шукшин шел дальше. Интерес Шукшина к Достоевскому, о котором вспоминают после смерти писателя многие, — это попытка освоить «русскую идею» на интеллектуально-эмоциональном уровне. Обращение к образу Степана Разина — в рассказах, киносценарии «Я пришел дать вам волю» и в одноименном романе — это этапы освоения идеи национального характера на философско-историческом уровне. Герой этот, однако, вызвал, полемику, и она столь существенна для характеристики современного литературного развития, что заслуживает особого внимания.

В 1979 г. И. Золотусский выступил со статьей, в которой пытался доказать, что в творчестве Шукшина тема Степана Разина резко эволюционировала: от поэтизации Разина в своих первых рассказах Шукшин пришел к его развенчанию в романе «Я пришел дать вам волю». Верно отметив, что в характере Степана Разина сошлись воедино и исторический интерес Шукшина, и поэтизация духовного мятежа, и ощущение опасности, кроющейся в народном кровавом бунте (Пушкин), Золотусский вслед за тем пишет: «Эту пушкинскую мысль Шукшин против своей воли приемлет, как ни близок ему гулевой Стенька, исповедует и *проповедует...*»<sup>17</sup>.

Насильственная ломка ставшего уже привычным образа Шукшина — ошеломляет. Это Шукшин, неумный и стихийный, как его любимый герой — исповедник? Это он, в одном из своих последних рассказов бросивший нам в лицо вопрос: «Что с нами происходит?», мучившийся неразрешенными вопросами, он — проповедник?

С этим согласиться невозможно.

Шукшин не исповедует и не проповедует, он исследует. И не только человеческую душу, как не раз об этом

---

<sup>17</sup> Лит. обозрение, 1979, № 3, с. 55.

сам писал. Но и социальные явления, и «народный кровавый бунт» в том числе.

Степан Разин в романе начинает со стихийного протеста, с мысли «мститься надо», он и дальше все время говорит про кровь и волю, понимая, что крепкой веревочкой они перевязаны. Будь Шукшин проповедником — голос Разина своей мощью и силой перекрыл бы все остальные. Или верх взяли бы его сожаление, его маята, его чувство своей греховности от пролитой крови — оно нарастает в нем, тяготит его, мучит. Но Шукшин решает тему крови и насилия, мечты и свободы более сложно. В ужасе останавливает решившегося на борьбу с царем Степана его жена Алена (зачем своим-то кровь пускать?), смущены расправой над невинными детьми есаулы, отшатываются с осуждением скоморохи, а Матвей Иванов и впрямую говорит о страшном грехе напрасного кровоубийства. Но не забудем: у Степана есть свой страшный опыт потерь и унижений. Поэтому и Алену переубеждает Разин, и есаулов заставляет словом подчиниться ему, и скоморохи оплакивают его с жалостью, а царь «тишайший» из него кровь пускает, как льют кровь его людей и казаки... Это — веские аргументы в споре. Логика событий ведет его к крови, а в сердце нарастает отчаяние. Именно это противостояние логики событий и отчаяния сердца является внутренней дискуссионной темой романа «Я пришел дать вам волю». Нарастающая рефлексия Степана, его душевная смута, ощущение греха — важнейший ракурс этого спора. Можно убедить, что иначе нельзя, как только кровь пуская, но и жить с этим, оказывается, тоже нельзя... Так что же делать?

Шукшин оставляет открытым этот вопрос. Золотуский же находит выход, выход странный и противоречивый, даже если оставаться в пределах его собственной логики. Кровь рождает кровь, говорит он. И предлагает: посмотрите — «какую-то высшую справедливость чувствует Шукшин, когда так же опускается на голову Стеньки царский топор, с таким же звуком врезается в мясо и кость тяжкое лезвие...». Но у Шукшина этого нет — он полон ненависти к изощренным царевым пыткам. О тех же, кто поднялся против Разина, пишет: «Все злое, мстительное, маленькое поднялось и открестилось от Стеньки Разина, разбойника, изменника и душегубца» — и в последних словах явно слышен отзвук чужого, официального, ненавистного царского слова. Натяжка Золо-

турского тем очевиднее, что в романе все царское — мелкое, глумливое, это власть, замешанная на силе и крови, бесправии и рабстве. Критик же, явно противореча Шукшину, — *эту* силу, *эту* кровь признает и принимает. Иначе как же понимать мысль о двух исторически равноправных величинах: «У царя своя правда, у бунтовщика своя?». Как толковать смещение текста в сторону своей концепции — «царь, отчаявшись (?) выведать у того государственные тайны . . . отдает его палачу»? Значит, если «государственные тайны» — то уже и кровь не кровь? И как, наконец, понять оговорку: царь в романе — «представитель силы, которая строит Русь, хотя строит ее на костях?» Нет, в глазах писателя царь и мятежный Разин — не равновеликие силы, хотя оба они действительно играли в одной драме, имя которой — История. Только-то всего общего и было. К идеям же государственности на костях Шукшин, как мы знаем, отношения никогда не имел.

Золотусский одержим желанием доказать, что идея воли, связанной с действием, изжила себя, что Шукшин устроил ей историческую перепроверку, и она обернулась фарсом. Так вводится «Калина красная», прощальная песнь Шукшина, где критиком переиначено все — и характер Егора Прокудина, и замысел писателя. Разве только что биография героя изложена верно: голод, послевоенная разруха, случай на вокзале и Губошлеп. . . Но саркастическому перетолкованию подвергнуто главное — характер Егора Прокудина и то, что у Шукшина в романе о Степане Разине набрано большими прописными буквами: ПРАЗДНИК.

Идея ПРАЗДНИКА — любимая идея писателя. В его героях, его произведениях эта идея почти иррациональна, она неразложима на причины и следствия, не выведена в логически объяснимое состояние. ПРАЗДНИК — лучшее, что есть в человеческой душе, это ее отзвук на жизнь, свидетельство, что еще есть порох в пороховницах, что под слоем грязи и пыли бьется попранная, но живая идея справедливости, счастья и свободы. Тяга к празднику — это сигнал о неутоленной и неубитой радости жизни, о способности подняться к ней, о несовпадении жизни сущей и чаемой. Шукшин никогда не мог определить, что это такое — ПРАЗДНИК. Но он возвел в высший ранг этот хмель, он описал это буйство сил, он создал образ этой великой стихии безрассудства. Праздник везде



сопрягается у него со словом «радость», он открывает выход тому, что приглушено и скрыто, загнано под пресс обыденной жизни, — потому-то так близка оказалась эта идея современному человеку.

Бунт Егора Прокудина, в характере которого Золотусский справедливо видит отзвук судьбы и характера Степана Разина, не может быть понят вне этой идеи. Критик же ее в расчет не принимает. Праздники Степана — это «оргия», пишет он. А «бардальеро» Егора — их слабое подобие, как сам он — жалкое подобие Степана. Но и «малина» — не войско Егора, и он — не атаман, и «бардальеро» — не «злой замах на Стеньку». Прочитан Разин критиком по чужому коду — потому и нравятся Золотусскому самые слабые, сентиментальные сцены фильма («рыдания навзрыд над безымянной могилой в виду разрушенной церкви», «тяга к Любушке, к Любви . . .» и т. п.). Удивительно, что Золотусский, тонкий, проницательный критик, анализирует героев Шукшина как реальных, «взаправду» живущих людей, он вынимает их из художественной системы Шукшина, где их ernstчество, их изломы, необычность поведения и ситуаций имеют свою художественную мотивировку. Ведь и Егор Прокудин, и Степан Разин — из «странных людей» Шукшина. Егор Прокудин так же непохож на окружающих его как бы нормальных, горделиво считающих себя такими людей, как непохож на них Степан Разин, и так же им непонятен. Вопросы «зачем тебе это?», «чего ты хочешь», «плохо тебе, что ли?» преследуют Степана до последнего мига. Он отвечает: «Воли хочу». Его не понимают. Они впрямь не могут понять его, эти люди: ни его отказа стать атаманом на Дону, ни отказа от царской милости, желанного покоя. А ему все это не нужно. Так же и Егору Прокудину сулят «нормальную» жизнь, а он все тоскует, все мечется, и чувствуем мы — нет, не сможет, не будет жить, как «все». То буйство сил, та неугомная стихия, что так дорога в своих героях Шукшину, не вмещается в рамки «нормальной» жизни. И «малина», и «бардальеро» — это знак отказа от такой жизни, знак тоски по другой — прямой, острой, но это и сигнал бедствия, потому что какой должна быть иная жизнь — *праздничная* — герои Шукшина не знают. И «малина» и «бардальеро» — уродливые, неудавшиеся варианты выхода. Это видит и сам Егор Прокудин. Но и слезами, и покаянием дороги не найдешь. Это он тоже видит. И по-

тому чувствует: думать надо. На этом пороге настигла его смерть, как настигла она в той же точке духовного пути и Степана Разина. И ни фарса в этом нет, ни насмешки, есть исследование, есть страстное желание писателя повести нас дальше, чем ушли его герои, самому не поспешив, не упредив, не сказав окончательного слова о том, чему ответа он еще и сам не знает.

Но одно Шукшин знал твердо: рабство — презренно. И раб — презренен. Потому-то тема воли не только в кровь упирается. Она имеет еще одну плоскость: воля — рабство. Не из личной обиды, как считает Золотусский, исходит Разин, хотя и обидчив он, и скор на расправу. Он хочет воли не только для себя, — потому-то и рефрен стал «я пришел дать вам волю...». Но тут-то и настигает его истинная беда, потому что такая острая, такая вызревшая потребность в воле, какая была в нем, — недоступна другим. Он это понимает с самого начала — «с таким табором не война», «рухлядь, а не войско», говорит он, и это — оценка нравственного состояния людей, как сказали бы мы теперь. Но все-таки он надеется и верит. Разин — слепец и убийца? Он рубит и режет и только? Нет, Разин еще и романтик, и если слеп он, то так же, как с точки зрения «нормальных» людей слепы и глупы все романтики. «Нет, Степан, не пойдут, — говорит от имени „нормальных“ Фрол Минаев. — Ты им — журавля в небе, а им — синица в руке дорожке, за журавля-то, может, голову сложить надо, а синица — в руке, хоть и маленькая. Все же он ее держит...». Но не может этого понять Степан Разин, вернее — не хочет: «Я других с собой подбиваю — вольных людей. Ты думаешь, их нету на Руси, а я думаю — есть. Вот наша с тобой развилка». Он идет дальше и считает: главный грех Фрола, что не только дела, но и мысли у него «подневольные», что, всосав рабство с молоком матери, рабом он и остался, рабом в изначальных своих представлениях о мире, рабом в своих чувствах и помыслах.

Однако, как бы ни привлекательна была идея воли, — а ее обаяние стократ усиливается убежденностью Степана, — для большинства людей, с кем имеет дело Степан, это все-таки чужая стихия. Именно о стихии, в которой живут, не замечая того люди, говорит шукшинский Разин: «Мне за людей совестно, что они измывательство над собой терпят». Они «на карачках сидят». «Я не понимаю, — с крутой злостью и детским недоумением говорит

Разин, — как это люди подневольно живут, а сами едят, пьют, детей рожают...» И дальше — с тоской: «Как все-то поднять?».

Но это не удается Разину. Мало прямой корысти, близкой корысти в его деле, а смерть — близка. И один за другим покидают его есаулы и казаки. А те, кто остаются, те же рабы: «гниют» у власти, как Васька Ус, оставленный править в Астрахани. И боль за натуру человеческую, в которой вязнет его дело, мучает Степана, она не последняя по значению нота в его сомнениях и тоске... Меняется же натура человеческая, как мы знаем, медленно и с трудом, потому-то так современные, так исторически не изжиты и эти мучения Степана.

Выстроив прямую линию — от раннего рассказа Шукшина о Стеньке Разине, через сценарий, роман «Я пришел дать вам волю» и «Калину красную» — Золотусский доходит до Стеньки Разина в сказочке «До третьих петухов». И тут герой, ерничающий и лукавый, взят всерьез, вынут из сказки и низложен — все в угоду концепции о том, что образ Степана Разина у Шукшина — «... это конец исторической судьбы, конец идеи о воле, которая не воля вовсе, если неволить других надо, чтоб она восцарствовала». В хитровато замолчавшем герое видит критик растерянность и бессилие, хотя и здесь он приписал Шукшину то, чего нет в тексте. Темнее Разин в своем гневе, чем нам бы хотелось, предостерегает нас он своими мучениями от того, чтобы отождествлять власть и кровь, но и сильнее оп, чем царь, потому что по духу своему — свободен. Он открыл не только для других, но и для себя идею воли, потому и говорит: *Я дал вам волю*. Сохранив эту пружину в Степане Разине, исторически выверив тяжкий опыт Степана, поставив много вопросов, Шукшин остался верен духу легенды, сложенной теми людьми, которые любили в Разине «захороненную надежду свою на счастье». И выбор его был глубоко осознан. Выношенная и выстрадавшая, лишенная иллюзий, социально отрезвленная горьким путем, который на наших глазах прошел Разин, тема воли звучит в финале романа о Разине как нестертая веками потребность.

Трактовка характеров Шукшина И. Золотусским и Л. Аннинским убеждает в том, что критика нередко выделяет из всей сложной системы соотношений, в которой находится (осуществляет себя, существует) характер, только одну плоскость: характер — и внешний слой реаль-

ной жизни. То, что характер принадлежит в то же время эстетической реальности и, следовательно, он должен быть рассмотрен в сложной системе разных отношений (с автором, традицией, способом его словесного самовыражения, местом его в общем сюжете и т. п.), — все это, к сожалению, остается вне критического исследования.

В. Шукшин писал: «Мне нравится в хорошем рассказе деловитость, собранность. Ведь что такое, по-моему, рассказ? Шел человек по улице, увидел знакомого и рассказал, например, о том, как только что за углом брякнулась на мостовой старушка, а какой-то ломовой верзила захотал. А потом тут же устыдился своего дурацкого смеха, подошел, поднял старушку. Да еще оглянулся по улице — не видел ли кто, как он смеялся. Вот и все. „Иду сейчас по улице, — начинает рассказывать человек, — вижу, идет старушка. Поскользнулась — бряк! А какой-то верзила кэ-эк захохочет. . .“ Так, наверно, он будет рассказывать. А если бы он начал так: „Я проснулся сегодня в каком-то подавленном состоянии. Ночью кошмары какие-то спились — звери какие-то. . .“ — „Выпил вчера?“ — понтересуется знакомый рассказчика. Что он должен ответить? „Я ему про старушку, а он мне — про «выпил»! Причем тут я? Старушка за углом упала“. Так, что ли? Или как? Хуже всего, когда возникает такой вот вопрос: ты о чем? Почему-то когда иной писатель-рассказчик садится писать про „старушку“, он — как пить дать! — расскажет, кем она была до семнадцатого года. А читателю и так ясно — девушкой или молодой женщиной. Или он на двух страницах будет рассказывать, какое в тот день, когда упала старушка, было утро хорошее. *А если б он сказал: „Утро было хорошее, теплое. Стояла осень“ читатель, наверно, вспомнил бы в своей жизни такое утро — теплое, осеннее* (курсив мой. — Г. Б.). Ведь нельзя, наверно, писать, если не иметь в виду, что читатель сам „досочинит“ многое».

Уверенность писателя в том, что читатель сам «вспомнит», сам «досочинит» многое — это опора на внесловесный жизненный контекст, это работа «с сочувствием или несочувствием, с согласием или несогласием слушателей». Строительные материалы Шукшина были просты и лишены претенциозности, писатель ничего специально не «возрожда», не выискивал. Его сила была в опоре на *живой* народно-разговорный язык, и он не делил его на «городской», на «деревенский». Один из первых критиков В. Шукшина А. Н. Макаров писал об этом в начале твор-

ческого пути писателя с некоторым изумлением: «У Шукшина описания почти отсутствуют, даже портретные; так, бросит одну деталь, но речь персонажей так выразительна, что человек живет и виден. И суть не только в том, что автор хорошо знает, я бы сказал, чувствует словарь современного русского языка, а в каком-то волшебстве диалога — люди обмениваются малозначительными фразами вроде „здравствуйте да прощайте, что сегодня делаешь, да ничто“, а за этими фразами, скорее, словами видишь человека, характер. Как уж это делает, одному богу известно... Его рассказы на редкость лапидарны, то есть при предельной сжатости глубоко выразительны. Авторский слог наг и точен, но отнюдь не беден, метафоры редки и в то же время никакой пивелировки языка, язык ясный, уходящий корнями в живую речь. Словом, у Василия Шукшина свой, самобытный почерк»<sup>18</sup>.

Но на самом деле простота Шукшина обманчива.

Словесно-зрелищную форму, которую создал Шукшин, вообще, вероятно, как и другие формы народно-смеховой культуры, «нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий». Но язык такой прозы поддается, писал М. Бахтин, «известной транспонировке на родственный ему по конкретно чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы»<sup>19</sup>. Особое место в этой синкретической форме, считает Бахтин (и творчество Шукшина это подтверждает), занимает «изображенное слово... появляется и радикально новое отношение к слову как материалу литературы»<sup>20</sup>.

Именно поэтому состав повествовательной речи в произведениях Шукшина отнюдь не так прост, как это иногда кажется.

Если же расслоить монолитность повествования, то в его повествовательной речи отчетливо можно уловить словесный слой «общего»; словесный слой ведущего героя, человека, близкого «целому» и в то же время зачастую стоящего и в нем, и вне его; словесный слой «антимира» («антигероя») и словесный слой авторской речи, внутри которой ощутимы рефлекссы, отбрасываемые каждым из этих стиливых образований.

---

<sup>18</sup> Макаров А. Критик и писатель. М., 1974, с. 254.

<sup>19</sup> Бахтин М. М. Указ. соч., с. 207.

<sup>20</sup> Там же, с. 128.

М. М. Бахтин был несомненно прав, когда обращал внимание исследователей на то, что «для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которого у него должно быть чуткое ухо»<sup>21</sup>.

Главная проблема такой многоязычной прозы, т. е. прозы, оперирующей чужим словом, — в проблеме «сочетания голосов», в проблеме «особой постановки авторской точки зрения». Авторское видение мира в чем-то родственно видению мира героем-протагонистом; но все-таки авторский кругозор и кругозор героя — не тождественны, они пересекаются и в то же время глубоко различны. У них есть общий больной нерв — особо повышенная чувствительность естественного, непосредственного человека, остро противостоящего формализованному, головному, завершенному представлению о душе человека. Автор сочувствует своему герою — «странному человеку», он ощущает свое родство с ним (не случайно одна из последних книг Шукшина называется «Брат мой»), и в то же время голос писателя богаче, тверже и уверенней, чем голос его героя. Компактность формы, небольшая площадка, на которой разворачивается действие рассказов писателя, — все это оказалось возможным только потому, что Шукшин интенсифицирует жизненное высказывание за счет того, что его «словесно-осуществленная часть» — это только верхняя, выступающая часть айсберга, за которым остается подразумеваемый пласт жизненного высказывания (опора на *общее* с читателем знание и понимание жизни).

Словесно-зрелищная форма с особым характером героя и особыми условиями его существования является доминантой творчества Шукшина. Она объясняет нам не только жанрово-стилевое своеобразие его рассказов, но и огромную роль слова в творческом почерке Шукшина-сценариста. Она проливает свет на одновременную тягу Шукшина к литературе и кино, вскрывает единые корни его творчества, опрокидывает самую идею о будто бы необходимом разъятии художника на Шукшина «в литературе» и Шукшина «в кино». Более того, в этой синкретической словесно-зрелищной форме сокрыт код художественной системы Шукшина, и до тех пор, пока он не уловлен, не разгадан, — мы будем оставаться во власти

---

<sup>21</sup> Там же, с. 344.

недоразумений и петочных оценок по отношению к творчеству писателя.

Творчество В. Шукшина (так же, как и С. Залыгина и В. Белова) ясно обнаруживает, что «деревенская проза» вырвалась из тех «деревенских» рамок, которые за писателями-«деревенщиками» закрепила критика: они прежде всего «землепроходцы» — в самом широком смысле этого слова. Поэтому естественно, что с течением времени поднятая ими социальная проблематика обнаружила новые уровни, новые пласты — этические, философские. Определение этой прозы как прозы «деревенской» потеряло свой первоначальный смысл. Бывшая «деревенская проза» превратилась в прозу «малого эпоса», на замкнутом пространстве передко решающую глобальные вопросы общечеловеческого масштаба.

## *Глава пятая*

---

### *Как надо жить, как надо умирать...*

1. ...Когда впервые была опубликована повесть В. Белова «Привычное дело», в ней был один, вначале не замеченный, пласт: странное несоответствие между напряженностью вопроса о смысле жизни и простотой ответа на него. В этой книге, спокойной — в начале, трагической — в конце, Иван Африканович мучился нерешенными вопросами, спорил с Митькой о том, есть ли правда, потом отступал от своей правды и вновь, наказанный смертью Катерины, к этой правде возвращался, а намучавшись, приходил к мысли: «Надо жить, деваться, видно, некуда». В бесхитростности этого ответа крылось, казалось нам, какое-то бессилие мысли философствующего героя. И было непонятно, почему так настойчиво возвращается писатель к изображению круговорота природы, почему сопрягает он выход Ивана Африкановича к идее жизни с вечной повторяемостью дня и ночи, неизбежной сменой времен года. Новым было уже само мироощущение Ивана Африкановича, чувствовавшего себя в лесу, как «в своем государстве», и в то же время сознающего

свою малость, новым был и подход писателя, не выделявшего человека из природы, но и не растворявшего его в ней. «А лес и взаправду возмущенно, таинственно обволакивал своим шумом светлую каплю костра и маленькую фигуру человека», — так обозначил В. Белов это соотношение своего героя и природы.

Было бы наивно думать, что возмущение природы нарисовано В. Беловым только для того, чтобы живописнее изобразить душевное состояние Ивана Африкановича. Этот метафорический слой в чистом виде — не оригинален, он есть почти у каждого писателя, привлекающего пейзаж в психологические союзники. В. Белов идет дальше — он заставляет Ивана Африкановича, взглянув на небо и звезды, почувствовать себя частицей огромного мироздания, ощутить страх перед смертью и задуматься над тем, «с чего началось, чем кончится, пошто все это?».

Конечно, можно увидеть в этих размышлениях Ивана Африкановича только мотив возвращения к истокам, приобщения к естественному миру для исцеления души. Так это и было в свое время прочитано, так об этой книге и писали, не скрывая, впрочем, своего недоумения перед тем, как все хорошо «изображено» и как незатейливы в то же время размышления Ивана Африкановича. . .

Между тем дело было много сложнее: философия природы, которую исповедует время, есть одна из проекций общественного мирозерцания. И потому интерпретация отношений человека и природы всегда есть знак своего времени, код к его расшифровке. «Природа для всех одна, но не для всех и не во все времена одинакова»<sup>1</sup>, — писал в начале XIX в. Раич, наставник Тютчева. Глядя на наше недавнее прошлое, можно заметить, что не для всех она была одинакова и в наше время. В 20-е годы А. Платонов писал: «Человеку стало мало пары глаз, пары рук, одного сердца — он захотел *охватить, понять, подчинить* мир во всей его бесконечности, во всем переливчатом многообразии и многокрасочности. . .»<sup>2</sup>, а С. Есенин в это же время с болью всматривался в бегущего жеребенка, на которого наступал паровоз, казавшийся А. Платонову проявлением мощи человеческой мысли. Как многим его

---

<sup>1</sup> Раич С. Е. Рассуждение о дидактической поэзии. — Вестн. Европы, 1827, № 7, с. 250—251.

<sup>2</sup> Платонов А. К начинающим пролетарским поэтам и писателям. — Железный путь, 1919, № 9, с. 26.



современникам, и Н. Заболоцкому в 20-е годы процесс преобразования природы казался столь же быстрым, как процесс экономической и идеологической организации общества.

Но, сравнив, например, творчество того же Заболоцкого разных периодов, нельзя не заметить, что его стихи о природе существенно отличаются друг от друга. Можно исследовать эти различия как индивидуальную эволюцию писателя, и в этом будет своя правда. Можно пойти и по иному пути — попытаться понять, как характеризует эволюция взглядов Заболоцкого исторически менявшееся мировоззрение общества. И тогда картина усложнится:

*Не бойтесь буры! Пускай ударит в грудь  
Природы очистительная сила!  
Ей все равно с дороги не свернуть,  
Которую сознание начертило.*

Но вслед за этой уже знакомой нам мыслью поэт написал неожиданные строки:

*Учительница, девственница, мать,  
Ты не богиня, да и мы не боги,  
Но все-таки как сладко понимать  
Твои бессвязные и смутные уроки.*

(«Засуха»)

О «бессвязных и смутных уроках» природы Заболоцкий заговорил неожиданно. Это было после того, как он пережил крайнее увлечение рационалистическим «рассечением» природы. Как известно, в 20-е годы Заболоцкий был увлечен идеями Циолковского: поэта поразила дерзкая вера ученого во всемогущество человеческого разума, в его способность выйти за пределы Земли и вторгнуться в космос, посягнув на самые основы мироздания. В эти же годы, читая впервые переведенную в 20-е годы «Диалектику природы», Заболоцкий, пишет А. Турков, пришел к мысли, что «если раньше сквозь всю историю человечества явственно проходило чувство разобщенности с природой, то ныне приближается время, когда, по словам Энгельса, люди будут не только чувствовать, но и сознавать свое единство с природой, когда сделается невозможным противопоставление человека и природы, духа и материи»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Турков А. Николай Заболоцкий. — В кн.: Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., с. 24.

В 30-е годы «натурфилософская» поэзия Заболоцкого преобразилась, и в этом тоже был знак времени. Отношения человека и природы стали сложнее и драматичнее:

*И нестерпимая тоска разъединенья  
Пронзила сердце мне...*

(«Вчера, о смерти размышляя. . .»)

Все это напоминало тютчевские стихи:

*Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?*

(«Певучесть есть в морских волнах»)

Но Заболоцкий усилил тему трагического разлада, подчеркивая мысль о необоримости разлада:

*Я не ищу гармонии в природе.  
Разумной соразмерности начал  
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе  
Я до сих пор, увы, не различал.  
Как своенравен мир ее дремучий!  
В ожесточенном пении ветров  
Не слышит сердце правильных созвучий,  
Душа не чует стройных голосов.*

(«Я не ищу гармонии в природе. . .»)

В «стихийных спорах» природы Тютчев некогда видел конечную гармонию, недостающую человеку. Но они привлекали его еще и тем, что поэт находил в них нечто родственное человеческой природе. В философском понимании Тютчева истоки этих споров — вне человека или в нем самом — одни и те же. Под «блистательным покровом» «мира дневного» — «сохраняет свою изначальную сущность «древний хаос», лежащий в основе мироздания. . . Такой же «стихийный раздор» происходит и в человеческом сознании («среди клокочущих страстей»), обнаруживая то хаотическое начало, «наследье родовое», которое несет в себе человек»<sup>4</sup>.

Заболоцкий в сущности продолжил открытое Тютчевым «устранение всякого различия между внешним и внутренним миром, основанное на идее тождества между

<sup>4</sup> Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 199.

природой и человеком»<sup>5</sup>, — свойство поэзии, составляющее «едва ли не основную особенность Тютчева как поэта-мыслителя и художника»<sup>6</sup>.

Поэтому, развивая свою тему, Заболоцкий в том же стихотворении пишет:

*Но в тихий час осеннего заката,  
Когда умолкнет ветер вдалеке,  
Когда, сияньем немощным объята,  
Слепая ночь опустится к реке,*

*Когда, устав от буйного движенья,  
От бесполезно тяжкого труда,  
В тревожном полусне изнеможенья  
Затихнет потемневшая вода,*

*Когда огромный мир противоречий  
Насытится бесплодной игрой, —  
Как бы прообраз боли человеческой  
Из бездны вод встает передо мной.*

*И в этот час печальная природа  
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
И не мила ей дикая свобода,  
Где от добра неотделимо зло.*

Но отличие позиции Заболоцкого от Тютчева в этих стихах так же ясно, как и сходство. Оно декларируется в заглавии — «Я не ищу гармонии в природе. . .», оно пронизывает всю образную картину стихотворения, где ночь — «слепая», где сияние ее — «немощное», где «потемневшая вода» затихает «от бесполезно тяжкого труда», где «от добра неотделимо зло». В стихийных спорах природы поэт видит «прообраз боли человеческой», но на «конечную гармонию» он не уповаet. Потому-то и появились строчки в стихотворении, названном «Завещание»:

*Я жизнь мою прожил, и не видал покоя:  
Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.*

---

<sup>5</sup> Там же, с. 219.

<sup>6</sup> Там же.

2. Антиномия «человек и природа» заняла большое место и в проблематике современной литературы. Она отражает реальный противоречивый «онтологический статус» человечества — «этой, — как пишет Ю. Давыдов, — „части“ природы, оторвавшейся от нее и выпущенной существовать как бы „на дистанции“ от нее, всю жизнь — ежедневно и ежечасно — восстанавливая оборванные связи с ней, но восстанавливая их на свой особый манер.

... С первого же момента появления человека на свет именно в качестве человека, т. е. общественного существа, а не животного, мы сталкиваемся с неким расколом, расщеплением, раздвоением, сопровождающим человеческого индивида всю жизнь и в конечном счете обнаруживающим себя как онтологическое содержание человеческой жизни, как структурную особенность человеческого бытия. ... Не будем скрывать от себя... тот факт, что отношения между „природой“ и „обществом“... далеко не столь гармоничны, как нам этого хотелось бы, — факт, являющийся вызовом для современного человечества, проблемой, которую оно должно решить на путях международного сотрудничества»<sup>7</sup>.

Можно с уверенностью сказать, что после длительного периода депоэтизации природы наступила пора романтической ее идеализации, с одной стороны, и тревожных размышлений о грозящих ей опасностях — с другой.

На изменение в жизни сегодняшней Сибири, говорит В. Распутин, «я смотрю глазами не постороннего человека, приехавшего покорять и, так сказать, преобразовывать этот суровый и дикий край, а глазами коренного сибиряка, в этом краю живущего и любящего его истинной любовью, думающего о нем не только как о гигантской строительной площадке, но и как о родине, о земле, на которой жили его предки и станут жить его дети и внуки»<sup>8</sup>.

В этих словах нам столь же важна открыто выраженная общественная позиция автора, как и скрытая полемика с прежней идеей «покорения», звучащая в оговорке: «так сказать, преобразовывать этот суровый и дикий край». Для понимания мысли писателя еще более важно противопоставление земли как строительной площадки той земле,

<sup>7</sup> Давыдов Ю. Культура — природа — традиция. — В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 45—46.

<sup>8</sup> Распутин В. Быть самим собой. — Вопр. лит., 1976, № 9, с. 150.

на которой жили наши предки и будут жить наши дети и внуки.

Полемика эта носит отнюдь не умозрительный характер.

К середине XX в. стало ясно, что природа обладает скрытой способностью к сопротивлению, и, когда дух покорения природы перерос в насилие над нею, люди столкнулись, пишет С. Залыгин, «как бы с контръявлениями».

Размышления о естественных, природных, органических началах жизни, которыми насыщена современная проза, рождены именно такого рода противоречиями и являются попыткой их разрешения.

В «Прощании с Матерой» В. Распутина, «Царь-рыбе» В. Астафьева, «Комиссии» С. Залыгина, «Белом пароходе» Ч. Айтматова мы улавливаем протест писателей против волюнтаризма, против широко понятого «браконьерства», против непродуманных и скороспелых решений. Характерны раздумья одного из героев «Прощания с Матерой», представляющего в повести не уходящее поколение, а «старухиных» детей, активно действующих наших современников: «Жизнь, на то она и жизнь, чтоб продолжаться, она все перенесет и примется везде, хоть и на голом камне и в зыбкой трясине, а понадобится если, то и под водой, но зачем же без нужды испытывать ее таким образом и создавать для людей никому не нужные трудности, зачем, заботясь о маленьких удобствах, создавать большие неудобства?». И главное: «...Не слишком ли дорогая цена?».

Преимственные связи современной литературы с лучшим (С. Есенин, Н. Заболоцкий, А. Твардовский...), что было создано в недавнем прошлом, несомненны. Поэтому, когда Ф. Кузнецов писал о «Царь-рыбе» В. Астафьева: «Эта книга философской, вернее (если допустимо переосмысление и осовременивание старинных терминов) натурфилософской прозы», — он был прав, как прав он был и тогда, когда выводил смысл книги Астафьева далеко за пределы индивидуального опыта этого писателя: эта книга, «за которой не просто своеобразнейший индивидуальный жизненный опыт, но — страдание духа ее автора. Два могучих человеческих чувства составляют основу книги, суть авторского отношения к жизни, им изображаемой: любовь и боль»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Кузнецов Ф. Жизнь находит уста. — Лит. Россия, 1976, 27 авг.

Современные писатели отдают должное природе, как «вечной», «властной», «грозной», «неведомой» стихии. Как Заболоцкий когда-то увидел в начале зимы «речки страшный лик» («И речка, вероятно, еле билась, затвердевая в каменном гробу»), так сегодня Астафьев при виде деревьев, свороченных гусеницами тракторов в реку, слышит, как «предсмертно хрустят, безгласно вздымают вверх обломанные лапы добрые, нездешние деревья, дававшие приют птицам, детям, тень саду, прохладу дому, красоту реке»; так В. Распутин при виде горящей Петрухиной избы чувствует, что «вся жизнь, какая была в дереве, к этому времени сварилась, и оно горело без страдания»; он содрогается, видя Ангару в «жарком недобром сиянии» этого пожара: «. . . там, где она озарялась, зияла открытая рана с пульсирующей кровью». Дышит земля у Астафьева («пусть невнятно, а дышит теплом»), «мучается» земля у него, как живое существо, «пробуя укрепиться возле воды, и никак не может сделаться берегом, сыплется, сыплется, сыплется. . .». Как оживший, встает лес со страниц романа С. Залыгина «Комиссия», и писателю удается донести до нас, чем же он был жив и дорог, этот лес: «Лес уважали и любили за доброту. За то, что он, хотя и царский, и принадлежит императорскому величеству, о мужике не забывает, никогда не было случая, чтоб забыл». Поэтому и чувства питали к лесу лебяжинские мужики — человеческие: они не только его «уважали и любили», они относились к нему «с почтением».

Нельзя, в частности, не поразиться и другому: родившейся на наших глазах объективной близости аналитического зрения Астафьева в «Царь-рыбе» изощренному микровидению природы Заболоцким. Достаточно перечитать страницы, где писатель рассказывает о туруханской лилии — об этом «красногубом цветке», с притушенным бархатисто-белым донцем, засыпанным пылью неожиданно теплой на взгляд изморози, напоминающем «сказочно цветущий кактус из заморских стран».

Однако нельзя не увидеть и того, как далеко разошлись духовные поиски современной литературы и ее предшественников, как по-разному читают они живой язык природы. «Один лишь цветок, — продолжает Астафьев, — жил на холме уверенно, вызываяще, не прячась в благостное затишье, дерзко выйдя навстречу зазимкам, ветрам и студеным мокромозготникам, таким частым тут в весеннюю пору». Как эта дерзость, эта уверенность, этот

вызов непохожи на «бой травы» у Заболоцкого, «растений молчаливый бой!» В «Лодейникове» «природы совершенное творенье, для совершенных вытканное глаз», при ближайшем рассмотрении обнаруживает «страхом перекошенные лица» («природа, обернувшаяся адом, свои дела вершила без затей»). У Астафьева «цветок караулил солнце», и потом, «до ухода солнца, до самой последней секунды заката цветок дышал теплом светила, поворачивал вслед ему яркую головку, после чего лепестки, с исподу отепленные шерсткой, сразу плотно закрылись, грустно опала его головка, слилась с серой порослью тундры, но внутри, под лепестками, не кончалась неприметная работа. Жилкой вонзившегося в мерзлоту корешка цветок втягивал влагу и обращал ее в зеркально-тонкую, прозрачную льдинку, которая утром снова поймает и соберет в пучок лучи солнца.

И так из утра в утро, изо дня в день, пока не созреет маковка».

Ощущая родство мотивов Астафьева и Заболоцкого, нельзя не ощутить этого принципиального различия в живописно нарисованных ими картинах. Величественна, грозна, трагически напряжена природа у Заболоцкого, и смягчена, казалось бы, та же напряженность у Астафьева глубокой сращенностью его с проникшей в его душу природой. «Я воспитан природой суровой», — сказал о себе Заболоцкий. «Справедлива, мудра, терпелива *наша* природа», — написал Астафьев, и между этими позициями — бездна пространства.

Как и другие писатели, Астафьев использует аналогию между природой и человеком для выражения своих мыслей о мире. Но он избегает жестких параллелей: «Стойкий цветок тундры, — пишет он, например, — приручивший само солнце, жил и цвел в памяти отдельно от всех воспоминаний, потому что *где-то* и в *чем-то* (курсив мой — Г. Б.) оказались схожими жизнь северного человека и северного цветка с трудно запоминающимся, из-за моря привезенным названием». Беспокойно думая о разрушениях, которые человек вольно или невольно производит в природе, Астафьев далек от того, чтобы в природе видеть только «прообраз боли человеческой». Напротив, он всячески отбивает эти два мира, настаивая на том, что сегодня природа и человек живут розной жизнью, и в этом взгляде отразился *новый драматизм* нашего времени.

Если взглядеться в картину реальности, нарисованную

Распутиным, Астафьевым, Залыгиным, Беловым, Шукшиным, мы заметим своеобразное расслоение обитателей этого мира. Есть «свои». «Свои» — это не просто жители своей деревни, это люди, которые находятся внутри жизненного развития. И есть «чужие». Это те, кто вне его, решают все сходу, мыслят по верхам, слепы в видении и понимании жизни. Люди, нарушающие извечный «порядок» жизни, образуют в книгах названных писателей, говоря словами Мих. Зощенко, особый — «отрицательный» — мир.

У Распутина это — «пожогщики», «обсевки», «беспутные». В «отрицательном» мире Астафьева «браконьеры» — слово, вырастающее до масштабов символического понятия. Это — сельские рыбаки, контрабандно отлавливающие рыбу; «городские», которые из авиадеталей сделали лодку-«люкс» и теперь глушат рыбу и жгут лес; люди, похищающие лебедей из зоопарка, убивающие их себе на потребу; это и просто «вооруженные до зубов любители острых ощущений» и т. п. В «чужих» ходят не только «городские», но и Митька в «Привычном деле» В. Белова, и Петруха в «Прощании с Матерой» В. Распутина. Переход их в «чужие» вроде бы противоестествен (почему и называют их матери словом «обсевки»), но это только на взгляд обыденного сознания. В действительности это процесс остро социальный, межсословный. Общее в «чужих» то, что они чужды естественному ходу жизни, ее здравому смыслу, ее высшему порядку. Это-то и вызывает тревогу писателей: если им не противостоять, пишет Астафьев, от «таких деятелей детям голая земля останется».

То новое, что обнаружилось в философско-этических идеях современной прозы, резко противостоит «нестерпимой тоске разъединенья», хотя, как мы видим, чисто социологически разрыв связей человека и природы современные писатели чувствуют остро и своих тревог по этому поводу не скрывают. У Заболоцкого — острая живописная наблюдательность, и в то же время он всегда — вне природы, он ее исследователь, аналитик, природа же для него — объект созерцания, анализа, размышления: «повсюду жизнь и я». Своеобразие позиции таких писателей, как В. Астафьев, С. Залыгин, В. Распутин, Г. Троепольский, В. Белов, Е. Носов, Ч. Айтматов, состоит в том, что они — не вне природы, а как бы внутри ее, для них природа — не объект покорения или преобразования и не



роковая противостоящая сила. В тональности их книг господствует нота родственной близости человека и природы, чувство предельной слитности, общей судьбы. Эта близость начинается с особой позиции автора, с особой точки обозрения и осмысления мира. «Казалось, тише, чем было, и быть уже не могло, но не слухом, не телом, а душою природы, присутствующей и во мне, я почувствовал (курсив мой. — Г. Б.) вершину тишины, младенчески пульсирующее темечко нарождающегося дня — настал тот краткий миг, когда над миром парил лишь божий дух един, как рекли в старину». Не декларациями, а точным живописным рисунком чувства, достигается это почти иррациональное, языческое чувство нераздельного единства человека и природы, которым наделяют писатели и своих любимых героев. «С пронзительной ясностью, — пишет О. Салынский о „Последнем сроке“ В. Распутина, — Анна ощущает себя частицей огромной вселенской жизни, которая владеет ею, пульсирует в ней и пока еще держит возле себя, чтобы потом отпустить ее на вечный отдых. . .»<sup>10</sup>. «Человек у него не чужероден земле, — пишет И. Золотусский о „Привычном деле“ В. Белова. — Она для него своя: она так же способна к отклику, к пониманию. Стук сердца, уходящий в землю и как бы слышащий ее ответ, — это высокий образ духовности прозы В. Белова, ее неизъяснимой одухотворенности»<sup>11</sup>.

Это перемещение современного писателя с наблюдения природы извне на позицию, где мир ощущается «не слухом, не телом, а душою природы, присутствующей. . . во мне», оказалось чрезвычайно значительным по своим результатам. Важнейший из них — новое зрение: этическое, философское, социальное.

Что же открыто современными писателями в незыблемом мире природы?

3. «. . . И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название», — так начинается повесть «Прощание с Матерой». Уже в самом противопоставлении нескончаемости ряда весны («И опять. . .») и «конечности» мира Матеры заложены зерна двух разросшихся смысловых рядов: незыблемости по-

<sup>10</sup> Салынский О. Дом и дороги. — Вопр. лит., 1977, № 2, с. 7.

<sup>11</sup> Золотусский И. Час выбора. М., 1976, с. 41.

рядка природы и жизни, съехавшей со своей налаженной колеи: «Опять с грохотом и страстью пронесло лед... Опять на верхнем мысу бойко зашумела вода, скатываясь по реке на две стороны; опять запылала по земле и деревьям зелень... Все это бывало много раз, и много раз Матера была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня. Но теперь — все изменилось». «...Посадили огороды — да не все...» «Как всегда, посеяли хлеба — да не на всех полях...» Короче: «Та Матера и не та: постройки стоят на месте, только одну избенку да баню разобрали на дрова, все пока в жизни, в действии, по-прежнему голоса петухи, режут коровы, трезвонят собаки, а уж повяла деревня, видно, что повяла, как подрубленное дерево, откопелась, сошла с привычного хода» (курсив мой. — Г. Б). Так писатель уже на первой странице создал живописную картину, смысл которой вскрыт обобщающей фразой: «Все, что недавно еще казалось вековечным и неподатным, как камень, с такой легкостью полетело в тар-тарары — хоть глаза закрывай».

Может показаться, что главное, что волнует писателя, это элегическое «вот и нарушился порядок Матеры...». Распутина и впрямь это очень тревожит. И все-таки ключ к смыслу повести — не в мысли о наступивших изменениях, а в словах: «Все это бывало много раз, и много раз Матера была внутри происходящих в природе перемен...», на этот раз — все иначе, все не так. Наступившие изменения волнуют Распутина не потому, что он против перемен вообще, нет; гораздо важнее для него вопрос об органичности этих перемен.

Конкретно-социальный сюжет «Прощания с Матерой» — затопление острова и деревни Матеры в связи с постройкой новой гидроэлектростанции, конечно, волнует Распутина. Но этому сюжету писатель придает обобщенный смысл... «...И не понять, в солнце остров или уже нет солнца», — пишет Распутин о последних днях Матеры. «Прекрасна земля» и «жутко небо», — встречаем мы там же, и этот контраст символичен: он означает разрыв, брешь во вселенской связи и таящуюся в этом факте угрозу («прощальный голос» Хозяина острова разнесится в «разверстой пустоте»). Затопляемый остров напоминает, как верно отметила Н. Гендичник, Ноев ковчег<sup>12</sup>, что

<sup>12</sup> Гендичник Н. Ответственность таланта: (О творчестве Валентины Распутина). Иркутск, 1978, с. 107.

подчеркнуто даже в библейских ассоциациях — на Матере было «всякой твари по паре», и все это жило, «отделившись от материка», и все это однажды куда-то поплыло и растворилось в сошедшем на землю и все поглотившем тумане. Так Матера — малый мир, превратившийся в космос, сигнализирует человечеству о тревожном состоянии современного мира. Матера, пишет Распутин, «сейчас на самом сгибе: одна половина есть и будет, другая была, но вот-вот продернется вниз, а на сгиб встанет новое кольцо. Где же их больше — впереди или позади?»

Этот расширяющийся до символики смысл основной темы повести — *прощание с Матерой* (неслучайна переключка со словом «мать») — позволяет увидеть в локальной, казалось бы, повести Распутина обобщение огромного масштаба, разросшуюся до символа метафору. «Прощание с Матерой», — писал А. Адамович, — это «всемирное наше прощание с крестьянской Атлантидой, постепенно скрывающейся (во всем мире, не только у нас) в волнах энтэеровского века...»<sup>13</sup>. Но если это так, а это так, то и вопросы, которые ставит Распутин, — это вопросы вселенского значения. Их масштаб именно в современном значении для человечества, и уже только потом в том, что они — вечные. Жизнь и смерть — это средоточие философского содержания повести — приобретают как проблемы актуальный смысл потому, что они замешаны на дрожжах той действительности, в которой все мы живем, в них нет отвлеченной, надмирной высоты. Жизнь и смерть, эти важнейшие константы человеческого бытия, — главные «герои» повестей Распутина, хотя пишет он о нашем смятении и нашем сумасшедшем ритме, нашем скоростном быте и бессмысленности нашего перенапряжения, о самоутверждении современного человека и тщетности усилий одинокого, отрывающегося от рода «я»...

Вечно круговращение жизни. Человек — часть природы, ее малая толика. От рождения и до смерти ощущают свое родство с нею его герои. И, умирая, ее зов, зов земли, природы, слышат они отчетливо и ясно: «Земля не молчала, — писал Распутин в „Прощании с Матерой“ о своих старухах, — звала их перед смертью проститься».

Фиксируя удивительную, уникальную способность природы к единению земли и неба, писатель трактует эту

<sup>13</sup> Адамович А. О современной военной прозе. М., 1981, с. 186.

метафору на традиционно русский манер. «Солнце по утрам, — читаем мы в повести „Последний срок“, — не попадало в избу, но, когда взошло, старуха узнала и без окошек: воздух вокруг нее заходил, заиграл, будто на него что дохнуло со стороны. Она подняла глаза и увидела, что, как лесенки, перекинутые через небо, по которым можно ступать только босиком, поверху бьют суматошные от радости, еще не нашедшие земли, солнечные лучи. От них старухе сразу сделалось теплее, и она прошептала: „Господи“...».

Герои Распутина вовлечены в жизненную «круговертъ». Их существование могло бы показаться однообразным. Что они, кажется, видели в своей жизни? «День да ночь работу да сон. Вот и крутилась, — пишет Распутин о старухе Анце, — будто белка в колесе, и все, кто жил с ней рядом, тоже крутились ничем не лучше, считая, что так и надо». Но эта жизнь опоэтизирована, в ее описании отчетливо выражен романтический колорит земледельческого труда. Ранние вставания, выгон коровы, утренний туман, пахота, сенокос, общие работы — вся эта красота труда и природы переживается героями Распутина на высоком душевном подъеме, все это вносит в их жизнь приподнятое ощущение, лишая ее однообразия.

Поэтому и вечное круговращение жизни — не столько утомляет распутинского героя, сколько наполняет его философским отношением к происходящему.

Это ясно слышится в словах, которыми Распутин объясняет спокойное отношение своих старух к смерти: «Думаю, что этому спокойствию их научил долгий жизненный опыт. Перед их глазами проходили посевы и жатва, зима сменялась весной, осень роняла листву...».

Все было естественно в этом мире — и рождение, и смерть, все имело свое видимое начало и должно было иметь свой, много раз виденный в природе копец. Драматизм смерти снимался извечностью этого явления, равной силой его действия на всех, и еще тем, что жизнь в природе своей совершенно очевидно имела разные стадии: зарождения, цветения, угасания.

Заведенный порядок природы в том, что всему приходит свой черед. Недостойно человека забывать это, хотеть, «загордев», перепрыгнуть через законы природы. «... Старость запускать нельзя, — убежденно говорит Дарья. — Никому это не надо». И особым значением наполняется слово *срок*. «А не доживай до этакой старости, —

вдруг ни с чего со злостью вскинулась Дарья. — Знай свой срок, — и пригасила, опустила голос, понимая, что не дано человеку его знать».

Однако это только кажется слушающим ее старухам, что Дарья смиренно замолчала. У нее есть своя система отсчета, помогающая нам понять, что это за срок: «Нет ничего несправедливее на свете, когда что-то, будь то дерево или человек, доживает до бесполезности», — говорит она. И опять мы не можем не обратить внимания на слово «дерево», присутствующее в ее сравнении. И не обманываемся: идея природного круговорота является и здесь прочным, можно сказать, биологически выверенным обоснованием хода человеческой жизни: «Тебе господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила — и в землю... чтоб земля не убывала. Там теперь от тебя польза. А ты все тут хорохоришься, людям поперек. Отстригалась и уходи, не мешай. Дай другим свое дело справить, не отымай у их время. У их его тоже в обрез».

«Природный указ человеку», считает Распутин, состоит сегодня, вероятно, в том, что следует признать *порядок* природы как единственно незыблемую реальность, следует подчиниться своей конечности, и, исходя из нее, *строить* свою жизнь. С этой точки зрения тщательное исследование «природных» основ жизни не есть уход в природу, не есть попытка выстроить модель естественного человека, противопоставить его человеку социальному. Поиски «природного резона», «природного указа» (С. Залыгин) означают, что мысль современных писателей бьется сегодня над вопросом об органичности развития общества и человека.

Отношения жизни и смерти отмечены у Распутина особым папряжением: все взаимопереходит, взаимно связано. «Смерть кажется страшной. Но она же, смерть, засеивает в души живых щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания».

Смена поколений, по Распутину, ведет не к вытеснению человечества, но к наращиванию жизни, как это бывает с деревом. И жизнь, зародившаяся когда-то, пескончаема и непрерывна, только не всем и не всегда дано это понять. Правда, у Распутина — даже у совсем обычных его героев — это чувство всегда обострено. Даже сын старухи Анны, Михаил, немудрящий человек, понял это, пишет Распутин, когда стал отцом. «Он только тогда

понял, что вот так оно все идет, шло и будет идти во все веки веков и до скончания мира, когда эта простая, никого не обходящая истина, замкнувшись на нем, накинула на него новое кольцо в своей нескончаемой цепи. И тогда же как следует, по-взрослому и наедине сам с собой он понял, что смертен, как смертно в мире все, кроме земли и неба».

Умершие продолжают существовать в огромном мироздании паравне с живыми; умирая, живые только как бы «переезжают», как говорит о старухе Анне сын Михаил, в другой мир, не порывая окончательно связи с живыми. «... Почащи, отчалив от твердого берега, слюсятся живые с мертвыми, — приходят к ним мертвые в плоти и слове и спрашивают правду, чтобы передать ее еще дальше, тем, кого помнили они. И много что в беспмятстве и освобожденности говорят живые, но, проснувшись, не помнят и ищут последним зрящим видениям случайные отгадки». То, что люди считают мечтами, — все это уже было с кем-то из их предков, до них, или было с ними (старуха Анна «хорошо знала, как она умрет, так хорошо, словно ей приходилось испытывать смерть уже не один раз»). А в «Прощании с Матерой» об этом сказано еще более определенно: то, что люди «считают мечтами, — думает Хозяин, — всего лишь воспоминания, даже в самых дальних и сладких рисованных мыслях — только воспоминания. Мечтать никому не дано».

Жизнь человеческая в общем подчиняется простому закону: «Человек приходит в мир и, пожив, устав от жизни, как теперь она, Дарья, а когда и не устав, неминуемо уходит обратно». И поэтому смерть не загадка, загадка — жизнь. «... Она смотрела через окно на улицу, — писал Распутин в „Последнем сроке“, — где день, переламываясь, подступал к обеду игнулось высокое отцветающее небо. Ее завораживало солнце, но не тот огненный шар, который сиял в небе, а то, что падало от него на землю и согревало ее, вот уже второй день старуха, напрягаясь, искала в нем что-то помимо тепла и света и не могла вспомнить, найти. Она не тревожилась: то, что должно ей открыться, все равно откроется, а пока, наверно, еще нельзя, не время. Старуха верила, что, умирая, она узнает не только это, но и много других секретов, которые не дано знать при жизни и которые в конце концов скажут ей вековечную тайну —

что с ней было и что будет. Она боялась гадать об этом и все-таки в последние годы все чаще и чаще думала о солнце, земле, траве, о птичках, деревьях, дожде и снеге — обо всем, что живет рядом с человеком, давая ему от себя радость, и готовит его к концу, обещая свою помощь и утешение. И то, что это останется после нее, успокаивало старуху: не обязательно быть здесь, чтобы слышать их повторяющийся, зовущий голос — повторяющийся для того, чтобы не потерять красоту и веру, и зовущий одинаково к жизни и смерти».

Все изменилось в мире по сравнению с давним, древним временем, которое кажется Распутину «наиболее чуткой порой человека, когда он больше слышал и больше видел, различал». Но и теперь средство человека и природы — явление «забытое, утерянное, но не исчезнувшее совсем».

Связи человека с природой, по Распутину, нарушены, по *недоразорваны* — и это крайне важно для понимания того строительного материала, из которого писатель будет создавать свою позитивную этическую программу.

Анализируя философию жизни и смерти Распутина, нельзя не заметить в ней отголоска традиционной русской идеи о тайной связи жизни и смерти. Героиня Распутина, как верно заметила Н. Тендитник, свойственно понимание тайны и загадочности акта смерти. Но также свойственно им и особое «отношение ко всему живому, ощущение связи с ним. Сам приобщенный к сложному, суровому и прекрасному миру сибирской природы, В. Распутин наделяет этим чувством своих героев, органично связывает происходящие вокруг изменения с человеческим существованием. Это выразилось, например, в таком устойчивом у него образе, как дерево. В ранних очерках упоминания о деревьях встречаются часто, но смысл их нередко свидетельский (писатель увидел непокорную сосну на вершине сдавшегося Пурсея, залюбовался „самыми смелыми лиственницами да елями“ поселка Постоянного на Талнахе, удивился кедру, ставшему на пути будущей дороги). В повести „Вниз и вверх по течению“ появляются уже образы деревьев-страдальцев, напоминающие о себе со дна рукотворного моря, а в „Последнем сроке“ история черемухового дерева как бы еще раз „проигрывает“ мотив судьбы Анны „кто-то когда-то пожалел его, объехал плугом, и он, воспользовавшись этим, разросся в гнездо, поднялся, отвоевал себе у паши землю и стал давать урожай“. Когда-то он при-

гибался от усилий довести плоды до полной готовности. А теперь, как и старуха Анна, отжил свой век. „Срубленные засохшие кусты валялись на земле“, гнездо разграблено, лучшие ветки оборваны. Но и от голых пней гнутся в стороны уцелевшие кусты, а висящие на них ягоды — „мягкие, сладко-прохладные“»<sup>14</sup>. Космогония Распутина есть создание модели единого мира, воплощение идеи единой Вселенной, создание не только модели *сущего*, но и модели *должного* человеческого бытия. Идея единства мира (жизнь — смерть) воодушевляет Распутина, но не может быть понята буквально. Его космогония и условна, и метафорична: ее смысл — в поисках опоры для идеи «безусловно-всеобщей нравственности», основанной на естественных и разумных началах. Эта опора коренится и в этической традиции, и в социальном опыте народа, пережившего Великую Отечественную войну, прочувствовавшего значение слитности, единения, помощи ближнего и ближнему. С этой точки зрения появление повести «Живи и помни» в творчестве Распутина крайне симптоматично: общезначимые идеи писатель выверяет в конкретно-исторической экстремальной ситуации. От этого они лишаются вневременной стабильности, приобретают социальную определенность.

4. Писатели, исследующие духовные, бытийственные проблемы действительности, тревожно сигнализируют сегодня не только о растущей антиномии человека и природы, но и обозначают ее центральный узел: это отношения человека с другими людьми, больно отразившиеся на его отношениях со своим «я».

... На одной из страниц повести «Прощание с Матерой» старуха Дарья ведет спор с внуком Андреем, «Человек...», — пытается сформулировать Дарья. «Человек — царь природы, — подсказал Андрей.

— Вот-вот, царь. Поцарюет, поцарюет, да загорюет», — отвечает ему Дарья.

Разговор этот не прост. Он — ключ к теме, которая вольно или невольно, но продолжает тему гордыни человека, поднятую Достоевским. Не случайно у О. Салынского возникает ассоциация между распутинской старухой

---

<sup>14</sup> *Тендикчик Н.* Ответственность таланта, с. 40—41.



Линной и «смирненным», как их называл Ап. Григорьев, типом людей. Но критику кажется, что в распутинских старухах «смирненность» тождественна кротости<sup>15</sup>. Вряд ли это так: какая уж там кротость у бунтующей, до последнего мига протестующей Дарьи? Смирненность героев Распутина скорее всего есть знак нелегкого, но мудрого осознания человеком своей скромной роли на земле. «Загордел человек, ох, как загордел», — говорит Дарья. И жалеет этого человека — «маленький он». «А че, не маленький, ли че ли? — спросила она, втягивая себя постепенно в разговор, подбираясь к тому, что могла сказать. — Не прибыл, поди-ка. Какой был, такой и есть. Был о двух руках-ногах, боле не приросло. А жисть раскипяти-и-ил... страшно поглядить, какую он её раскипятил...».

С горечью рисуют писатели суету, в которой человек теряет смысл и цель своей спешки. «Ах, ты! Ах, ты! — восклицает Астафьев. — Куда это все мы торопимся-то? Отчего так немилосердны к себе при всем нашем себя-любии?». Пустоту этого мельтешения подмечает и Распутин, героиня которого, старуха Дарья, то и дело говорит о том, как бесплодно это кружение-верчение суетных людей по жизни.

«Он думает, он хозяин над сй, — говорит Дарья о „загордевшем“ человеке, — а он давно-о уж не хозяин. Давно из рук её упустил. Она над им верх взяла, она с его требует, че хочет, погоном его погоняет. Он только успевай поворачивайся. Ему бы попридержать её, помешкать, оглядеться округ себя, че ипо осталось, а че уж ветром унесло... Не-ет, он тошней того, — ну понужать, пу понужать! Дак ить он этак падсадится, надолго его не хватит. Надсадился уж-че там!..»

Внук Дарьи — Андрей — плохо и неубедительно спорит, и нет в нем ни дарьиного ума, ни дарьиной мудрости. Старухины же слова, завершающие спор, звучат тягостным пророчеством: «Живите как хочется, ежели глянется. Я вам не указ. Мы свое отстрадовали. Только и ты, и ты, Андрюшка, помянешь опосле меня, как из сил выбьешься. Куды, скажешь, торопился, че сумел сделать? А то и сумел, что жару-пару подбавлял округ себя». Внешнее, по-

---

<sup>15</sup> Вопр. лит., 1977, № 2, с. 9.

казное самоутверждение человека берут под обстрел сегодня и Астафьев, и Белов, и особенно Распутин в «Прощании с Матерой». Любопытно, как в разговоре с Дарьей Андрей объясняет свое желание поехать на строящуюся (разрушающую Матеру) ГЭС: «Я хочу, чтоб было *видно мою* работу, чтоб она *навечно*, осталась, а на заводе что?» И о заводе, и о ГЭС Андрей знает одинаково мало. Но для него важно другое: «Сейчас все внимание туда». Не суть, а видимость, не личная причастность к общему, а самоутверждение, — таковы импульсы развития его личности.

Распутину, как и многим писателям его современникам (В. Белову, В. Астафьеву, Ф. Абрамову, И. Друцэ и др.), изначально дано чувствовать силу человека, кровно связанного с родом. Но, в отличие от них, ему дано и горько чувствовать отрыв человека от рода. «Разошлась со всем белым светом», — трагически ощущает свое состояние Настена («Живи и помни»), и это чувство предопределяет ее гибель, от него не спасает даже смерть. Потому что и смерть у Распутина — это возвращение в «матушку сырую землю, к своему роду-племени», как поется в старинной народной песне («Последний срок»). Старуха Дарья потому так болезненно переживает затопление кладбища, что, ей кажется, оставшись одни, мертвые тоже будут «маяться на этом поселенье без связки со своим родом-племенем». Да и конец острова она ощущает как свою вину перед родом, жизнь которого оказывается перерубленной. «Ей представилось, — пишет Распутин, — как потом, когда она сойдет отсюда в свой род, соберется на суд много-много людей — там будут и отец с матерью, и деда, и прадеды — все, кто прошел свой черед до нее. Ей казалось, что она хорошо видит их, стоящих огромным, клином расходящимся строем, которому нет конца, — все с угрюмыми, строгими и вопрошающими лицами. И на острие этого многовекового клина, чуть отступив, чтоб лучше ее было видно, лицом к лицу одна она. Она слышит голоса и понимает, о чем они, хоть слова звучат и неразборчиво, но самой ей сказать в ответ нечего. В растерянности, в тревоге и страхе смотрит она на отца с матерью, стоящих прямо перед ней, думая, что они помогут, вступятся за нее пред всеми остальными, но они виновато молчат. А голоса все громче, все нетерпеливей и яростней. . . Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего».

Так система представлений в концепции Распутина обнаружила новый пласт: «род» в истолковании писателя — чрезвычайно широкое понятие. Оно не может быть сведено к понятиям «община», «мир» (крестьянский), «народ» (тем более — «патриархальность» и т. п.). По объему и смыслу оно ближе всего к тому пониманию «вселенского начала», которое Достоевский противопоставлял изолированной личности. Говоря о народе, писал Вяч. Иванов, Достоевский «всегда имеет в виду его сверхэмпирическую сущность, в которую погружены корни личности, осознавшей себя членом вселенского тела»<sup>16</sup>. По мнению Вяч. Иванова, с которым нельзя не согласиться, Достоевский считал, что, как только личность замыкается в одиночестве, она выпадает «из человеческого единства, а значит и из сферы нравственного закона»<sup>17</sup>.

Эта художественная идея стала одной из главных тем Распутина, предметом философских размышлений автора и героев. Ею объясняется особая, не «проработанная» структура характеров распутинских героев (Анна — в «Последнем сроке», Дарья — в «Прощании с Матерой» и др.). В сущности, позитивный герой Распутина — это всегда определенный тип: воплощение идеальных норм, глашатай идеи должного, оправдание человека. Его стержнем является совесть — совесть в том ее исконно традиционном звучании, которое объединяет человека с человечеством. «Совесть, по Достоевскому, — замечает Ю. Карякин в книге «Самообман Раскольников», — это такое осознание своих мыслей и чувств, будто о них знают все, будто все, что происходит с человеком, происходит на виду у всех... Это — внутреннее осознание человеком своего единства, своего родства со всеми людьми, дальними и близкими, умершими и даже еще не родившимися, осознание своей ответственности перед ними. Это — осознание себя в неразрывной связи со всем единым *родом* человеческим. Это — самоконтроль, критерием и ориентиром которого и является такая связь. Единство людей реально распалось, рознь между ними — усиливается. Но усиливается одновременно и потребность в этом

---

<sup>16</sup> *Роднянская И. Б.* Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь: Исследование о Достоевском (реферат). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 223.

<sup>17</sup> Там же, с. 222.

единстве, в его спасительном восстановлении для рода человеческого»<sup>18</sup>.

В форме произведений Распутина часто слышны ноты проповедничества: «...рвется наружу страсть проповедника»<sup>19</sup>, — писал И. Дедков. «Нравственной проповедью» назвал повесть писателя Е. Сидоров. «Страстной проповеди» у Распутина «подчинены все средства образного мышления, — пишет Н. Тендитник: внутренний монолог и напряженный диалог, переходящий из главы в главу, вставные новеллы и фантастические образы, народные представления, воплощенные в форме бесед с мертвыми, тайные голоса, заговорных молитв, заклипания, обеты, видения... Все мобилизовано в ней («Прощание с Матерой». — Г. Б.) на пробуждение нравственного чувства, обращено к совести и сознанию и вылилось в потребность к укрупнению и обобщению жизненных явлений»<sup>20</sup>.

До предела заостренная в повести Распутина идея «нравственного закона», значимого для всего человечества, приобретает в устах Дарьи несколько религиозный оттенок. Но в рассуждениях старухи о человеке и боге за метафорическим слоем скрыто ощущение угрозы, которую видит Распутин в опасности отпадения человека от общего единства, от духа скромности, предполагающего осознание человеком своего места в человечестве. «Люди про свое место под богом забыли — от че я тебе скажу, — говорит Дарья. — Мы не лутчей других, кто до нас жил... Накладывай на воз столь, сколь кобыла увезет, а то не па чем возить будет. Бог, он наше место не забыл, нет. Он видит: загордел человек, ох, загордел. Гордей, тебе же хуже... сила вам понче большая дадена. Ох, большая! И отсель, с Матеры, видать ее. Да как бы она вас не поборола, сила-то эта... Она-то большая, а вы-то как были маленькис, так и остались...»

Как справедливо отмечает И. Волгин<sup>21</sup>, в народном толковании слово «гордый» неизменно употреблялось с отрицательным оттенком. Действительно, в словаре Даля «гордый» имеет множество синонимов, позволяющих понять глубоко народный смысл размышлений героев

<sup>18</sup> *Карякин Ю.* Самообман Раскольников. М., 1976, с. 70.

<sup>19</sup> *Дедков И.* На вечном празднике жизни. — Вопр. лит., 1977, № 6, с. 73.

<sup>20</sup> *Тендитник Н.* Указ. соч., с. 100, 106.

<sup>21</sup> *Волгин И.* Завещание Достоевского. — Вопр. лит., 1980, № 6, с. 175.

Распутина о «загордевших» людях: «Гордый, гордышный, гордостный, горделивый», пишет Даль, значит «надменный, высокомерный, кичливый; надутый, выносоный, спесивый, зазнающийся; кто ставит самого себя выше прочих»<sup>22</sup>. Даль приводит в качестве примера старинные народные пословицы: «Гордым бог противится, а смиренным дает благодать»; «Гордым быть, глупым слыть». Обращение к ним позволяет уточнить и смысл слов Дарьи, и тему Распутина: «загордевший», кичливый, самопадежный человек ставит себя в опасную позицию заведомым противопоставлением себя — роду, народу, человечеству. И потому ничего, кроме «растерянности» (часто употребляемый Распутиным эпитет), он, в сущности, испытывать в мире не может. «Заблудшая душа» — говорит Распутин о таких людях. «Заблудшая», неприкаянная, но — не потерянная для мира. И это не случайно: при вере писателя в не дошедший до рокового конца процесс распада связей человека и природы — выпадение из «родового» для него существует все-таки еще на уровне частного случая. Человек у Распутина испытывает двойное давление: реального отчуждения от почвы (органической жизни природы) — и реального же общественного бытия человека, существующего в социальных условиях, стимулирующих тягу к общему. При этом надо уточнить: общие связи — это не обязательно выраженная в сознании каждого связь с родовым началом (такая трактовка вульгаризировала бы представление о писателе). В человеке, современнике писателя, жива потребность в приобщении — вот что основное для Распутина, вот во что он верит, что он видит, что он вынес из прожитой жизни. И вот в чем его глубинная связь с современной действительностью.

... Тема — как надо жить, как надо умирать — не деревенская и не городская. Она обращена к каждому современному человеку, в суете дней действительно потерявшему потребность остановиться и подумать: куда же я бегу?

Не каждый может высветить свою жизнь последней точкой: бессмысленная суета дробит жизнь, мельчит ее. Поэтому эту роль взяли на себя сегодня наши писатели, развивающие в избранной ими нравственно-философской

---

<sup>22</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978, т. 1, с. 378.

проблематике еще одну заложенную в ней возможность: сомкнуть начала и концы, жизнь и смерть, с тем, чтобы помочь человеку достойно прожить первую и достойно встретить вторую.

... Когда-то Заболоцкий писал:

*Природы вековечная давилъня  
Соединяла смерть и бытие  
В один клубок, но мысль была бессильна  
Соединить два таинства ее.*

(«Лодейников»)

Современные писатели пытаются перекинуть мост между этими двумя таинствами с тем, чтобы помочь человеку найти «природный резон» жизни и строить ее в соответствии с органическими связями, соединяющими природу, человека и общество в единое целое.

5. И В. Белов, и В. Астафьев, и В. Распутин пытаются развернуть перед читателем философию жизни, полную достоинства, сознания отпущенных человеку сил и возможности их реализации. Тема «безусловно-всеобщей» нравственности, опору которой они неизменно ищут в этике прошлого и в реальной жизни, становится в их книгах основой основ. Именно для того, чтобы доказать плодотворность такого пути для человечества, современные писатели создают, говоря словами одного из философов, сверхэмпирический мир идеальных норм, которыми все оценивается в эмпирической действительности.

Но эта задача — создать высокую нравственно-философскую модель, воплотить в ней представление — свое и народа — о предназначении человека и соотносить это с опытом нашей жизни — потребовала, как мы видим, глубоких изменений в художественной структуре прозы.

Изменения эти в последние годы обнаружили свой неожиданный, принципиальный смысл.

Имеется в виду широкое распространение художественного приема, который до 70-х годов казался прерогативой сравнительно узкого круга писателей. Его можно было бы выразить словами Фолкнера — он придавал действительности высокий «переносный смысл» и тем превращал маленькую почтовую марку родной земли в «космос». Поскольку изменился характер общественной жизни — она все более приобретает размах, втягивающий в тревоги мира все человечество, постольку возросла и

наша потребность в эпохальном анализе действительности. В ответ на это и появилась проза В. Распутина, Г. Матевосяна, Ч. Айтматова, Ч. Амиреджоби, О. Чиладзе — писателей, в творчестве которых заметно выражено тяготение к метафизическим проблемам бытия (это сближает их с прозой Г. Маркеса, Фолкнера и др.<sup>23</sup>), как бы ни были эти проблемы рассредоточены в конкретно-историческом изображении действительности. Это литература, которая граничит с художественным исследованием социальных процессов — и в то же время оказывается шире этих проторенных путей, ибо ее интересует бытие человечества; она тесно соприкасается с усилиями современного писателя понять психологию человека — и в то же время не совпадает с ракурсом социально-психологической прозы, какова бы она ни была, ибо ее интерес к человеку иной — он заведомо онтологичен. Соединяя в себе глубину философских размышлений о человеке с постижением его сущности, эта проза сегодня откровенно программна: она несет в себе гипотетическую модель нравственного переустройства мира, и в этом ее несомненное родство с этикой.

Как убедительно показала критика, в творчестве названных выше писателей мы сталкиваемся с феноменом особого рода: «Замкнутость миров» — это художественный принцип, позволяющий писателям «решать бытийственные проблемы „в своем кругу“, чтобы затем транспонировать их в мир как сущностные проблемы...»<sup>24</sup>. Поэтому созданные ими миры, будь то деревня Матера, лесной кордон или армянское село — это «аналоги национальных проблем, средоточие проблем человечества»<sup>25</sup>.

Такое художественное мировоззрение еще не получило своего категориального определения, но положенная в его основу идея «космовоззрения» (критик А. Зверев предлагает пользоваться пока этим понятием) означает рождение в искусстве XX в. особого творческого мироощущения, где главное — «чувство прямой причастности к эпохам,

<sup>23</sup> Об интересе В. Распутина к творчеству У. Фолкнера, Г. Маркеса см. в кн.: *Евтушенко Е. А.* Талант есть чудо неслучайное. М., 1980, с. 280.

<sup>24</sup> *Арутюнов Л. Н.* Национальный мир и человек. — В кн.: Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека. М., 1972, с. 197.

<sup>25</sup> Там же, с. 173.

прожитым всем человечеством, и понимание их исторической логики, как и незримого их присутствия в сегодняшней атмосфере на планете»<sup>26</sup>.

Этот творческий подход к действительности реализует себя в новой остроте, с которой сегодня ставится вопрос об органичности современного духовного развития (общества, цивилизации, личности), а также в глобальности и новом масштабе, в которых решается эта проблематика. Писателей интересуют «универсальные» истины (Фолкнер), определяющие жизнь человека в человечестве. Мир осознается в контексте бытия, а не в контексте ограниченных во времени, пусть и значимых, исторических событий. Конфликты, которыми отмечено сознание героев, разворачиваются «не в индивидуальном сознании, а в народном, всечеловеческом бытии»<sup>27</sup>, где народное и всечеловеческое предстают как синонимы. Происходит встреча «эпох, форм бытия, систем человеческих отношений». Казавшаяся еще недавно локальной, зачислявшаяся по ведомству «деревенской» прозы, какой бы литературе она ни принадлежала, проблема матери-земли обнаружила свой онтологический смысл, ибо разрыв человека и природы не сводится к вопросу о защите окружающей среды: отношения человека и природы есть прежде всего вопрос об утрачиваемой органической почве развития всех форм человеческой жизни. Он все острее осознается сегодня как коренной вопрос современной жизни и, следовательно, литературы.

То, что придает современной философско-этической прозе конкретность и непосредственность, что страхует ее от схоластики, состоит в новом синтезе социально-исторической конкретности и универсальности. Изменились внутренние отношения быта и бытия, они «проросли» друг в друга, и Хозяин в повести Распутина естественно соседствует с изображением сенокоса, а легенда о рогатой матери-Оленихе — с появлением белых маралов на лесном кордоне («Белый пароход» Ч. Айтматова).

Отношения человека и мира, как они трактуются В. Распутиным и Г. Матевосяном, Ч. Айтматовым и Ч. Амираджиби и другими писателями, близкими им по творческим принципам, развернуты в нескольких пла-

<sup>26</sup> Зверев А. Предчувствие эпикки. Латиноамериканская проза и пути современного романа. — Новый мир, 1980, № 9, с. 233.

<sup>27</sup> Там же, с. 225.



нах — и социальном (жизнь человека в обществе), и культурно-историческом (природа и цивилизация), и нравственном (этический миропорядок). Но превалирует план философско-этический.

Думается, что в самом характере проблематики — в ее глобальности и жизнестойкости, кроется та объективная предпосылка, которая объясняет неослабевающее внимание к ней писателей, принадлежащих к разным поколениям и общественным формациям: философско-этическая проблематика всеобъемлюща, устойчива во времени, и для того, чтобы в ней наметились изменения, нужны не дни, не годы и не десятилетия. Однако в этом же факте коренится возможность понять, какой отпечаток накладывают на нее национальная и социальная традиция и современный момент. Озабоченность судьбами человечества и общность творческих установок позволяют рассмотреть в одной плоскости разные этические модели, сосредоточивающие в себе исторический и национальный опыт народа. Избранный для анализа писатель предстает в таком случае как фигура репрезентативная, представляющая то, что характерно для данной национально-социальной модели. Именно в таком плане творчество Распутина, например, концентрирующее в себе особенности русского национального сознания и советской (социалистической) традиции нравственности, оказывается правомочным представлять ту концепцию жизни человека в человечестве, которую в тех или иных формах развивают и Астафьев, и Белов, хотя в творчестве Распутина оно становится основным предметом изображения, выступает в резко своеобразной, отмеченной печатью его таланта, форме.

Крайне важен нравственно-философский смысл этой программы.

В период, когда подавляющему большинству людей кажется, как пишет Э. Бээкман, что «модели жизни наших предков, которые так долго и тщательно отделялись ими, оказались вдруг непригодными, неприменимыми»<sup>28</sup>, современная литература ставит эти модели на повторное обсуждение. Писатели как бы предлагают нам заново апробировать вечные нравственные ценности в современности, испытывая их укорененность в психике

<sup>28</sup> Бээкман Э. Черты нашего облика не случайны. — Лит. газ., 1980, 28 мая.

человека, образе жизни человечества. В известном смысле можно сказать, что их модели не только фиксируют состояние современной реальности, но и несут в себе идею о путях преобразования мира.

Для того чтобы понять эту идею, необходимо помнить, что, как мы видели это в произведениях В. Распутина, картина мира в философско-этической прозе имеет два, равно значимых измерения: легенду об изначальном гармоническом устройстве природного миропорядка и рассказ о несовершенстве мира современного, утратившего изначальную гармонию, сохраняющего свой вечный статус только в предначертанном чередовании лета и осени, зимы и весны, дня и ночи. Для понимания этических моделей, созданных современными писателями, а также для их сравнения крайне важно помнить, что они, при всем их различии, принципиально несводимы к какой-либо одной из сторон: ни представление о «космосе» (у каждого — свое), ни изображение реальной действительности (весьма различное), взятые порознь, не исчерпывают концепцию мира каждого из этих писателей. Важен смысл, высекающийся из их сшибки, тем самым — новый смысл.

Только двуединая сущность созданных ими моделей действительности, воплощающая в себе мысль о глубоком несоответствии между предназначением человека и эмпирической реальностью человеческого бытия, выявляет смысл позитивной этической программы этих писателей.

Но для чего же понадобилось писателям создавать такой сложный — двупланный — художественный мир: на фоне легенды о гармонии — драматический разлом? Допустим, они сумели убедить нас в том, что их легенда — достоверна; допустим, они правы, и «драма человеческого существования — в ощущении нарушившегося равновесия, в разрушении органических путей развития личности, общества, мира, в осознании конфликта между «внешней» природой и «естественно-историческим организмом»<sup>29</sup>. Что же — они зовут нас назад?

Не так все просто.

Распутин в отдельном издании повести «Прощание с Матерой» снял символический конец, который мог бы быть истолкован буквально, как идея возвращения:

---

<sup>29</sup> Давыдов Ю. Культура — природа — традиция, с. 51.

«... Эта возникшая неизвестно откуда тихая глубокая боль, что ты и не знал, что ты — не только то, что ты носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя, и потерять его иной раз пострашнее, чем потерять руку или ногу, — вот это все запомнится надолго и останется в душе незакатным светом и радостью. Быть может, лишь это одно и вечно, лишь оно, передаваемое, как дух святой, от человека к человеку, от отцов к детям и от детей к внукам, смущая и оберегая их, направляя и очищая, вынесет когда-нибудь к тому, ради чего жили поколенья людей».

«Что это будет? Тихое ли всесветное пение над пустынной обновленной землей на заре или что-то другое?» И дальше: «... Возродись и ты человек, все начиная сначала...»<sup>30</sup>. Выделенные нами слова Распутин снял, и был прав, потому что не в возвращении к легенде и не в сотворении новой — его сила.

В момент, когда писатели мира выдвигают свои идеи, могущие, на их взгляд, спасти человечество от угрозы физического и нравственного опустошения, смысл той этической программы, которую развивает советская философско-этическая проза, может быть выявлен только посредством ее сравнения с другими концепциями. Поэтому — в дополнение к сказанному — представляется целесообразным сопоставить этическую идею, воодушевляющую Распутина (как фигуру, репрезентативно представляющую многих других советских писателей), и, например, «космовоззренческую» модель Фолкнера, влияние которой ощущают на себе многие писатели мира (в том числе интерес к нему проявляют и советские писатели). Поскольку влияние Фолкнера на мировую литературу растет, целесообразно именно его взгляды взять как точку отсчета для понимания современных умонастроений и для их дифференциации.

Согласно космогонии Фолкнера, мир первоначально был устроен так, что в нем не было отдельно мертвой и живой природы, и даже умершие и похороненные — не мертвы: «не скованно почивают они под землей, а свободно движутся в ней, с ней, входя неисчислимо дробной, но непогибшей частицей в лист и ветку, присутствуя в воздухе и солнце, в дожде и росе, в желуде, дубе и снова

<sup>30</sup> Цит. по кн.: *Телдигтвик Н.* Ответственность таланта. М., 1978, с. 106.

в желуде, в рассвете, закате и снова рассвете, бессмертные и целостные в своей неисчислимости и дробности. . .» («Медведь»).

Сила земли — одна из любимых идей Фолкнера. Земля — это субстанциональное начало, не территория — земля, не кусок пространства, а древнее, родовое, иррациональное, богатое и в то же время вещь в себе; начало непознанное и, вероятно, уже непознаваемое. Она имеет глубину — тоже не временную, ибо время можно измерить, но иррациональную, и все живое, что есть в природе, уходит в ее глубины. Люди делятся на тех, кто сражен с этой органикой, и тех, кто начисто и навсегда уже оторвался от нее.

И последних — большинство. Субъективно, в своем мировосприятии, человек уже утратил ощущение слитности с миром. И потому ему нет места в мировой гармонии. Его земля — это земля прекрасная, «тучная, плодородная, уваженная и глухая к речам того, кто заявляет на нее свои права, беспамятная, высасывающая вдесятеро больше живого семени, нежели ее хозяин способен накопить и извергнуть за всю свою жизнь, воздающая сторицей и рождающая урожай, в тысячу крат больший, чем смеет надеяться собрать и сохранить владелец» («Деревушка»).

Человек — такое же «порождение трагической избыточной земли», как низкий кустарник и раскидистые клены, выросшие без его помощи или противодействия. «Прекрасная», «беспамятная», «глухая», «трагически избыточная» — такова фолкнеровская формула противостояния природы и человека.

Отношения современного человека с природой, по Фолкнеру, взорваны. Она, прекрасная, — сама по себе; он — изможденный работой, с «выдубленным» от непогоды лицом, утративший все, «кроме упрямой, безнадежной стойкости» («Свет в августе») — сам по себе. Некогда органическая часть природы, человек сегодня одновременно и порождение ее, и отторгнутое ею, уже чуждое и чужое ей существо.

Для модели Фолкнера крайне характерен сюжет, который переходит из рассказа в рассказ, из романа в роман. Это — легенда о первых поселенцах Америки — людях, высшим воплощением образа духа которых явился человек, который «в некое безвозвратно минувшее, хоть и не столь уж давнее время, с голыми руками вступил в бо-

гатырскую схватку с немилосердной землей и выстоял, и в известном смысле одержал победу». Но эта победа не была закреплена в поколениях. И тогда работа превратилась для человека в труд, политый потом, а земля, разбитая на маленькие участки, оказалась ненавидимой «лютой ненавистью» («Деревушка»). Изменились и отношения человека с земледельческим трудом — жесткие краски Фолкнера подчеркивают его иссушающую, лишнюю поэзии силу: «...Седая, не толстая и не тощая, — так выглядят его героини, — закаленная, как мушкетер, закаленная работой, в прочном сером платье, носимом без жалости и заботы, — руки уперты в бока, лицо — как у генералов, разбитых в бою».

Фолкнер многократно возвращался к сюжету охоты, придавая ему то патетическое, то пародийное звучание. Свое представление о рухнувшей гармонии между человеком и природой он полнее всего воплотил в повести «Медведь», где реальность воспроизведена глазами мальчика, приобщаемого к охоте. Мальчик увидел то, что «ни чувством, ни разумом он еще не мог постигнуть: обреченная гибели глушь — с краешков обгрызает ее, непрестанно обкрамсывают плугами и топорами люди, страшась ее потому, что она глушь, дичь — *людюшки* бесчисленные и *безымянные*, даже друг для друга в лесном краю, где *заслужил* себе имя старый медведь, не простым смертным зверем рыщущий по лесу, а *неодолимым, неукротимым* анахронизмом из былых и мертвых времен, *символом* сгустком, *апофеозом* старой дикой жизни, вокруг которой кишат, в бешеном отращивании и страхе мажут топориками люди — *пигмеи* у подошвы *дремлющего* слона; неукротимым и как перст одиноким виделся старый медведь, вдовцом безвестным и неподвластным смерти старцем Приамом, потерявшим царицу и пережившим всех своих сыновей» (курсив мой. — Г. Б.). Но если в этой повести охота еще похожа на ритуальные празднества, то в рассказе «Лисья травля» все уже гротескно снижено — и охота, которая уже и не охота даже, а потрава на лису, делящаяся вот уже три года; и ее, лисы, добровольная — от усталости и скуки — сдача; и финал, когда наконец-то заполучивший лису охотник не испытывает к поверженному врагу ни уважения, ни торжества, а чувствует только одно желание — отомстить за свое униженное самолюбие (и «опшиб ее кулаком на землю и затоптал насмерть»).

Природа может быть только «дикой» или «укрощенной» — другой альтернативы для Фолкнера не существует. *Дикая* — она сохраняет все очарование естественной, органической жизни. *Укрощенная* — она теряет свои бескрайние очертания и выглядит как «обгрызанная», разбитая на клочки территория.

«Укрощение» — любимое слово Фолкнера, модель отношений, которые человек строит сам с собой, с другими людьми, с миром.

У человека остается только один выход — вызов, который он бросает природе, бой, который он ей дает, изначально не веря в свою победу, изначально неся в себе поражение.

В нарушении внутреннего контакта человека и природы Фолкнер видит истоки драмы современного человека, потерявшего в себе и вне себя устойчивые опорные точки, а тем самым и возможности для органического развития.

По высказываниям Фолкнера, бегло прочитанным, можно было бы сделать вывод о совпадении его позиций с классическими формулами экзистенциализма: «Я считаю, — писал Фолкнер, — что свободная воля человека действует на фоне судьбы в древнегреческом понимании этого слова. У человека есть свободная воля выбора и мужество, сила духа умереть за свой выбор, — таковое мое представление о человеке, и именно поэтому я считаю, что человек выстоит»<sup>31</sup>.

Но не будем торопиться. Сопоставление зла у Фолкнера, как верно заметила В. Бернацкая, «пассивное и страстное»<sup>32</sup>, и эта формула замечательно точна. Этические пути самовоспитания личности Фолкнер потому считает результативными, что в них закреплены выверенные тысячелетним опытом человечества истины. Писатель ищет «фундамент» человеческой жизни — такова главная из его «универсальных» истин; он находит ее прибежище в душе человека, не скрывая от себя и своих современников горечи по поводу того, что желанные для *человечества*, эти добродетели находят себе приют в *отдельных*, наиболее достойных его представителях. «Истины... — размышлял Фолкнер... — Не думаю, что их вообще можно

<sup>31</sup> Фолкнер У. О литературе. — Вопр. лит., 1977, № 1, с. 201.

<sup>32</sup> Бернацкая В. Распавшийся порядок. — Вопр. лит., 1934, № 3, с. 100.

найти. — Они лишь могут быть предметом постоянных и настойчивых поисков для отдельных частиц абсурдного бытия»<sup>33</sup>. И еще: истины «существуют не затем, чтобы их находить. Я думаю, что они нужны для того, чтобы некоторые хрупкие участники человечества сообща их постоянно искали»<sup>34</sup>.

Свободен ли от сомнений Распутин? Размышления его героев — «где правда?» «коренная?», «сегодняшняя?» — поглощают и его целиком. Позиция писателя скромна, но полна внутреннего напряжения. «Кто знает правду о человеке: зачем он живет? Ради жизни самой, ради детей, чтобы и дети оставили детей, и дети детей оставили детей, или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение?»

Распутин считает: да, вечным. Он верит в преемственные силы человеческого духа и в то, что по этим путям может идти народ.

В этой конечной идее концентрируется тот романтический пафос, который одухотворяет философско-этические поиски современной советской прозы.

\* \* \*

Выражая общее ощущение, идущее от современной прозы, критики все чаще отмечают тенденцию к «философизации» повествования<sup>35</sup>.

Однако не случайно Ю. Суровцев уточнил конкретный смысл этих определений применительно к современному этапу советской прозы: имеются в виду, заметил Ю. Суровцев, не специальные ответвления в жанровой системе, которые издавна называют «философской повестью», «философской драмой», «философским романом», но и иные явления — «некое философски обоснованное этическое „законоположение“, воплощенное в художественных образах, преподносимое через достоверные человеческие характеры, как бы растворяется реалистами в полноте художественного воссоздания жизни»<sup>36</sup>. Критика научилась различать эту «философизацию» прозы, когда она выражена в условных формах (О. Чиладзе, Т. Пулатов,

---

<sup>33</sup> Фолкнер У. О литературе, с. 216.

<sup>34</sup> Цит. по кн.: Анастасьев Н. Фолкнер, с. 26.

<sup>35</sup> Дискуссию о современном романе см.: Вопр. лит., 1981, № 9.

<sup>36</sup> Там же, с. 13.

А. Ким и другие прозаики, о которых замечено, что у них «быт» и «бытие» по существу пронизывают друг друга<sup>37</sup>). Но нельзя не заметить, что этот же процесс характерен, как мы пытались показать, и для прозы, кажущейся традиционной: В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова... Интересную попытку анализа современной прозы с этой точки зрения предпринял Б. Панкин, анализируя тетралогия Ф. Абрамова «Дом». В названии романа, в образах, характерах, ситуациях, отдельных деталях и даже словах критик увидел тяготение к тому, чтобы «перерасти в символ», и «символика эта уходит корнями своими в самую что ни на есть реальность»<sup>38</sup>. О своеобразном сплаве обобщения и конкретности, где «индивидуальная жизнь... и жизнь, и метафора одновременно», говорил и Е. Сидоров применительно к роману «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») на дискуссии, проведенной журналом «Вопросы литературы».

Усиление философско-этической струи в художественном изображении мира необязательно, таким образом, требует условных форм. Но оно предполагает умение критики видеть в творчестве писателя не только внешний — событийный — пласт, не только тему в ее прикрепленности к кругу изображаемых реалий, но и глубинное течение повествования, выражающее повысившийся интерес современного писателя к коренным вопросам существования человека.

Крайне интересно в этом плане еще не до конца оцененное творчество Юрия Трифонова.

## *Глава шестая*

---

### *«...Поздняя зарница на краю жизни...»*

Странно читать посмертно опубликованные строки Ю. Трифонова: резкая черта, разделившая нас, придает им особый смысл, многое осталось непонятым, те же

<sup>37</sup> Лит. газ., 1981, 18 марта, № 12, с. 57.

<sup>38</sup> Вопр. лит., 1981, № 9, с. 64.



ответы, которые предлагаем мы сами, навсегда останутся проблематичными.

Между тем последнее десятилетие выявило глубокое несовпадение эволюции творчества Ю. Трифонова с предсказаниями критиков. Ни одно из броских определений его прозы (бытовая, антимещанская, городская) не выдержало проверки временем. В последних — предсмертных, как оказалось, — интервью писателя глухое прежде раздражение по адресу критики сменилось резкой полемикой. Произвольные гипотезы, нежелание вчитаться в замыслы его книг Трифонов расценил как откровенную «безнравственность». Стало ясно, что по путям прежних представлений о его творчестве двигаться больше невозможно.

Среди неожиданных, никогда не встречавшихся у Трифонова ранее идей оказалось и его неприятие современных разговоров о природе. Насмешку писателя вызвали не преувеличения, не псевдопатетика, но самая суть: мысли о «природном указе», «природном резоне», говоря словами С. Залыгина.

«... Не желаю природу боготворить», — запальчиво говорил Трифонов<sup>1</sup>.

Л. Аннинский оказался прав и неправ, сведя этот протест к полемике с писателями-«деревенщиками»: «деревенщики» «пытаются найти в человеке связь и цельность», ваш же герой — «внутренне разорван и противоречив, и вы это состояние считаете непоправимым»<sup>2</sup>. На самом деле — полемики не было, и Трифонов не лукавил, когда говорил, что он тоже ищет «идеальное в человеке»<sup>3</sup> (не это ли ищут В. Распутин, В. Белов?), не оспаривая, впрочем, мысль о противоречивости своего героя и непоправимости этого положения.

Истинная полемика развернулась совсем в иной плоскости. «Я не хочу считать, что в природе все благо, все прекрасно, — говорил Трифонов. — А, скажем, раковые клетки — не природа? А тайфуны, землетрясения, лесные пожары, смертоносная жара? А крысы, москиты, грызуны, скорпионы, ядовитые змеи, мухи це-це — не при-

---

<sup>1</sup> *Трифонов Ю.* Как слово наше отзовется... — Новый мир, 1981, № 11, с. 234.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

рода? Ведь природа не только березка у пруда. В ней много гадости и много страшного. . .»<sup>4</sup>.

Полюса были намечены Трифоновым верно, они соответствуют реальной разности избирательного подхода к действительности, и впрямь резко отличавшего Ю. Трифонова от В. Распутина, скажем, или В. Шукшина и В. Белова. Писатель не только чрезвычайно близко придвинул окуляр к изображению действительности, включив в нее пеструю плоть окружающего нас мира, — он чрезвычайно широко раздвинул рамки изображения действительности, ибо попытался осмыслить как явление органичное драматизм современного мира, корнями уходящий в ту же природу — природу человека и человеческих отношений (психологических, социальных, идеологических). И только одна фраза в его рассуждениях о природе может показаться грустной иронией — мысль о том, что он верен «старой истине»: «человек — царь природы. . .»<sup>5</sup>.

И все-таки эта мысль неотрывна от глубинных размышлений Трифонова. Дважды возвращался писатель в разговоре с Л. Аннинским к аналогии между человеком и природой: она казалась ему кощунственной натяжкой. «Кое-кто уже считает, что и нравственность надо выводить из природы», — возмущался Трифонов. Безнравственна-де природа, и человека бессмысленно и утопично обременять нравственными нормами. Мысль о том, что за этой идеей стоит жестокая реальность (Аннинский) человеческого опыта только усилила сопротивление ей писателя: «Но человек тем и отличается от волка, что несет в себе начало, которого природа не знает: совесть»<sup>6</sup>.

Как это ни парадоксально, но вера в возможности сознательно управляемой нравственности, никогда не объявленная впрямую, не материализованная в образах героев, более того, даже, казалось бы, несовместимая с «противоречивым» и «разорванным» героем Трифонова (а на самом деле кровно связанным с его изображением), оказалась самым глубинным основанием художественной системы Трифонова.

---

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Новый мир, 1981, № 11, с. 234.

<sup>6</sup> Там же, с. 233.

1. Недоразумения в отношениях Трифонова с критикой ведут свое начало издавна. Нельзя сказать, чтобы писателя не пытались понять — пытались. Но постоянно что-то мешало, отвлекало. Отвлекали «великие пустяки жизни», которыми была насыщена проза Трифонова. Их писатель действительно знал досконально. Критика же поняла их слишком буквально. Соблазнительной оказалась узнаваемость этого мира — описания домов и улиц Москвы, включение разговорных слов-попятый, за которыми стоят пласты нашей жизни и наших отношений, социально-психологические портреты людей, буквально, казалось, списанные с наших знакомых. И быт. Критика вспоминала явно автобиографический рассказ «Путешествие» (1969), где случайный человек посоветовал писателю оглянуться вокруг себя, и реакцию Трифонова: «Он высказал мои собственные мысли. — Конечно, вы правы: дело не в километрах...»<sup>7</sup>. На какое-то время в обиход вошли — почти на правах жанрового определения — идущие от внешне уловленной темы определения: «московские» повести Трифонова, «бытовая» проза Трифонова и т. п. Был резко локализован круг героев: интеллигенция, псевдоинтеллигенция, мещане. «Все московские повести Ю. Трифонова, — писал В. Соколов, — если суммировать их одним словом, — о мещанстве»<sup>8</sup>. «Ю. Трифонов пишет об интеллигентах», — настаивал критик. — Нет, герои Трифонова — «полуинтеллигенты, недоинтеллигенты. Они — мещане», — поправлял его М. Синельников. Трифонов возражал: «Я знаю точно: о чем я *не хотел* писать. Не хотел я писать об интеллигенции и о мещанстве. Ничего подобного даже в уме не держал. . . Я имел в виду людей самых простых, обыкновенных. . .» (62—63).

Могло показаться, что Трифонов полемизирует только с излишне жесткой социологизацией: «. . . Каждый характер — уникальность, единственность, неповторимое сочетание черт и черточек. И дело ли художника включать его в какое-то понятие, например, „мещанство“, „интеллигенция“, „пенсионеры“, „работники искусства“ или „труженики полей“?» (63). В действительности эта аргументация была и слабой, и неточной, потому что со-

<sup>7</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести. М., 1971, с. 85.

<sup>8</sup> Вопр. лит., 1972, № 2, с. 33. Далее при ссылках на эту дискуссию страницы указаны в тексте.

циональной классификации герои Трифонова действительно поддавались: в этом не было ничего зазорного. Социально-психологическая характеристика современного общества глубоко занимала писателя. Трифонов был прав в том, что его интересовали прежде всего люди — «самые простые, обыкновенные». Те люди, которые есть «сплетение множества тончайших нитей, а не кусок голого провода под током, то ли положительного, то ли отрицательного заряда» (64). Более того, он почти вплотную формулировал, что его интересовала «человеческая природа» (64). Но критика этого не услышала. Правда, она и сама делала выходы к анализу этой проблематики, но делала их робко и непоследовательно. Так, М. Синельников писал о «вирусе обмена», открытом Трифоновым, возводя его к эгоизму и равнодушию, а не только к социальным условиям нашей жизни. Но в то же время он считал, что у Трифонова «ощущается непроявленность связей между „малым“ повседневным миром героев и миром „большим“» (57), и советовал писателю «более полно выявить связи героя с жизнью, находящейся за пределом бытового, семейного существования» (56), — тогда он «бесспорно, получил бы возможность расширить и углубить антимеркантистскую направленность повести, показать силы, противостоящие обывательскому равнодушию». И напрасно писатель вновь и вновь говорил, что быт для него — это *испытание жизнью* (65), — тогда, в начале 70-х годов, он понят не был. Да и позднее столь же безуспешно Трифонов пытался доказать, что в его книгах речь идет о нас, «не о каких-то там „эгоистах“ или „мещанах“, а именно о тебе, о читателе, о человеке (курсив мой. — Г. Б.)»<sup>9-10</sup>.

Прошло несколько лет, и Б. Панкин увидел «вневременной», а не только конкретно-социальный оттенок в истолковании сферы «быта» Трифоновым: это «нечто самодовлеющее, самозарождающееся из материальной, а следовательно, стихийно эгоистической природы человека. Быт, который в равной мере обременяет и обогащает жизнь каждого человека, каким бы и кем бы он ни был по происхождению, возрасту, профессии, национальности, складу характера, наконец. Быт как нечто в высшей степени осязаемое, реальное, материально ощу-

---

<sup>9-10</sup> Лит. обозрение, 1977, № 4, с. 99.

щаемос ежедневно и ежечасно и как нечто иррациональное, противостоящее человеку так же ежедневно и еже-часно, подвергающее испытанию его волю, совесть, запас культуры»<sup>11</sup>. В том же «Обмене» Панкин увидел, что повесть «в одно и то же время воспринимается и как притча, современный вариант сказки о рыбаке и рыбке, и как „физиологический очерк“ — в духе натуральной школы первой половины прошлого века»<sup>12</sup>.

Но критик боялся, что такая «вневременная» интерпретация быта умаляет писателя, и снесил подчеркнуть остросоциальный характер его прозы. Правда, в 1979 г., после выхода «Обмена», «Предварительных итогов», «Долгого прощания», «Другой жизни» и «Дома на набережной» в этом уже никто не сомневался. . .

Писатель же продолжал бороться с неточным и неполным представлением о себе. Он настаивал на том, что его интересуют «не горизонталь прозы, а ее вертикали», и, можно было бы продолжить, не «горизонталь» человека, а его «вертикали»: Трифонов действительно шел в глубь человека. В опубликованном посмертно интервью мы читаем: «Никакой бытовой литературы не существует. Писатели разделяются не по тематике, а по уровню возможностей. Мне иные „деревенщики“ ближе, чем иные городские писатели. Бессмысленное понятие „быт“, не существующее, кстати, ни в одном языке, кроме русского, запутывает дело и втягивает в себя, как в бездонную воронку, все стороны и проявления человеческой жизни. Я пишу о смерти („Обмен“) — мне говорят, что пишу о быте; я пишу о любви („Долгое прощание“) — говорят, что тоже о быте; я пишу о распаде семьи („Предварительные итоги“) — опять слышу про быт; пишу о борьбе человека со смертельным горем („Другая жизнь“) — вновь говорят про быт»<sup>13</sup>. Так писатель был вынужден жестко, но зато отчетливо обозначить философско-этический характер проблематики своих произведений: «. . . для меня самое важное — показать жизнь человека, простого, обычного, сегодняшнего человека, со всеми перипетиями его сложной жизни, потому что жизнь простого человека, которую я хорошо знаю, всегда очень сложна. Наверное, поэтому у меня много читателей. Они

---

<sup>11</sup> Дружба народов, 1979, № 5, с. 239.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Новый мир, 1981, № 11, с. 234.

видят в моих книгах не только московскую жизнь, они находят в них собственные проблемы и сложности»<sup>14</sup>.

И читатели поняли это. Сегодня уже не только критики говорят о «сверхбытовой значимости»<sup>15</sup> произведений писателя, но и читатели ощущают сложный сплав, сложный синтез «диалектики конкретных обстоятельств и общечеловеческих устремлений»<sup>16</sup> в строе психологического анализа его прозы. Исследование коренных вопросов человеческой жизни все более уверенно рассматривается как один из основных ракурсов, в которых располлагается проблематика произведений Трифонова.

Ваши книги — это «полифонический роман сознания», — говорил в беседе с писателем критик из ГДР Р. Шредер, пытаясь определить тип рефлектирующей прозы Трифонова: «Их непосредственный предмет изображения — не конкретные события, а стремление героев понять эти события и самих себя»<sup>17</sup>. Это «роман самосознания», поправлял его Трифонов и рассказывал о том, чем оказалась притягательна для него эта жанровая форма: он («роман самосознания») «предоставляет, грубо говоря, много преимуществ. Ведь человек несет в себе — осознанно или неосознанно — все, что он пережил, или все, что ему пришлось пережить. Он не может стряхнуть с себя груз прошлого. Оно сидит в нем. Поэтому я стараюсь, изображая человека, вытащить все слои, которые в нем уже перемешались, слились каким-то образом в единое целое. Как писатель, я, так сказать, обязан анатомизировать суть человека»<sup>18</sup>.

В поправке писателя был серьезный смысл. Л. Гинзбург еще в 20-е годы предугадала возможности появления такого типа повествования именно в русской прозе: «Пруст, с его гегемонией единичного, внутреннего человека, — писала она, — неприемлем, в какой-то мере, для человека современного (я подразумеваю русского человека)...

Воображаю себе Пруста, ассимилированного традицией русского психологического романа, — в результате, по-видимому, должен получиться *проблемный самоанализ*

---

<sup>14</sup> Вопр. лит., 1982, № 5, с. 67.

<sup>15</sup> Там же, с. 44.

<sup>16</sup> Там же, с. 66.

<sup>17</sup> Там же, с. 70.

<sup>18</sup> Там же, с. 71.

(курсив мой. — Г. Б.), вообще нечто чуждое духу Пруста»<sup>19</sup>.

Именно с таким типом «проблемного самоанализа» мы встретились в творчестве Трифонова.

2. Был в жизни Трифонова эпизод, к которому впоследствии он возвращался трижды.

В книге «Продолжительные уроки» он вспоминал о том, как однажды в конце 50-х годов принес в «Новый мир» свои рассказы. Их вернули, сказав «с неодобрением и даже, пожалуй, презрительно: „Какие-то вечные темы!..“»<sup>20</sup>. В 1974 г. писатель вновь вспомнил об этом разговоре: редактор тогда «был глубоко убежден в том, что вечные темы есть удел какой-то иной литературы — может быть, тоже нужной, но в чем-то безответственной и как бы ниже по званию, чем та литература, которую он редактировал»<sup>21</sup>. И наконец, спустя много лет, в по-смертно опубликованном рассказе Трифонова, который так и назывался «Вечные темы», мы вновь встретились с воспоминанием об этом эпизоде. Писатель испытал тогда «смутный трепет, какой-то озноб страха и нетерпения», ощущение, «что миг — судьбоносный», и удар: «Все какие-то вечные темы...»<sup>22</sup>.

Трифонов не говорил, о каком именно из рассказов шла речь. Но ощущение удара не было случайным: стремление перевести конкретное впечатление в более широкий, «универсальный», как мы сказали бы теперь, план, по-видимому, было присуще Трифонову изначально и коренилось в самых глубинных слоях его мышления. Ключ к нему лежит в одном из воспоминаний писателя. Ранней осенью сорок пятого года Трифонов торопился на семинар в Литературном институте, где должен был обсуждаться его рассказ. Троллейбус опаздывал, Трифонов нервничал. «А проклятый троллейбус застрял на Калужской, и я всю Якиманку бежал, он догнал меня только у моста. *Троллейбусы ходят безобразно. Пожалуй, напишу рассказ о том, что испытывает на троллейбусной остановке человек, который торопится на смертельно важную встречу, решающую его судьбу, и как с каждой*

---

<sup>19</sup> Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 370—371.

<sup>20</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки. М., 1975, с. 62.

<sup>21</sup> Вопр. лит., 1974, № 8, с. 188.

<sup>22</sup> Новый мир, 1981, № 7, с. 60.

*минутой исчезают надежды, утекает жизнь»*<sup>23</sup> (курсив мой. — Г. Б.). Так вполне конкретное уличное происшествие было осмыслено одновременно в двух измерениях; оно предстало как бытовая зарисовка, и оно же дало импульс к размышлениям на «вечную тему».

Ощущение, что именно такое видение мира — свое и что его придется отстаивать в борьбе, пришло к Трифонову позднее. Вспоминая об эпизоде с «вечной темой», он впоследствии рассказывал читателю и о судьбе аналогичного рассказа «Самый маленький город» (1967), который он предлагал «Новому миру». Рассказ опять был принят холодно. В нем повествовалось о поездке в Болгарию и о тамошних впечатлениях — так это и было прочитано. Но его внутренняя тема была другой.

Проезжая по дорогам Болгарии, писатель вспомнил: «Когда-то в незапамятные времена, шесть лет назад, я ехал в Родопах, и меня как мгновенным холодом овеяло вдруг то ощущение счастья, которое тогда было со мной. Это было сложное и одновременно такое ясное, полное, вбиравшее в себя все остальное, но неосознаваемое ощущение покоя, простое, как сон души, и в этом сне были дорога, узнавание, мысли о деле, о моем деле, только о моем и ничем больше, и упругость руки, и ожидание встречи, и любовь, которая жила со мной так же незаметно и привычно, как дыхание, и сумерки, и прохлада ущелья, и шум реки, и еще то, что за поворотом, за горами, за годами.

Снова было ущелье, другое ущелье, но такое же сумеречное, и шум реки. Но того ощущения, похожего на сон, не было. Как все, и это бывает у человека однажды. Проклятое, единственное однажды, о котором не догадываешься, когда оно есть, а потом оно возникает уже как воспоминание»<sup>24</sup>. Рассказ был помечен 1967 г., и в нем уже было все, что стало стержнем творчества Трифонова: и то, что события шестилетней давности кажутся давно протекшим («когда-то...») временем, и слитность ощущений — счастье было «одновременно» сложное и ясное, и то, что было оно — «простое, как сон души», и еще то, что будущее, начавшееся «за поворотом», было осмыслено как нечто конкретное, что вот-вот от-

<sup>23</sup> Трифонов Ю. Воспоминания о муках памяти: Фединский семинар сороковых годов. — Дружба народов, 1979, № 10, с. 185.

<sup>24</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести, с. 328.



кроется, и в то же время высказывание тяготело к более широкому смыслу, — «за поворотом, за горами, за годами...». В этом рассказе уже можно было угадать редкое и присущее в наши дни только Трифонову умение пластично воссоздать ощущение *быстротечности и необратимости* времени: все бывает только однажды, «единственное однажды» — не повторяется, и человек, проживая жизнь стихийно, относясь ко времени бессознательно, упускает свою жизнь (так — у Толстого: «если жизнь человека проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была»). В рассказе был также глухой намек на рухнувшее счастье, смерть; встретившийся человек рассказывал об измене любимой женщины, о том, как он ждал ее два года и не дождался, и опять конкретное и вечное, как сказали бы мы теперь, было сближено, потому что за обычным житейским разговором о разрыве влюбленных обнаружил себя другой пласт, заключенный в вопросе: «А знать, что — нигде? И никогда?». И собеседник понял писателя, увидев в этих словах отзвук иных измерений: «Ах, нет!.. Это другое! Это — природа, мироздание...»<sup>25</sup>.

Но Трифонов так не считал. Может быть, впервые в своем творчестве он сомкнул жизнь и смерть, начала и концы — с тем, чтобы заставить человека взглянуться в свою жизнь и попробовать прожить ее мгновения по-иному, чем он это делал до сих пор.

Художественная реализация этой программы стала пожизненной задачей писателя. Если же признать, что существуют темы общезначимые — «в том смысле, что они касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей»<sup>26</sup>, что в их число входят прежде всего темы «жизни и смерти, смысла жизни, любви, вечности и быстротекущего времени, природы и города, труда, творчества, судьбы и позиции поэта, искусства, культуры и исторического прошлого, общения с божеством и неверием, дружбы и одиночества, мечты и разочарования...»<sup>27</sup>, — то нельзя будет не признать, что в творчестве Трифонова мы встречаем как бы уплотнение, сгущение такой проблематики: тема *жизни и смерти* неразрывно связана в его произведениях с темой *быстро-*

<sup>25</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести, с. 331.

<sup>26</sup> Гинзбург Л. О старом и новом, с. 17.

<sup>27</sup> Там же, с. 17.

*текущего времени.* Тогда, в рассказах 60-х годов, это мировосприятие только зарождалось. Но прошли годы, и стало ясно, что оно росло и ширилось. И когда в одном из самых последних рассказов «Смерть в Сицилии» мы читаем: «Что можно понять за несколько дней в чужой стране? Можно ли догадаться о том, как люди живут? И как умирают?»<sup>28</sup> — мы видим в этих словах не случайно мелькнувшую ассоциацию, но перекличку с ранними рассказами писателя. На человеческом пути Трифонов ставит две вехи: жизнь и смерть. Все остальное располагается между этими берегами. Когда-то, в повести «Обмен», Трифонов сформулировал это устами Дмитриева, в редкую минуту прозрения сказавшего: «В мире нет ничего, кроме жизни и смерти. И все, что подвластно первой — счастье, а все, что принадлежит второй. . . А все, что принадлежит второй, — уничтожение счастья. И ничего больше нет в этом мире»<sup>29</sup>.

Далекий, казалось бы, от прямо поставленных метафизических проблем, Трифонов неизменно поверяет своих героев склонностью к метафизическому мышлению, размышлениям о жизни и смерти. Это — не форма уже знакомого нам испытания бытом, это его антитезис, полно реализовавшийся в повести «Другая жизнь». Но, кроме Сергея, выдержать это испытание не дано никому — ни его матери с ее культом общественной практической пользы («Я не думаю о смерти, как другие старухи. Да, я знаю, что с последним вздохом исчезну из этого мира бесцельно — и все тут»<sup>30</sup>), ни его жене, материалисту-биологу, которой мысль о смерти не доставляла «ничего, кроме мимолетной задумчивости». Только Сергей пытается понять место человека в человечестве, разгадать, в чем смысл жизни. Впрочем, не случайно он едва ли не единственный положительный герой в повестях Трифонова. . .

Смерть навсегда останется неразгаданной загадкой для его героев — это то, чувствуют они, о чем разговаривать невозможно. Писателя не интересует смерть как философия, она для него существует только как веха отсчета жизни, как момент, обостряющий изображаемую духовную ситуацию до предела, придающий ей экстремальный

---

<sup>28</sup> Новый мир, 1981, № 7, с. 63.

<sup>29</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 134.

<sup>30</sup> Там же, с. 134.

характер. «... Когда смерть подходит близко, — размышлял один из его героев (рассказ «Испанская Одиссея». — Г. Б.), — начинаешь вспоминать прошлое. Нет, не вспоминать, а видеть его. В отрывочных картинах пронесится вся твоя жизнь, разбитая на куски, и ты вглядываешься ненасытно, с жадностью, и тебе все мало, хочется еще и еще вспоминать, и ты становишься совсем как пьяный...»<sup>31</sup>.

В мире, где «нет ничего, кроме жизни и смерти», Трифонова все-таки больше интересовала жизнь.

Но для того, чтобы это себе представить, надо сначала понять, что значило для Трифонова слово «жизнь», почему так настойчиво, вопреки молчаливому безучастию критики, всегда проходившей мимо этих слов, он возвращался к тому, что его интересует «*феномен жизни*».

3. Слова «феномен жизни» возникли у Трифонова не случайно: они отражали всегда мучительно осознаваемую писателем невозможность определить в слове, что есть жизнь. «Почему-то мне кажется, — писал он в конце жизни, — что все имеет отношение ко всему. Все живое связано друг с другом. *Но не знаю, как это доказать*»<sup>32</sup> (курсив мой — Г. Б.).

И действительно, когда Трифонов в статьях начинал говорить о том, что он вкладывает в понятие «феномен жизни», всегда возникало ощущение, что ему не хватает слов. А. Бочаров в одном из интервью пробовал подсказать: «Но начинается произведение с того, что возникает желание изобразить „кусок жизни“ и многообразие характеров, в нем выявляющихся?»<sup>33</sup>. И, согласившись, Трифонов тут же отодвинул четкие слова «кусок жизни», поправив критика: «Я бы только сказал: не „кусок жизни“, а феномен жизни. Это и есть по-моему, ключ искусства: воссоздавать феномен жизни»<sup>34</sup>. Спустя несколько лет, он опять вернулся к этой мысли: «Создать „феномен жизни“, „феномен достоверности“, — задача, иногда с трудом разрешаемая для писателя»<sup>35</sup>. И, наконец, в уже посмертно опубликованном интервью: «Для меня самое важное —

---

<sup>31</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести, с. 87.

<sup>32</sup> Новый мир, 1981, № 7, с. 70.

<sup>33</sup> Вопр. лит., 1974, № 8, с. 178.

<sup>34</sup> Там же, с. 178—179.

<sup>35</sup> Лит. обозрение, 1977, № 4, с. 100.

передать феномен жизни и феномен времени»<sup>36</sup>. Слово «*феномен*» возникло как знак неразложимого ядра жизни, с трудом поддающегося обозначению на языке слова. Фраза «Все живое связано друг с другом. Но не знаю, как это доказать» — выражение тех «мук немоты», которые постоянно от этого испытывал писатель. В противоречие с тем, что Трифонова всегда расценивали как художника, *объясняющего* жизнь, художника испытующей мысли, — сам писатель остерегался объяснять, обобщать свои художественные впечатления — он предпочитал, как сам же писал, «воссоздавать», «отображать»<sup>37</sup> жизнь. Ему всегда казалось, что надо печатать произведения, написанные «по впечатлениям»: они «могут быть корявы, оборваны, невняты, как бормотание человека во сне, но что-то в них пульсирует, *что-то перелившееся прямо из жизни*» (курсив мой. — Г. Б.)<sup>38</sup>.

Убежденный в том, что жизнь — это нечто неразложимое на первоначальные множители, Трифонов стремился подчинить этой идее всю поэтику своих произведений. Поэтому он так возражал, когда, анализируя его книги, критики вышелушивали из них отдельные слова. «Я же написал сцену»,<sup>39</sup> — возражал Трифонов. И действительно, в его повестях как бы разыгрывается определенная духовная ситуация: «сцена» обмена — в повести «Обмен», «сцена» подведения предварительных итогов в одноименной повести, «сцена» затянувшейся любовной развязки в повести «Долгое прощание», «сцена» переживания смертельного горя в «Другой жизни» и т. п.; также и роман «Время и место» представляет собою ряд внутренне законченных «сцен». Поэтому же писатель никогда не мог ответить на вопрос о том, какие стимулы в конечном счете управляют поведением человека — нравственные, психологические, идейные, социальные. «Разумеется, — говорил Трифонов, — все эти струны и еще другие... звучат почти одновременно. Поступок — всегда сложный аккорд...», в «полимотивности поступков... главная трудность для изображения»<sup>40</sup>. Работа над сюжетом ассоциировалась у него не столько с событием или

<sup>36</sup> Вопр. лит., 1982, № 5, с. 73.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 99.

<sup>39</sup> Новый мир, 1981, № 11, с. 236.

<sup>40</sup> Вопр. лит., 1974, № 8, с. 180—181.

цепью событий, сколько с психологическим развертыванием окружающей героев атмосферы<sup>41</sup>.

Так возник и стиль Трифонова — плотный, в одной фразе совмещающий наплывы воспоминаний и ощущения реальности, напряженный по ритму, всегда стремящийся передать пульс человека, живущего современной жизнью, вбирающий в себя полноту впечатлений — токи обступившей нас жизни. «Мы знали их всех по именам, нас же не знал никто. Мы были просто: „Эй, мальчик! Принеси мячик!“ Еще мы были: „Спасибо, мальчик“, или же: „Вон там за кустом! Левее, левее!“ Они играли с четырех часов до сумерек, а мы сидели на изрезанной ножами скамейке — я и мой друг Савва — и вертели головами направо-налево, направо-налево, направо-налево. У нас болели шеи. Это длилось часами. Ни голод, ни жажда, никакие земные желания не могли отвлечь нас от этого замечательного занятия. Направо-налево, направо-налево мелькал маленький направо-налево белый направо-налево теннисный мячик вместе с тугими ударами, которые равномерно направо-налево, направо-налево, направо-налево вколачивались в наши мозги и укачивали, завораживали, усыпляли. Мы становились как пьяные, не могли ни уйти, ни встать, хотя дома нас ждали головомойки, и продолжали одурманенные сидеть, вертя головами направо-налево, направо-налево, направо-налево» (рассказ «Игра в сумерках», 1968).

С годами стилевая манера Трифонова стала еще большим аналогом жизни — писатель к этому сознательно стремился. Остановленное мгновение описывалось во всей многосоставности одновременно возникающих ощущений, нередко — разного плана: психологических и физиологических, сиюминутных и давно пропедших, случайно мелькнувших и стойких. «Я упал в эту жаркую комнату с потрескивающими жалюзи — когда их поднимешь, они, слегка потрескивая, почему-то медленно, но неуклонно сползают вниз, вызывая впечатление неведомого живого существа, может быть таинственной рыбы и океанского дна, выброшенной на берег, прибитой к моему окну и доживающей здесь последние минуты, — я упал сюда прямо с московского аэропорта, где было холодно, хмуро и лил дождь» (рассказ «Смерть в Сицилии», 1980). Стремитель-

---

<sup>41</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 9, 12, 16.

ность и плотность стиля достигли предела в романе «Время и место», где грустный рассказ о героях укладывался, как в модель, в сжатую фразу: «Отчего она плачет? Забыл, не помню, не догадался, не знал никогда»<sup>42</sup>. Трифонов считал серьезным достижением для себя это движение стиля от однолинейного рисунка в «Студентах» к полимотивности, полифонии более поздних произведений. Он понимал, что смену временных пластов, зыбкую грань между ними, едва уловимые переходы между различными буруевающими человека чувствами поймет, читая его прозу, не каждый читатель. Но и это его не останавливало: «... Так и происходит в жизни, — говорил он. — А я и хотел (речь шла о повести «Старик». — Г. Б.) представить феномен жизни. Читатель словно попадает в комнату, полную незнакомых людей, и сначала вообще ничего не понимает: кто, что, почему, с кем? Постепенно он начинает оглядываться, осваиваться. Люди становятся для него хорошими знакомыми. Он все понимает, даже внутренние мотивы поведения этих людей. Подобную атмосферу можно создать лишь средствами современной прозы...»<sup>43</sup>. На это же работали кодовые, условно говоря, слова — слова, обычно написанные Трифоновым в разрядку, ибо за ними, считал писатель, стоят отложившиеся, устойчивые, закрепленные в обиходе представления. Такие фразы, как «п р а в д а в г л а з а» (определение характера в «Долгом прощании»), или «п р и н и м а т ь у ч а с т и е» («Обмен»), или «каждый вечер приезжает измочаленная» («Время и место») или «н и к а к и н а ч е н е л ь з я» (там же), — это сгустки бытовых эмпирических значений, слова с плотно спрессованным смыслом, прикрепленные к эпохе и выражающие не столько ее быт, сколько ее взгляды и представления. Это слова, воспользуемся выражением М. М. Бахтина, выбранные «не из словаря, а из жизненного контекста, где они отстоялись и пропитались оценками»<sup>44</sup>. Так вошли в прозу писателя понятия, которые «непосредственно выполняются самой жизнью», за которыми мы чувствуем «оценки, связанные со словами», и потому видим проис-

---

<sup>42</sup> Дружба народов, 1981, № 9, с. 80.

<sup>43</sup> Вопр. лит., 1982, № 5, с. 75.

<sup>44</sup> Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии. — Звезда, 1926, № 6, с. 258.

ходящее с точки зрения «воплощенных носителей этих оценок»<sup>45</sup>.

Острым ощущением жизни наделил писатель и своих героев: «Но ведь все вместе и еще много другого, такого же чужого, нанесенного издалека — казалось бы, чужого! — и составляет громадную нелепицу вроде нескладно сложенного стога, мою жизнь, — думает герой повести „Предварительные итоги“. — Одна сухая травинка цепляется за другую, другая громоздится на третью. Все связано, сцеплено, висит, лежит, трется, шуршит друг на друге»<sup>46</sup>. Мысль о многосоставности, переплетенности жизни (все во всем, все связано со всем) нашла еще одно часто употребляемое, магическое для Трифонова слово: «слитность». («Но вот — чужое, родное страдание — мешало»<sup>47</sup>). Неожиданные, непредугадываемые, невыразимые ходы жизни наводили на искус называть этот феномен словом *судьба* («Летающие любовники Шагала — это мы все, кто плавает в синем небе судьбы...»<sup>48</sup>; «...перемепа судьбы происходит внезапно...»<sup>49</sup>; «... я лишь чуял, что миг — судьбоносный...»<sup>50</sup> и др.).

Но гораздо чаще Трифонов отождествлял слова «жизнь» и «время»: в сущности эти слова были для него синонимами. В «поэтически-многозначной, образно-латентической аранжировке темы времени»<sup>51</sup> у Трифонова *время предстает* не только как время бытовое, историче-

---

<sup>45</sup> Там же.

Нельзя не вспомнить в связи со стилевыми поисками Трифонова современные споры о поисках живого слова. Трифонов противостоит в них точке зрения, согласно которой современный стиль характеризуется только введением возрожденных слов. Приведем в связи с этим одно из точных замечаний Л. Гинзбург, относящееся к ситуации 20-х годов: «Сейчас под работой над языком сразу понимают фольклорную стилизацию, диалектизмы — лесковско-замятинскую линию или языковую кунсткамеру Зоценки... Как будто вне этого курьезного языка нет работы над оживлением нормального литературного слова (над выжиманием из каждого слова наибольшей силы выразительности). Можно подумать, что Лесков работал над словом, а Толстой не работал» (*Гинзбург Л. О старом и новом*, с. 360).

<sup>46</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь. Повести. Рассказы. М., 1979, с. 253.

<sup>47</sup> Там же, с. 330.

<sup>48</sup> Новый мир, 1981, № 7, с. 76.

<sup>49</sup> Там же, с. 69.

<sup>50</sup> Там же, с. 60.

<sup>51</sup> Вопр. лит., 1982, № 5, с. 41.

ское, экзистенциальное, но и как метафора бытия, бесконечности и неисчерпаемости жизни.

Притягательность и властность идеи жизни-времени глубоко коренилась в психологическом и душевном строе самого писателя. В книге «Продолжительные уроки» он вспоминал о своей молодости: тогда «понимали умом, что эти благостные минуты, на воле, среди деревьев, в неторопливом гулянии после двух часов изнурительной, чадной говорильни, теперь бы спрашивать, узнавать самое важное и сокровенное, но глупость и вздор уже тащили куда-то, и казалось, что настанет какое-то еще более удобное время для того, чтобы спрашивать, узнавать. Ничего не настало. Тогда, на сырых бульварах, и было лучшее время.

Впрочем, так было со мной, а с другими, вероятно, иначе»<sup>52</sup>.

Как не вспомнить при этом заключительные главы романа «Время и место» и Антипова, alter ego автора, думавшего «сквозь боль: не было времени лучше, чем то, которое он прожил...».

Писатель очень любил зарубки времени и места, но нельзя не обратить внимание на то, что они означают не просто остановку мимолетного мгновенья, они не просто воспоминания, но фиксируют, что они реально существовали. Зарубки, как правило, относятся к жизни, которой уже давно нет: «Дело происходило в центре Москвы, на улице, которой сейчас уже не существует» («Предварительные итоги»); «Тут протекала лучшая жизнь: до шестого класса» («Долгое прощание»); «Двадцать лет, шутка ли? За двадцать лет редуют леса, оскудевает почва. Самый лучший дом требует ремонта. Турбины выходят из строя... («Предварительные итоги»). Время от времени у героев возникает «чувство непоправимости, отрезанности» («но было уже поздно, непоправимо, отрезалось...» — «Обмен»); «Далеко же это ушло... Давно нет ни матери, ни той Риты...» («Долгое прощание»). По отношению к своему прошлому все герои Трифонова стоят в позиции, описанной в повести «Долгое прощание»: «Один Ребров остался из четырех — стоит и смотрит в довоенное... Куда ж они делись все? Нет их ни здесь, ни там — нигде. Так получилось. Он их представитель на

---

<sup>52</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 22.



земле, где сейчас снегопад, где троллейбусы медленно идут с включенными фарами. . .»

Описания встреч, ощущений счастья, которое не повторится потом никогда, острых мгновений жизни — постоянный мотив Трифонова, ностальгией окрасивший его последний, предсмертный роман «Время и место». Но если так — нужно ли вспоминать? «Нужно ли вспоминать о солнечном, шумном, воняющем веселой паровозной гарью перроне, где мальчик, охваченный непонятной дрожью, держал за палец отца и спрашивал: „Ты вернешься к восемнадцатому“? Надо ли вспоминать, о чем говорили отец с матерью, не слышавшие мальчика? „Ты мне обещал!“ — ныл мальчик и дергал отца за палец. Надо ли вспоминать об августе, который давно истаял, как след самолета в синеве? Надо ли — о людях, испарившихся, как облака? Надо ли — о кусках дерна, унесенных течением, об остроконечных башнях из сырого песка, смытых рекой, об улицах, которых не существует, о том, как блестяла до белизны металлическая ручка на спинке трамвайного сиденья, качался пол? . . .» и т. д.

Дважды возвращается писатель к этому вопросу: «Надо ли все это?» И поначалу отвечает: нет. «Мальчик Саша вырос и давно состарился. Поэтому никому ничего не надо». Но потом: «Надо ли вспоминать? Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо. Одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет». При несомненной современности Трифонова ясно, что слово «глагол» здесь употреблено в величественном и несколько архаичном смысле, почти по В. Далю, где глагол — и «слово, речь, выражение», и «разряд слов, выражающих действие, состояние, страдание». Конечно, критики С. Еремина и В. Пискунов правы: вспоминать для Трифонова — значило уплотнять, умножать жизнь. Но не только это: в далеком прошлом, о котором вспоминают его герои, была не только жизнь, но была полно, остро ощущаемая неисчерпаемость жизни, ее *интенсивное переживание*. И это крайне важно Трифонову.

Именно об этом когда-то был им написан рассказ «Победитель» (1968) — о посредственном спортсмене, рядовом участнике давних олимпийских игр, который пережил всех, победил в великом жизненном марафоне: «. . . все, кто начал этот бег вместе с ним, кто насмеялся над ним, причинял ему зло, шутил над его неудачами, сочувство-

вал ему и любил его, — все они сошли с трассы. А он еще бежит. Его сердце колотится, его глаза живут, он смотрит на то, как мы пьем виски, он дышит воздухом сырых деревьев февраля — окно открыто, и, если он повернет голову, он увидит в глубоком, густо-синем прямоугольнике вечера дрожание маленькой острой звезды серебряного цвета. Никто из тех, кто когда-то побеждал его, не может увидеть этой дрожащей серебряной капли, ибо все они ушли, сами превратились в звезды, в сырые деревья, в февраль, в вечер. . .

. . . И я думаю о том, что можно быть безумнейшим стариком, одиноким, опоздавшим умереть, никому не нужным, но ощущать — пронзительно, до дрожи — этот запах горелых сучьев, что тянется ветром с горы. . .»<sup>53</sup>. Вот почему пьянит прошлое, вот в чем его сила, вот в чем смысл воспоминаний. Жизнь в ее прошлом и настоящем (будущее никогда не становится темой размышлений писателя), тревожная, суетная и драматичная сегодня, пьянящая острой радостью в воспоминаниях о вчера, — эти два измерения крайне важны для понимания творчества Трифонова.

Герои всех его книг время от времени ощущают «напор этой. . . сверхчеловеческой силы», с которой никогда прежде не соприкасалась их жизнь («. . . вдруг она поняла, что эта сила есть время, превратившееся в нечто совершенно реальное, вроде ураганного ветра, оно подхватило Надю и несет» (рассказ «В грибную осень»). Но чаще они чувствовали, что нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Именно об этом когда-то был написан рассказ Трифонова «Игры в сумерках» — о неудержимых и увлекательных детских страстях, о многочасовых топтаниях па теннисном корте в ожидании мяча и ракетки. Дети чувствовали неисчерпаемый запас времени — это и была интенсивно переживаемая жизнь. После игры в теннис, к которой их взрослые допускали нехотя и урывками, дети, «долго разговаривая о всякой всячине, брели домой. На другой стороне реки, на лугу, слоями лежал туман. В реке кто-то плавал, а кто-то стоял на берегу и кричал: „Как водичка-а“? И еще кто-то бегал, согреваясь после купанья, по гладкой песчаной полосе вдоль воды, и шлепанье босых ног по сырому песку раздавалось четко и мягко, как удары ладони по голому телу. Было слышно,

<sup>53</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести, с. 301—302.

как этот, шлепающий босыми ногами, говорил: „Бр-бр-бр!“. И звездный июльский и ненужный нам мир лежал вокруг нас, среди сосен и за рекой, где на горизонте дрожали сквозь теплый воздух огни Тушина. Давно это было»<sup>54</sup>.

А потом герой этого рассказа приехал в места своего детства через десятки лет: «... Я приехал туда и поднялся на холм, чтобы увидеть то место, где начиналось так много всего, из чего потом составила моя жизнь. А тогда были только обещания. Но некоторые из них исполнились». Все исчезло, было разрушено. Не осталось ни теннисного корта, ни дачников и дачниц. «Река осталась. Сосны тоже скрипели, как раньше, но сумерки стали какие-то другие: купаться не хотелось. В те времена, когда мне было одиннадцать лет, сумерки были гораздо теплее»<sup>55</sup>.

Так был заявлен писателем тезис и антитезис его художественной программы: неисчерпаемость жизни — и ее ежесекундное течение, вернее — истечение. Его открытием стало изображение *текучести* жизни, жизненного процесса и, в частности, изображение текучести и изменчивости человеческих отношений. Он поставил себе целью воплотить невоплотимое: «Увидеть, изобразить бег времени, понять, что оно делает с людьми, как все вокруг меняет»<sup>56</sup>.

Эти изменения чаще всего описаны извне и предстают в произведениях как эволюция и логика изображаемого характера; но они же являются самой острой особенностью самосознания героев Трифонова, которые все наделены особой способностью как бы видеть свою жизнь со стороны, чувствовать, как в них, в ней все время что-то меняется. «... Человек не замечает, что он превращается во что-то другое», — думает в «Долгом прощании» Гриша Ребров. Но герои писателя замечают: «Все вокруг продолжало меняться, — думает Ляля в том же „Долгом прощании“, — и она менялась сама, она это чувствовала. Так и должно быть, ничего странного. Не нужно удивляться. Все, что ее окружало и было с нею связано, менялось, менялось неумолимо и ежесекундно, и люди, как-жестя, это чуяли, как птицы чуют перемену погоды».

<sup>54</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести, с. 105.

<sup>55</sup> Там же, с. 109.

<sup>56</sup> Лит. обозрение, 1977, № 4, с. 101.

Так же остро чувствуют они, что «бесплодно утекает жизнь». Рефреном проходит мысль, высказанная в «Долгом прощании» родной сестрой суматошной и вздорной Лялипой матери: «Знаете, какая Ирина была красивая! Сколько у нее было предложений в двадцать третьем году. Она была просто замечательная. Она же балерина». И тут же: «Ведь вся Иркина молодость, все ее надежды, таланты какие-никакие, но что-то ведь было — все в землю ушло. Вот вам, Гриша, и счастье, жизнь кончается». Вспоминая заглавие пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей», Трифонов говорил о том, что и его книги можно было бы назвать так: «Допустим, „Время и дом на набережной“, „Время и Ребров и Ляля“...»<sup>57</sup>.

Это может показаться парадоксальным: чаще писатель говорил, что его интересуют характеры, их колоритность, «уникальность»<sup>58</sup>. Он любил вспоминать Достоевского, его мысль о том, что человек — это тайна. И действительно, Трифонов затратил много сил, чтобы разгадать своих героев — и Дмитриева, и Лукьяновых и Ксению Федоровну, и Гришу Реброва, и Ольгу Васильевну, и Ганчука, и Глебова, и Кандаурова, и старика Летунова, и многих, многих других.

И все-таки пристальное прочтение его книг обнаруживает, что его жизненной проблемой были характеры не сами по себе, а в сложном сцеплении друг с другом; можно сказать, что сцепление характеров, составляющее в конечном счете *человеческие отношения*, интересовало его больше всего (так, например, в «Обмене» Трифонова больше интересует «*олукьянивание*» Дмитриева, чем сам Дмитриев, а оно возникло только в процессе отношений Дмитриева и Лукьяновых). И в этом он оказался близок Л. Толстому, хотя сам о нем говорил реже и глуше, чем о Достоевском. «Толстой, как никто другой, — писала Л. Гинзбург, — постиг отдельного человека, но для него последний предел творческого познания не единичный человек, но полнота сверхличного человеческого опыта. Толстой величайший мастер характера, но он переступил через индивидуальный характер, чтобы увидеть и показать *общую жизнь*; не в том только смысле, что свойственное данному человеку свойственно и людям вообще, но

---

<sup>57</sup> Там же, с. 101.

<sup>58</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 68.

и в том смысле, что предметом изображения стали процессы общей жизни, действительность как таковая»<sup>59</sup>.

Трифонов считал, что его творчество в высшей степени социально, именно по художественной направленности его видения: «... на мой взгляд социальное в глубинном, высшем его понимании, — говорил он, — изображение общества как сплетение характеров...»<sup>60</sup>. Современный человек живет «на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий»<sup>61</sup>. Поэтому в характерах интересовали Трифонова закономерности современной «общей жизни». Но главное — человеческие отношения интересовали Трифонова не в том виде, как они существовали извечно и всегда, — ему хотелось найти ключ к отношениям, связывающим *современных* людей: здесь он ощущал какое-то скрытое неблагополучие.

4. «Ведь все мы расплзались в разные стороны, каждый в свою комнату, к своим делам и тайнам, своему молчанию...», — так думает Геннадий Сергеевич в «Предварительных итогах». Так могли бы сказать о себе все герои книг Трифонова — Дмитриевы в «Обмене», где «расползлась» их семья — внутри себя и в отношениях с миром, и Ребров и Ляля в «Долгом прощании», и бывшие товарищи и коллеги в «Доме на набережной», и вместе воевавшие и любившие когда-то друг друга герои романа «Старик», и Ольга Васильевна с Сергеем в «Другой жизни», и герои романа «Время и место» с их друзьями, их учителями, их женщинами... Кажется, что отношения перетирает само время и что человек не властен над этим: «Двадцать лет! — думает Геннадий Сергеевич. — Срок, не оставляющий надежд»<sup>62</sup>.

Глубоко знающий реальность этой правды, Трифонов исследует ее во множестве составляющих ее моментов. Рефлексия по поводу убывающих отношений, распадающейся жизни, истончающихся связей стала лейтмотивом произведений писателя, ассоциируясь с модным сейчас (хотя и неточным) представлением о грозящей нам «энтропии» человеческих отношений. Впрочем, писатель

---

<sup>59</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 316.

<sup>60</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 61.

<sup>61</sup> Там же, с. 71.

<sup>62</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 233.

относился к самому факту серьезно. Не употребляя занесенного чужим ветром слова, он действительно тревожно фиксировал разрушение человеческого миропорядка. «Идея разлуки сидит потаенно в каждом из нас, как дремлющая бактерия», — эти слова героя в двуголосой прозе Трифонова, где часто неразличимо сливаются голоса автора и героев, звучат как горькое обобщение относительно жизни современного человека. Вслед за В. Распутиным и Трифонов мог бы сказать: «Господи, как легко расстается человек с близкими своими, как быстро забывает он всех, кто не дети ему... Что это? Так суждено или совсем закаменел человек?»<sup>63</sup>.

Поначалу кажется, что Трифонов более всего чуток к иррациональным причинам разрывов, — он действительно остро чувствует околзнии отношений, медленные, подчас незаметные для самого героя психологические смещения и сбои. «Но неизвестно отчего умирают люди, — говорит он в „Другой жизни“, и смерть читается в контексте повести прежде всего как смерть человеческих отношений, анатомией которой и стала „Другая жизнь“. — Неожиданно что-то иссякает, благо жизни, как говорил Толстой»<sup>64</sup>.

Не претендуя на окончательные ответы, всегда делая допуск на действительно существующие иррациональные причины «истечения» человеческих отношений (это находит отражение в безличных глаголах, часто используемых писателем: «все кончилось», «как-то все длилось, тянулось, жилось...», «только еще намечалось, мечталось втайне» и др.)<sup>65</sup>, блестяще воссоздавая их ежесекундные изменения, их текучесть, Трифонов все-таки попытался художественно исследовать видимую, поддающуюся человеческому разумению часть этого айсберга.

Р. Шредер считает, что Трифонов исследовал прежде всего феномен «обмена» как знак разрушительных процессов, происходящих с его героями. В первой повести «история квартирного обмена раскрывает нравственно-идеологический обмен, отказ от нравственных и гуманистических традиций ради внешне более спокойной и приятной жизни, в „Доме на набережной“ мы сталкиваемся с обменом нравственных и духовных принципов на псев-

<sup>63</sup> *Распутин В.* Повести. М., 1976, с. 130.

<sup>64</sup> *Трифонов Ю.* Другая жизнь, с. 122.

<sup>65</sup> *Трифонов Ю.* Другая жизнь, с. 7, 15, 24.

донаучную карьеру. Однако речь идет не только о нравственном падении. Образ одного из героев романа — обманутого, „обмененного“ профессора Ганчука — свидетельствует о том, что тут уже новая глава вашего „романа с историей“. И в „Нетерпении“ в конечном счете тоже проблематика обмена, лишь иначе сформулированная: народовольцы обменяли идею народной революции на идею террора. . .»<sup>66</sup>. Однако критик несколько абсолютизировал эту мысль: Трифонова интересовал не столько «вирус» «обмена» (М. Синельников), сколько процесс разрушения нравственных ценностей: неслучайно в «Обмене» мать Дмитриева Ксения Федоровна говорит сыну: *«Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел. Это было очень давно (курсив мой. — Г. Б.). И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно. . .»*<sup>67</sup>. То, что бывает каждый день, всего лишь исход процесса, его отдаленные, как говорят медики, результаты. И рефлексия героя, за которой стоит напряженная рефлексия самого автора о жизни, направлена не на эти результаты. Поэтому начальная точка этого процесса отодвинута у писателя далеко — в глубь жизни. Отношения прошлого с настоящим сбивчивы и запутаны. Запутывает их, впрочем, сам герой. Для его изображения Трифонов, как правило, избирает особую точку: кризис, во время которого герой многое понимает по-новому. В состоянии такого кризиса находятся и Дмитриев, и Геннадий Сергеевич, и Гриша Ребров, и Сергей, и Ольга Васильевна, и многие герои писателя.

Духовный кризис осмыслен Трифоновым как экстремальная ситуация, позволяющая развиться рефлексии героя. Писатель стремился показать, что к этому кризису привело и каков его исход.

Трифонов вполне осознанно относился к тому, что, строя так свои произведения, он идет в русле открытий Ф. М. Достоевского. Вслед за писателем, оценивая наступившее время как «апокалипсические испытания», в которое погрузилось человечество в XX в., Трифонов писал: «Для раскрытия характеров Достоевский ставит героев в ситуации, которые теперь принято называть экстремальными. Но в наше время, когда это понятие возникло и стало излюбленным у критиков, оно связано с войной,

<sup>66</sup> Вопр. лит., 1982, № 5, с. 68.

<sup>67</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 164.

тайгой, пустыней, кораблекрушениями, прорывом дамбы и прочим в этом роде. Связано с тем, что требует физической смелости и спортивной закалки. Достоевского интересуют экстремальные ситуации духа. Человек мучается, приходит в отчаянье, решается на безумные поступки каждую минуту, ибо все это происходит в глубине сознания, чего мы не замечаем, а он — видит. В экстремальной ситуации находится Раскольников, убивший двух людей, но в экстремальной ситуации находится и Макар Девушкин, терзающийся от собственного ничтожества, и Степан Трофимович Верховенский, который никого не убивал, живет в достатке, но он приживал, неудачник, вынужден терпеть сумасбродную любовь генеральши Ставрогинной, и это делает жизнь невыносимой. Для Достоевского жизнь — экстремальная ситуация»<sup>68</sup>.

Это видение жизни и унаследовал в первую очередь Трифонов от Достоевского. Он с полным правом мог бы сказать о себе, что и в его представлении обычная жизнь — это экстремальная ситуация. Кризис, в котором находятся его герои, получил, однако, особый, от действительности наших дней идущий оттенок: он выступил в виде проблемы нравственного выбора, которую решает для себя почти каждый из героев Трифонова. Ретроспектива, в которую обычно полностью включены герои писателя, не исключает возможности разрешения кризиса. Трифонову и в этом оказался близок Ф. М. Достоевский с его протестом против «завершенности», как говорил М. М. Бахтин, оценок человека. «Нельзя давать людям категорическое определение, вгонять в какой-то строй... — считает Трифонов, — ...любое определение не абсолютно»<sup>69</sup>.

Кризис дает возможность осознать и изменить свою жизнь. Но оказывается, что на это способны далеко не все.

Современная критика редко рассматривает ситуацию нравственного выбора в связи объективных и субъективных моментов. Проблема нравственного выбора чаще всего анализируется как ситуация, в которую попадает, бывает кем-то поставлен человек. Между тем ситуация нравственного выбора всегда несет в себе и власть извне навязанных человеку обстоятельств, и его восприятие, его

<sup>68</sup> Новый мир, 1981, № 11, с. 239.

<sup>69</sup> Лит. обозрение, 1977, № 4, с. 99.



прочтение, понимание им этих обстоятельств. Именно в этом ключе исследует Трифонов проблему нравственного выбора.

5. Критика давно заметила, что Трифонов умеет удивительно точно изображать «драматизацию суеты», которой так часто заполняют свою жизнь современные люди. Это «изнурительные войны из-за пустого, из-за химеры какой-то» (Л. Теракопян). «Войны» ничтожные, даже постыдные, но в своем разгаре воспринимавшиеся всерьез, с убежденностью, что от их исхода «зависит жизнь»<sup>70</sup>. Многие из героев писателя могли бы сказать о себе то, что подумал Геннадий Сергеевич: «А я всю жизнь куда-то карабкался, карабкался. Старость оттого, что устаешь карабкаться. Какая-то мура, понимаешь»<sup>71</sup>. Изображению этой «муры» Трифонов уделял большое внимание. Его занимало «коловращение» жизни. С этой точки зрения плотное, концентрированное, перенасыщенное внимание писателя к деталям быта имело, в сущности, внебытовой смысл: ведь это и были, как любил говорить Трифонов, «великие пустяки жизни»<sup>72</sup>. Писатель понял их решающую роль в жизни человека, и это стало одним из его открытий. В художественном произведении «великие пустяки жизни» были малыми сигналами больших, стоявших за ними миров, обозначением сферы реальной жизни, «образа жизни» героя (Трифонов придавал его изображению большое значение), реализацией стремления «изобразить как можно более многообразно и сложно весь слой обстоятельств, в которых человек живет»<sup>73</sup>.

Говоря о переплетенности человеческих отношений («взглядов, дружб, знакомств, неприятий, психологий, идеологий»), Трифонов считал, что «каждый человек, живущий в большом городе, испытывает на себе ежедневно, ежечасно неотступные магнитные токи этой структуры, иногда разрывающей его на части»<sup>74</sup>. То, что впоследствии Трифонов написал об одном из своих героев — «его лесом был город, книги, автомобили, коридоры, таблетки,

---

<sup>70</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 673.

<sup>71</sup> Там же, с. 282.

<sup>72</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 47.

<sup>73</sup> Вopr. лит., 1974, № 8, с. 175.

<sup>74</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 71.

гипертония... а груздями его были люди, мужчины и женщины, — их он искал, находил, восхищался, влюблялся»<sup>75</sup>, — он мог бы сказать вообще о предмете своего изображения. Впрочем, он и сказал: в интервью с Л. Аннинским, о котором уже упоминалось, писатель говорил: «Я ощущаю природу города, она тоже существует. И город — лес, понимаете? В нем есть свои деревья, ущелья, овраги, ямы — что хотите...»<sup>76</sup>.

Трудность ориентации человека в этом «лесу» состоит в том, что там перемешано все — серьезное и пустое, значительное и иллюзорное, великое и смешное. Трифонов это хорошо знал. Сложность (слитность!) такого переплетения разномасштабных событий жизни он пытался воссоздать всегда, когда шла речь о потоке жизни: «За двадцать лет, — читаем мы в одном из последних рассказов («Посещение Марка Шагала»), — было много чего: война, эвакуация, голод, смерть близких, тревоги за дочь, прежние враги сгинули, новые родились, и незаметно, как ночной снегопад, упала старость, а все же ужас перед Кугельманом и шагализмом тлеет неизбежно, как задавленный детский страх перед темнотой...»<sup>77</sup>. Или — в рассказе «Кошки или зайцы?»: «...потом мы сидели за столиками на площади, захмелев от вина, было необыкновенно тепло, душно, одуряюще пахло цветами и порохом, соревновались пиротехники, в небе что-то крутилось и сверкало, потом к нам подвели человека по имени Руссо, который провел два года в нашем плену, у него была глянцевиная голова, он изображал рукою, будто пилит дрова, и говорил: „Очень карашо!“»<sup>78</sup>. Уравнивание разномасштабных впечатлений бытия, сопряжение сиюминутного и непреходящего, сплав мелочей жизни и коротких вспышек великих жизненных мгновений — все вытекает из мысли, что в жизни они находятся в нерасторжимой связи: «Ах, что вспоминать! — думает Ольга Васильевна в „Другой жизни“. — Томило что-то, раздражала та девица, что приехала с Кисловским, задевали ее поглядывания на Сергея и кокетливые переспросы, и то, что он глупо хмурился и отвечал неловко, и болтовня Мары, и беспокоило то, что не хватит еды, вина и Сережа

---

<sup>75</sup> Новый мир, 1981, № 7, с. 71.

<sup>76</sup> Новый мир, 1981, № 11, с. 235.

<sup>77</sup> Новый мир, 1982, № 7, с. 77.

<sup>78</sup> Там же, с. 59.

не успеет поговорить с Климуком насчет Франции, и как себя вести с этим Кисловским, прилизанным, каучуковым, похожим на циркового артиста, — а все-таки было такое истинное, летнее, молодое, неповторимое — ну, ну, что же? — счастье, наверно... Тогда оно и было, на деревенском дворике, где пахло землей, навозцем, сладким духом июньской пылающей зелени, где за спиной что-то хрюкало, а впереди что-то ломилось с мыком и топом узкой улочкой...»<sup>79</sup>.

Но, как бы ни было все слито, Трифонов видит, что есть в жизни «мура», «морока», «коловоращение» — и есть высокие минуты, когда «идеальное» начало торжествует в человеке; более того, есть люди, которым удастся прожить свою жизнь вне «муры» и вне «мороки». Так в «Долгом прощании» Гриша Ребров думал о незаметном герое истории прошлого века Клеточникове: «...ведь история Николая Васильевича была примером того, как следует жить, не заботясь о великих пустяках жизни, не думая о смерти, о бессмертии... Он исполнял волю собственной совести. Вот и все. Объяснить это почти невозможно, ибо совесть — понятие туманное, вроде словечка „рябь“...»

...И однако, тут гигантская сила. Правда, в разные времена эта сила то прибывает, то убывает, в зависимости, может быть, от каких-то взрывов солнечного вещества»<sup>80</sup>.

Тем самым Трифонов вывел «муру», «химеры» и «коловоращение» за пределы жесткой обязательности их для человека. Если Геннадий Сергеевич в «Предварительных итогах» олицетворяет тип человека, погребенного «химерами», то Сергей в повести «Другая жизнь» — это реальный портрет нашего современника, попытавшегося выпрыгнуть из «мороки»; Клеточников же в «Нетерпении» как бы идеальный герой Трифонова (так же как отец в повести «Отблеск костра»).

Но героев с непогибшим «идеальным» началом в прозе Трифонова мало. Его интересовало другое.

Писатель видел в психике современного человека удивительно пластичные, слишком пластичные отношения со временем: «Это связано неумолимо, — говорил о себе Геннадий Сергеевич, — как только задумываюсь о времени,

<sup>79</sup> Трифонова Ю. Другая жизнь. с. 76.

<sup>80</sup> Там же. с. 355.

тут же перескакиваю на свою дорогую персону...»<sup>81</sup>. Но, думая о своей персоне, герои Трифонова склонны переключать вину за свою жизнь — на время, обстоятельства. Трифонов особенно внимателен к этим лазейкам, мнимым препятствиям. Дойдя, казалось бы, до решительного откровения о самих себе, его герои тут же сворачивают в сторону: «Конечно, обидно, — думает Геннадий Сергеевич: маловато успел. Со стороны может показаться, что вовсе не так. Я и то, и это, и пятое, десятое. Но уж я-то знаю, что чепуха. Задумано было иначе». И — вслед себе, в противовес сказанному: «Хотя как же иначе? Что я мог сделать иначе? Мальчишкой попал на фронт... А теперь уже некогда. Времени не осталось. И другое: нет сил...»<sup>82</sup>.

Трифонов остро чувствовал способность человека к душевному самообману и подвергал его, как мы видим, саркастической анатомии. На всем пути исповеди своего героя в «Предварительных итогах» писатель ставит вешки, делает зарубки, отмечающие факты и фактики постыдного процесса деградации духа: то это чтение дневников сына (было обидно, но потом себя успокоил — так надо); то эпизод с домработницей, единственным человеком, в ком жил дух дома, семьи, — ее тоже предал и тоже себя оправдал; потом было постыдное унижение для того, чтоб сына взяли в институт; переводческая деятельность и шальные деньги за халтуру — герой не скрывает этого от себя — находятся в том же ряду; наконец, сцена у следователя, и безнравственный поступок сына, и, казалось бы, прозрение, отъезд, бегство — и опять душевная капитуляция, на этот раз — последняя, окончательная. Сеть «маленьких предательств» — так оценивает эти житейские сделки Трифонов. И беспощадно развенчивает героя, который пытается скрыть это от себя. Так и Дмитриев в «Обмене», начавший когда-то с мучительного недоумения, почему так отчаянно ссорятся близкие ему люди, тоже очень быстро примирился, привык — «привык оттого, что увидел, что то же — у всех...», а потом и вовсе успокоил себя аналогией с природой: «все олухьянилось — окончательно и безнадежно», — думает он в редкие минуты прозрения. — «Но, — тут же, — может быть, это не так уж плохо? И если это происходит со всем — даже

<sup>81</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 225.

<sup>82</sup> Там же, с. 236.

с берегом, с рекой и с травой, — значит, может быть, это естественно и так и должно быть?»<sup>83</sup>. Гриша Ребров в «Долгом прощании» думал о том, что надо порвать с упиженной жизнью, «даже рвался к этим утратам, к тому, чтобы — перелом, все заново. Ведь жизнь велика»<sup>84</sup>. Но тут же думал: Ляля «не захочет». И тут же понимал: «... не в Ляле дело, а в нем».

Так осмысляет Трифонов проблему «человек и время» (иначе: «человек и обстоятельства»). До тех пор, пока за человека решают обстоятельства, он не представляет собою личность, он слабодушен, его жизнь разрушительна для него и окружающих.

В самом человеке заложен источник совестливой жизни или тех «маленьких предательств», той душевной слабости, того постоянного размена ценностей, которые постепенно разрушают и любовь, и дружбу, и семью, и профессиональные взаимосвязи. Нравственная доминанта людей, показывает писатель, остается единой. «Олукьянивание» Дмитриева тотально сказалось на всем — на его отношениях с матерью и сестрой, Левкой Бубликом и Таней, дедом и товарищами по работе. И, напротив, Сергей (повесть «Другая жизнь») в нравственном процессе переоценки ценностей одновременно вышел из отношений и с женой, и с бывшими друзьями — теми, кто остался за чертой, с кем он шел вровень и вместе до своего кризиса...

Р. Шредер считает, что источник нравственной слабости современного человека Трифонов видит в его всепоглощающем эгоизме и жажде покоя. Это верно, об этой «древнейшей» болезни человечества Трифонов много раз писал сам в своих статьях. Эгоизм и альтруизм — оба свойства существуют в человеческой природе рядом, в вечном противоборстве... И задача, может быть, в том и состоит, чтобы помогать — слабыми силами литературы — одному свойству преодолевать другое, человеку меняться к лучшему»<sup>85</sup>. И все-таки его *художественное* изображение вскрыло и другое начало в психике человека: химерическое и облегченное представление о счастье. Счастье — всеохватное, полное, безоблачное — такое оно, по представлениям персонажей Трифонова, в буду-

<sup>83</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 110—111, 139.

<sup>84</sup> Там же, с. 345—346.

<sup>85</sup> Трифонов Ю. Продолжительные уроки, с. 70.

щем. Это восприятие жизни писатель расценивает как инфантильное и не соответствующее реальной действительности. Оно дезориентирует человека. Человек, не вобравший в себя всю полноту драматических моментов жизни, не в состоянии понять истинную сущность жизни.

Философски наличие смерти в ее необратимости и неизбежности должно, по мысли писателя, вести к обретению человеком особого взгляда на жизнь, всепонимающего и мудрого. «... Смертельная болезнь матери Дмитриева устанавливает там истинные масштабы, в соответствии с которыми измеряются все житейские планы и побудительные мотивы поступков героев повести... И «олукьянивание» Дмитриева выражается не столько в его подчинении стихии быта, сколько в утрате представлений об истинной иерархии жизненных ценностей, которая устанавливается между двумя полюсами — жизнью и смертью»<sup>86</sup>. Человек в таком случае воспринимает жизнь как эскиз, как черновой ее вариант. «Великие пустыки жизни» затопляют все. «Каждая минута, секунда — тысячекратное увеличение. А нужно все время видеть — годы, целое... Тогда бы не было ненависти...»<sup>87</sup>. В жизни, думает в минуту отчаяния Гриша Ребров (и в его размышлениях отчетливо слышен призыв авторского сочувствия), «радость, испуг — все вместе, слитно. Столько же счастья, сколько и несчастья: вот все, что необходимо»<sup>88</sup>.

Скрупулезному анализу подвергает Трифонов отступления об этой простейшей жизненной мудрости. Все его книги это, в сущности, притча об иллюзорном беспокойстве и ложных выходах. Так появляется в его творчестве тема «великих возможностей» и «другой жизни».

Слово «возможности» приобретает в интерпретации Трифонова особый оттенок, равный не столько случаю, сколько идее нереализовавшейся жизни, — жизни, какую она могла бы быть при других, как кажется его героям, обстоятельствах. Герои Трифонова всегда «проигрывают» в уме упущенные возможности: «А мог бы, наверное...» Но возможность в жизни героев Трифонова редко реализуется в своей единственной позитивной функции: она почти никогда не становится возможностью стать самим

<sup>86</sup> *Вопр. лит.*, 1982, № 5, с. 46—47.

<sup>87</sup> *Трифонов Ю.* Другая жизнь, с. 342.

<sup>88</sup> Там же, с. 361.

собой. Чаще всего она осмысливается как идея «запасного выхода», как «сознание возможности в любую минуту...» (выйти из зала, т. е. из сложной ситуации) — оно «отрадно, и оно должно быть, чтобы легче дышалось»<sup>89</sup>. Герой всегда ощущает бесконечное количество таких возможностей и в известном смысле подменяет этими иллюзиями необходимость реальных действий. Незадолго до смерти Трифонов написал рассказ «Опрокинутый дом», где «великие возможности» и желание «переменить судьбу» были связаны в один клубок со смертью и незаметно пролетевшей жизнью. Игра в «великие возможности» ощутимо сопровождалась в этом рассказе горькой иронией автора: она была игрой в пустяки жизни, незаметно поглотившей жизнь. До поры до времени герой Трифонова тешат себя идеей *другой жизни*: ими владеет мысль о «перемене судьбы». Но эта идея почти во всех произведениях Трифонова заметно снижена. Писатель давал ее в разных ипостасях — иронических и серьезных. Иронических — в «Предварительных итогах», где он проецировал ее на некоторые современные представления о браке: «Современный брак, — думает Геннадий Сергеевич, — нежнейшая организация. Идея легкой разлуки — попробовать все сначала, пока не поздно, — постоянно витает в воздухе, как давняя мечта совершить, например, кругосветное путешествие или проплыть однажды на теплоходе „Победа“ из Одессы в Батуми»<sup>90</sup>.

Иронией автора сопровождаются и колебания Гриши Реброва, все откладывающего свое «долгое прощание». Правда, критикам казалось, что повесть копчалась «репительным шагом, бунтом, разрывом» (М. Синельников)<sup>91</sup>. Но так ли это? Гриша Ребров сделал карьеру — пишет сценарии, у него есть квартира и машина, он, кажется людям, «процветает». Вряд ли, однако, это можно принять за благополучный душевный исход: Гриша вписался в параметры той жизни, от которой долго стремился уйти. Не потому ли он, часто думая о своей жизни, оценивает ее «так и сяк...»? «...Это его любимое занятие повсюду, — пишет автор, — особенно в путешествиях, — и ему кажется, что те времена, когда он бедствовал, тоско-

<sup>89</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 256.

<sup>90</sup> Там же, с. 255.

<sup>91</sup> Вопр. лит., 1972, № 2, с. 57.

вал, завидовал, ненавидел, страдал и почти нищенствовал, были лучшие годы его жизни, потому что для счастья нужно столько же...»<sup>92</sup> («несчастья», как уже писал раньше Трифонов).

Только один раз идее *другой жизни* придан Трифоновым оттенок романтического протеста — он был в Сергее из «Другой жизни». Но правильно писал Л. Теракопян: «... не столько в общественно значимых свершениях состоит нравственный урок этой сумбурной, метеором промелькнувшей жизни, сколько в бесстрашном дерзании понять и выразить себя. В несогласии с рутинной. В отрицании духовной инерции, эгоистической озабоченности самоустройством»<sup>93</sup>.

... В рассказе «Прозрачное солнце осени» (1962) Трифонов рассказал о двух старых приятелях, по-разному проживших жизнь. Они случайно встретились и быстро расстались.

«Величкин даже не спросил Галецкого, женат ли он и есть ли у него дети. Надо в следующий раз спросить. В какой следующий раз? *Он вдруг понял, что следующего раза не будет.* Никогда больше он не увидит Галецкого. *Никогда в жизни* (курсив мой. — Г. Б.)»<sup>94</sup>.

У человека, утверждает Трифонов, есть одна-единственная жизнь и одна-единственная возможность — прожить ее интенсивно, не ведая страха перед «открытым морем» жизни. «... Следующего раза не будет...»

\* \* \*

«Наше время переломное, — считал Трифонов, — жить или погибнуть? Мир вокруг колоссально и чудовищно переменялся... И все же характер человечества остался тот же: противоречивый, забывчивый, легкомысленный»<sup>95</sup>.

Отражая несовершенство человека, Трифонов верил в возможность сознательно строяемой нравственности: именно в этом смысл его полемики с фетишизацией природы. Писатель нашел крайне сложный ракурс для изображения мира и утверждения своих идей. Может показаться, что в его последних книгах ностальгия затопила

<sup>92</sup> Трифонов Ю. Другая жизнь, с. 378.

<sup>93</sup> Там же, с. 677—678.

<sup>94</sup> Трифонов Ю. Рассказы в повести, с. 102.

<sup>95</sup> Новый мир, 1981, № 11, с. 244.



все. Но, размышляя о жизни и смерти и о том, как мало успевает человек между этими роковыми рубежами, Трифонов хотел укрепить дух человека... Когда-то он написал об этом рассказ «Конец сезона» (1956). Вышло так, что в нем он предугадал свой путь и пафос собственного творчества:

«Малахову хотелось рассказать о главном: вот пронеслась эта шумная, пестрая жизнь и вспоминается с удивлением. И что от нее осталось в душе? Нет, не грохот трибун, не букеты болельщиков и не мгновения радости, горечи, глупого счастья. Все это перемешалось и исчезло почти без следа. Осталось любимое дело — весенний запах травы, каучуковый стук мяча — и любимые мальчишки, которым он когда-то завидовал и которые никогда не узнают об этой зависти. И родной город, могуче выросший, ровесник дочерей. И друзья, и враги (они тоже остались), и случайные пезнакомцы, встречи в гостиницах, тепло и свет этих встреч — зарницы доброй славы, потихоньку угасающей.

Вот об этом добром и прочном, что не подвержено времени, что осталось после всего призрачного коловращения, трескотни и фейерверков, и хотел бы сказать Малахов»<sup>96</sup>. Но герой Трифонова «не умел говорить о таких сложных вещах». Писателю это удалось.

---

<sup>96</sup> Трифонов Ю. Рассказы и повести, с. 68.

## *Вместо заключения*

Современная советская литература находится, как мы видим, в процессе поисков. Однако ее идейно-художественные искания не аморфны — они направлены на познание современного мира в его глубинных проявлениях. Суть новых процессов, как они обнаружились к исходу 70-х годов, — в расширении диапазона художественно-философских проблем и тех художественных форм, в которых они находят свое воплощение. Общим пафосом литературы является пафос «интеграции интересов и устремлений», целостный охват действительности.

Деление прозы по «отсекам» (деревенская, военная, городская) во многом шло от критики. Именно она до поры до времени рассматривала писателей, изображающих деревенскую жизнь, суммарно, как писателей-«деревенщиков». Между тем, как мы видели, все было сложнее. «Деревенская» проза 60—70-х годов не может быть сведена к изображению деревни, и только: неслучайно она породила столько споров по самым существенным проблемам человеческого бытия, а не только по поводу обычаев и событий деревенской жизни. Сами проблемы, которые поставила «деревенская» проза — те же корни и истоки, те же традиции и вековые нравственные нормы, изображение новых социальных типов, мысли о «природном резоне» и круговороте жизни, — все это сигнализировало о том, что перед нами проза, материал которой таит в себе сложную общественно-философскую и идеологическую проблематику. Но так сильно было наше преклонение перед внешне понятой темой, так много она тогда определяла в наших представлениях, что поначалу многие критики приняли эту прозу за то, что уже было знакомо по предшествовавшему опыту. С годами, когда «деревенщик» В. Астафьев вдруг написал «военную» прозу — повесть «Пастух и пастушка» (совсем не похожую на традиционную «военную» прозу), а потом и вовсе про-

изведение натурфилософского плана — «Царь-рыбу», когда В. Распутин создал повесть о войне «Живи и помни», глубоко сращенную с его же «деревенскими» произведениями, когда «деревенщик» Ч. Айтматов поставил всех в тупик тем, что написал философскую притчу «Белый пароход», а потом роман «И дольше века длится день (Буранный полустанок)», когда не осталось сомнений, что Грант Матевосян никакой не «деревенщик», — стало окончательно ясно, что бывшая «деревенская» проза переросла свои определения.

Надо сказать, что вообще определения 60—70-х годов — проза «военная», «деревенская», «городская», «бытовая» и т. п. — были недостаточны не только потому, что основывались на внешнетематическом принципе, но и потому, что противоречили перспективе развития литературы. Именно об этом писал Б. Панкин: «в «крепнущем, набирающем силу стремлении современной нашей прозы, а быть может, и вообще литературы видеть отдельную человеческую судьбу, индивидуальное существование в контексте жизни, борьбы, свершений и страданий миллионов...»<sup>1</sup> критик увидел перспективную линию развития современной прозы. Но это предполагает, по мысли Б. Панкина, отказ от «привычных графарежных рамок, по которым столько лет подряд мы привычно раскладывали литературу: деревенская проза, городской роман, психологическая повесть»<sup>2</sup>.

Однако было бы неверно опровержение прежних критериев относить только за счет нового зрения критики. В самой литературе 60—70-х годов произошли процессы взаимодействия, взаимовлияния, расширившие ее первоначальные границы.

Сегодня все слышнее голоса тех критиков, которые напряженно всматриваются именно в этот процесс. Усложнение художественной концепции современного человека и действительности они справедливо толкуют как следствие «стыка некоторых идей и материала деревенской прозы с изображением иных, далеко отстоящих от деревни сфер общественного и индивидуального бытия»: «густотой изображения быта, укорененностью в нем своих персонажей городская проза... во многом ныне перекликается с деревенской», — писал В. Ковский. И мы

<sup>1</sup> Вопр. лит., 1981, № 9, с. 66.

<sup>2</sup> Там же.

имели возможность убедиться в этом. В «воспшой» же прозе; справедливо заметил критик, художественная мысль идет философских, обобщенных решений, смело поднимается до символа, метафоры: «художественные конфликты произведений явно стремятся уйти с событийной поверхности повествования в подводное, психологическое течение»<sup>3</sup>. «Мне . . . кажется, — говорил от имени писателей А. Адамович, — что „военной“ литературе пути . . . сегодня подсказывает именно „деревенская“ проза, — к этой мысли приводит нас сопоставительное изучение самых плодоносящих ветвей современной советской прозы — „военной“ и „деревенской“»<sup>4</sup>. «Боль памяти» — вот что роднит, по Адамовичу, работу «деревенских» и «военных» прозаиков (193). И тех и других интересует, что есть жизнь, что есть смерть, что есть душа человека. . .

Ответам на эти вопросы А. Адамович придает принципиальный смысл. И поскольку он доказывает свою мысль на крайне остром и важном идеологическом материале, памятном и тревожном для каждого читателя, — на материале событий Великой Отечественной войны, судеб Ленинграда и Хатыни, — его постановка вопроса, его наблюдения над перспективами развития современной прозы приобретают общезначимый смысл.

А. Адамович неоднократно говорил о том, что наше время — это время дерзких и мужественных вопросов. Он объясняет, как к этому пришел сам: соприкосновение с людьми из «убитых» деревень вовлекло в орбиту сознания «такие вечные проблемы, вопросы, что уже никак невозможно претендовать на „исчерпывающие“ ответы» (127). И от способности людей задавать эти вопросы, от их чувства «подключенности к судьбе рода человеческого» (219) зависит наша судьба.

Тревога Адамовича, отражающая не только груз вопросов, которые он ставит, но и понимание эпохи как эпохи «вечных», т. е. глобальных, бесповоротных в своем значении для человека вопросов, — и оправдана и понятна. Потому что, пойдя действительно в глубь военных лет,

---

<sup>3</sup> Ковский В. Закон единства. Современная литература в масштабе культуры. — Новый мир, 1980, № 8, с. 218—219.

<sup>4</sup> Адамович А. О современной военной прозе. М., 1981, с. 238. Далее при ссылках на эту работу в тексте указывается страница.

он пошел в глубь человека. «„Человек — тайна“, — вспоминает он слова Достоевского. И воспоминание это не случайно. От „убитых“ во время войны деревень, от тех мертвых, которым „не больно“, осталась такая непомерная боль, след от которой заставляет и сейчас думать над тем, что же случилось в XX в. с человечеством, и от той боли ведет отсчет нового — нашего — времени писатель. «Пройдут десятилетия, и люди свой род — племя будут знать, будут „начинать“ со строки, записанной в ней» — в этой книге Памяти (42).

Адамович не случайно то ссылается на А. Швейцера, то возвращает нас к Л. Толстому, то вступает в спор с Ф. Достоевским: в новой книге он ставит серьезные этические вопросы: что есть человек; какие в нем скрыты потенции и какие бездны; что за страшный феномен породил фашизм XX в. — «расчеловечение человека»? Говоря о карателях, ссылаясь на свою повесть «Каратели», Адамович задает вопрос: «кто же они — нелюди среди людей, как из человека делают это и что с ним при этом делается...»? (148). Хатынь побуждает поставить вопрос о природе человека и о зависимости судеб мира от этой природы. Это — принципиально новый акцент в антифашистской теме, с такой сосредоточенной страстью еще не звучавший. «Героизм, жертвенность, фанатизм» — откуда это, из каких истоков? Современная литература много пишет о них. Но если сосредоточиться только на этом, если не понять и не объяснить себе заново, что же такое человек, на что он способен, если не поставить все эти темы совместно, как одну, — мы ничего не поймем в современном мире, и тогда темные бездны в момент опасности «снова окажутся у человека под ногами» (74).

«Хатынская память» и природа человека — это ли не новая тема? Постоянным возвращением к Толстому и Достоевскому Адамович продельывает крайне интересную работу: сопоставляет их знание о человеке с нашим, послевоенным, сегодняшним. Писатель не облегчает задачу, опровергая их или поддерживая. Нет, он именно сопоставляет, призывая идти дальше.

Адамович прошел через жестокий, страшный и трезвый опыт — опыт блокадного Ленинграда (город) и опыт Хатыней (деревня). Эти деревни, пишет он, и этот город — «самые болевые точки минувшей войны» (57). И вопрос о природе и пределах человека, понял писатель, не знает даже условного территориального деления.

Как это ни покажется парадоксальным, но напряженность, с какой писатель пытается сосредоточить наше внимание на глубине и роли «вечных» вопросов, не только укрепила нас в сознании близости «военной» и «деревенской» прозы, но, может быть, впервые позволила с необычайной ясностью почувствовать, что, в сущности, есть между ними серьезный мировоззренческий спор. А. Адамович ценит в В. Распутине и близким ему по умонастроению писателям способность их героев понять, «как нелегко, непросто человеку справиться со всем, что в нем намешано, как мучительно» (7). Действительно, нельзя не вспомнить при этом старуху Дарью с ее грустным сочувствием современному человеку, который жизнь «пóгоном погоняет», думая, что он хозяин над ней, нельзя не задуматься и над недоумением распутинских старух перед желанием современного человека прожить несколько жизней за одну, как нельзя не услышать в их философии жизни отголоска идеи «смирись, гордый человек», о котором применительно к «деревенской» прозе не раз писала наша критика<sup>5</sup>. У Адамовича и у самого мелькает мысль: «Жалеть ли надо человека, надо ли его жалеть?»<sup>6</sup>. И он вспоминает Достоевского — не все вспоминает, не для того только, чтобы повторить: «человек — тайна». Рассказывая о хатынских женщинах, потерявших детей, он пишет, что их опыт опровергает идею Достоевского о страдании, очищающем душу, о новой жизни, якобы способной возместить ту, трагически растоптанную. Эти женщины, — пишет он, «конечно же, не думали о том, что они вместе с Достоевским отгадывали тайну великую, человеческую: ложь или правда в библейской притче про старого Иова, у которого бог отнял счастье, а затем вернул — дав ему новых жен, новое богатство и новых детей. Взамен отнятых...»<sup>7</sup>. И в споре героев Достоевского, надо ли прощать, можно ли прощать преступление, — он слышит голоса и этих женщин: «не смеет она прощать ему!»<sup>8</sup>.

Так, сведя прозу «военную» и «деревенскую», Адамович, может быть, не сознавая того сам, и развел их: в его толковании (и — если вспомнить его книги — в его изо-

<sup>5</sup> См., в частности, статью О. Салынского «Дом у дороги». — *Вопр. лит.*, 1977, № 2.

<sup>6</sup> Там же, с. 189.

<sup>7</sup> Там же, с. 65.

<sup>8</sup> Там же, с. 74.

бражении) «хатынская» нравственность — это «не всегда лишь угадываемая нравственность, но и сознающая себя, свое право судить, судящая и приговаривающая»<sup>9</sup>. И ее определенность — это определенность человека, который хорошо знает, что зло есть зло, а добро есть добро, и что никакими ссылками на сложность современного человека эти категории нравственности не должны и не могут быть размыты.

\* \* \*

Современная советская проза предстает и перед читателем, и перед критикой как явление богатое и крайне подвижное. Ее сила — в связи с современностью, осуществляемой на самом глубоком уровне, на уровне проблематики. Ее обаяние — в стремлении понять внутренний смысл эпохи, которую мы переживаем, подойдя к ней с позиции масштабных вопросов, корнями уходящих в глубь человеческой жизни и сознания.

Истинная литература никогда не знала противостояния писателя и мира, не знает она его и сейчас. Хрестоматийная фраза о трещине, которая прошла через сердце поэта — вечная формула тревоги художника, не было и нет из нее исключений, если, разумеется, перед нами истинный художник.

О литературном движении 60—70-х годов еще будут написаны книги. В отдалении многое станет яснее и крупнее. Сегодня же каждый, кто пишет об этих годах, стоит слишком близко и потому рискует. Рискует, отбрасывая имена, рискует, выделяя то, что сегодня кажется наиболее значительным и что завтра может оказаться забытым или вытесненным новыми книгами.

Пусть время само отсеет вечное от преходящего.

---

<sup>9</sup> Там же, с. 61.

## Оглавление

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<i>Глава первая</i>	
<i>Надежная, земная, прочная ценность</i> . . .	12
<i>Глава вторая</i>	
<i>Диалог времен</i> . . . . .	42
<i>Глава третья</i>	
<i>«Стиль — это человек»</i> . . . . .	60
<i>Глава четвертая</i>	
<i>Парадоксы и открытия Василия Шукшина</i>	93
<i>Глава пятая</i>	
<i>Как надо жить, как надо умирать</i> . . .	118
<i>Глава шестая</i>	
<i>«...Поздняя зарница на краю жизни...»</i>	151
<i>Вместо заключения</i> . . . . .	185



*Галина Андреевна Белая*  
*Художественный мир*  
*современной прозы*

Утверждено к печати  
Институтом мировой литературы  
им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор *Е. И. Володина*  
Художник *Ф. Н. Буданов*  
Художественный редактор *С. А. Литвак*  
Технический редактор *В. Д. Прилепская*  
Корректоры *Л. Р. Мануильская, Л. П. Стрельчук*

ИБ № 18476

Сдано в набор 10.12.82  
Подписано к печати 22.06.83  
А-13106. Формат 84×108 1/32  
Бумага типографская № 1  
Гарнитура обыкновенная новая  
Печать высокая  
Усл. печ. л. 10.08. Усл. кр.-отг. 10.18.  
Уч.-изд. л. 10.7. Тираж 19 100 экз. Тип. зак. 2055  
Цена 70 к.

Издательство «Наука»  
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90  
Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

70 коп.

LIB DU GLOBE  
F. 21.00