



НАТАЛЬЯ ИВАНОВА

ПРОЗА

Юрид

Трифенова

TR









НАТАЛЬЯ ИВАНОВА

ПРОЗА
Юрид

Трифонов
R

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1984

Книга посвящена одному из самых известных современных советских прозаиков — Юрию Трифонову (1925—1981), творчество которого в течение трех десятилетий вызывало горячий отклик читателей и бурные споры среди критиков. Наталья Иванова подробно анализирует прозу писателя, начиная с самых ранних его произведений и кончая посмертно опубликованным романом «Время и место».

*Художник ИРИНА ГУСЕВА,
форзац ВЛАДИМИРА КУПРИЯНОВА*



рупный, немпого сутулый, с тяжелым бледным лицом и усталым взглядом обведенных темпотоу глаз, Юрий Валентинович Трифоноу казался вялым, потому что держался подчеркнута спокойно и вроде бы равнодушно. Спокойно и медленно он и говорил.

Аудитория слушала его внимателно. О литературе он говорил точно, веско, постепенно сам увлекаясь своей мыслью; это был человек, который о ней постоянно и напряженно думал, жил ею. Трифоноу был писателем — и никем другим его представить было невозможно. За внешней рыхлостью и флегматичностью скрывалась внутренняя сила. От неторопливой повадки и продуманной речи шло ощущение убежденности и независимости.

Печататься он начал рано, рано стал профессиональным писателем; но по-настоящему читатель открыл Трифоноу а начала 70-х годов. Открыл и принял, потому что узнал себя — и был задет за живое. Трифоноу создал в прозе свой мир, который был настолько близок миру города, в котором мы живем, что порой читатели и критики забывали о том, что это литература, а не реальная действительность, и относились к его героям как к своим непосредственным современникам.

Отсюда — ревность.

— Это черт знает что — какие-то кухонные склоки, квартирные сплетни, коридорные страсти, где же живой образ нашего современника, активной личности? — негодовали одни.

— Трифоноу клеймит современное городское мещанство, полуинтеллигентов, обличает безнравственных пошляков! — возражали другие.

— Он искажает облик нашей интеллигенции! Она гораздо чище и лучше, чем предстает в его изображении! Это шарж какой-то, он не ценит интеллигенцию! — возмущались третьи.

— Этот писатель просто не любит людей. Он не добр, не

любит людей с детства, с момента, который лишил его привычного образа жизни,— анализировали четвертые.

— Мир Трифонова герметичен! В нем нечем дышать!— констатировали любители переделкинских прогулок и убежденные поклонники свежего воздуха.

Все эти «голоса» не выдуманы. Они звучали настойчиво — со страниц газет и журналов, в частных беседах.

И только много позже я поняла, что это были голоса героев его книг.

«Когда-то казалось, что не хватает сюжетов,— писал он в статье «Нескончаемое начало». — О чем писать? У других — события, приключения, опыт жизни, множество встреч, а у меня ничего нет. Кроме того, мучил недостаток воображения»¹.

Трифонов ничего не выдумывал.

Прозу Трифонова отличает внутреннее единство. Тема с вариациями. Например, тема обмена проходит через все вещи Трифонова, вплоть до «Старика». В романе «Время и место» законспектирована вся проза Трифонова — от «Студентов» до «Обмена», «Долгого прощания», «Предварительных итогов» и «Дома на набережной»; там можно найти все трифоновские мотивы. «Повторность тем — развитие задачи, рост ее»², — замечала Марина Цветаева. Так у Трифонова — тема все углублялась, шла кругами, возвращалась, но уже на другом уровне. «Меня интересуют не горизонталы прозы, а ее вертикали», — замечал Трифонов в одном из последних рассказов.

Итак, единство.

К какому бы материалу он ни обращался, будь то современность, время гражданской войны, 30-е годы нашего века или 70-е прошлого, перед ним стояла прежде всего проблема взаимоотношений личности и общества, а значит — их взаимной ответственности. Трифонов был моралистом — но не в примитивном смысле этого слова; не ханжой или догматиком, нет, — он полагал, что человек несет ответственность за свои поступки, из которых складывается история народа, страны; а общество, коллектив не может, не имеет права пренебре-

¹ Трифонов Ю. Нескончаемое начало. — См.: Трифонов Ю. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1978, с. 495. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

² Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981, с. 174.

гать судьбой отдельного человека. Трифонов воспринимал современную действительность как эпоху и настойчиво искал причины изменения общественного сознания, протягивая нить все дальше и дальше — в глубь времени. Трифонову было свойственно историческое мышление; каждое конкретное социальное явление он подвергал анализу, относясь к действительности как свидетель и историк нашего времени и человек, кровно вросший в русскую историю, не отделимый от нее. В то время как «деревенская» проза искала свои корни и истоки, Трифонов тоже искал свою «почву». «Моя почва — это все, чем Россия перестрадала!» — под этими словами своего героя мог подписаться и сам Трифонов. Действительно, это была его почва, в судьбе и страданиях страны складывалась его судьба. Более того: эта почва стала питать корневую систему его книг. Поиски исторической памяти объединяют Трифонова со многими современными советскими писателями. При этом его память была и его «домашней», семейной памятью — чисто московская черта, — не отделимой от памяти страны. Вот как он описывает последнюю встречу лирического героя «Дома на набережной» с одним из мальчиков — друзей детства, с Антоном: «Он сказал, что через два дня эвакуируется с матерью на Урал, и советовался, что с собой взять: дневники, научно-фантастический роман или альбомы с рисунками?.. Его заботы казались мне пустяками. О каких альбомах, каких романах можно было думать, когда немцы на пороге Москвы? Антон рисовал и писал каждый день. Из кармана его курточки торчала согнутая вдвое общая тетрадка. Он сказал: «Я и эту встречу в булочной запишу. И весь наш разговор. Потому что это все важно для истории» (курсив мой. — Н. И.)¹.

На Трифонова, как и на других писателей, как и на весь литературный процесс в целом, конечно же влияло время. Но он в своем творчестве не просто честно и правдиво отражал те или иные факты нашего времени, нашей действительности, а стремился докопаться до причин этих фактов. Социальный историзм есть принципиальное качество его прозы: я полагаю, что повесть «Дом на набережной» не менее исторична, чем роман «Нетерпение», написанный на историческом материале.

В то же время интерес Трифонова к прошлому носил особый, индивидуальный характер. Этот интерес не являлся

¹ То, что подчеркнуто в тексте Ю. Трифоновым, будет даваться в тексте книги разрядкой; то, что подчеркнуто мною, — курсивом.

просто выражением исторической эмоциональности — черты, кстати сказать, довольно распространенной. Нет, Трифонов останавливался только на тех эпохах и тех исторических фактах, которые предопределили судьбу его поколения. Так он «вышел» на время гражданской войны и далее — на народовольцев. Революционный террор — вот чему посвящено последнее эссе Трифонова «Загадка и провидение Достоевского»¹. Трифонов, который пытался в самом начале своего пути предложить очень противоречивому и сложному времени (конец 40-х годов) более чем благоприятный — *парадный* портрет, так сказать, мифологизировать время, путем ошибок и проб приходит к исследовательскому реализму с его жестким антиромантизмом, приходит к демифологизации, делегандаризации современности и истории. И при этом безыллюзорном характере его прозы она, бесспорно, поэтична.

Так, поэтична и дорога́ его сердцу Москва. «Мы стояли с Антоном на крыше возле металлической, из тонких прутьев оградки и смотрели на черный ночной город. Ни проблеска, ни огонька внизу, все непроглядно и глухо, только две розовые шевелящиеся раны в этой черноте — пожары в Замоскворечье. Город был бесконечно велик. Трудно защитить безмерность. И еще река, ее не скроешь. Она светилась, отражая звезды, ее изгибы обозначали районы. Мы думали о городе как о живом существе, которое нуждалось в помощи». Военная и мирная, довоенная и современная Москва: с Тверским бульваром, Беговой, стадионом «Динамо», Серебряным бором. Он писал Москву зимнюю, снежную, освещенную теплыми московскими фонарями; Москву задымленную, «горящую» — лета 1972 года; писал москворецкие пляжи напротив Троице-Лыкова, цвет речной воды, Нескучный сад с желтеющей наверху Первой Градской больницей. Передвижения его героев по Москве отличает точность, достоверность топографии. Более того — он укрупнил детали московского пейзажа, увидел — сквозь дома и улицы — судьбу города. Так, нельзя не вспомнить прозу Трифонова, когда проезжаешь мимо серого дома на Берсеневской набережной — благодаря Трифонову он стал памятником эпохи.

Все возрастающий интерес к книгам Трифонова часто сочетался с поверхностными отзывами, свидетельствующими о нежелании разобраться в его мыслях по существу. Трифонов бывал глубоко задет непониманием, критическим своеволием,

¹ «Новый мир», 1981, № 11.

намерением утвердиться за его счет. В опубликованной по-
смертно его беседе с критиком Л. Аннинским¹ явственно зву-
чит накопившаяся за много лет обида писателя, с которым
разговаривают совсем не о том, что его волнует. Какая эколо-
гия! Какие «проблемы природы» и взаимоотношений с ней
человека!.. Это для него, социального писателя, звучало «не
по адресу». Он не давал себя увлечь ни проблемами НТР, ни
экологией, ни другими модными темами. Он полагал, что все
это уводит литературу от главного — от анализа социальных
отношений.

Судьбу прозы Трифонова можно назвать счастливой. Ее
читает страна, где книги Трифонова собрали за тридцать лет
миллионные тиражи; его переводят и издают Восток и Запад,
Латинская Америка и Африка. Благодаря глубокой социаль-
ной специфике изображенного им человека и узловых мо-
ментов русской и советской истории он стал интересен чита-
телям всего мира.

* * *

Юрий Трифонов родился в Москве, 28 августа 1925 года.
Его отец, Валентин Андреевич Трифонов, профессиональный
революционер, прошедший царскую каторгу и ссылку, во вре-
мя гражданской войны был членом коллегии Наркомвоенна,
членом Реввоенсовета ряда фронтов. Семья Трифоновых жи-
ла в «доме на набережной», на Берсеневской набережной —
Доме Правительства, как его называли. Судьба отца трагич-
на — его жизнь оборвалась в 1938 году.

Юрию Трифонову было пятнадцать лет, когда началась Ве-
ликая Отечественная война; одно время он жил в эвакуации в
Средней Азии, затем — работал на авиационном заводе
в Москве. Летом 1944 года Юрий Трифонов подает доку-
менты в Литературный институт. Первая его повесть, «Сту-
денты», была дипломной работой. На вопрос о своем писа-
тельском пути Ю. Трифонов отвечал так: «Этот вопрос каса-
ется не только моего собственного развития как писателя. Оно
обусловлено временем, в которое я жил. Ведь это время очень
изменилось. Роман «Студенты» был написан в 1949—50 го-
дах... Теперь мы уже, слава богу, вступили в 80-е годы. Я уже
в течение почти тридцати лет профессиональный писатель.
И жизнь нашей страны колоссально изменилась за эти три-
дцать лет. Если вспомнить, что было тридцать лет назад, что

¹ См.: «Новый мир», 1981, № 11.

было в самых разных сферах нашей жизни, то мы даже сегодня задним числом можем удивляться тому, что такие колоссальные изменения стали возможны и что они произошли, потому что, когда живешь в этом времени, почти не замечаешь всех изменений. Значит, нужно оглядываться назад. С изменением жизни, условий жизни изменилось и мое отношение к этой жизни. И кроме того, я стал более опытным, более зрелым писателем. Я хотел найти новый ключ к пониманию действительности, новую стилистику. Поэтому я стремился уйти от «Студентов». Некоторые критики высказали в мой адрес довольно наивные упреки: что это значит? В «Студентах» вы писали так, изображали студенческую жизнь того времени так, а в «Доме на набережной» совсем иначе? Такая постановка вопроса кажется мне демагогической... Изменился не я, невероятно изменилось время. Время научило меня смотреть другими глазами на знакомые события»¹.

Трифонов скончался 28 марта 1981 года. Уже после его смерти были опубликованы цикл рассказов «Опрокинутый дом» и роман «Время и место», над которым он работал до последних дней. Трифонов все больше и больше усложнял свои задачи; замысел его последнего романа, пожалуй, носит настолько крупный характер, что об окончательном варианте говорить не приходится.

Трифонов работал честно и писал правду; он создал свой мир и поэтому стал необходим литературе, поэтому мы почувствовали такую пустоту после его смерти. Попробуем внимательно перечитать то, что он нам оставил.

¹ Трифонов Ю. Роман с историей.— «Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 70—71.

Начало

Герой последнего романа Юрия Трифонова «Время и место» — писатель Антипов, которого Трифонов проводит через несколько кругов жизни, оставляя то, что лежит между кругами — «пробелы, разрывы, пустоты», — как воздух в живописи, на воображение читателя, мучительно работает над романом «Синдром Никифорова»: «Никифоров был писатель. Он жил в Москве нынче, в шестидесятых, был уже немолод, малоизвестен, малоудачлив, терзал себя и близких каторжным сочинительством, создавал книгу, в которой хотел опровергнуть самого себя: это был анализ не сочинившейся жизни». Но «Синдром Никифорова» — это не просто роман о писателе, а «роман о писателе, пишущем роман о писателе, который в свою очередь что-то пишет о писателе, сочиняющем что-то вроде романа или эссе о полузабытом авторе начала девятнадцатого века, который составляет биографию одного литератора, близкого к масонам и кружку Новикова». Роман, который сравнивается с «цепью», «системой зеркал», «выходил запутаннейшей и громоздкой постройкой», «почти лабиринтом, в котором читатель мог заблудиться». Трифонов воссоздает и сам процесс рождения романа, цитирует Антипова, разбирает, анализирует его мучительные размышления, рассказывает о рецензентах, о походах Антипова в издательство и т. п. — в общем, вся кухня литературного дела, профессиональные тяготы Антипова выписаны подробно, как бы «изнутри». В романе нет ничего романтически-возвышенного при подходе к писательскому труду — все обычно, почти рутинно; Трифонов заявляет героя как среднего, не выдающегося писателя, отнюдь не гения. «Может быть, и следовало поставить на «Синдроме» крест и вернуться к тому, что двигалось самоходом, хотя не всегда гладко и без потерь, но к чему привыкли издательства, читатели и что обеспечивало безбедную жизнь...» Но нет; даже *средний* Антипов (а он писатель, при всей срединности отпущенного ему Трифоновым дарования,

честный, а судя по плану романа «Синдром Никифорова», по мой взгляд, и незаурядный) не может не следовать своему истинному назначению, несмотря на все неудачи. Антипов после многих лет работы понял, что роман не получился: «Нужно дочерпывать последнее, доходить до дна, я понял это к концу, когда было поздно». И все же — «выхода нет. Никто его не спасет. Он сел за стол, зажег лампу на гнутой металлической ножке, положил перед собой чистый лист и написал сверху: «Синдром Никифорова».

Но прежде чем говорить об Антипове, вернемся к началу творчества Трифонова. Уже в повести «Студенты» положительный герой, студент литературного факультета Вадим Белов рассуждает о литературе. Например, так: «Это Достоевский, которого народ не понимал и не поймет никогда». Уже в «Студентах» среди действующих лиц мы обнаруживаем начинающего писателя — Сергея Палавина.

Он выступает перед студентами с чтением своей повести «Высокий накал». Излагается ее содержание:

«Токарь Толокин полюбил секретаршу заводоуправления Полю. Поля принимает решение перейти работать в цех, но Толокин против. Он не верит, что она сможет работать по-настоящему...» Трифонов дает на «пробу» и стилистику повести Палавина: «А в широкие фрамуги врывалось ослепительное весеннее солнце...» Повесть слушатели не принимают, при обсуждении горячо говорят о ее схематизме. И — последняя деталь главы, в которой рассказано о чтении повести конъюнктурщиком Палавиным: «Яркая большая афиша палавинского вечера болталась на гвозде. Потом кто-то из танцующих задел ее, она свалилась на пол, и еще кто-то мимоходом отбросил ее под рояль». Не слабее «ослепительного весеннего солнца», которое «врывалось»! Но молодой писатель Трифонов этого не чувствовал. Не чувствовал он и того, что в принципе его вещь родственна, близка по схематизму, конъюнктурности палавинской повести. Только у Палавина во фрамуги «врывалось ослепительное весеннее солнце», а у его творца, Трифонова, повесть начинается тем, что «Июльское солнце плавит укатанный уличный асфальт... Окна... ослепительно пылают»; а кончается — «...солнце пылает в стеклах распахнутых окон», то есть одна и та же «творческая манера»! Рукопись Палавина, разгромленная — и вполне, видимо, справедливо — на обсуждении, как близнец, оказывается, похожа по стилю на повесть Трифонова...

То, что Палавин — начинающий писатель, не чувствовалось ни в его словах, ни в его мыслях, ни в его поступках. Ни

на нем, ни на стихах слесаря Батукина, о котором Вадим Белов, стукнув кулаком по столу (кстати, это «повтор» реального жеста Федина по отношению к Трифонову¹), говорит, что он «писать будет!», — нет меты, нет знака писателя.

Здесь, в «Студентах», Трифонов изображал поверхность, результат. И так как с самого начала повести ясно, что от Палавина ничего хорошего ждать не следует, ничего заранее не ждешь и от его повести. С той же предопределенностью изображается в «Студентах» и заводской литературный кружок, который ведет Вадим Белов — главный герой и оппонент Палавина. Обсуждаются, например, графоманские стихи слесаря Батукина:

Здесь электрические дрели
Поют лирические трели,
И пневмомолот
Вечно молод,
Весь день грохочет и стучит...²

Вадим, мобилизовав весь свой подразумеваемый педагогический дар, говорит на обсуждении: «В поэзии все должно быть точно. И главное в ней — это не звонкая рифма, а интересная, глубокая мысль». Не очень свежее умозаключение, не так ли? Но такими рассуждениями и заполнены страницы «Студентов». Больше всего в повести говорят именно о литературе — факультет-то литературный! На отношении к литературе может строиться и обвинение; так, главное обвинение, выдвигаемое студентами, а затем и деканатом Козельскому, — это равнодушие к советской литературе. И судьбы героев связаны с литературой причинно-следственными отношениями; профессор Козельский, «формалист» и «низкопоклонник», развенчан и освобожден от должности из-за книги о Достоевском; Палавин свергнут с пье-

¹ См.: Трифонов Ю. Воспоминания о муках немоты. Фединский семинар сороковых годов. — «Дружба народов», 1979, № 10, с. 189.

² Не исключено, что Трифонов использовал здесь свои собственные поэтические сочинения. «В заводской газете, — вспоминал он, — я публиковал стихи на производственные темы... Писал легко и много. В каждом стихотворении было не меньше двух десятков куплетов». Именно со стихами, кстати, он и подал документы в Литературный институт на отделение поэзии. «...Прошел месяц, в течение которого я написал еще не менее дюжины стихотворений, и я пришел на Тверской бульвар за ответом. Секретарь заочного отделения Слава Владимировна сказала: «Стихи так себе, а рассказ понравился председателю приемной комиссии Федину». На секунду я был потрясен: «Стихи... так себе?» — «Да, стихи ваши... — Слава Владимировна, улыбаясь, подбирала слова, — не произвели впечатления» (Трифонов Ю. Воспоминания о муках немоты, с. 187).

дестала из-за слабой повести и литературного плагиата... Рабочие и студенты, профессора и школьники, деканат и родители — все разговаривают о литературе. Более того: большинство персонажей... сами пишут; кто — трактаты, кто — стихи, кто — повести или рассказы. Пишут — да, разговаривают — да, но думают ли? Нет, как ни странно, на протяжении всей повести о литературе совершенно не думают... Литература — лишь аргумент в схематическом споре о жизненной позиции (победители в котором определены заранее), ее роль в «Студентах» чисто подсобная, служебная.

«Так вот: зима пятидесятого года, — пишет Ю. Трифонов в своих воспоминаниях «Записки соседа». — Сейчас ту зиму ощущаю совсем иначе, чем ощущал тогда. Если уж говорить о времени, то оно — похоже на нас. Я был молод, крепок, поднимал двухпудовые гири, и мне казалось, что так же молодо, крепко и способно поднимать любые тяжести время... Год назад, в сорок девятом, я окончил Литературный институт, никуда работать не устроился, сидел дома и писал книгу» (т. 2, с. 511).

(Заметим в скобках — на будущее! — немаловажную деталь, не деталь даже, а мотив всей поздней прозы Трифонова, — человек и время, их взаимосвязь, взаимообусловленность и взаимная ответственность...)

Руководитель творческого семинара, К. А. Федин, знакомый с отдельными главами повести, порекомендовал ее для публикации Твардовскому, главному редактору «Нового мира» (где Федин был членом редколлегии). Меньше чем через две недели Трифонов получил телеграмму: «Прошу прийти в редакцию. Твардовский» И там, в редакции, впервые — уже как профессиональный писатель — услышал волшебные слова: «Редактировать. Сокращать. Договор» (т. 2, с. 516).

Осенью 1950 года журнал «Новый мир» публикует повесть «Студенты», которая в 1951 году получает Сталинскую премию.

Откроем «Литературную газету» от 17 марта 1951 года. Сам список авторов, удостоенных Сталинской премии, уже прочерчивает силуэт времени. Среди писателей — Федор Гладков (повесть «Вольница»), Галина Николаева (роман «Жатва»), Семен Бабаевский (роман «Свет над землей»), Апатолый Рыбаков (роман «Водители»), Степан Щипачев (поэма «Павлик Морозов»), Андрей Малышко и Самуил Маршак, Сергей Антонов и Григол Абашидзе.

Успех «Студентов» был очевидным. Вот что засвидетельствовал сам автор: «В январе в «Правде» появилась статья Л. Якименко, положительно оценившая «Студентов». По тем временам это был большой успех. Мне звонили товарищи, поздравляли. Посыпались всякие лестные предложения: из «Мосфильма», из театра, с радио, из издательства. Люди, меня окружавшие, были ошарашены: я же, представьте, принимал все как должное!» (т. 2, с. 521).

Было от чего потерять голову. Но с этим головокружением — путем долгих усилий и ценой творческого кризиса — молодой автор справился.

Другая же и наиболее важная роль «Студентов» в творчестве Трифонова состояла в том, что от этого произведения он всю жизнь избавлялся. Можно сказать, что для «позднего» Трифонова характерен «комплекс» «Студентов»: «Сейчас из романа «Студенты» (описка в определении жанра. — Н. И.), которым набита целая полка в моем шкафу, я не могу прочесть ни строки. Даже страшновато взять в руки. Были бы силы, время и, главное, желание, я бы переписал эту книгу заново от первой до последней страницы».

Резкая, беспощадная переоценка. Между началом, когда успех воспринимался как должный, и итогом — целая эпоха в жизни страны, в жизни и творчестве самого писателя. В то же время вопрос, мучивший его постоянно, — надо ли вспоминать, надо ли помнить? — относился, конечно, не только к истории страны, но и к себе самому и к своей первой книге.

Не обратившись к этой повести, нельзя, на мой взгляд, понять и «позднего» Трифонова. Прежде всего потому, что он сам себе отвечал новой прозой. В рассказе «Кошки или зайцы?», опубликованном в «Новом мире» уже посмертно, он спрашивает — надо ли переписывать, и отвечает — нет, не надо. На самом же деле он переписывал «Студентов» долго и мучительно.

Действие повести происходит в первые послевоенные годы. Вадим Белов после фронта возвращается домой.

«Москва!

Он идет по Москве!..

Москвы-реки еще не видно, но уже чувствуется ее свежее дыхание, угадывается ее простор за рядами домов. Когда-то он жил здесь, на Берсеневской набережной, а учился на Софийской, прямо напротив Кремля. Он ходил в школу под аркой моста — там всегда было сумеречно и гулко, и можно было вызывать эхо. А после уроков они занимались «закалкой воли»: ходили по каменному парапету набережной, рас-

ставив руки для равновесия. Потом это заметил кто-то из учителей, и попало всему классу».

Образ Москвы, прошедший затем через всю прозу Трифонова, впервые возникает здесь, на страницах «Студентов». Улицы, площади, переулки вполне конкретны. Но сам образ города далек от реальной, послевоенной, полуголодной еще столицы, со спертым воздухом вокзалов, безногими инвалидами на железных тележках, пробирающимися по небогатому рынку, старухами в черных траурных платках, потерявшими сыновей, нищими, просящими милостыню по квартирам, и цыганами, очищающими коммуналку за полчаса; с ее деревянными пивнужками, покосившимися двух- и одноэтажными домишками, воскресной патефонной музыкой и развешанным по дворам бельем. Нет, в «Студентах» Москва иная: «Город окружает его неутихающим звонким гулом, голосами и смехом толпы. Перед ним возвышается белый утес гостиницы «Москва» и налево, в гору, уступами многоэтажных домов взбегают самая людная и живая, сверкающая зеркалами витрин улица Горького». Белое с золотом, позолота на белом — такими цветами пишет Трифонов образ Москвы парадной. Заметим, что пользуется Трифонов языком штампованным¹, расхожим; так сказать, восторг отлит во вполне стертые формы: тут и «неутихающий звонкий гул», и «сказочная красота», и «искрящиеся на солнце окна...». Дадим высказаться «позднему» Трифонову: «Написав много рассказов, даже роман в двадцать два печатных листа, я все еще не понимал окончательно — лишь догадывался неясно, — что главная трудность: находить слова»².

Вадим Белов поступает в институт вместе со своим давним школьным приятелем — Сергеем Палавиным, тоже бывшим фронтовиком. Оба хорошо учатся, участвуют в работе научного студенческого общества, руководимого профессором Козельским.

Вадим — человек основательный, упорный и трудолюбивый. Именно эти черты, а не талант либо неумемное стремле-

¹ К. Паустовский, в семинаре которого занимался Ю. Трифонов, называл этот язык «ведомственным». Л. Кривенко, учившийся одновременно с Трифоновым, приводит в своих воспоминаниях слова Паустовского, сказанные им на семинаре: «Мы покидаем клуб» — ведомственный язык. Просто: мы ушли из клуба. Вместо того, чтобы сказать: «Мы приехали в Москву», вы пишете: «Мы прибыли». Ведомственный язык... Недостает культуры человеческого чувства...» (Кривенко Л. На семинаре Паустовского. — «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 116).

² Трифонов Ю. Воспоминания о муках немоты, с. 193.

ние к справедливости, кладет писатель в основу образа своего первого очевидно положительного, с авторской точки зрения, героя.

Во-первых, он прошел фронт и хорошо воевал. Об этом автор говорит прямо, но в высшей степени общо, неиндивидуализированно. Здесь нельзя сослаться только лишь на отсутствие какого бы то ни было военного опыта у молодого писателя. Он учился в Литературном институте рядом с фронтовиками, у которых вполне мог многое узнать о войне. Уместно предоставить слово самому Трифонову: «Среди нас был Николай Евдокимов, поражавший мрачностью своих рассказов о бедствиях войны, о несчастьях людей, написанных с витиеватым психологизмом... Были в семинаре недавние фронтовики, писавшие о войне, не могли тогда писать ни о чем другом — Анатолий Медников, Александр Парфенов, Наум Мельников».

Но даже попытки проникновения во внутренний мир фронтовика в «Студентах» нет, даны лишь перечисление пунктов, где воевал Вадим, и позитивная оценка его качеств: «Два военных года закалили Вадима, научили его разбираться в людях, научили смелости... Каждый день войны требовал от него напряжения всех сил, терпеливого и самозабвенного труда».

Такого же «терпеливого и самозабвенного труда» требуют от Вадима занятия в институте — и, прежде всего, потому что никакими особенными дарованиями или даже способностями он не отличается. Трифонов постоянно акцентирует на этом внимание читателя: «У него (Белова.— Н. И.) не было того счастливого дара к языкам, каким обладал Сергей. То, что Сергей схватывал на лету, давалось Вадиму ценой многочасовых упражнений». То же самое относится и к другим, не специфически филологическим сторонам деятельности: «Слух у Вадима был неважный, и все-таки он пел, и по временам даже довольно громко». Любая деятельность — вплоть до общения — требует от Вадима длительной и упорной выучки, напряжения сил: «Он и раньше-то, в школьные годы, не отличался особой бойкостью в женском обществе и на школьных вечерах...»

Все требует от Вадима «сосредоточенного внимания»: «Вадим завидовал этим юнцам — завидовал той легкости, с какой они разговаривали, шутили и дружили с девушками, непринужденной и веселой развязности их манер, их остроумию, осведомленности по разным вопросам спорта, искусства и литературы...»

Эти черты Вадима отнюдь не смущают автора. Именно на таких людей, как Вадим, прочных, основательных, выдержанных и устойчивых, можно положиться, именно такое «муравьиное» трудолюбие, с точки зрения автора, несет в себе серьезные предпосылки будущих успехов.

В глубине сюжета «Студентов» прячется старинный сюжет басни про муравья и стрекозу. Роль стрекозы возложена одновременно на двух героев повести — Сергея Палавина и Лену Медовскую, в которую влюблен Вадим, наделенных как раз теми талантами, которыми феи при рождении обнесли Белова.

«Серезка был человеком совсем иного склада. Никаких трудностей, кроме обычных экзаменационных, для него не существовало. Он сразу, удивительно легко и свободно включился в студенческую жизнь, быстро завязал знакомство с ребятами, сумел понравиться преподавателям...»

«Вадим гордился тем, что у него такой блестящий, удачливый друг».

Сергей много — и быстро! — работает, замечательно учится, увлекается литературой, сам пишет повесть — по мнению коллектива, не очень удачную, но пишет... Изящество, блеск Сергея подчеркнуты и в его внешнем облике: «Вид у него глубоко штатский и праздничный: летний костюм кремового цвета и сандалеты из белой кожи. Ну как же! Серезка всегда любил пофрантить!» Вадим не может не отдать ему должное: «...он вообще талантлив — он и стихи пишет, а в школе писал и прозу, рассказы. И очень удачно... Сергей технически образован, он работал во время войны техником по инструменту. В научном институте — это не шутка!.. Нет, Серезка определенно талантлив и многосторонен. Он и спортсмен...»

Сергей непримирим по отношению к обыденщине, скуке: «Я не терплю обыденщины, золотой середины. И не верю в ангелов. Посмотрим, кто из нас добьется большего: Андрей, безгрешный, как святая Цецилия, или я, с тьмою недостатков».

А недостатков у Сергея действительно хватает: он и нескромен (в отличие от Вадима), и безмерно честолюбив, и разбросан в своих интересах, и грешен в отношениях с женщиной, и даже... нечист на руку (через Валоу, доверившую ему свою женскую судьбу, знакомится с ее братом-аспирантом, специалистом по Тургеневу, и присваивает себе его открытие). Все добродетели отданы Вадиму, а способности и красота — Сергею.

Обаятельна и Лена Медовская. В повести неоднократно

отмечается ее изящество, образованность, музыкальные способности, глубокий, грудной голос: «Лена пела звонче и слышнее всех». Но схема характеров строится Трифоновым так: как только требуется серьезное усилие, напряженная и постоянная институтская и общественная работа, так и Лена, и Сергей противопоставляют себя коллективу, откалываются от него. Жизнь, как и следует по авторской концепции, наказывает их («Ты все пела? это дело: Так поди же, попляши!»). Сергей переживает глубокий кризис, возвращается в противный его коллектив, Лена — тоже... Следует заключительная сцена на первомайской демонстрации: «Лена в голубой шелковой кофточке, лицо разумянилось, и пепельные волосы, поднятые сзади и обнажившие незагорелую шею, светятся на солнце и кажутся золотыми. Вадим любит ее издали... Рядом с Леной стоит Сергей Палавин и тоже поет...»

А что добродетель? Добродетель конечно же торжествует: «Жизнь Вадима неслась по-весеннему бурно, не уместаясь в отведенных ей берегах...»

Герои «Студентов» в момент после публикации повести были расставлены критикой по традиционному ранжиру: Белов — положительный, Палавин — отрицательный. Таково и отношение к ним автора, тенденция автора в их изображении. Но при внимательном чтении вдруг обнаруживаются неучтенные, видимо, тогда молодым прозаиком моменты, случайно проскочившие черточки: Вадим — бездарен, а не только трудолюбив, да и завистлив; Сергей — обаятелен, а не только морально нечистоплотен и оторвался от коллектива. Обнаруживается некоторая половинчатость, неустойчивость героев, неожиданная (если читать непредвзято и постараться освободиться от навязчивого авторского голоса, прямолинейного в оценках) их сложность. Из зависти, помноженной на добросовестность, да еще и при общественном темпераменте, которым обладает Белов, может вылупиться нечто совершенно неожиданное, изменись лишь ракурс авторского взгляда.

Ровесники Вадима Белова, Сергея Палавина и Лены Медовской, живущие в Москве неподалеку от Берсеневской набережной, учащиеся на литературном факультете, перейдут в новые произведения Трифонова, и в дальнейшем мы проследим переосмысление их характеров и поступков автором. Но сейчас необходимо остановиться на центральной коллизии повести: борьбе, развернувшейся на факультете из-за метода преподавания и литературных убеждений профессора Козельского, руководителя НСО.

Борьба эта в самой действительности на рубеже 40—50-х годов носила отнюдь не шуточный характер. Обвинения в формализме и низкопоклонстве, предъявленные профессору Козельскому, типичны для того времени.

Коллизия, положенная Трифоновым в основу повести, была суперактуальной — именно поэтому, думается, повесть встретила такую поддержку. Литературная ситуация была крайне обостренной, особенного накала достигали страсти при обсуждении литературоведческих изданий. Раскроем старые номера журнала «Новый мир», чтобы почувствовать реальный контекст, в котором появилась повесть Трифонова. Так, рядом с повестью Трифонова там были напечатаны статьи «Оруженосцы космополитизма» (1949, № 9), «Эпоха в кривом зеркале» (о романе К. Гамсахурдиа «Давид-Строитель», 1950, № 7), «Проповедник космополитизма. Нечистый смысл чистого искусства Александра Грина» (1950, № 1).

В высказываниях авторов этих статей обнаруживается непосредственная общность с обвинениями, выдвинутыми против Козельского: «эпигонство вместо новаторства», Грин «укоротил свое имя, чтобы оно звучало на иностранный лад», он был «воинствующим реакционером и космополитом», «не приемля и отрицая революционную Родину», создал А. Грин «вторую реальность», — в общем, в прозе писателя «вполне проявилось моральное разложение автора». Но Грин к этому времени, как известно, умер, поэтому особенно досталось критикам и литературоведам: пора «вдуматься в идейно-политический смысл мифа о Грине», который «активно пропагандировали» и искусственно раздували «эстетствующие критики».

В том же духе выдержана и статья «Задачи советской драматургии и театральная критика», напечатанная в «Новом мире» (1949, № 3), где безоговорочно осуждалась группа «антипатриотов и буржуазных космополитов с их сознательными подголосками и бессознательно... шедшими за ними либералами и дурачками». Стилистика статьи тоже вполне безапелляционна: «гнилые пьесы Сартра», «антинародные, нигилистические, наплевательские по отношению к драматургии постановки Мейерхольда». «Нам, — говорилось в заключение, — надо бдительно проследить за тем, чтобы эта вырезанная сейчас вредоносная опухоль в нашей театральной критике ни в какой форме не могла бы возродиться».

Драмы, стихи и проза, напечатанные в тот же период в журнале, близки по духу критике. Так, в драме А. Сурова (чья литературная судьба во многом прочитывается в образе

Смолянова из повести Трифонова «Долгое прощание»); опубликованной через номер после цитированной статьи о драматургии, что выражало отношение к пьесе как к определенному примеру в назидание прочим,— читаем:

«Феня. Благо бы стапок наш, а то американский!

Модест (смеясь, в шутку). Еще низкопоклонство пришилият. И правильно».

Таков контекст появления «Студентов».

Трифонов обращается к материалу, который он сам хорошо знает,— студенческой жизни литературного факультета. И тут возникает вопрос: насколько реальна эта действительность в изображении начинающего прозаика? В качестве жизненного документа, зафиксировавшего реальную обстановку занятий и обсуждений на семинарах того времени, не дающих, безусловно, цельного образа, но достоверных по деталям, привлечем воспоминания Л. Кривенко «На семинаре Паустовского» и «Воспоминания о муках немоты. Фединский семинар сороковых годов» самого Трифонова. Как известно, Трифонов занимался и у Федина, и у Паустовского.

Л. Кривенко всячески подчеркивает внимательность и дружелюбие Паустовского: «Паустовский, завершая обсуждение, не вступал в споры с участниками семинара, не говорил безапелляционно, что такой-то прав, а другой в запальчивости «хватил через край», он делился просто своими впечатлениями, и мы видели, насколько обоснованно было высказано мнение или несправедливо». На семинаре, который ведет Х («Трубка, зажата в кулаке. Массивный весь. Внушает настораживающую почтительность») — по всему облику, перед нами Федин,— обстановка иная, более «иерархическая»: «Говорит так, что уже и возразить ему словно права не имеешь. И не заслужил еще. Запоминай только». Строгость и безапелляционность Федина констатирует и Трифонов: Федин говорит «веско, внушительно, окончательно, категорически и навсегда». Но несмотря на очевидное различие манер преподавания, и Федин, и Паустовский предстают со страниц этих воспоминаний учителями в высоком смысле этого слова — учащими справедливости, совести, точности, наблюдательности. Они учили не только тайнам профессионализма, но прежде всего — нравственной позиции, которая и является выражением литературного профессионализма в конечном итоге («Вы себя как писатель оклеветали в этом рассказе... Рассказ написан по шаблону благомыслия. Это не дело. Изображать нашу жизнь так нельзя»).

Анализ текста непосредственно связан в размышлениях Паустовского и Федина с классикой русской литературы, с примерами мирового искусства. В воспоминаниях Кривенко и Трифонова об их учителях перечисляются имена, о которых шла речь,— Толстой, Достоевский, Чехов, Хемингуэй (Федин); Огюст Ренуар, интервью с американским писателем (Паустовский). Никакой ограниченности, изоляционизма; учителя заботились о контексте восприятия учениками своих первых опытов, о понимании взаимосвязи искусства и литературы.

«Ученики» — на фоне учителей — выглядели куда более резкими и определенными, ригористичными.

«Тодик говорит:

— Автор не поставил перед собой большой задачи. Я считаю, лучше поднять планку на высоту два метра и сбить ее, чем — поставить на сто двадцать и перепрыгнуть.

Коля Евдокимов говорит:

— Это не рассказ, а неплохой газетный очерк.

Кто-то из девушек:

— Так писать легко — фотографируй то, что видишь, и дело в шляпе...

— ...Это не литература. Газета. Чепуха и липа.

И вдруг Федин ударяет кулаком по столу и с неожиданной яростью:

— А я вам говорю, что Трифонов писать будет!»

Профессора типа Козельского мы ни в воспоминаниях Л. Кривенко, ни в воспоминаниях Трифонова не обнаружим. «Литературоведческой ситуации», положенной в основу повести «Студенты», там тоже нет. Кто конкретно был прототипом Козельского — из воспоминаний бывших студентов неясно. Но из литературной критики того времени вырисовывается образ литературоведа (критика, театроведа и т. п.), реакция на статьи и книги которого идентична реакции на книгу и метод преподавания Козельского.

Козельский поначалу нравится студентам — «главным образом колоссальной своей памятью и многознанием. Козельский никогда не читал по конспекту, на его кафедре не было ничего, кроме пепельницы. Иногда он цитировал наизусть целые страницы прозы». Подчеркивается и изящество его облика (черта, заранее в повести «Студенты» говорящая о том, что перед нами герой отрицательный) ¹.

¹ А в действительности (по воспоминаниям Трифонова) изяществом и благородством облика в 40-х годах отличался реальный учитель Трифонова, К. А. Федин. Неторопливая походка, большие синие глаза,

Внешнее благородство, умение себя держать, спортивность облика роднят Козельского с Сергеем Палавиным — это тоже дается сразу. Не нравится же студентам в Козельском прежде всего придирчивость на зачетах: он «требовал буквальных формулировок». Студентам, естественно, это не очень по вкусу — они хотят увлеченно заниматься современной прозой, а не каким-то тысячелетней давности «Остромировым евангелием». Козельский же, по мнению студентов, тянет назад от современного литературного процесса. Главное обвинение, выдвигаемое студентами, а затем и деканатом Козельскому, — равнодушие к советской литературе.

Но вот что знаменательно: как только Трифонов «отпускает вожжи» собственной тенденциозности (например, представляет непародированное слово Козельскому), голос профессора звучит вполне убедительно: «Развлекаться философствованием вы можете в другие часы, на других семинарах, а у меня извольте учиться... А учиться надо на классических образцах... Это серьезная, кропотливая работа. А поверхностные статейки, где одна голая идея, и даже не идея, а тенденция, лишённая знаний, — мне не нужны... Газетного рецензента можно натаскать за месяц, а ученый формируется годами»¹.

Есть, так сказать, сугубо авторская характеристика Козельского, в которую прежде всего входят формализм и низкопоклонство, что всячески желают доказать как студенты, так и декан факультета Мирон Сизов, прибегая к демагогическим приемам: «На лекциях ты умалчивал о советской литературе (Козельский — специалист по классической литературе, и трудно себе представить лекцию о Тургеневе с переходом на советскую литературу, но это во внимание ни автором, ни его «рупорами»-героями не берется. — *Н. И.*),

ухоженные белые руки, длинные пальцы, размеренно и аккуратно набивающие трубку, — вот что подчеркивается Трифоновым. И еще: «У Федина очень красивый голос. Недаром он был актером. У него есть книга «Я был актером». Он идет, немного сутулясь, и спрашивает красивым голосом...» (Трифонов в Ю. Воспоминания о муках немоты, с. 187).

¹ В спокойной и деловой интонации Козельского, в независимости его высказываний как бы слышится отголосок требований одного из преподавателей Трифонова, К. Паустовского. Сравните: «Вы можете не быть в Америке, но если уж вы взялись о ней писать, то вы должны ее знать. Это вопрос честности перед читателем. Вопрос авторской совести. Нужно изучать страну, а не только читать газеты. Изучая, подойдете к той грани, когда уже почувствуете, что теперь получили право писать» (Кривецко Л. На семинаре Паустовского, с. 126).

в студенческом обществе говорил о ней сквозь зубы. Потому что ты не знаешь, не любишь ее, так же как ты не знаешь и не любишь нашей молодежи». Ни автор, ни герои не вдумываются в справедливые, резонные аргументы Козельского, которые, тем не менее, Трифонов дает ему возможность изложить. Например, на экзамене Белов говорит, что Гоголь «ввел в мировую литературу образ «маленького человека». Козельский отвечает ему так: «Русская литература достаточно грандиозна, не надо ее подмазывать. До бедного чиновника Акакия Акакиевича был уже бедный чиновник Сен-Пре, и бедный Ансельм Гофмана, и герои Стерна». Но Белов не вникает в существо проблемы: «Что создано в мире выше русского реализма... Русский реализм вырастил Горького, которому не было и нет равных ни в одной стране!»¹

Пытаясь передать накал идейной борьбы, показать споры и разные в этих спорах позиции, автор уже заранее компрометирует неправую, с его точки зрения, сторону, рисует Козельского жалким, ничтожным, способным на мелкую спекуляцию человечешкой. Спора идейного, спора героев-идеологов не получается. А ведь претензия на это явно у Трифонова была — иначе бы он не положил в основу коллизии повести ситуацию идейной борьбы.

С жестокой нетерпимостью держат себя студенты, побивающие учителя. С жестокой нетерпимостью держит себя и автор, присоединивший свой голос к таким, как Белов. Собственно говоря, моральные критерии здесь не учитываются, хотя всячески провозглашаются. Козельского «шлепнули» в «Литературной газете», как сообщается в повести, за книгу о Достоевском (обвинения все те же — «формализм, ненаучный подход»), а «из Университета он, оказывается, давно уже полетел», — обо всем об этом сообщается с чувством удовлетворения. Только два студента пытаются защитить Козельского, хотя один из них, бывший моряк Лагоденко, и враждовал с ним ранее. Но эта позиция встречает в повести единодушное осуждение.

Сейчас, через глубину тридцати с лишним лет, отделяющих нас от того времени, конечно, трудно читать повесть глазами ее современника. И тем не менее смею предположить,

¹ Судя по воспоминаниям Трифонова, студенты в то время были способны восхищаться и совсем иной прозой. «В институте, — пишет он в статье «Нескончаемое начало», — ходила такая поговорка...: «Мы теперь благоговеем перед Э. Хемингуэем». Каков, например, сюжет «Фиесты»? Рассказать невозможно...» (т. 2, с. 495).

что справедливость аргументов, высказываемых Козельским, вряд ли так уж была непонятна Трифонову. Уж слишком убедительно звучат слова Козельского о «маленьком человеке», о необходимости глубокого и тщательного изучения литературного процесса. В образе Козельского на реальные черты старого профессора как бы наслаивается злая пародия на него же. И, в конце концов, пародированный образ становится главным, несущим, а реальные черты уходят в тень.

Но повесть «Студенты», представляющая сейчас скорее интерес исторический, нежели литературный, необычайно важна для развития Трифонова.

В. Кожин, обратившись к анализу этой повести в сравнении с «Домом на набережной», приходит к выводу, что эволюция позиции автора была неполной («недоразвитие» голоса автора — так он определяет то, что произошло с Трифоновым)¹. Оставив пока в стороне конечные выводы критика, нельзя не присоединиться, так сказать, к плодотворной дебютной идее — сравнить повесть «Студенты» с «последующим» Трифоновым. И тут обнаруживается целый комплекс важных для «позднего» Трифонова мотивов, которые уже были заложены в «Студентах». В этом В. Кожин прав.

Самое очевидное, лежащее на поверхности развитие мотивов осуществлено конечно же в повести «Дом на набережной». В обеих повестях действие разворачивается в Москве, на рубеже 40—50-х годов. Основная коллизия двух повестей — ниспровержение старого профессора — действительно совпадает. Действительно совпадают имена и анаграммы фамилий главных действующих лиц — Вадим Белов и Вадим Глебов. Но та черта, которая была на периферии образа Вадима Белова — зависть, — определяет в «Доме на набережной» сущность Вадима Глебова: «...вот от чего Глебов не мог освободиться, что мучающе сопровождает его все годы, начиная с самых ранних, это глубоко на дне теснящая душу обида...

И ни ее побороть, ни возвыситься над нею не выходило. Как неизлечимая болезнь: то тяжело, то ничего не заметно, а то такое лихо, что нет сил терпеть. Ну почему, к примеру, ему (Шулепникову, пасынку высокопоставленного лица. — Н. И.) и то, и это, и все легко, бери голыми руками, будто назначено каким-то высшим судом? А Глебову до всего тя-

¹ См.: Кожин В. Проблема автора и путь писателя. — Сб. «Контекст-1977». М., 1978, с. 47.

нуться, все добывать горбом, жилами, кожей. Когда добудешь, жилы полопаются, кожа окостенеет».

Вот здесь уже проходит антитеза тяжелой зависти, добывающей себе все трудом (вспомним «тугодума» Белова), и легкости, некоего, что ли, изящества, когда у человека все само собой получается (Сергей Палавин, Лев Шулепников). «Легкие» герои в повестях имеют тоже много точек соприкосновения: их легкая удачливость носит фальшивый, неустойчивый, авантюрный характер. Левка Шулепников, «друг» Вадима Глебова, есть своего рода продолжение и развитие Сергея Палавина, «друга» Вадима Белова.

Вспомним: Белов тяжело сходилась с людьми, завидовал Сергею, у которого «талант какой-то» быстро находить контакт. Белов зачастую в компаниях стоял в стороне, дичился девушек, но при этом им нравился. Черта важная, показывающая чисто человеческую контактность Шулепникова и Палавина и отсутствие таковой, внутреннюю отчужденность (при всем внешнем коллективизме) Белова или Глебова: «Шулепников предлагал от своих щедрот: «Глебыч, на тебя есть заявка!» Это значило, что какая-то из Левкиных девиц, приметив Глебова... желает с ним познакомиться, а может быть, Левка и привирал... Левка был человек компанейский. Глебов уклонялся». Сходство героев и ситуаций впервые проанализировано В. Кожинным.

Глебов, живущий там же, где и Белов, неподалеку от Берсеневской набережной, многим похож на Белова. Но то, что расценивалось Трифоновым в 1950 году положительно («как все», ничем не выделяется — «особых примет нет», послушный, моралист, упорный, трудолюбивый) — к середине 70-х (а повесть «Дом на набережной» напечатана в 1976 году) приобрело насыщенно отрицательное содержание. Глебов — не просто отрицательный характер, это *тип*, переосмысленный Трифоновым из казавшегося ему положительным характера.

В «Доме на набережной» тоже действует научное студенческое общество и тоже поднимается кампания против старого профессора — Николая Васильевича Ганчука. Многие детали в обрисовке героев совпадают, вплоть до мельчайших. Например, Ганчуку вменяется в вину то, что у него в кабинете стоят бюстики философов идеалистического толка. Даже эти бюстики, как и *место и время* действия, перекочевали из «Студентов» (бюстик Шиллера в комнате Козельского, символизирующий обращенность его к западной культуре).

Но коллизия, разрешавшаяся в «Студентах» победой над старым профессором, переосмысливается в «Доме на набереж-

ной». То, что казалось тогда Трифонову правильным и справедливым, рассматривается сейчас как ложь и фальшь. Однако перевернуть ситуацию на 180 градусов — все, что тогда казалось отрицательным, перелицевать сейчас на сугубо положительное — было бы наиболее легким путем расчета с самим собой.

В статье «Зрелость таланта», обращаясь к творчеству Анатолия Рыбакова, Трифонов пишет: «Говоря о движении писателя, — а всякий истинный писатель должен находиться в движении, иначе не бывает, иначе он не истинный, — нельзя иметь в виду лишь мастерство, и даже, пожалуй, о мастерстве следует говорить во вторую очередь. Оно неразрывно связано с главным — с углублением, возмужанием, обогащением души. Где происходит такое возмужание и самоуглубление — там рост. Там и простой пейзаж — описание дерева или моста через речку — будет сделан иначе, чем в давние времена незрелой души»¹.

Писатель, когда пишет о другом писателе, пишет не только о нем, но и о себе самом, о своем пути, осмысливает свое развитие. Трифонов же относился именно к тому типу русского писателя, который развивается благодаря углубленному самосознанию, связанному с движением времени, и самокритике. Именно самосознание и самокритика привели его к созданию «Дома на набережной». Трифонов заметил как-то, что «отказываться от своих книг нельзя», можно лишь «удаляться от них. Иногда — очень далеко... Один мой приятель-поэт говорил: «Трифонов оттаивает вместе со временем...» Эволюция действительно происходила, и довольно существенная; она... связана со многими событиями того времени, которое мы пережили».

Так вот, эволюция эта, обеспеченная «углублением, возмужанием, обогащением» души писателя, не может быть осуществлена гласным изменением позиции, как этого требует от прозаика В. Кожин: «Для того, чтобы эта эволюция стала по-настоящему плодотворной, необходимо было сознательно и открыто, так сказать, не щадя самолюбия, преодолеть прежний голос, рассчитывать с ним»².

Но рассчитывать в открытую — это пойти на покаяние, — жанр, несколько иной, чем повесть. Открыто рассчитывать с собой, предать себя, прошлого, анафеме, Трифонов мог, но это была бы не художественная задача. Художественная же зада-

¹ «Литературная Россия», 1971, 5 февраля.

² Кожин В. Проблема автора и путь писателя, с. 45.

ча состояла в творческом переосмыслении, а не в откровенно-публицистических высказываниях, направленных на самоосуждение. Однако творческая задача тоже могла быть решена прямолинейно; скажем, так: Вадим Глебов — отрицательный, а профессор Ганчук — положительный герой. Трифонов не идет на это, он усложняет свою задачу. Ганчук у него не прост, отношение автора к нему не однозначно. Это, например, спровоцировало даже такого опытного и внимательного критика, как Б. Панкин, на приблизительную, а подчас и неверную оценку образа Ганчука, как «и ныне» считающегося «рыцарем без страха и упрека», и сегодня пытающегося «одолеть своих врагов в честном поединке»: «Перед нами сын революции, ею мобилизованный и вылепленный, самородок, красный конник, ставший крупным ученым, гуманитарием»¹. Гораздо точнее, объективнее наблюдение В. Кожина о том, что, хотя в Ганчуке «немало отрицательных черт, голос автора безусловно осуждает его изгнание из института»².

От внешнего, шаржированного изображения Козельского Трифонов приходит к парадоксальному решению образа: неоднозначность Ганчука очевидна. И тем не менее автор осуждает прежде всего тех, кто с ним расправляется, — в этом-то и состоит сложность этической ситуации, предложенной Трифоновым.

Главное, что делает Трифонов в «Доме на набережной» по сравнению со «Студентами», — не только преодолевает себя, свое «самолюбие» (по терминологии В. Кожина), он идет дальше себя, дальше своего самолюбия — *преодолевает тот образ времени*, который тяготел над ним в эпоху создания «Студентов». Тот образ времени диктовал жесткость оценок, от автора требовался прежде всего приговор. Для преодоления такой железной предопределенности понадобилась большая временная дистанция — в четверть века.

Это преодоление сказывается и в системе образов, и в переосмыслении основной коллизии, но не только в этом. Недаром Трифонов зорко обращал внимание на то, что и пейзаж — благодаря развитию писателя — должен изменяться, становиться иным. Так и произошло: вспомним сугубо парадный, праздничный облик Москвы в «Студентах» и сравним его с сугубо реалистическим обликом Москвы в «Доме на набережной» (описание двух соседних домов — двухэтажного и

¹ Панкин Б. По кругу или по спирали? — «Дружба народов», 1977, № 5, с. 252.

² Кожин В. Проблема автора и путь писателя, с. 37.

многоэтажного). То, что раньше для Трифонова было внешним признаком времени, то есть беллетристическая описательность, заменяется *социальным* пейзажем. Портрет человека, чисто внешний в «Студентах», идущий прежде всего от описания одежды или лица, облика, заменяется внутренним портретом, портретом души («и к а к о й» Вадим Глебов, бледная доброта Сони). Даже меховая шуба краснолицего Ганчука или кожаные штаны и кожаная американская куртка Левки Шулепникова не столько демонстрируют нам их внешность, сколько красноречиво свидетельствуют об их внутренних потребностях. Связь между вещью и человеком здесь непростая, непрямолинейная. Вот как дается, например, портрет Ганчука: «Когда он надевал каракулевою шапку, влезал в белые, обшитые кожей шоколадного цвета бурки и в длиннополую шубу, подбитую лисьим мехом, он становился похож на купца из пьес Островского. Но этот купец, неторопливо, размеренными шажками гулявший по вечерней пустынной набережной, рассказывал о польском походе, о разнице между казачьей рубкой и офицерской, о беспощадной борьбе с мелкобуржуазной стихией и анархистствующими элементами...» Сквозь вещь, через вещь, благодаря вещи начинается рентгеновское просвечивание. Ганчук в шубе, рассуждающий о колебаниях Горького, — вот тот портрет, который сразу опровергает тезис критики о «рыцаре без страха и упрека».

Портретная характеристика в «Студентах» была одномерной и непреложной. Так, гранатовая брошь, которую примеряет Лена Медовская, уже отсчитывает потребительские данные ее характера. А вот с заплатой на курточке Вадима Глебова уже дело обстоит гораздо более сложно. С одной стороны, это свидетельство более чем скромного материального положения его семьи; но с другой — именно эта заплатка, о которой сам Глебов вспоминает со стыдом, неожиданно вызывает любовь профессорской дочери Сони Ганчук и облегчает «мыряние» в терема.

Но вернемся к тем мотивам, которые были заложены в «дебютной идее» «Студентов». Отвлечемся от действительно поразительных сюжетных и характерологических совпадений в двух повестях, разделенных четвертью века. Что еще было схвачено — порою очень прямолинейно — в «Студентах», а затем переработано и переосмыслено? Это, прежде всего, внимание к прозе жизни, составившее Трифонову славу лишь после появления цикла «московских» повестей. Лишенная исторического взгляда, лишенная художественной перспективы, повесть «Студенты» изобиловала бытовыми характеристика-

ми: разговоры, одежда, отношения среди студентов, отношения в семье, атмосфера общежития выписаны с беллетристическим вниманием к мелочи. И это стало наработанным профессиональным багажом. Мы уже обращали внимание и на штампы, и на стертый, разменный, среднебеллетристический язык «Студентов», но и здесь уже встречаются абзацы, которые обещают известного нам по поздним вещам, «состоявшегося» Трифонова. Например, ностальгический кусок о детстве, написанный в элегической интонации «позднего» Трифонова:

«А когда мама брала отпуск — это бывало в августе, — они все трое часто уплывали с самого раннего утра на лодке куда-нибудь очень далеко, на весь день... День постепенно разгорался, становилось жарко, в небе появлялись легкие бледные облачка, на берегах — все больше людей, а на реке — лодок. Отец приставал к какой-нибудь песчаной косе, и все трое долго купались и загорали, разыскивали в жарком песке красивые раковины...

Давно это было, давным-давно. В детстве. Кто живет сейчас на той даче, на той веранде с разноцветными стеклами? Кто купается на песчаной косе? Да, верно, и нет уже этой косы...»

Можно продолжить — почти без шва — словами из романа «Время и место»: «Мальчика звали Саша Антипов. Ему было одиннадцать лет. Отец Саши не вернулся из Киева никогда. Мальчик Саша вырос и давно состарился. Поэтому никому ничего не надо».

Есть в «Студентах» и еще одна ситуация, которая будет постоянно «проигрываться» писателем, — это смертельная болезнь близкого человека (в повести — предполагаемый рак легких у матери Вадима Белова, Веры Фаддеевны). В «Студентах» присутствует пока что лишь облегченная модель этой ситуации. Вера Фаддеевна попадает в больницу с подозрением на страшный диагноз и лишь после тяжелой и мучительной операции медленно выздоравливает. К моральной, этической стороне повести эта ситуация пока прямого отношения не имеет, это «фоновая», боковая ситуация в произведении. Но из-за болезни матери Вадим Белов более близко знакомится с Валентиной, «соблазненной и покинутой» Сергеем Палавиным, что и позволяет ему обосновать нравственную нечистоплотность Сергея. Болезнь матери косвенно, но связана с этическими вопросами, поднимаемыми в «Студентах».

Далее Трифонов разовьет и усугубит эту ситуацию, напрямую связав болезнь и смерть с этическими вопросами поведения родных и близких. В повести «Обмен» вся колли-

зия — обмен комнат Дмитриева и его матери Ксении Федоровны — начинается с рокового заболевания матери, и вся суэта «квартирного вопроса» этой болезнью высвечивается, морально корректируется. Человек на границе небытия — последовательно разрабатываемый образ у Трифонова. В «Предварительных итогах» — это сам герой, Геннадий Сергеевич, который чуть не умирает (в первоначальном замысле Трифонова, о чем он говорит в статье «Нескончаемые уроки», герой все-таки умирал; но даже несостоявшаяся, так сказать, смерть, «почти смерть» наделяет все-таки Геннадия Сергеевича некоторой этической ясностью, этической дистанцией, хотя в конце концов Трифонов лишил его «катарсиса», «очищения», «рывка из жизни»). В «Долгом прощании» Гриша Ребров, коренным образом меняя, ломая свою жизнь, тоже «умирает» в своей прежней жизни («Одна жизнь кончилась, другая начинается. Собственно, человек... живет не одну, а несколько жизней. Умирает и возрождается, присутствует на собственных похоронах и наблюдает собственное рождение: опять та же медлительность, те же надежды. И можно после смерти оглядывать всю прожитую жизнь»).

Отсюда вырастает и мотив «другой жизни», получивший полную реализацию в повести, появившейся под этим названием. Там смерть Сергея Троицкого заставляет его жену, Ольгу Васильевну, мысленно перевернуть всю их жизнь, весь их быт; высшая бытийность смерти определяет драматизм повести. (Но эта повесть вообще стоит несколько особняком у Трифонова, хотя очень похожа на «московские» повести. Однако у него это нередкий случай: кажется, лишь чуть-чуть, на какие-то минимальные градусы повернут вокруг своей оси сюжет или характер, чуть-чуть сменился ракурс авторского взгляда, изменилась немного тональность повествования — и открывается новый слой, новая глубина смысла.)

В «Доме на набережной» смерть бабушки Нилы в кульминационный момент повести (когда Глебов решает, выступить ему против Ганчука или нет) снимает все метания, весь «выбор» героя (а Глебову кажется, что у него есть выбор) сводит на нет. И вторая смерть — смерть Сони, посещение Ганчуком крематория как дома «мертвой смерти»: последняя, ударная точка повести.

Смерть близкого человека, жены, определяет во многом и жизнь, и поступки Павла Евграфовича Летунова в романе «Старик». Ушедшие в небытие Галя, жена Павла Евграфовича, и знаменитый донской комкор Мигулин — вот два камер-

тона его памяти, то замедленно, то убыстренно развертывающей перед ним свой свиток. Смерть «железного», идущего «до упора» в реализации своих эгоистических потребностей Олега Васильевича Кандаурова, возникшая «за кадром» романа, оттеняет трагическую гибель, историческую обреченность Мигулина.

В романе «Время и место» роковая болезнь, смерть или полное исчезновение близких как напряженный лейтмотив постоянно сопровождает развитие действия.

И все это содержится в реальной угрозе смерти, нависшей над матерью Вадима Белова в повести «Студенты». Но до Саши Антипова — еще тридцать лет напряженнейшей работы (только внимательно перечитав «Студентов», можно в полной мере оценить, сколько Трифонову потребовалось труда — над собой прежде всего — для формирования собственной личности).

А пока — праздничные, многоцветные огни на улицах, веселье и молодость, головокружение от первого, раннего литературного успеха.

После журнальной публикации, вспоминает Трифонов, «обрушились сотни писем, дискуссии, диспуты, телеграммы с вызовом в другие города. Все это началось в декабре и продолжалось в течение всей зимы. В редакцию «Нового мира» я заходил за письмами, которые Зинаида Николаевна собирала в толстые пакеты и, передавая их мне, шептала с изумлением: «Послушайте, ну кто бы подумал! Ведь только Ажаев получал столько писем!..»

Катаев сказал, что в два счета сделал бы из меня Ильфа и Петрова...» (т. 2, с. 520, 521).

Обсуждалась повесть Трифонова и в вузах (студенты!), в иных — по два дня. Отчет об обсуждении в Московском пединституте «Новый мир» опубликовал в февральской книжке журнала за 1951 год.

Откроем номер журнала. Застенографированы выступления студентов — не только педвуза, но и медицинского института, и геологоразведочного. Выступления наивные; к героям и автору предъявляются претензии совсем не литературного порядка. Обижались за «своих». «В повести есть серый образ медички Вали,— говорит студент IV курса пединститута.— Почему она медичка? Если профессия педагога имеет много специфических черт, то уж профессия врача имеет их еще больше». Аспирантка факультета русского языка и литературы тоже обиделась: «Односторонне в повести изображены аспиранты. Ю. Трифонов рисует только один образ аспи-

рантки. Тем более мы вправе от автора требовать, чтобы образ был типичным... У нас в институте совсем другие аспиранты».

Близок по методологии выступавшим студентам и аспирантам доцент, их педагог: «В повести хорошо — как говорится, без нажима, показан процесс разочарования Вадима в Леночке. Читатель вместе с Вадимом убеждается, что Медовская не тот человек, которого стоит любить. Зачем же в конце повести заставлять других героев повторять ошибки Вадима и влюбляться в Леночку, словно лучше ее нет никого на свете?»

Кроме сравнения повести с действительной жизнью, для которой были типичны хорошие медички и отличные аспирантки, выступавшие заметили ряд несообразностей в тексте. Так, наблюдательная студентка обнаружила: «на одной странице автор пишет, что Леночка — блондинка, а через сорок страниц она шатенка». «В шестой главе Вадим работает над рефератом «Белинский о прозе Лермонтова и Пушкина», а в следующей главе он работает над рефератом о Гоголе» — другая накладка. Не прошли мимо внимания читателей и отдельные стилистические погрешности в повести.

Однако строгое указание недостатков было лишь скромным отступлением от чествования молодого писателя. «Лучшее произведение о советском студенчестве», «Заслуга автора в том, что он показал...», «В произведении Ю. Трифонова затронуты важные вопросы нашей жизни» — в общем, выступавшие с удовлетворением констатировали тот факт, что начинающему автору безусловно удалось «раскрыть благородный облик советского студенчества», а также «осудить проявление индивидуализма и мещанства».

Кстати, о мещанстве — интересная подробность обсуждения. Словами о разоблачении Трифоновым мещанства эта стенограмма пестрит так же, как и позднейшие выступления критиков по поводу «московских» повестей Трифонова (с этим тезисом критики Трифонов — правда, почти безуспешно — боролся в 70-е годы). В стенограмме 1951 года то и дело читаем: «Сергей Палавин и Лена Медовская — это мещане... Откуда же взялись в нашей среде эти мещане? ...Мать (Медовской. — *Н. И.*) — типичная мещанка с ограниченными интересами».

Заключал диспут сам Трифонов. Поблагодарив всех выступавших, он сказал, что обсуждение «доставило мне большое удовольствие и принесло большую пользу». Он, так же как и выступавшие, с удовлетворением проводил параллели с

жизнью. «Я учился на последнем курсе, — сказал Трифонов, — когда из нашего института были изгнаны несколько профессоров за проповедь формализма и космополитизма. Они во многом послужили мне основой для создания образа Козельского»¹.

Он и представить себе тогда не мог, что придет неприязнь к этой книге, изданной в общей сложности миллионным тиражом; что потребуются большой срок для формирования заслуженной литературной репутации. Но все это — и стыд, и кризис, и мучительная немота, и обретение нового слова, и отказы редакций, и настоящий читательский успех — придет ютом. Намного позже. А сейчас — двадцатипятилетний Трифонов убежден, что он победитель, что он — уже писатель. «Моя жизнь изменилась, — вспоминал он спустя двадцать два года. — Внезапно я стал известным писателем. Теперь сомневаюсь: писателем ли? Но тогда не сомневался ни минуты». И как пророчески прозвучали сказанные ему тогда Твардовским слова: «Испытание успехом — дело не шуточное. У многих темечко не выдержало...» (см. т. 2, с. 525).

¹ См.: «Новый мир», 1951, № 2, с. 222—228.

Цена успеха



ум, который поднялся вокруг «Студентов», довольно быстро затих. Наступило время новой работы. «Планов было множество, но ничего определенного». Трифонов, по собственным воспоминаниям, «находился в состоянии эйфории», не мог «удержаться от хвастовства».

Твардовский советовал ему уехать: «Да, вы теперь должны поднять новый пласт,— говорил он молодому писателю.— Поехать куда-нибудь на стройку, на завод... Чуть у кого такусенький успех, он сейчас на этом плацдарме окапывается, строит долговременную оборону».

И Трифонов уезжает в Среднюю Азию.

В «Продолжительных уроках» Трифонов вспоминает о том, как он читал на семинаре Паустовского рассказ, написанный, как ему казалось, «под Паустовского», или, как ему кажется уже в 1973 году (когда писались «Продолжительные уроки»), «там была «смесь» Паустовского и Хемингуэя. От Паустовского были взяты герои, фон, среда: молодые геологи, где-то в горах, в Средней Азии... Рассказ был написан очень быстро. Я был уверен, что рассказ удался...» (т. 2, с. 508—509). Однако рассказ не получился, о чем Паустовский сказал прямо: «Этот ваш рассказ, дорогой Трифонов, весь насквозь придуман. ... Вы не знаете ни геологов, ни гор, ни Средней Азии. Единственное, что вам хорошо известно: как играют в ма-чжонг». И, подумав, добавил: «Но непонятно, зачем ваши геологи играют в эту игру ленивых китайских торговцев...» (т. 2, с. 509).

Весну 1952 года Трифонов встречает в Туркмении. Что потянуло его туда? «Литература» ли лежала в основе поступка или жизненная необходимость, может быть, инстинктивная потребность в обновлении увиденным, в каких-то неожиданных встречах, контактах с людьми? Людьми, непохожими на москвичей... Трифонов уже был в Казахстане — в эвакуации. В рассказе 1973 года «Возвращение Игоря», в котором прочи-

тываются и автобиографические детали, об этом есть только одна фраза: «Откочевали назад то знойные, то ледяные казахстанские степи, отдышала полынь в открытые двери тамбура, отмаячили навсегда старухи, сидевшие на корточках с мисками по десятке, где в тинистой жиже плавали бараньи кишки и что-то еще баранье, черное». Но не эта грубая реальность жизни, да еще круто замешенная на тяжелых днях войны, потянула туда, — «тянула» и литература: «Паустовский тоже. Может быть, бессознательно. Может, это был тот воздух, которым мы надышались на семинарах — путешествия, романтика, поиски достоверности. Константин Георгиевич много писал и рассказывал о географических картах. О своей любви их рассматривать. Каспий, Краснодарск, пустыня вокруг Казанджика, долина Атрека — как я их излазил, исцупал, еще сидя в Москве!..

Это было странное возвращение: в места, где я не бывал никогда. И в то же время — места моего детства» (т. 2, с. 509).

Командировку дал «Новый мир».

«Мотался по Каракумам на вездеходах, на верблюдах, в маленьких самолетиках, знакомился, узнавал, записывал. ... Я начал писать повесть об изыскателях на трассе канала. Писал осень, зиму — работа шла туго, материал был далек, необжит, необмят. Да и где было обжить и обмять за месяц галопа по пустыне. А я привык писать лишь о том, что знаю досконально. Дело стопорилось. Отвлекали великие пустяки жизни. Мне казалось, я разучился писать. ... Я собирался весной вновь поехать в Туркмению. Внезапно пришло известие: стройку Туркменского канала законсервировали как перентабельную...

Моя повесть застряла, как... отряды в песках, но без надежды выбраться. Кому нужна книга о стройке, которую закрыли? Ничего не писалось» (т. 2, с. 526).

В пятьдесят четвертом году Трифонов пишет пьесу о художниках для Московского театра имени Ермоловой. Пьесу поставили. Неожиданно раздался звонок из «Нового мира» с просьбой показать пьесу для публикации.

Трифонов понимал, что пьеса слабая, но все-таки принес ее в редакцию. Через два дня пьесу вернули.

Трифонов пришел к Твардовскому с просьбой о договоре на новый роман, несмотря на то что чувствовал: Твардовский к нему охладел. Эта «холодноватость» носила, так сказать, творческий, а не «человеческий» характер, как полагал Трифонов: «...я творчески скис. Ни черта ведь не получалось, не писалось» (т. 2, с. 528). Перемену отношения к себе Трифо-

нов переживал болезненно. И — тем не менее — отправился к Твардовскому. И — неожиданно для себя — получил отказ. Более того: не просто отказ, а отказ с разговором: «Твардовский стал говорить о том, что все хотят писать романы, дилогии, трилогии, эпопеи, а не могут путем написать рассказа. И мне предлагал: «Начните с рассказа...»

Поразило Трифонова именно это — «начните». Этим отнималось, зачеркивалось то, что казалось Трифонову несомненным — «блистательное начало», повесть в двадцать с лишком листов.

Обидно было страшно. Положение победителя, у которого отняли его победу. «Я попрощался и ушел, — вспоминает Трифонов. — И решил никогда больше не переступить порога «Нового мира» (т. 2, с. 529).

И Трифонов — параллельно с работой над романом — действительно стал писать рассказы, составившие вышедший в 1959 году сборник «Под солнцем», а в 1961-м — сборник «В конце сезона». В тоненькие книжечки в бумажных обложках вошли рассказы, тематически связанные с Туркменией. И — второе, неожиданное направление работы Трифонова: рассказы о спорте.

Но не следует думать, что Трифонов начал работу над рассказами исключительно по совету Твардовского. Рассказы он писал давно, благодаря рассказу, как мы помним, он и поступил в Литинститут; рассказы его обсуждались на семинарах.

У Трифонова сохранились листки фединских замечаний 1947 года по поводу рассказа «Команда»¹. В «Воспоминаниях о муках немоты...» Трифонов пишет об обсуждении на семинаре рассказа «Урюк».

Так что работал над рассказами Трифонов постоянно, именно этот жанр (а не повесть «в двадцать с лишком листов») был для него школой.

Рядом со «Студентами» рассказы выигрывают. Они написаны в манере гораздо более жесткой, реальной, плотной, а главное — они гораздо более жизненны, достоверны. И в них

¹ Замечания Федина конкретны и прямо направлены на «профессионализацию» Трифонова: «Рассказ растянут в целом и рыхл в частях. В языковом отношении неплох, хотя мог бы быть экономнее, т. е. длинноты и в самой фразеологии. Основной недостаток — неотчетливость композиции. В чем «зерно рассказа»? Если это историко-бытовая картина, то в ней слишком мало хорошо наблюдаемых подробностей, а те, которые имеются, довольно общеизвестны...» (Трифонов в Ю. Воспоминания о муках немоты, с. 191).

уже проглядывает стиль — жесткая рука будущего писателя.

Итак, 1947 год.

«Вынимаю из портфеля рукопись, откашливаюсь и хриплым, нахальным голосом говорю:

«Значит, так. Рассказ называется «Урюк».

Это рассказ о чернорабочем по кличке Урюк.

«Я не знал, как его настоящее имя, и никто не знал. Это было известно, может быть, только Вале-табельщице. Все звали его просто Урюк. «Урюк! Эй! Почему урюк?» — кричали мальчишки, когда он медленно шел в своей надвинутой на глаза шапке по двору, и, если был липкий снег, кидали в него снежками».

Федин отмечал, что в этом рассказе, «несмотря на его незрелость, очерковость, скучноту, есть ощущение подлинной жизни. ...Может быть, для нас, начинающих, это важнее всего, потому что литературная техника — дело выучки и опыта».

В иных ранних рассказах Трифонова этого ощущения подлинной жизни как раз и не хватало («нет ничего достоверного» — Паустовский о «среднеазиатском» рассказе Трифонова).

Но те рассказы, в которых оно присутствовало, вырабатывали того Трифонова, который — «писать будет!» (Федин).

А один из самых ранних рассказов Трифонова, «Зимний день в гараже» — о людях, с которыми Трифонов работал вместе в конце войны, которых хорошо знал, понимал, чувствовал. Он точно передавал их язык, разговоры, стиль мышления, заботы и беды, хотя рассказ пока еще вяловат, форма Трифонову не очень дается, случаются и конфузные огрехи — чуть ли не грамматические. Часты общие слова, штампы. Вот, к примеру, как он пишет о войне: «Это случилось со всем народом, на которого обрушилось великое испытание». Много лишнего — видимо, Трифонову хочется просто записывать, стенографировать жизнь. Нет еще навыка отбора, отсеечения ненужных деталей.

Сборник «Под солнцем» открывается рассказом «Белые ворота», помеченным датой «1947—1952». Это один из первых рассказов Трифонова, рассказ о детстве — с лирической интонацией, в том стилистическом ключе, о котором умудренный опытом Трифонов потом насмешливо скажет: «Пахло мокрыми заборами». Это была еще литература ощущений — «с красками, звуками, запахами, со всеми приметамы жизненной плоти, — замечал «поздний» Трифонов в статье «Нескончаемое

начало»,—...описание было самоцелью. Создать картину! Вот, мол, как я могу, как я вижу, слышу...»

Поэтичная и «такая романтическая» литература ощущений воспринималась как откровение. «Рассказы из этой серии,— писал в дальнейшем Трифонов,— начал, честно признаться, Константин Георгиевич. Потом появились писатели с еще более тонким зрением и изощренным нюхом. Иные рассказы писались как бы ноздрями: так много в них запахов. В моду вошли названия, куда входило слово «запах»: запах того, запах сего. Живопись, как и запахи, заняла слишком большое место в прозе». Но это «видно» Трифонову уже «из» 1972 года, когда и была им написана статья «Нескончаемое начало». А для начинающего научиться передавать ощущения в слове было вопросом жизненной необходимости. И в рассказах, как понимал и сам Трифонов, «нагрузка на каждое слово была куда значительней, чем в первом романе. Иногда даже попадались слова с двойной нагрузкой».

Можно сказать, что этому учил на семинаре Паустовский. «Особое состояние...— вспоминал о словах учителя Л. Кривенко.— Стараешься передать только свое настроение — то, что переполняет, и тогда все представляется реально, вплоть до зрительных, слуховых галлюцинаций... Состояние... Это может быть радость, грусть, захватившая вдруг вас в дороге, у окна вагона... Скажем, состояние грусти от несовершенство счастья дождливых рассветов». Паустовский останавливал внимание учеников именно на деталях ощущений: «Пахло туманом» — это сказано очень точно, потому что туман пахнет»¹.

Романтичность была для Паустовского осознанным, методологическим отношением к жизни, а не стилистическим украшением, стилистика закономерно вытекала из мироощущения. «Желание необыкновенного преследовало меня много лет...

Мне кажется, что одной из характерных черт моей прозы является ее романтическая настроенность...

Романтическая настроенность не противоречит острому интересу к «грубой» жизни и любви к ней. Во всех областях действительности и человеческих областях деятельности, за редкими исключениями, заложены зерна романтики». Даже писательство было для Паустовского прежде всего делом романтическим: «Писательство соединяло в себе все привлека-

¹ Кривенко Л. На семинаре Паустовского, с. 124.

тельные профессии мира. Оно было независимым, мужественным и благородным делом»¹.

Ученики, однако, усваивали не мироощущение, а манеру. Но, несмотря на то что этот подражательный — первичный для Паустовского, подражательный для ученика — стиль (даже скорее стилизацию) Трифионов в дальнейшем прсодолееет, уроки Паустовского дали ему очень много.

В манере, близкой Паустовскому, и решен рассказ «Белые ворота». Вот как описан рассвет: «Небо оставалось таким же сумеречным, как и раньше, но темнота на земле редела. Стали видны стволы деревьев, очертания дач и даже круглая дырка в белом треугольнике ворот. Пронесся ветерок, и отчетливо и зябко пахнуло рекой. А вот и небо посветлело, в его серебряно-мглистой, однотонной глубине там и сям возникали неясные, жемчужного оттенка пятна — это были маленькие облачка, первыми встречавшие утро...»

Фабула рассказа незатейлива — дети во время войны, в еще сохранившихся островках мирной былой жизни, остаются детьми, ссорятся, влюбляются, ревнуют... Первое чувство к девочке, ночь на даче в Серебряном бору, под звездами... Но есть в рассказе одна важная для последующего развития Трифионова особенность: время самого начала войны дано через призму возвращения, воспоминания, через одиннадцать прошедших лет. Эти годы и создают дистанцию, которая станет потом организующим стилевым мотивом многих произведений Трифионова. Уже здесь, особенно в концовке рассказа, чувствуется стилистическая и смысловая перспектива — пока еще брезжущая, как «немогущий свет» с «бледного неба», перспектива, из которой может вырасти проза. Эта перспектива выражается в смене пластов жизни, той самой многосоставности жизни, о которой будет потом писать Трифионов: «Таня давно уже не жила на этой даче, не было и Сергея Матвеевича, он погиб в ополчении под Москвой. На участке жили незнакомые люди, и все было ново и чуждо: дорожки залили гудроном, возле дач понастроили гаражи, и вообще это была уже не дача, а город. К самому пляжу подходил троллейбус». Тут уже возникает трифионовская интонация, правда, еще очень робкая, основанная почти исключительно на эмоциях.

Но мысль все-таки тоже зарождается, и мысль довольно важная для Трифионова. С чего начинается рассказ? «Посреди

¹ Паустовский К. Несколько отрывочных мыслей.— См.: Паустовский К. Повести. М., 1980, с. 8, 9.

двора с листом бумаги в руках стояла Лена. Она громко читала расписание дежурств: сегодня, на пятый день войны, на даче вводились дежурства. Ребята и девочки, сидя кто на скамейке, кто на траве, громко обсуждали список, смеялись, спорили — все были возбуждены, как перед каким-то незнакомым, волнующим спектаклем».

Идиллическая картина детства, не понимающего, какие испытания ему предстоят; идиллия на последней грани перед ее разрушением. Все напряжение рассказа как раз и возникает из отчетливой полярности потенциалов: радостной, естественной жизни детей в почти райском саду, не ведающих о грядущих горестях и бедах, — и авторского и вместе с ним нашего знания о том, что эта радость уже перечеркнута войной, историческим катаклизмом. Этот мотив будет подробно разобран в «Доме на набережной» и в первой главе романа «Время и место»: незнающие дети и грозящая им опасность.

Для ребят жизнь даже во время войны — это полная увлекательности игра: «Ребята на даче организовали истребительный отряд, а девочки — санитарный, но и тем и другим все это представлялось не более чем игрой...» Мотив игры, которую потом беспощадно реализует жизнь, входит в этот «комплекс детства» трифоновской прозы. Я далека от того, чтобы напрямую переводить эту прозу в символы, но хочу напомнить «детские игры» из «Дома на набережной», «закалку воли», которой занимались мальчики с Берсеневской набережной (а также упоминание об этой игре в «Студентах»), — смертельно опасное хождение по гранитному барьеру моста, или — пройтись вечером Дерюгинским переулком, по которому разгуливает, расправляясь с чужаками, местная шпана, или — пройти по карнизу балкона. Все это называлось *испытывать волю*: «Все детство окутывало багряное облако тщеславия». Преследующий Трифонова мотив: «Нежная, сочащаяся, алая плоть детства». И начало повести «Дом на набережной» так же настойчиво перекликается с концом рассказа «Белые ворота». Кстати, эти ворота — тоже своего рода символ: ворота действительности, которая ушла навсегда: «Когда-то в усадьбе жил помещик, усадьбу сожгли в восемнадцатом году, участок застроили кооперативными дачами, и напомнимем о прежних хозяевах остались только каменная, растресканная дорожка и замшелые ворота с таинственной круглой дыркой наверху. Днем в эту дырку кидали камнями мальчишки, соревнуясь в меткости, а в сумерках туда залетали летучие мыши».

Таким образом, ворота в рассказе как бы овеществляют

третий временной слой: сообщают рассказу еще и историческую протяженность, вводят «детские игры» в контекст еще одного исторического катаклизма, своеобразным памятником которому эти ворота и являются. Бросание камней в таинственную дырку ворот — игровой, бытовой жест, но уже здесь, в столь раннем рассказе, он насыщается иным смыслом — дети, играющие с ослепленным, побежденным прошлым, еще не знают, как они слепы по отношению к всезнающему будущему. Три слоя, три цвета времени пока лишь намечены в рассказе; углубить и расшифровать намек замысла предстоит Трифонову гораздо позже. Мотив слепоты, незнания отчетливо выступает в главе «Пляжи тридцатых годов» из последнего романа. Картина, такая пластичная, мирная и идиллическая, как купание мальчиков в Москве-реке, на том же самом, видимо, месте, где происходит действие рассказа «Белые ворота» (хотя и названо оно в романе Соколиным бором, но по всем приметам ясно, что это Серебряный бор, как, впрочем, и в рассказе — «Троицкое напротив, на другом берегу», «троицкие пацаны»). Место вообще постоянное, «волшебное» для прозы Трифонова, как и Берсеневская набережная), сменяется резким обрывом — жизнь выдергивает Сашу Антипова из этой идиллии. Издевательски, но одновременно юродиво-пророчески звучит бормотание Поликарпыча, дачного коменданта: «Сказано, топи, говорят, щенят, пока слепые... Так что разрешают... Можно... Пожалуйста...» Тот же мотив слепоты, детского незнания в идиллическом саду на берегу реки присутствует и в начале «Дома на набережной», да и в романе «Старик» — уже через образы взрослых, но инфантильных детей Павла Евграфовича: эта слепота в «Старике» преобразуется в «недомыслие», «недочувствие». Дочь Вера бросает на отца «разгоряченный, но совершенно пустой, невидящий взгляд», сын Руслан «смотрел пустым взором», то же самое — и во время революции: у одного из героев «взор легкий, немужской, отлетающий пух какой-то»; слепота самого Летунова *внутри* исторических событий гражданской войны — «миг помрачения ума и надлом души», когда он отрекается от Мигулица, свидетельствуя о его возможной контрреволюционности. Вот как далеко, в глубь творчества, разрастаясь, уходит мотив полуученического, простенького, описательного, но столь существенного, как я думаю, для Трифонова рассказа «Белые ворота».

Трифонов в это же время написал довольно много репортажей, очерков и рассказов на спортивную тему, стал хорошим спортивным журналистом. Но отнюдь не только «голы»

и «шайбы», не только спортивные результаты волновали его. Спорт для Трифонова был своеобразной моделью жизни, действительности, моделью, в которой более очевидно и четко прослеживается динамика двух основополагающих типов жизненного поведения, а также одна из основных жизненных коллизий. Коротко эту коллизию можно сформулировать так: победитель и побежденный. Диалектику этих двух типов поведения Трифонов испытал на себе: когда он уже считал себя победителем после «бума» вокруг «Студентов», он оказался... начинающим, то есть его же успех его победил. Писатель передал это двойственное, «двухэтажное» ощущение реальной действительности и своего места в ней, ощущение положения начинающего писателя в «Воспоминаниях о муках немоты»: «Твое отношение к самому себе как бы двухэтажно: большую часть времени ты проводишь на верхнем этаже, где тепло, ободряюще светит солнце, где много людей, шум, говор, но чуть задумаешься на миг, вдруг странным образом оказываешься в подвале, где темнота, холодные стены, ты безнадежно одинок... Эта возможность мгновенного перемещения в подвал томит неодолимой тоской: ты все-таки живешь в подвале? Там твое место. Там, где немота, где страх, где неуверенность. Поэтому хотя... поглядываю с глупым победительным видом на слушателей, глубиною души ощущаю холод подвала...»

После чтения рассказа «Урюк» в Литинституте на семинаре у Федина, после его серьезного одобряющего разбора, возникает чувство: «Я победитель! Я всех победил и всем доказал». Чувство, как мы уже знаем, обманчивое, но полезное: иначе бы Трифонов не смог писать дальше.

Это небольшое отступление в творческую психологию писателя необходимо для того, чтобы обосновать существенность для Трифонова этой дилеммы — победитель или побежденный?

Исследованием типов победителя и побежденного и занимается Трифонов в своей «спортивной» прозе — в рассказах «Победитель шведов», «Прозрачное солнце осени», «В конце сезона», «Одиночество Клыча Дурды»¹. В «Победителе шведов» сюжет развивается в двух направлениях: первое — игра советских хоккеистов со шведами, главным действующим лицом которой является знаменитый хоккеист Эдик Дуганов; второе — история любви Эдика к красавице Майке, соседке Алеши, мальчика, глазами которого увидено происходящее.

¹ Сборник спортивных рассказов и репортажей Трифонова вышел в издательстве «Физкультура и спорт» в 1961 году.

Мальчик по-детски ослеплен Дугановым, по-детски влюблен в своего героя; мальчик «слеп» и ничего не понимает в отношениях Дуганова с Майкой. Но через эту наивную «слепоту» и передает Трифонов свежесть восприятия и романтическое волнение детского сердца, для которого на стадионе сосредоточена «великая жизнь мужчин», единственно достойная внимания и восхищения.

Дуганову в рассказе дается несколько последовательных характеристик — сначала «сутулый, тяжеловесный, с грузным тазом», он преобразуется в смелого, быстрого, без «тени обычной для него спесивой медлительности» нападающего. Мораль рассказа очевидна: трудной ценой достается победа и в жизни, и в спорте. Истина проста и железобетонна. В общем-то, вполне поверхностный рассказ. Но что действительно опять удастся Трифонову — это мальчишки. У них идет своя напряженная жизнь, тоже состоящая из побед и поражений.

Чуть более усложненно варьируется тема победителя в рассказе «Прозрачное солнце осени». Действие рассказа происходит в аэропорту, перед посадкой в самолет. Неожиданно встречаются два бывших приятеля, каждый из которых считает себя победителем в этой жизни, а другого — побежденным. Величкин, ставший руководителем московской спортивной делегации, достигший определенных служебных высот, благополучный и сытый, с недоумением смотрит на Галицкого, обрекшего себя на тренерскую работу в глубинке. Конечно же авторские симпатии отданы не преуспевающему Величкину, запивающему коньяком осетрину с хреном, а стройному, поджарому, моложавому Галицкому, скромно удовлетворяющему свои потребности чаем «за столом возле двери». Галицкий доволен своей жизнью. Этот честный, порядочный человек, отец двоих сыновей, женат на любимой женщине, из-за которой он в свое время соперничал с Величкиным.

Внешность Галицкого («В своем коротком пиджачке, в старых полинялых лыжных штанах он выглядел невзрачно рядом с толстым, солидным Величкиным») оказывается обманчивой. И в конце рассказа Трифонов приводит суждения героев друг о друге. Каждый жалеет неудачливую судьбу другого. «Вот этот самый Аркашка Галицкий всегда был неудачником, — сообщает Величкин. — ...Как-то не везет ему всю жизнь... Помню, мы ухаживали за одной девчонкой, я и он... В конечном счете, я, кажется, победил». И Галицкий подводит «предварительные итоги» жизни Величкина: «Когда-то он был влюблен в мою жену! В Наталью Дмитриевну! А парень он очень хороший. Жаль только, жизнь у него сложилась не-

удачно... Ведь он талантливый человек, а стал администратором...»

Перед нами — типичный среднебеллетристический рассказ на моральную тему: «успех в жизни — подлинный и мнимый», о чем бесконечно, искусственно себя взбадривая, дискутируют публицисты. Ответ Трифонова, в общем-то, однозначен, да и рассказ был бы чисто схематичным и не вызывал никакого литературного интереса, если бы не одна любопытная деталь: кроме точек зрения Величина и Галицкого друг на друга, а также явной авторской симпатии к Галицкому, Трифонов дает взгляд третьего, эпизодического лица, щупловатого тренера Марата: «Тренер смотрел на них пристальными, круглыми, как у птицы, глазами и улыбался в душе. Итог жизни этих старых людей казался ему незавидным. Один стал чиновником, другой прозябал в глуши. Тренер был молод, честолюбив и наделен волей. Говорили, что он «далеко пойдет». Из этого эпизодического, честолюбивого персонажа «с улыбкой в душе» вырастет потом целая когорта трифоновских «хищных» железных малышей, людей с компьютером вместо души. «Хищный» тип особенно концентрированно, почти с сарказмом дан в «Старике» — это Олег Васильевич Кандауров, бесконечно презирающий всех, кого он использует на дороге жизни, человек, наделенный психологией победителя и оказывающийся в конце концов побежденным самой безжалостной жизнью, как бы мстящей ему за насилие над собой. Кандауров со своей «Волгой» — кентавр, чудовище для Трифонова, полумашина-получеловек. И тренер, «железный человек», появившийся в рассказе «Прозрачное солнце осени», не проявляет никакого интереса — лишь вынужденное, формальное внимание — к разглагольствованию чиновника, чье время, по мнению тренера, уже истекло.

Но этот рассказ — один из самых многообещающих по замыслу. Может быть, он и не так хорошо выполнен, но хотя бы любопытно задуман, чего нельзя, к сожалению, сказать о многих других рассказах сборника.

Так, чисто формальная, доведенная до схемы коллизия «победитель — побежденный» лежит в сюжетной основе рассказа «Далеко в горах». Боксер Алексей, прекрасный человек, проигрывает на соревнованиях (даже не успевает вовремя приехать на них), зато выигрывает, становится победителем в главном — задерживает преступников на границе. По той же схеме — подлинный успех в жизни определяется хорошей спортивной подготовкой в сочетании с нравственным воспитанием воли — строится и рассказ «Про бицепсы»,

Международные спортивные репортажи объединены Трифоным в цикл «Глазами болельщика». Написаны эти репортажи лихо, бойким, жизнерадостным пером, с беллетристическим «оживлением» типа: «Игры завершились, и в этом наше спасение! Еще немного, и мы протянули бы ноги от усталости и недоедания... Мы задыхались от впечатлений и гибли от собственной ненасытности». Или: «Щербаков «вытаскивает» и этот мяч. Он совершает фантастическое. Он делает значительно больше, чем просто спасает мяч: он заражает всех своим вдохновением».

Но репортажи эти нельзя и сейчас читать без волнения и сочувствия: так они искренни, молоды, задорны, так в них бурлит и переливается то, в чем критикой было Трифонову затем отказано: темперамент. Этот темперамент сказывается в неохватности впечатлений, которые Трифонов жадно стремится уместить в очерк, в восторженном сопереживании участникам соревнований, которое чувствуется в каждом репортаже, в рваной скоропалительности стиля. Но в то же время не удается избежать и трафарета, диктуемого жанром. К примеру, выхваченное из текста наугад: «Значение спорта в жизни человечества растет необычайно бурно. С каждым годом расширяются спортивные связи между народами. Мирное соревнование, этот идеал современности, как нельзя лучше воплощается в спортивных встречах!»

Но репортажи, конечно, устаревают вместе с газетой, устаревают раньше, чем даже самые первые, робкие опыты в прозе...

Однако не это «увело» Трифонова от спортивной журналистики. Та же самая проблема «победитель — побежденный» волнует его и здесь. Он любовно рисует облик нестандартного победителя, его интересуется и внутренняя логика спортивной борьбы. Но спорт, как это, видимо, открылось Трифонову, — область отчетливого выращивания мифов, мифов, которые существуют отдельно от реальной жизни, от ее «великих пустяков». Спортивные драмы, мелодрамы и даже трагедии, увиденные глазом репортера с трибуны олимпийского стадиона, выглядят конечно же наивно рядом с изнанкой спортивной жизни. На самом деле все складывается не так празднично, как на стадионе в Лужниках. В репортажах, однако, и писать об этом невозможно — жанр протестует; это возможно осуществить только в прозе.

Непростым и не заметным взглядом болельщика сторонам спортивной жизни посвящен один из лучших трифоновских рассказов на спортивную тему — «В конце сезона» (это —

другой вариант названия, по одноименной книге, выпущенной издательством «Физкультура и спорт», в издании 1959 года — сборнике рассказов «Под солнцем» — он носил название «Конец сезона»).

Известный в прошлом футболист, а ныне тренер одной из популярных команд, некто Малахов, приезжает в небольшой периферийный городок на матч между двумя местными обществами. Приезжает для того, чтобы переманить к себе в команду одного из лучших провинциальных игроков — Бурицкого. К Малахову у местных спортсменов отношение притическое, восторженное: «Все считали его генералом. На самом же деле он приехал сюда как вор». Вот на этом несовпадении внешнего отношения к Малахову и его истинной неприглядной роли, которую он сам не выдерживает, отказываясь в конце концов от своего замысла, и «натягивается» действие рассказа. Трифонова интересуется изнанка спортивной жизни, внешне столь привлекательной.

Взаимосвязь и взаимозаменяемость понятий «победитель — побежденный» прослеживается на всех линиях сюжета. Во-первых, сам Малахов — *бывший победитель*. Последствия былой славы ощущаются до сих пор: «...парни узнали его и шепчутся о нем»; «Он боялся, что кто-нибудь из сидевших за столиками узнает его и окликнет». Писателем подчеркнуты в Малахове брезгливость к провинциальной жизни, которая кажется ему мелкой и малоэстетичной, равнодушие к наивной восторженности местных болельщиков. К тому же Малахов — человек усталый, уже почти побежденный жизнью: «...Малахову приходили на память дни молодости и славы, переполненные трибуны, толпы людей, окружавшие автобус у выхода со стадиона, вспышки магния, овации, статьи в газетах. Все это было лет восемь назад, но казалось сейчас невероятной, сказочной стариной, потому что все это ушло без возврата и не повторится уже никогда». Спорт — вещь жестокая, вышел возраст — и в тираж, и Малахов сполна испытал эту жестокость на себе. Поэтому задача, с которой он появился в городке, задача, тоже относящаяся к изнанке спортивной жизни, кажется ему трудноисполнимой: «Он думал о завтрашнем разговоре с Бурицким, о том, как ловчее с ним встретиться и с чего начать и как вообще все это получится... Чем больше он думал, тем сильнее убеждался в том, как он мало способен на такие дела».

Неспособность эта диктуется еще и тем, что самого Малахова ценили именно за то, что он в свое время «не поддался соблазнам», не перескакивал в более известные, более мощные

команды, — ценили за спортивную и человеческую порядочность. Но сейчас тот факт, что Малахов взялся за столь грязное дело (а без Бурицкого местная команда явно много потеряет), говорит о том, как Малахов изменился внутренне, как он согнулся.

Конец сезона — это и конец победительных игр Малахова, но он все-таки оказывается настоящим победителем — уже «сторговав» Бурицкого, оставляет его на месте.

Бурицкий наделен всеми данными — и физическими, и психическими — хорошего защитника, а это именно то, что нужно Малахову: «Уж очень надежный. И злой. Нет, этого парня никак нельзя упускать!» И хотя команда белогорцев, в которой играет Бурицкий, побеждена динамовцами, «вид у них (у динамовцев. — *Н. И.*) был далеко не победительный. «Нет, ребята, не жильцы вы, — с внезапным злорадством подумал Малахов».

Бурицкий — новый тип «победителя»: молодой, сильный, беззастенчивый, приткий, талантливый спортсмен, он лишен тех «комплексов», которые мучают Малахова.

Синеглазый, молодой, симпатичный Бурицкий оказывается гораздо более практичным, чем Малахов. Узнав о предложении перейти в класс «Б», даже не дожидаясь посулов, он спрашивает сразу: «А с жилплощадью как?» — ошарашивая издавшего вида Малахова. Бурицкий — типичный юный приспособленец («Когда Малахов улыбался, он улыбался тоже»). Пара «Бурицкий — Малахов» напоминает пару из рассказа «Прозрачное солнце осени» — «тренер — Величкин». Но в рассказе «В конце сезона» ситуация осложнена внутренним выбором Малахова: истинная его победа состоит не только в победе над обстоятельствами (в конце концов, такая победа не всегда возможна), а прежде всего в победе над самим собой.

Очень тонко, «по-трифоновски» передан в рассказе колорит жизни Малахова, его внутреннее состояние ненавязчиво спроецировано на интерьер гостиничного номера, на пейзаж городка. Сама игра, которую наблюдает Малахов, непарадна. Перед нами, можно сказать, жесткая полемика писателя с самим собой, автором жизнерадостных газетных репортажей.

Сравним два описания стадиона.

«Если бы существовал символический флаг спорта, — пишет Трифонов в очерке «Полчаса, которые потрясли стадион», — он состоял бы, вероятно, из трех цветов: синего (ясное небо), зеленого (зелень поля) и кирпично-рыжего (цвета секторов и дорожки). Ярко пылает этот трехцветный флаг и

радует глаз болельщика. Огромный, доверху заполненный стадион надвое рассечен вечером: одна половина — в тени, другая облита солнцем».

А вот описание из рассказа «В конце сезона»: «Стадион был недостроен. Полностью закончена была лишь северная трибуна с высокой центральной частью и покато спускающимися крыльями. На скамейках кое-где сидели зрители. Большинство зрителей толпилось вокруг ларьков, торговавших пивом и горячими пирожками. Погода портилась. С Волги сильно задувал ветер, было холодно, и на всех были подняты воротники пальто, озябшие лица выглядели хмуро и удрученно».

И репортаж и рассказ написаны почти одновременно: насколько различна жанровая установка, столь различна и чисто стиливая; возникает ощущение какого-то, что ли, раздвоения личности — писали это как будто два разных человека. От репортажа, пусть даже изящно стилистически решенного, красивого, легкого, писатель уйдет, откажется; от найденного глубоко реального изображения — уже никогда. За изображением, за пейзажем встает образ жизни, пейзаж начинает нести серьезную смысловую нагрузку. Здесь уже приходит, нащупывается писателем то, что он потом сформулирует так: «Мне кажется, главная трудность прозы: находить мысли. Это не значит, конечно, что нужно непременно стремиться к глубокомыслию и в каждом абзаце изречь афоризмы, а это значит, по-видимому, вот что: надо иметь что сказать» (т. 2, с. 496).

Вернемся, однако, к теме «победитель и побежденный». На пяти с половиной страницах текста рассказа «Одиночество Клыча Дурды» повествуется о спортивных состязаниях по народной туркменской борьбе гюреш. Интонация рассказа деловито-информативная, почти репортажная; несмотря на экзотику (маленький старый город в Южной Туркмении, белобородые старики, неизвестная европейцам борьба, восточный колорит), суть происходящего та же, что и всегда в спорте — кто выиграет, кто победит? Трифонов тщательно фиксирует схватки борцов, описывает их приемы, внешность, одежду. Но главный герой рассказа — Клыч Дурды, многолетний чемпион по гюрешу — дается как бы в двух ракурсах. С одной стороны, перед нами действительно победитель, он побеждает и сейчас. С другой — *это победитель, которого не любят*. «Ему кричат что-то обидное. Расставив толстые, с набухшими венами ноги, чемпион угрюмо смотрит на своего противника, нехотя натягивает халат, медленно подпоясывается. Лицо у чемпиона отекает, Ему лет сорок». Зрители «страстно жела-

ют, чтобы Клыч Дурды проиграл. И это не только злая радость толпы, получающей удовольствие от унижения чемпиона, но и неприязнь рабочих людей к ловкачу и «артисту», который умеет «выколачивать деньги из безделицы, из игры».

И хотя Клыч Дурды побеждает в схватке, зрители его осуждают — за пьянство, за любовь к деньгам. За то, что он «артист». И автор вроде бы тоже осуждает, порицает такой образ жизни, такой способ существования.

Но есть еще один герой в этом рассказе — мальчик, сын Клыча Дурды, болеющий за отца. И вот его появление в рассказе, его чувство участия — это то новое, что возникает в прозе Трифонова. Зрители *нетерпимы*. Нетерпим к моральным уродствам — пьянству, корыстолюбию и тому подобному — и автор. Однако есть нечто более высокое, чем нетерпимость: *сочувствие*, выраженное мальчиком, сочувствие и любовь, которые сильнее нетерпимости толпы. «Победителя не уносят на руках. Клыч Дурды идет сам, с трудом передвигая ноги, замученно дыша, и лицо у него серое и пыльное. Мальчик подскакивает к нему, берет его за руку, и они проталкиваются мимо скамеек к выходу. Отец не обращает внимания на ругань и крики, а мальчик плачет и тубетейкой закрывает лицо».

В статье 1966 года «О нетерпимости» Трифонов закрепит крайне существенную для всего его творчества мысль: «...страстность, как луч прожектора, всегда направлена в одну сторону, всегда односторонне прямолинейна, а эти свойства в оценке искусства еще опасней, чем равнодушие, ибо делают разбираемый предмет... плоским, бескровным и окрашенным в неестественный цвет.

Излишняя страстность всегда ведет к нетерпимости, а нетерпимость — к слепоте» (т. 2, с. 546). Трифонов в этой статье пишет об отношении к направлениям в искусстве, но мысль его сама по себе шире и непосредственно выражает и его отношение к жизни, его собственный творческий метод.

Рассказ о спортивном состязании, даже не рассказ, а так — вроде бы зарисовка с натуры, без явных проникновений в психологию изображаемых лиц — приобретает довольно глубокий и неоднозначный смысл. Да, Клыч Дурды — опустившийся человек, пьяница, сломленная личность, но он все-таки победитель и отец мальчика, наделенного всепоглощающей сыновней любовью. Одностороннее освещение смещается; прямолинейный нравственный итог подвергается еще слабому, но сомнению. Автор уже *не выносит* нетерпения («Соревнования продолжаются, но я ухожу»), отказывается от заключительного

слова. Последнее слово рассказа — все же о мальчике, а не о себе или о Клыче Дурды.

Так в рассказах «на спортивные темы» возникает еще один узловой для трифоновской прозы момент: нетерпимость и суд, осуждение как следствие нетерпимости. А взгляд мальчика, ребенка есть этический критерий происходящего, то есть его *незнание* и «слепота» по отношению к отцу — *выше* взрослого, самодовольного и самоудовлетворенного жестокого *знания*.

Проблема терпимости и нетерпимости пронизывает собой, пожалуй, почти всю «позднюю» прозу Трифонова.

Проблема суда и осуждения, более того — нравственного террора ставится и в «Студентах», и в «Обмене», и в «Доме на набережной», и в романе «Старик». В этом смысле рассказ «Одиночество Клыча Дурды» являет собой некую поворотную точку в развитии авторской позиции. В «Студентах» право на безапелляционный суд над Козельским или Палавиным само собой разумелось; в «Обмене» право на суд уже подвергается не столь очевидному, но сомнению. Осудить Дмитриева или Лёву не стоит труда, труднее — понять. Ситуация суда над близкими — в основе «Предварительных итогов», этот суд, правда, тонко компрометируется автором («а судьи кто...»). В «Доме на набережной» суд над старым профессором выворачивается наизнанку; сочувствие и любовь торжествуют над судом в «Старике», в «Другой жизни», где героиня, пытаясь *разбирать дело*, восстановить в памяти «за» и «против» Сергея, приходит к пониманию его, да и самой себя. В уже цитированной выше статье «О нетерпимости», где Трифонов обращается к повести В. Катаева «Святой колодец», вызвавшей отрицательную реакцию в печати (рецензию В. Дудинцева), он пишет прежде всего о себе, об авторской позиции: «Гораздо серьезней, человечней, чем скоропалительные шаржи и обличения... исследования в глубине человека, в его душе, в том «святом колодце», куда попытался заглянуть автор повести... Герой — старик. Ему грозит неизвестность, небытие, смерть. Погружаясь в колодец прожитой жизни, старик как бы исповедуется перед самим собой. И он не лжет, ибо это исповедь. Он выглядит иногда неприятно, иногда жалко. Но главное — он человек, он старик, перемоловший огромные годы. Умный, много повидавший, ироничный, желчный старик. Но Дудинцев почему-то не видит в нем человека!.. Но где же ваш гуманизм... где сострадание? Где умение понять чужую боль, к которому вы так страстно призываете?» (т. 2, с. 550).

Вот этот-то гуманизм и был тем главным сокровищем, ко-

торое было найдено в пятистраничном рассказе «Одиночество Клыча Дурды».

Из поездок в Туркмению родился целый цикл туркменских рассказов, куда входят «Доктор, студент и Митя», «Маки», «Последняя охота», «Старики в Каушуте», «Песочные часы», «Старая песня», «О воде», «Беседа с герпетологами», «Под солнцем». Предложение Твардовского — напишите рассказ — реализовалось в целую книгу.

Туркмения для молодого московского писателя — новый, экзотический мир со своими проблемами, своеобразными людьми, новыми пейзажами. Вживался в него Трифонов долго — в общем счете восемь раз ездил он в Туркмению, в командировки. Впечатления трудно отстаивались, трудно перевоплощались в прозу. Это была непростая работа. И сейчас, при чтении, поражают «швы» — между отточенным психологическим анализом, лаконично — на трех страничках — уместившим характер и горестную историю «лучшего водителя автотранспортной конторы и члена месткома» Бако, покинутого непонятной ему, но столь горячо любимую женою, с которой он разговаривал на международные темы, — и ползучими газетно-репортажными штампами в следующем роде: «Кто не бывал в маленьких нефтяных городках Западной Туркмении, выросших среди песка и такыров, тому трудно понять их суровое, волнующее своеобразие». Или — в рассказе «Полет» он пишет: пустыня «текла неиссякаемо и торжественно», а люди конечно же «бросили вызов» природе. На весь рассказ — одна лишь фраза, которая удостоверяет писателя. Эта фраза — тоже о пустыне, но как выделяется образ среди штампов: «Она напоминала грубый муляж, на котором были трещины, вмятины и бугры, залитые грязно-желтой, неравномерно высохшей краской». Да и здесь очевидно, что постижение мира писателем пока внешнее, идет фиксация через зрительный аппарат («я видел...», «я увидел...», «я вглядывался...», «посмотрел пустыне в лицо», «увидел другое»). Стиль еще не однороден, он не отстоялся пока, не выработался в нечто цельное, индивидуальное. Слова здесь противоречат друг другу — а это показатель противоречий внутренних, противоречий трудно вырабатывающегося писательского метода. Но Трифонов уже от многого избавляется и многое приобретает на будущее. Штампы — это временные подпорки, которые писатель постепенно, по мере роста, отбрасывает, от рассказа к рассказу накапливая опыт, учась на своих собственных ошибках.

В «туркменских» рассказах Трифонов пытается увидеть и

передать то повое, что пришло в жизнь, а через нее и в литературу, после XX съезда. Та ломка стиля, о которой говорилось раньше, была обусловлена конечно же ломкой мировоззрения, ломкой сознания. Время властно повернуло писателя к реальным проблемам жизни. Трифонов приходит к новой социальной проблематике.

Этим обусловлено, например, появление такого рассказа, как «Последняя охота» (1956). Местный туркменский начальник Сапар Мередович еще не знает, что время его кончилось. Он все так же, как и раньше, хочет верить в стабильность и незыблемость тех порядков, которые обеспечивают ему «начальственный» образ жизни: машину, которая уже как бы принадлежит ему лично, шофера, которого оплачивает государство; наконец, браконьерскую охоту (это деталь говорящая: такие, как Сапар Мередович, не задумываясь готовы уничтожить все живое, все прекрасное, как он уничтожает ненужных ему, в общем-то, джейранов). И, тем не менее, «в последнее время Сапар Мередович испытывал неотвязное и почти необъяснимое чувство тревоги. Это чувство не было вызвано никаким конкретным событием. Оно возникло как бы из воздуха, из мелких и безобидных на первый взгляд примет». Вот это веяние нового «в воздухе» стремится передать Трифонов.

Сапару Мередовичу все равно чем руководить, лишь бы руководить. Перечисляя его должности, Трифонов утрирует социальный тип: «Ему предложили на выбор: замзавоблотделом или же заврайотделом. Сапар Мередович выбрал район, ибо лучше быть первым человеком в районе, чем вторым в области». Психология таких людей, как Сапар Мередович, очевидна, и Трифонов не обращается собственно к «деловой» деятельности своего героя, сосредоточивая свое внимание лишь на одной черте: жестокости. Причем он не рисует Сапара Мередовича жестоким по отношению к «своим» людям; нет, он по-своему даже благодушен, например, по отношению к шоферу: Трифонов показывает жестокость по отношению к живому вообще, к природе, через бытовую сцену охоты возводя эту жестокость даже в символ.

Охота превращена Сапаром Мередовичем в убийство: «Железный грохочущий аппарат с бензиновым сердцем и нежнопалевые маленькие, легконогие существа неслись сейчас рядом, словно в честном соревновании. Уже можно было стрелять. Мелкая картечь — двадцать две дробины, забитые в патрон двенадцатого калибра, — берет метров на восемьдесят. Уже можно... Сапар Мередович вскинул дробовик, целясь зад-

нему джейрану в лопатку»; «...из-под брюха его, склонив голу набок, выглядывал длинноногий, как паучок, ягненок.

Реджеп осторожно взял из рук начальника фару. Сапар Мередович поднял дробовик и выстрелил в джейрана в упор.

Таким же образом Сапар Мередович застрелил до рассвета еще двух джейранов».

Трифонов постоянно подчеркивает нетерпение Сапара Мередовича: шофер «точно испытывал терпение Сапара Мередовича»; его колени «неуемно дрожали»; «И опять у Сапара Мередовича не хватало выдержки»; «Руки... дрожали от недавнего возбуждения».

Сама ночная охота с прожектором, превратившаяся в убийство беззащитных животных, выписана точно и подробно. А кончается рассказ прозрачным намеком на то, что Сапару Мередовичу «охотиться» больше не придется.

Но не ради жестоких картин написана эта вещь.

Рассказ иллюстрирует время, иллюстрирует проблемы, волновавшие общество. В нем было то, что «особенно ценилось журналом «Новый мир» и ставилось во главу угла» и что потом тоже войдет как необходимый компонент трифоновской прозы: острая злободневность, актуальность. В этом рассказе время дано на переломе: прошлое уже кончается, а новое еще только начинается. Вот эта ломка времени, время на изломе, пограничье времени — бесконечно волновавшие Трифонова моменты.

В рассказе нет еще глубокого проникновения в сущность и психологию бывшего «хозяина жизни», да и задачи такой Трифонов еще перед собой не ставит (это придет гораздо позже, когда Трифонов осознает, что внешними мерами, как бы ни были они хороши, таких людей, как говорится, не возьмешь¹; что для их изживания обществу необходимо, как ни парадоксально, пристальное, внимательное осмысление их социальной психологии).

Но было и другое в «туркменских» рассказах, тогда, в конце 50-х, мало интересовавшее общественность, ожидающую «чего-то социального». Позже об этом Трифонов напишет так: «Один мой приятель, литератор, в конце пятидесятых годов

¹ А пока что Трифонов завершает рассказ появлением нового инспектора, который, спустившись «сверху», немедленно наводит порядок и восстанавливает законность: «— А насчет закона ты не волнуйся, отец. Я тебе обещаю, что никакой начальник и никакой чабан больше не смогут охотиться безнаказанно.

...Сапар Мередович решил, что сейчас самое время уйти не прощаясь».

спрашивал, когда речь заходила о каком-нибудь романе, о рассказе или повести: «Против чего?» А редактор «сказал по поводу туркменских рассказов с неодобрением и даже, пожалуй, презрительно: «Какие-то вечные темы!..» Те рассказы были отвергнуты...» (т. 2, с. 537).

Действительно, в некоторых из «туркменских» рассказов есть эта «вечная» проблематика: жизнь, смерть, смена эпох... Как правило, Трифонов уместает эту проблематику на двух-трех страничках текста. Причем все приметы современности тоже здесь существуют (рассказ «Песочные часы»). Так, старик, сторожащий какую-то древнюю могилу, «даст справку», по словам молодого туркмена-экскаваторщика, о том, чья это могила — действительно ли захоронен здесь один из полководцев Омара. «Много десятилетий, а может быть, и столетий эта святыня царила над всей округой... а теперь люди живут рядом и не замечают ее. Она сделалась мелкой, несущественной подробностью пустыни.

Когда идешь по бархану вниз, ноги погружаются в песок до щиколоток. Это похоже на ходьбу в воде. Тихо шуршит, струится белый песок, пластами сползает вниз. Мне кажется, что я погружаюсь в вечность, плыву в песке огромных песочных часов. Цивилизации и царства, орды завоевателей, народы бесчисленные, как песчинки,— все перемолото временем...»

А старик сторож живет в другом времени, ему нужна другая справка — не об Омаре, а для пенсии; и это конкретное время в рассказе пересекается с ощущением вечности, которое овладевает лирическим героем рассказа.

Именно это ощущение хода истории в вечность, уподобленное течению песков и воды («плыву в песке»), переходит потом, через «московские» повести, в «Дом на набережной», «Старик», «Время и место».

Пловцы, загребаяющие руками в потоке («Дом на набережной»), купающиеся мальчишки («Время и место»), огненный поток, текущий как лава,— все это произошло из маленького рассказа-притчи «Песочные часы»: «Шуршит и льется песок в песочных часах вечности, и мы не замечаем этого, как не замечаем, например, вращения земли. Но иногда бег времени становится поразительно ощутимым, и вдруг мы слышим его, как нашу кровь, стучащую в висках». Ход времени уподобляется кровообращению у человека; они едины, связаны большим кругом, кровь и есть тот поток времени, который проходит через нас.

По «туркменским» рассказам отчетливо видно, как у Трифонова формировались нравственные принципы, как он находил новые изобразительные решения. В своих рассказах о пустыне Трифонов будто бы обходит то главное, ради чего он в пустыню ехал — строительство канала. Его рассказы, иногда маленькие, словно зарисовки, показывают, как Трифонов вживался в материал, необходимый ему для новой крупной вещи. А в материал он вступал осторожно, внимательно, изучая реалии туркменского быта досконально.

В «Золотой розе», основу которой, по воспоминаниям «семинаристов», составили занятия со студентами Литинститута, Паустовский писал: «В последние годы подробности начали исчезать из нашей беллетристики, особенно в вещах молодых писателей.

Без подробности вещь не живет...

Смысл подробности заключается в том, чтобы, по словам Пушкина, мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно, в глаза всем».

Трифонов хорошо усвоил этот урок. Детали и частности увидены и переданы им резко, зримо, полновесно. «Какая пропасть черепах! — пишет он в рассказе «Доктор, студент и Митя». — Они греются на солнце, поблескивая бутылочным панцирем, и некоторых «газик» переезжает колесами, вдавливая их в песок». Запись Трифонова почти репортажна; он охотится за оттенком краски, названием растения, рисунком ландшафта. В «туркменских» рассказах взгляд его — это взгляд не только писателя; в нем есть что-то от азарта естествоиспытателя, ботаника, географа. Он стремится запечатлеть — с дневниковой точностью — все подробности пейзажа, нюансы меняющегося освещения. Импрессионизм изображения очевиден: «Небо стремительно алено на востоке, но западный край неба, который путники видели перед собой из машины, еще туманился сумеречной сипевой. Но сумрак быстро редел и там, и небо прояснялось и голубело, голубело, точно промываемое ветром. Вспыхнули кустики, подожженные первыми лучами, багряно засветился песок на вершинах, и Митины затылок и уши залило вдруг алым светом, хлынувшим из-за спины. Теперь, ныряя с бархана на бархан, машина то попадала в прохладную тень, то, вылетая на гребень, вся озарялась красным, пламенеющим светом».

Трифонову как бы доставляет радость и удовлетворение сам факт подробного богатства жизни, его переполняет желание все это успеть записать. В рассказах нет абзаца, не утяжеленного редкой, выразительной деталью: «...возле входа (в

кибитку.— Н. И.) лежали две здоровенные туркменские овчарки с грязно-белой курчавой шерстью; бока их тяжело ходили от жары, из разинутых пастей вывалились арбузно-розовые языки». Трифонову еще трудно от чего-нибудь отказаться, отобрать, отжать детали—все интересно, свежо, необычно. Отношение писателя к действительности родственно восторгу перед природой студента-энтомолога («Доктор, студент и Митя»):

«— Смотрите, какая штука! — вдруг раздался его громкий голос из-за холма. Он подошел, держа в руках странный красноватый предмет размером с небольшую дыню.— Возле саксаульчика из песка выкопал.

Ляхов только скосил глаза и не шевельнулся, а Митя спросил лениво:

— А жрать ее можно?

Студент серьезно покачал головой:

— Ну нет, вряд ли. По всей видимости, это паразит саксаула.— Он торопливо счищал песок, разглядывая находку.— Да, это безусловно паразит. Пожалуйста — редуцированные листочки. Интереснейший экземпляр!

Он положил растение в машину и что-то записал в свою книжечку».

Но урок Паустовского — о важности и значении подробностей — имел свое окончание.

«С другой стороны,— замечал он,— есть писатели, страдающие утомительной и скучной наблюдательностью. Они заваливают свои сочинения горами подробностей — без отбора, без понимания того, что подробность имеет право жить и необходимо нужна только в том случае, если она характерна, если она может сразу, как лучом света, вырвать из темноты любого человека или любое явление»¹.

Трифонов еще балансирует между желанием все записать — и точно, лаконично отобрать, то есть преобразить подробность, осветить ее лучом главного в рассказе, сделать ее обязательной, художественно необходимой.

Трифонов постепенно отходит от той романтической дымки, которой словно окутаны рассказы самого Паустовского; детали его прозы становятся все весомее и отчетливее, пейзаж — грубее, он как бы пропитывается потом, зноем, тяжестью реальной жизни: «У кромки песков чернела кибитка. В песках и на такыре вокруг нее стояли верблюды. Их было очень много, но стояли они как-то разрозненно, каждый особ-

¹ Паустовский К. Повести, с. 557.

няком, в задумчивом оцепенении. Все они были облезлые, с вылинявшей шерстью, спины их напоминали старые, пыльные кушетки, из которых клочьями торчит вата». Это — один из пейзажей в рассказе «Доктор, студент и Митя», в сюжете которого противопоставлены два героя — это романтически настроенный студент-энтомолог («толстый, румяный юноша», обнаруживающий «радостный интерес ко всему окружающему») и уже хлебнувший трудностей, усталый тридцатилетний доктор Ляхов, которому «было лень даже смотреть по сторонам». Студент только начинает жить, все вокруг — в том числе и непредусмотренная ночевка в песках, и потерянная дорога — вызывает в нем оживление, стремление к поиску, энергию. Ляхов, которого покинула жена, которому уже осточертела эта работа в пустыне, с неприязнью относится к молодому энтузиазму и наивному задору. Однако действие поворачивается так, что Ляхов убеждается в своей необходимости, нужности людям; он не испытывает чувства облегчения от того, что их опасное путешествие завершается благополучным финалом, и теперь можно будет покинуть этот край. Нет, он «равнодушно и спокойно думал» о другом — о том, что «никуда не уедет из этой бедной, испепеленной зноем страны с ее горечью, духотой, солью, простором, миражами и человеческим упорством. Что-то незримо и прочно связало его со всем этим».

Трудности, зной и горечь — это только одна сторона медали. Упорство и противостояние, сила человеческого характера и стойкости — вот та ценность, ради утверждения которой написан рассказ.

А неэстетичность изображенной жизни (нечистота, гнойная флегмона в горле туркменского старика, длинный нос поварахи) — это лишь грубая поверхность, как след от пендички, которого стесняется миловидная медсестра Роза.

При таком взгляде на реальность, не исключаящем грубых сторон увиденного, но вбирающем их в общую картину мироустройства, побеждают богатство и многоаспектность жизни, а значит — и ее неожиданная, естественная, не «смазливая» красота.

Жажда справедливости

Роман «Утоление жажды» трудно появлялся на свет. Писался он по договору с журналом «Знамя», закончен был к концу 1962 года, но по представленной рукописи журнал отказался его печатать. Трифонов показал роман в «Новый мир», но и там получил скоропалительный отказ. В конце концов роман все-таки был напечатан в «Знамени».

В романе две сюжетные линии: линия, рассказывающая о строителях Каракумского канала, и линия судьбы самого рассказчика, Петра Коряшева. Впервые на страницах трифоновской прозы появляется герой-писатель (если не считать раннего опыта с Сергеем Палавиным — но там «писательство» не было той *внутренней* проблемой, которой оно является в «Утолении жажды»). Жанровая форма романа, к которой Трифонов обращается впервые, открывает ему новые возможности — увидеть человека в его сложных взаимосвязях с обществом.

Роман был актуален не столько по «географии», сколько по изображенному времени конца 50-х годов, когда у людей возникла «жажда не менее сильная, чем жажда воды... жажда справедливости», — времени XX съезда партии, восстановившего историческую справедливость в отношении тех, к которым относился и коммунист Валентин Андреевич Трифонов, отец писателя... На страницах романа ведется спор:

« — Вы знаете, как туркмены утоляют жажду? Вот послушайте: сначала утоляют «малую жажду», две-три пиалки, а потом, после ужина, — «большую жажду», когда поспеет большой чайник. А человеку, который пришел из пустыни, никогда не дают много воды. Дают понемногу.

— Иначе ему будет плохо, — сказал Платон Кириянович.

— Да не будет никому плохо! Чепуха это! Не верю! — говорит Тамара возбужденно. — Как может быть чересчур много правды? Или чересчур много справедливости?»

Вопрос о восстановлении справедливости был самым актуальным вопросом в общественном сознании конца 50-х — начала 60-х годов.

Стало набирать силу, развивалось общественное мнение. А результатом этого развития явился горячий и естественный интерес к гражданственной проблематике, актуализация общественных наук (особенно социологии), искусства и литературы. Литература ощутила внутреннюю потребность в прямом злободневном отклике на нравственное событие всенародной значимости. И в прозе, и в поэзии, и в критике зазвучал открытый гражданственный голос; поэзия вышла на трибуну, названную впоследствии эстрадой; проза — впрямую обратилась к сложному, переломному сознанию общества, апеллируя к самосознанию каждого гражданина; критика активно участвовала в формировании социально-нравственного мироощущения советского человека. Жажда справедливости была общественной жаждой.

Притча об «утолении жажды» определяет главную внутреннюю тему нового романа Трифонова, особенно явно звучащую в истории журналиста Петра Коришева, от лица которого ведется повествование.

С многозначительного мотива жажды и духоты и начинается роман, в котором экзотика пустыни снижена, «заземлена» буквально с первых строк: «Ехать было мучительно, мы сидели в трусах и в майках на мокрых от пота матрасах и обмахивались казенными вафельными полотенцами... Я ехал в пустыню потому, что у меня не было выхода. И я не любил, ее, и не думал о ней, не вспоминал о ней. Я вспоминал о другом. И, кроме того, меня мучила жажда».

Герои романа находятся в состоянии перманентного спора. Спорят их жизненные позиции, уклад и образ жизни — спорят, так сказать, не только слова. Спор идет о самом главном — о времени: «Люди спорили о крутизне откосов, о дамбах, о фразеях, о мелочах, но на самом деле это были споры о времени и о судьбе».

Эти споры о времени разворачиваются на разных уровнях романа. Петр Коришев, человек молодой, но уже много испытывавший (отец его был репрессирован и посмертно реабилитирован), ощущает себя надломленным («Проклятая неуверенность. Она сидит во мне, как бацилла»). Его положение в жизни (начало романа) крайне неустойчиво, нестабильно: нет еще ни работы, ни твердой почвы под ногами. Но единственное, что у него действительно есть, — это жизненный опыт,

объединяющий его, несмотря на очевидную молодость, с другими героями, наделенными Трифоновым драматической судьбой (Борис Литовко, потерявший всю семью во время ашхабадского землетрясения; Денис, вернувшийся на родину через шестнадцать лет после плена). Петр Коришев обладает жесткой трезвостью взгляда на мир; сентиментальные воспоминания, на которые его провоцирует бывший однокурсник по институту, журналист Саша Зурабов, ему глубоко чужды. Слишком драматично было прошлое. «Я не люблю вспоминать» — этот мотив проходит через роман. Короткий ресторанный разговор о времени многое раскрывает в биографии и психологии Коришева. «Саша предлагает выпить за альма-матер.

— Все-таки было неплохое время, а? Хорошее было времечко! Да что говорить — лучшее время нашей жизни. Лучше уже не будет...

Он погрустнел, растрогался.

— Да нет,— говорю я.— Время было в общем паршивое... ты забыл бесконечные персональные дела, исключения, выговоры? Как Николая Львовича с кафедры выгоняли — забыл?»

Так переоценивается героем время конца 40-х — начала 50-х годов, а автором, разделяющим его точку зрения, — повесть «Студенты» (в этой реплике Коришева переосмыслен сюжет первого крупного произведения Трифонова). Мироощущение Саши Зурабова можно уподобить трифоновскому мироощущению периода «Студентов». Сейчас, отделенная всего несколькими годами от предыдущей, — совершенно новая эпоха, которая дает возможность оценить прошлое иначе. Время в романе не предстает плавно текущим — к этому образу Трифонов придет потом, хотя зачатки его есть в «туркменских» рассказах, — оно предстает рваным, ступенчатым, разделенным катаклизмами — будь это землетрясение, война или поворотные исторические события. И личность осознается Трифоновым в трагической, коренной зависимости от этих переломов и катаклизмов — в отличие от спокойной, вечной жизни природы. Стабильность человеческой жизни изначально подвергается сомнению: «Деревья стоят на земле гораздо прочней, чем дома. Великоленные тополя... стоят на своих местах, где они были посажены полвека назад. Ужас той ночи (землетрясения. — *Н. И.*) пронесся мимо них. Исчезла или же навсегда изменилась жизнь, журчавшая под их сенью, и остался от нее окаменевший бред, мираж: кирпичный мусор бывших домов, забитый травой и пылью, изломы бывших тро-

туаров. Как хорошо быть деревом! Как хорошо ничего не помнить!»

Вопрос о смысле жизни волнует не только «интеллектуальных» героев романа; спорят о нем Марина, дочь экскаваторщика, и один из лучших рабочих Семен Нагаев, пристрастившийся к деньгам:

« — Ведь в жизни самая сила что? Вот что! — Он поднял руку горстью и большим пальцем с коротким желтым ногтем потер два других пальца...

— А для чего, Семеныч?

— ...Машину хочу купить.

— А машину для чего?»

На этот вопрос Нагаев ответить уже не может.

Нравственные вопросы, поднимаемые в романе, крепко, добротнo связаны с «производственной» линией романа. Трифонов тщательно изучил сложную рабочую жизнь строительства, ее проблематику — хотя на иных страницах романа она передана с каким-то романтическим, чуждым реалистической манере Трифонова, а потому и несколько натужным вдохновением.

«И где-то уже строились шлюзы, заливалась бетоном арматура и вырастали в песках... улицы некоего города... а далеко впереди всех, заброшенный в барханные дебри, какой-то одинокий экскаватор остервенело рвал землю, и по ночам была крошечная тьма и кричали шакалы.

И в этой необозримости целого заключалось величие. Но понять его было непросто».

От общих слов («необозримость», «величие» и т. п.) Трифонов все же идет к конкретным, стремясь постигнуть единичную человеческую судьбу. И это тоже органически связано с общественным демократизмом новой эпохи, подвергшей сомнению теорию человека-винтика, столь популярную в недавнем прошлом. В романе нет героев «маленьких», второстепенных; каждый человек, каждый герой важен писателю, он хочет докопаться до его психологической сути, до сформировавшей его судьбы. Жажда узнавания жизни и удивление перед многообразием человеческих судеб переполняют автора. Пожалуй, ни одно из его произведений не было и уже не будет столь «многонаселенным» и столь многослойно разнообразным по персонажам: редакционные работники, журналисты и рабочие-экскаваторщики, бульдозеристы и геологи, геоботаники и ведущие инженеры, начальники производства, партийные работники и пастухи. Здесь представлены люди разных национальностей, с разным укладом жизни: русские,

туркмены, латыш Мартин Егерс, украинец Иван Бринько, азербайджанец Сергей Мамедов. Многослойна и неоднородна стилистическая ткань романа: романтические пейзажи перемежаются сугубо производственными изложениями существа дела; трезвый реализм изображения ежедневной, «потной» трудовой жизни — типично «городскими» описаниями, как бы перекочевавшими потом в «позднюю» трифоновскую прозу. Трифонов открывает для себя самого, для своего будущего неоднозначность человека, которого «за рупь двадцать не возьмешь», как говорят в романе. Всегда в нем что-нибудь неожиданное выскочит, появится.

Так, мы уже знаем, сколь охоч до денег Семен Нагаев. Но в романе вспоминают некоего Дмитрия Васильевича Плюща, шофера, который «крепко зарабатывал», а всю получку тратил на угощение для приезжающих и «всех встречных шоферов поил бесплатно». Да и Семен не так примитивно жаден, как может показаться вначале.

Однако вернемся к вопросу о «смысле жизни». Саша Зурабов, фанфарон и ловелас, определяет его так: «Каждый ищет что-то для себя. Один это, другой то. Колхозники ищут одно, Нагаев — другое, Фоменко — третье. Один бежит от семьи, другой, наоборот, мечтает найти семью. Третий делает карьеру». В высказывании Зурабова есть мелкая, корыстная «правда», которая обнажает его сущность, и его слова компрометируются автором при помощи изображения его образа жизни; Зурабов — заядлый, «профессиональный» спорщик и хороший болтун, чьи слова постоянно расходятся с делом. Но одна фраза, сказанная Зурабовым, как бы дает смысловой ключ к роману — «надо же мыслить самостоятельно...». Это *авторская* мысль, вложенная в уста позера.

Самостоятельность мышления — первое условие справедливого отношения к жизни, первое условие того, чтобы не повторилась в истории нашего общества та несправедливость, о которой ясно и недвусмысленно сказала партия. Если человек не возьмет на себя груз самостоятельности — с ним можно делать что угодно. Утоление жажды, то есть утоление справедливости, не может быть малым или большим — справедливость нельзя взвешивать по граммам.

Вопрос о справедливости проникает во все сюжетные повороты романа. Прежде всего, это судьба Петра Коряшева и его родителей. Несправедливо обвинен в превышении власти главный инженер Ермасов. Несправедливая статья по поводу новых методов строительства надолго выбивает его из колеи. Несправедлив Саша Зурабов по отношению к своей

жене Лере. Несправедлива даже природа — пустыня — по отношению к людям.

И тем не менее справедливость во всех этих и еще многих мелких, «фоновых» ситуациях в романе торжествует. Но это не происходит само по себе, это требует конкретных усилий, поступков, огромного человеческого напряжения. Ответственность — вот что Трифонов противопоставляет несправедливости. Ответственность за свое дело, за окружающих людей, ответственность за себя, в конце концов, и за свое время.

Производственный конфликт романа, в общем-то, не несет в себе ничего принципиально нового: борьба новаторов, которых олицетворяют Ермасов, Карабаш, единомышленники с ними бульдозеристы и экскаваторщики, с консерваторами, которые еще цепляются за власть, хотя время их неотвратимо уходит. Эта борьба требует много сил, душевных и физических. Борьба за прогрессивный метод прокладки канала сливается с борьбой за гражданское мужество, демократизм, самостоятельность мышления, социальную зрелость.

Обращаясь к творчеству Анатолия Рыбакова, к созданию романа «Екатерина Воронина», Трифонов замечал: эта книга «писалась дольше и тяжелее всех прежних и будущих. Потребовались отъезд, отрыв от привычного жителя-бытия, углубленное изучение, кропотливое исследование жизни... Господи, как это трудно: вживаться в чужую жизнь!»¹ Это сказано и о себе самом периода создания «Утоления жажды».

Прозанки отходили в этих книгах от своего личного опыта: Рыбаков в большей мере, Трифонов в меньшей (недаром он ввел в качестве рассказчика авторского «двойника» Петра Корышева).

Да, задача была не из легких. Тем более что у Трифопова не было никакого другого образования, кроме литературного; вникнуть же в реальную проблематику строительства канала было для него довольно трудно. Но с этой задачей Трифонов справился, по крайней мере, без явной производственной «липы». Изучение материала было действительно доскональным. Вот как Трифонов пишет о строительстве: «Трактор, как крот, врезался в грунт, прокапывал глубокую траншею-коридор — очень глубокий коридор, вот что замечательно! — но с единственным недостатком — по сторонам коридора образовывались песчаные стены. Достижением было то, что бульдозер, оказывается, мог делать такие глубокие выемки и взбираться

¹ Трифонов Ю. Зрелость таланта. — «Литературная Россия», 1971, 5 февраля, № 6, с. 35.

с грунтом на крутой откос. Но как уничтожить песчаные стены между коридорами?» Трифонов «вгрызается» во всю технологию производства, стараясь передать ее грамотно, без ошибок. Он убежден, что только так и можно писать о производстве, чтобы писать точно и правдиво. Трифоновское внимание к детали, острое зрение позволяют ему передать технологию зримо, отчетливо, подробно, реально.

Зримо и реально, без «липы», он пишет и людей, человеческие взаимоотношения в современной действительности (история как художественный фактор мышления, столь характерный для «позднего» Трифонова, в этом романе еще отсутствует). Люди живут, работают, любят друг друга, встречаются, расстаются. Тщательно, с вниманием к оттенкам, с откровенной любовью к человеческому телу, без всякого ханжества написаны отношения Карабаша и Леры — они почти не говорят о любви, они просто любят друг друга. Трифонову нравится сближать стихию любви с первозданностью и естественностью природы — песка, зноя, воды. Трифонов впервые пытается показать естественного человека, естественные и прекрасные отношения. Самое главное, что он подчеркивает в Лере, это полная соприродность, что ли; недаром он наделяет ее профессией геоботаника. Волосы Леры пахнут пустыней, она сама — песком и солнцем. Такова же и Марина — выгоревшая на солнце до седины, загорелая, плотная, доверчивая — настоящее дитя природы. Естественный, цельный человек и Карабаш, которого полюбила Лера.

Стремление к правде и справедливости есть основа характера естественного человека, каким его пишет Трифонов. Естественным героям противостоят люди «частичные», раздробленные, нецельные натуры. Они могут говорить одно, а делать другое — как Саша Зурабов. Причем в романе Трифонова откровенные подлецы и негодяи, в общем-то, неинтересны, стандартны. Гораздо интереснее именно тип человека компромисса, человека двойственного — этот тип, столь характерный для «позднего» Трифонова, впервые появляется здесь, в «Утолении жажды». А исследованием этого типа Трифонов будет заниматься глубоко и пристально.

Саша Зурабов одновременно с Петром Корушевым закончил университет, поехал работать в ашхабадскую газету. Он отнюдь не глуп и даже по-своему одарен: хорошо и легко работает, много ездит и пишет. Он образован и начитан, но лишен того, что наиболее существенно для человека высокой нравственности — бескорыстия и самостоятельности. Саша Зурабов таков, каким ему быть прикажут; знания его поверх-

ностны и неглубоки. В общем-то, Зурабов постоянно приспосабливается к жизни, приспосабливается к ситуации. Самостоятельность и ответственность — чуждые для него понятия; он может о них писать, но не может ими жить.

Но в Саше Зурабове есть и своеобразная верность дружбе — именно он, например, устраивает Корышева в газету, не смотря на его «трудную» биографию. Зурабов — компанейский, «свой» парень.

Трифонов впервые для себя в романе «Утоление жажды» прибегает к приему сочетания нескольких точек зрения на одного человека, из перекрещивания которых и рождается образ. По-разному воспринимают Сашу, например, жена и любовница, Тамара. В ее словах о Саше есть конечно же и оправдание его, и преувеличение его достоинств, но из них лепится предварительный характер, который потом перейдет в другие произведения Трифонова: «Ведь он неврастепик, он слабый, впадает в уныние от малейших неудач. В его характере много смешного и немужского, — он в чем-то еще мальчишка, правда?.. Он талантлив... Но он ужасно ленив душой, у него нет вкуса к работе и к жизни, и виновата эта женщина». Вот отсюда, как из почки, произрастут многие трифоновские герои — Дмитриев, Геннадий Сергеевич, Руслан: «Сашка вообще умеет работать. У него есть хватка, чутье, легкий слог. Но все, что он пишет, немного холодно, скучно и как-то со стороны».

Конечно, работа в газете — не простое испытание. Один из работников газеты, «литературный комбайн» Критский, пишет, например, срочную статью о феодально-байских отношениях, а одновременно на нем «висит» рецензия и перевод. Так и Зурабов — постепенно «стирается» его характер, перемалываются его способности, он становится «винтиком», способным даже на подлость.

Вопрос о том, что такое человек — личность или «винтик», точно привязывает роман к определенному времени, гарантирует его актуальность, злободневность. Но, в общем-то, и повесть «Студенты» была по-своему актуальна и злободневна... Принцип злободневности остается, меняется лишь направленность пафоса. Для эпохи «Студентов» злободневными были апофеоз прямолинейно понятого единомыслия и анафема индивидуальности; для эпохи «Утоления жажды» — борьба за ценность уникальной человеческой личности, анафема теории «винтиков». «Я не хочу быть винтиком! — кричит один из героев романа. — Мне надоело! Хватит! Сколько можно! С ви-

тиками никто не считается! Им можно ни черта не объяснять, перед ними не отчитываться — они ведь бессловесные!»

А что же Зурабов? Зурабов, прекрасно понимая всю справедливость возмущения «теорией винтиков», тем не менее понимает и то, что это все, пока не дошло до дела, болтовня: «Всей этой демонстрации копейка цена, понятно? Ничего в этом мире не изменится... Пустая говорильня, махание кулаками по воздуху. А я не любитель участвовать в таких спектаклях».

Постепенно набирая силу, повествование от первого лица сюжетно пересекается с «производственной» линией романа — Петру Корушеву поручают подготовить несколько материалов о строительстве канала, и там, уже на месте, он знакомится с Карабашем и Ермасовым.

«Газетная» и лирическая линия романа по проблематике дублирует «производственную». Хотя сферы действия героев глубоко различны, система отношений повторяется почти зеркально. Новаторам в газете так же противостоят «консерваторы» — заместитель редактора Лузгин, бездарный сценарист Хмыров, упорно пробивающий свое детище на литературную страницу газеты. Хмыров, кстати, во многом напоминает тех «железных» людей из «позднего» Трифонова, которые во всем идут до упора (Лена, жена Дмитриева, из повести «Обмен», Олег Кандауров из романа «Старик»): «Я ощущал энергию такой силы, что мне оставалось лишь завидовать и удивляться: откуда это у томного, женоподобного интеллигента, всегда усталого, с тихим голосом? По-видимому, он, как спортсмен, большую часть времени расслаблен, а в нужный момент умеет собраться и напирать все силы».

...Хмыров человек основательный, он все делает на совесть и доводит до конца. И когда он занят делом, когда он, подобно навозному жуку, катит свой ком грязи по точно выбранной дороге, для него не существует ни самолюбия, ни ложной скромности, ни сомнений, ни колебаний, не существует больших денег и маленьких денег, для него существует только результат, окончательная победа. Такие, как он, добиваются всего». Корушеву «хмыровская халтура» справедливо представляется «символом уходящего времени», но то, что она столь быстро сдаст свои позиции и уйдет, было иллюзией и героя, и самого писателя. Борьба за справедливость потребовала в 60—70-е годы немало сил у близких сердцу автора героев. «Несправедливость» не столь простодушна и очевид-

па, она многолика и разнообразна и даже может философски обосновать свое позитивное значение в действительности.

Так обосновывает «консерватор» Хорев, автор клеветнической статьи о методах Ермасова, свою парадоксальную жизненную позицию: «...я, так сказать, осуществляю роль трения: торможу, сдерживаю движение и одновременно делаю это движение возможным... Поезд мчится по рельсам благодаря трению. Не будь трения, все полетит к черту, в тартарары! Так вот я и есть трение. Я выполняю эту благородную и, если хотите, жертвенную роль: роль Великого Противодействия... Если рассуждать диалектически... в прогрессе в равной степени повинны те, кто его добиваются, и те, кто ему противятся. Это плод, так сказать, совместных усилий». Но эта позиция — обман, даже не обусловленный и не оправданный самообманом. На самом же деле теория исторического «трения» крайне опасна, и недаром Карабаш возражает Хореву, так ведь и Чингисхана можно объявить деятелем прогресса...

Хорев на стройке — это Лузгин в газете, тоже «тормоз», «необходимый» для прогресса. Деятельный и целенаправленный Карабаш — антипод «двойственного» Зурабова и герой, наиболее близкий внутренне Петру Кобышеву, близкий ему по честности, порядочности. Как стремление Карабаша к справедливости реализуется прежде всего в «производственно-строительной» сфере, так честность и порядочность Кобышева — в своем деле, в газете, в печатном слове.

Любовная линия Кобышев — Катя — тоже зеркальное отражение, только несколько бледное и вяловатое, линии Карабаш — Лера.

Но главное — вопросы, единые вопросы, которые выдвигает и перед инженерами, и перед журналистами время. Это прежде всего объединяет героев двух повествовательных линий романа — время действия, определяющее их мышление. Не они властвуют над временем, а время или подминает, или освобождает их. При всем очевидном стремлении Трифонова к широте и свободе мышления, оно оказалось закованным в рамки *момента*. Время в романе предстает как *современность*, не более того. Слишком остры, злободневны, слишком драматичны и тяжелы были проблемы актуальные, чтобы вписывать этот «момент» в историческую канву. Поэтому-то и оно не пластично, не текуче, не романно, а дискретно. Кобышев размышляет: «Прожита половина жизни. Странно: половина жизни, а ощущение такое, будто настоящего еще не было, главная жизнь впереди. Куда я, собственно, девал эти годы?.. Всю жизнь я изо всех сил старался поправить непоправимое.

И тысячи других занимались тем же самым. *Пока вдруг не сломалось время — неожиданно, как ломается нож*. По сравнению с «туркменскими» рассказами что-то было потеряно, не вошло в кровь и плоть романа; рассказы были внутренне свободнее, больше обещали на будущее; в рассказах уже время начало пульсировать, как кровь в висках, уже обнаружена, найдена Трифоновым волшебная для него мысль о единокровии современного момента, истории и человека. Тех открытий-микропортретов в рассказах, в которых указывалась *перспектива* человека, в которых мысль автора была художественна, то есть проникала и в его прошлое, и в будущее, здесь, в романе, мы не найдем. В статье «О нетерпимости» Трифонов говорил о том, что задачей литературы не является шаржирование, сарказм; говорил он и о том, что нельзя расценивать литературу по принципу — «против чего?» выступает автор; сам же он в «Утолении жажды» идет по пути шаржирования, сгущения типа. Рассказ «Последняя охота», о котором речь шла в предыдущей главе, при всех издержках был все-таки попыткой художественного исследования типа; в романе же этот тип повторяется в публицистически-язвительном изображении завоблотделом культуры Курбана Кулиева, о котором «никто с определенностью не мог бы сказать», чем он «занимается на стройке. Он обязан был, кажется, руководить библиотеками, устраивать какие-то лекции, посылать кинопередвижку на трассу. Все это в условиях пустыни было довольно затруднительным, подчас невыполнимым, и поэтому то немногое, что делалось по этой части, было вполне под силу политотделу стройки и рядовым коммунистам — оно и делалось рядовыми коммунистами... Когда в Инче, например, в клубном бараке устраивался концерт самодеятельности, то ставилась птичка красным карандашом... и в ведомости завоблкультурой Кулиева, который узнавал о концерте спустя месяц.

Курбан Кулиев гордился тем, что он тоже в какой-то степени, пускай косвенно и не на главном участке, принадлежал к руководителям стройки. Ему нравилось ездить на стройку, инспектировать и заодно охотиться в песках.

То, что составляло смысловую, идейную суть романа, действительно злободневную и актуальную, не всегда срасталось без швов в его художественно-образительной ткани; подчас в романе точная мысль о *чем-то* существует сама по себе, а пластическое, точное изображение — отдельно. Поэтому в «Утолении жажды» много действительно мастерски написанных абзацев, из которых все-таки не цементируется роман.

Вот, например, как пластична характеристика девушки Коришева, Кати: «...порой она, мне кажется, в этой трудной жизни, совершая нелепые поступки, и сама не знает, чего хочет, и тогда мне делается ее жалко, очень жалко. Она так же одинока, как и я, в этом городе. Но иногда я замечаю, что она хитра и расчетлива не по возрасту, и тогда я задумываюсь. Мне нравится ее тоненькая полудетская фигура, темно-рыжие волосы, и ее невзрачные кофточки, и старенькие босоножки, и то, что, когда мы обедаем в столовой, она всегда ест с жадностью и пьянеет от лимонада».

Трифонов замечал позже: «Нет ничего драгоценнее мельчайших, гомеопатических подробностей»¹. «Гомеопатические подробности» у Трифонова не только удостоверяют происходящее, но и обязательно несут смысловую нагрузку, являясь как бы мельчайшей, молекулярной метафорой мысли. Так, идея хрупкости, незащищенности человеческой жизни, связанная с идеей справедливости, которая призвана эту жизнь защищать, реализуется Трифоновым не только в рассказе об убийстве Бяшима или об апхабадском землетрясении, не только в идее исторической власти времени, перемалывающего человеческую личность, но и в такой, например, «гомеопатической» подробности: «Запомнилось такое: рухнули стены, этажи, все кругом в обломках, под ними люди, а посреди этих обломков, совершенно целенький, без единой царапинки, лежит большой стеклянный абажур. Каким чудом он уцелел? В годы войны мать Тамары купила его на барахолке, его везли оттуда с превеликой осторожностью, боясь случайно уронить. И вот он пережил и маму, и дом, и весь город...» Трифонов пытается «гомеопатическими» подробностями, как острой приправой, оттенить «вкус» эпического повествования. Особенно точной в такой подробности должна быть вещь, предмет, на котором акцентируется внимание. Лимонад, от которого пьянеет Катя, больше говорит о ее жизни, чем ее же проходные реплики в разговорах с Коришевым.

Катя, как и Зурабов, относится к тем характерам, которые после «Утоления жажды» выживут, окрепнут, перейдут в новые повести Трифонова. Выше уже говорилось о сценаристе Хмырове, идущем во всем «до упора», как о предшественнике Кандаурова; но он же, Хмыров, одновременно является и

¹ Очевидна переключка со словами Паустовского: «Хорошая подробность вызывает у читателя интуитивное и верное представление о целом — или о человеке и его состоянии, или о событии, или, наконец, об эпохе» (Паустовский К. Повести, с. 558).

предшественником бездарного драматурга Смолянова из «Долгого прощания». А судьба Кати, стремящейся стать актрисой, предвещает судьбу Ляли из той же повести; в треугольнике Катя — Корышев — Хмыров предсказан треугольник Ляля — Гриша Ребров — Смолянов: «Катю занимало другое: чтобы я поговорил с Хмыровым. Она твердила об этом с возрастающей настойчивостью, а мне не хотелось обращаться к Хмырову с просьбами, вообще не хотелось иметь с ним дело. Кроме того, я знал, что это бесполезно: какая Катя актриса? Почему это ее будут снимать в кино, даже по такому липовому сценарию, как хмыровский?»

Трифонов уже держит в сознании свое будущее развитие, нащупывает свои возможности. Вся «газетно-редакционная» линия повествования в этом смысле оказалась для него чрезвычайно плодотворной и полезной, насыщенной этюдами будущих произведений. Здесь Трифонов впервые подробно обращается к слою околохудожественной интеллигенции как предмету изображения — за исключением, пожалуй, одного раннего рассказа, в котором тоже угадывается характернейшая трифоновская проблематика, — рассказа «Неоконченный холст».

Речь в нем идет о художнике, который пользуется большим успехом как автор картины «Урок физкультуры в колхозной школе». Вспомним всю историю успеха повести «Студенты», переложенную, транскрибированную Трифоновым в рассказе: «За несколько лет имя Сергея Муранова облетело все газеты... Из безвестного, начинающего художника Муранов очень скоро сделался модным, чуть не знаменитым живописцем. Он принял это как должное, как все люди принимают обычно собственную славу... Между тем новые работы не ладились...»

После не очень заслуженного, видимо, успеха — кризис, немота, отсутствие денег. Выход из перманентного безденежья один: халтура. Впереди маячат «три панно на спортивные темы» (тоже весьма автобиографическая деталь — вспомним спортивные рассказы Трифонова). Художник уже начинает исповедовать конформизм, возводит целую теорию для самооправдания: «И кто не делал уступок своей творческой совести, временных уступок, черт побери!» Он даже апеллирует к большим именам — мол, и Репин иногда писал по фотографии... Но от «рокового» соблазна его удерживает приятельница Верочка (говорящее имя), верящая в «святое искусство» и его талант. И действительно, художник отказывается от халтуры, талант реализуется, но и человеческое,

то, что было в Муранове, теперь пропадает. Художник становится равнодушным, холодным, циничным: равнодушен он и к Вере, и к смерти старого художника, в свое время помогавшего ему встать на ноги.

Художник и совесть, талант и правда, талант и сердце... Уже тогда — а рассказ датирован 1955 годом — Трифонова волновали эти проблемы, которые он в дальнейшем то обнажал, а то и глубоко прятал, что и спровоцировало, например, И. Золотусского усомниться в наличии добра и сердца в трифоновской прозе¹.

Эти же проблемы есть и в «Утолении жажды», только их надо увидеть, выделить из текста. Ответственность за справедливость, горячее неприятие несправедливости заложено во всей истории с газетными очерками о строительстве канала. Вслед за статьей Хорева, обрушившегося на работы Ермасова, в газете появляется статья Саши Зурабова, неверно освещающая работу инженеров Гохберга и Карабаша (в появлении статьи есть еще подлый оттенок, потому что Зурабов ненавидит Карабаша из-за Леры). Собирается бюро обкома, дабы решить поставленные — неправильно поставленные! — газетой вопросы. И на этом бюро Лера просит выступить Коришева. (Замечу, что выступление на важном собрании, от которого зависят судьбы людей, — сюжетный мотив многих произведений Трифонова: «Студенты», «Утоление жажды», «Дом на набережной», «Старик», «Время и место»).

«Для нее не существовало препятствий, — отчужденно замечает Коришев. — Если б я лежал в горячке, с температурой сорок, она бы, наверное, нашла средства поднять меня с постели и заставить пойти». Коришев идет и выступает в защиту Карабаша, совершает гражданский поступок во имя торжества справедливости. Однако оттенок некоторой вынужденности его поступка все-таки возникает. «Испуг и интеллигентность — как орел и решка одной монеты», — размышляет Коришев; это мысли не только о редакторе газеты, Диомидове, но в чем-то и о себе самом тоже.

Есть в романе один эпизод, в котором раскрывается «писательская», художественная манера Коришева — эпизод убийства Бяшима. Коришев не сочувствует, не переживает, не сострадает: нет, он объективно фиксирует, как надежная

¹ «Тут слишком виден ум пишущего, а не его сердце» (Золотусский И. Час выбора. М., 1976, с. 114). Впоследствии критик от этой точки зрения отказался. См. его статью «Оглянись с любовью» («Литературное обозрение», 1980, № 12).

фотокамера: «Надо *выспросить* все подробно, *записать*, *запомнить* смятенные лица, рыдающие голоса женщин, всю эту атмосферу пролетевшего ужаса, которая всегда сопровождает убийство. *Запомнить* холодную синь неба с рваными облаками и северный ветер, приносящий озноб. Он летит издалека. В нем чувствуется дальний разбег и холод русской зимы. *Запомнить* вчерашние глаза Халдурды в красноватых белках, как будто от мелких царапинок, и его зубы, плоские как у зайца». Стремление запомнить, зафиксировать подробности вступает в противоречие с бесчеловечной ситуацией убийства. «Где же ваш гуманизм?» — так и вспоминаешь вопрос Трифонова. Но «голос» Трифонова, его позиция если во многом и совпадают с «голосом» Корушева, то отнюдь не во всем; «голос» Трифонова преодолевает корышевскую вялость и объективизм.

Однако «часть» себя самого Трифонов все же Корушеву отдаст, и вот каким образом: он как бы «отдает» Корушеву авторство своего раннего «туркменского» рассказа «Дети доктора Гриши», а редактор газеты Диомидов уже с новых позиций («голос» нового Трифонова на его стороне) анализирует: в рассказе есть «изошренность и некая литературщина, а значит, и неправда.

— О, нет, там все правда! — возразил я. — Я описал живого человека, живую встречу.

— Одно из двух: или в вашем живом человеке была какая-то литературность, сиречь фальшь, или вы его испортили при обработке. Нельзя большое горе раскрашивать, как вазу. Есть магия непосредственной жизни, магия неправдоподобности, нелепости жизни, у вас она исчезла»¹.

В статье «Нескончаемое начало» у Трифонова есть подробное рассуждение о литературщине как о враге, которого ему постоянно приходится одолевать; и эту же «борьбу с самим собой» он выносит на страницы романа. В статье он пишет: «Литературщина многолика. Это избитые сюжеты, за-

¹ Л. Кривенко в своих воспоминаниях приводит следующее высказывание Паустовского, по смыслу и интонации родственное словам Диомидова: «Вы себя как писатель оклеветали в этом рассказе. Да, да. Оклеветали. ...Рассказ о горе. Горе погашается продекларированным чувством долга. Изображение человеческого горя требует необыкновенной чистоты и простоты — сказал бы через тире — авторского страдания... Не в смысле сентиментальности... Горе идет своими точными путями, и вы должны следовать за горем, искать разрешения в нем, самом же горе, а не в авторском домыслии». — «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 122.

тасканные метафоры, пошлые сентенции, глубокомысленные рассуждения о пустяках...» (т. 2, с. 501). В романе же он гораздо более точен: литературщина — это пусть небольшое, но смещение правды жизни, «раскрашивание» реальной ситуации, фальшь. Это уже относится не к стилю, не к ремеслу, а к позиции автора. Размышления Диомидова о литературщине прямо касаются *позиции* творческой личности в жизни.

Интеллигент в «Утолении жажды» не только рассуждает о новых благотворных переменах, которые наступили в жизни общества. Трифонов ставит своего интеллигента перед проблемой нравственного выбора. Люди, живущие естественной жизнью, — такие, как Лера, Карабаш, — непосредственно следуют своему естественному нравственному предназначению, им не приходится совершать усилий, которых требует выбор. Другое дело — «частичный» человек, нецельная натура, каким в романе является не только один Саша Зурабов.

Свой выбор приходится совершать Корушеву, перед которым стоит дилемма: выступать или нет. Свой выбор в конце концов приходится совершать и редактору Диомидову, хотя всю свою жизнь он старался избегать решительных поступков. Диомидов — интеллигент старой закваски, который кончал университет еще в те времена, «когда преподаватели были получше». Он человек внутренне порядочный, понимающий, что к чему и что почем. Однако его интеллигентность обручена с тем самым «испугом», о котором говорилось выше; его порядочность имеет свои пределы. Он будет учить Корушева хорошо писать, процитирует кстати стихи Ахматовой, но постарается всячески уклониться от последних, крайних, самых важных решений. Он, в общем-то, плывет по течению жизни. И если жизнь повернется так, что восторжествует справедливость, он к ней присоединится; если же дело повернется иначе — просто отойдет в сторону.

Тема поступка, решительного действия непосредственно связана с темой судьбы, которая не раз возникает в романе. Денис Кузнецов, испытавший и плен, и мучительные метания после плена (жизнь бросала его по всей Европе), вернувшийся, наконец, через шестнадцать лет на родину, говорит: «Судьба — серьезная штука. Она действует с разбором, один ее почти не чувствует, а другие просто дыхнуть без нее не могут. Стоит такая железная нянька и бьет по голове костылем. И никуда не денешься». Так же присутствие судьбы ощущает и Корушев: «Беспокойство утихло, ушло куда-

то вглубь спряталось. Эти приступы мне знакомы. Мне кажется, они происходят от времени. Обычно мы времени не чувствуем, оно протекает сквозь нас незаметно, но иногда оно зацепляется за что-то внутри нас, и на миг становится страшно: похоже на приближение смерти. Но потом это проходит, как приступ астмы». Здесь уже тема судьбы и времени приобретает более глубокий смысл. И герои делятся Трифоновым уже по ощущению времени и судьбы. Есть люди, живущие только современностью; это люди, которых «не мучают приступы бегущего времени». Однако есть и герои, ощущающие исторические перемены во времени. Они разделяются на два лагеря по своему «заряду» — положительному или отрицательному. Положительный «заряд» свойствен «новаторам» (как на стройке, так и в газете), отрицательный — «консерваторам», которые не хотят ничего знать о переменах и — одновременно — не хотят ничего помнить («Местные деятели как огня боятся темы землетрясения. *Не хотят вспоминать*»), отрицают «историческое время». И тем не менее, они тоже не свободны от него, они овеществляют, закрепляют собой прошлое.

Есть в романе размышление, в котором явственно звучит авторский голос: «...мне никогда не удавалось взволноваться при виде старых камней и ощутить нечто торжественное, вроде движения веков, или движения лет, или просто движения времени. Но зато я это ощущаю при виде людей. При виде некоторых я вижу годы, десятилетия и даже иногда века. ...Мой отец всю жизнь пронес на себе печать семнадцатого года. А есть люди конца двадцатых годов, середины тридцатых, и люди начала войны, и люди конца войны, и они, как и мой отец, остаются такими до конца своих жизней. ...Они, может, и рады были бы измениться, да не могут, не могут! Время испекло их в своей духовке, как пирожки».

Историческое ощущение закреплённости времени в людях, взаимосвязи человека со временем, соединённых кровеносной системой, было главным и самым плодотворным итогом работы над «Утолением жажды», важным для дальнейшего развития писателя.

Критики же хвалили его совсем за другое: за актуальность, злободневность постановки проблем, за смелость поднятых вопросов, ответы на которые, мы уже сейчас можем сказать, были вполне прямолинейными, не требовавшими серьёзных творческих поисков, — в общем, за публицистику. С другой стороны, отмечали свежесть изобразительного решения, «художественность». «Дарование Ю. Трифонова

проявляется сильнее и ярче в живописных картинах пустыни, строительства, описания восточного города...» — замечал Л. Якименко и подчеркивал, что «писатель как бы чувствовал еще некоторую затрудненность в передаче той области интеллектуальной жизни, которая приводила бы нас к познанию философии эпохи»¹.

А Трифонов незаметно, исподволь, неназойливо, на периферии своего романа нашел новую проблему, исследованием которой он теперь будет заниматься почти всю оставшуюся жизнь. «Человек обречен, время торжествует, — скажет Трифонов через двадцать лет после «Утоления жажды», в «Воспоминаниях о муках немоты», — однако, несмотря на опасность, *надо вспоминать* — тут скрыта единственная возможность *соревнования со временем*»² (курсив мой. — Н. И.).

И Трифонов спустя короткое время после опубликования «Утоления жажды» пробует себя в новом жанре, начипая соревноваться со временем.

Это было документальное повествование об отце, Валентине Андреевиче Трифонове.

¹ Якименко Л. Лик времени. — В кн.: Трифонов Ю. Утоление жажды. М., 1967, с. 11.

² «Дружба народов», 1979, № 10, с. 185.

Отблеск истории



а каждом человеке лежит отблеск истории. Одних он опалает жарким и грозным светом, на других едва заметен, чуть теплится, но он существует на всех. История полыхает, как громадный костер, и каждый бросает в нее свой хворост». Этой мыслью, непосредственно вырастающей из «боковой» мысли «Утоления жажды» — о закреплении истории в человеке, — открывается новая вещь Трифонова.

Трифонов пришел к истории не только потому, что хотел воскресить образ отца в человеческой памяти, хотя именно это и было одним из основных мотивов создания «Отблеска костра». Существенным двигателем было стремление к исторической правде. Именно это стремление было, как мы помим, главным и в предшествующем романе. Но беллетристика не исчерпала существа проблемы, и Трифонов решил подойти к ней иначе — со стороны документа. Однако Трифонов понимал, что документ как таковой — только начало работы. «Ничто не добывается с таким трудом, как историческая справедливость, — замечает писатель. — Это то, что добывают не раскопки в архивах, не кипы бумаг, не споры, а годы».

Но сперва — несколько слов о жанре. Трифонов настаивал на том, что «Отблеск костра» — «не исторический очерк, не воспоминание об отце, не биография его, не некролог. Это и не повесть о его жизни. Все это возникло после чтения бумаг, которые нашлись в сундуке, в них гнезился факт, они пахли историей, но оттого, что бумаги были случайны, хранились беспорядочно, и жизнь человека проглядывала в них обрывочно, кусками, иногда отсутствовало главное, а незначительное вылезало наружу: оттого и в том, что написано ниже, нет стройного рассказа, нет подлинного охвата событий и перечисления важных имен, необходимых для исторического повествования, и нет последовательности, нужной для биографии, — все могло быть изложено гораздо короче

и в то же время бесконечно шире. Я шел за документом. Меня заворожил запах времени, который сохранился в старых телеграммах, протоколах, газетах, листовках, письмах. Они все были окрашены красным светом, отблеском того громадного гудящего костра, в огне которого горела прежняя российская жизнь».

Жанровые каноны трещали, ломались...

В своей рецензии, опубликованной в журнале «Новый мир», И. Крамов писал: «...«Отблеск костра» отмечен... каким-то подпочвенным звучанием, какой-то музыкой, различимой с первых же страниц. О чем она? О встрече близких людей, разделенных крутым перевалом истории. Открытый пафос, внутренний заряд чувства, взволнованность и естественная сдержанность сына, рассказывающего о встрече с отцом, — всем этим книга выходит из обычных жанровых рамок...»¹ Не определяя точно жанра своего повествования, Трифонов как бы обнажает лабораторию своей писательской работы, лабораторию творчества. Он свободно перемежает рассказ о реальных фактах — комментариями, документы — лирическими отступлениями. Сюжетом вещи, таким образом, становится поисковая работа его сознания, закрепляющая свободное движение мысли от факта к его истолкованию, от реальных деталей — к ассоциации. Чисто литературные границы, скажем, документальной повести здесь, в «Отблеске костра», принципиально нарушаются. То, что привело Трифонова к этой вещи, — *больше* литературы, а тем более — беллетристики (а ведь Трифонов — до «Отблеска костра» — работал *только* как беллетрист). Путешествие по архивам, по старым бумагам, письмам, дневникам, докладам и статьям предпринято Трифоновым не для того лишь, чтобы воссоздать образ-личность² В. А. Трифонова, но и для проникновения в замысел эпохи — на периферии книги возникает нелегкий вопрос о роли исторической закономерности или исторической, если можно так ее определить, случайности.

Время действия в повести постоянно перебрасывается — из 1904 года в 1917-й, из 1920-го — в 1937-й. Идет вольный, по первому взгляду, монтаж времен. Однако скрепляются разноречивые факты по железному принципу причинно-следственной связи.

¹ Крамов И. Судьба и время. — «Новый мир», 1967, № 3, с. 254.

² Термин Г. Цуриковой и И. Кузьмичева. — См. их кн.: Утверждение личности. Очерки о герое современной документально-художественной прозы. Л., 1975, с. 33.

Принцип монтажа времен, которым Трифонов впервые пользуется в «Отблеске костра», станет затем плодотворным конструктивным принципом и художественных произведений Трифонова («Дом на набережной», «Старик», «Время и место»).

Тяга к документу была тягой к удостоверению истины, была поиском того, что так настойчиво звучало в литературе конца 50-х — начала 60-х годов. А для Трифонова лично — еще и прививкой против беллетристики.

После «Утоления жажды», несмотря на успех романа (за журнальной публикацией последовало много статей и рецензий, роман был переиздан массовым тиражом в «Роман-газете»), несмотря на то, что Трифонов, по своему собственному определению, перешел в «солидные авторы» («Записки соседа»), писатель не ощутил удовлетворения. Трифонов говорил, что его в молодости мучил недостаток воображения, что самым трудным было — найти сюжет. И в сюжетных линиях «Утоления жажды» ощущалась некоторая натужность, придуманность.

Любовь, пустыня, преодоление трудностей — все это связано романтически-суровой, чуть «хемингуэевской» интонацией романа. Неправды в нем, надо полагать, не было. Но было неизбежное для беллетристики домысливание, додумывание — то, что старый редактор Диомидов в разговоре с Коряшевым назвал раскрашиванием. Даже правдивые детали начинали казаться слишком красивыми, а люди — неправдоподобно мужественными. В процессе написания романа Трифонов, видимо, это почувствовал. Поэтому-то он и «снизил» себя до Коряшева, «отдав» ему свою прозу, попытался встать над самим собой при помощи мифического редактора Диомидова. Стихи Ахматовой, которые читает Диомидов Коряшеву, становятся для Трифонова программными:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда...

И в то же время «Утоление жажды» отличала эта черта — «поиски достоверности». Поэтому и подготовка к написанию романа, «рекогносцировка» была проведена столь тщательно.

Но была еще и проблема внутренней достоверности. Своя собственная судьба не отрывалась в сознании Трифонова от судьбы его поколения. «Понять себя — это и зна-

чит... плыть самому против течения. Понять себя — это всегда против течения», — думает Корушев.

Плыть по реке, по течению — это писать только о сугубой современности. Трифонову, для того чтобы понять себя, понадобилось пойти вспять, грести назад во времени, к началу, это было поиском корней или сердцевины явления, это было поиском себя, работой самосознания. «Давно нет отца... и едва не погибли старые полевые книжки, в которых отпечаталась эта далекая, взбудораженная, кому-то уже непонятная сейчас жизнь. Зачем же я ворошу ее страницы? Не знаю. Они волнуют меня. И не только потому, что они об отце и о людях, которых я знал, но и потому, что они о времени, когда все начиналось. Когда начинались мы». А память, и историческая и индивидуальная, становится инструментом художественного самосознания. Вопрос — надо ли вспоминать? — как бы предвеляет и «Отблеск костра», начинающийся с воспоминания личного, детского.

Еще в «Студентах» есть воспоминание героя об исчезнувшем из жизни отце (там он погибал на фронте, но это была «картонная» условность), с которым Вадим любил запускать на даче бумажные змеи. Туманный отсвет детства прояснился в рассказе «Белые ворота», рассказе об идиллии, которая никогда не вернется, о райском саде детской любви. Идиллической картиной детства открывается «Отблеск костра». Картина эта отчетлива, подробна, тщательна и с любовью выписана; это первое и последнее место в повести, где мальчик еще близок к отцу, когда его еще не коснулись волны исторического потока. Они — отец и сын — еще *на берегу*: «Отец любил делать бумажные змеи. В субботу он приезжал на дачу, мы сидели до позднего вечера, строгали планки, резали бумагу, клеили, рисовали на бумаге страшные рожи. Рано утром выходили через задние ворота на луг, еще пахнувший прохладой и ночью, бескрайний сырой луг, который тянулся до самой реки, но реки не было видно, а был виден только высокий противоположный берег, желтый песчаный откос, сосны, избы, колокольня Троице-Лыковской церкви, торчащая из сосен на самом высоком месте берега. Я бежал по мокрому лугу, разматывая бечевку, страшась за то, что отец сделал что-нибудь не совсем так, и змей не поднимется, и змей действительно поднимался не сразу, некоторое время он волочился по траве, неудачно пытался взлететь и опускался, трепыхался, как курица, и вдруг медленно и чудесно всплывал за моей спиной, и я бежал изо всех сил дальше».

И после этой картины *на берегу* Трифонов сразу же погружает героев *в поток*. А смешные «страшные рожи», которые отец и мальчик малевали на бумаге, предвещают в этой идилической картине то, что уже стояло за спиной отца, когда «судьба... шла по следу». Мотив *страха* есть, но страх здесь еще детский, скорее ужас восторга, страх не всамделишный, игровой. Вся эта игра была сломана суровой действительностью — может быть, после такого же семейного, уютного вечера, «на той же даче, где мы запускали змеев». Трифонову было почти двенадцать лет, и больше он никогда не видел отца.

Валентин Андреевич Трифонов был «профессиональным революционером, старым большевиком, прошедшим тюрьмы и ссылки». Его революционная деятельность началась очень рано: будучи несовершеннолетним, вместе со своим братом Евгением вступил в 1904 году в партию, а в 1905-м уже командовал дружинниками во время вооруженного восстания в Ростове и — после суда — получил административную ссылку в Сибирь. Это были люди *идеи*, преданные революции до конца, последовательно и навсегда отдавшие себя на «костер истории». Их жизнь сразу получила направление, цель. Линия определилась; здесь не было времени на особые размышления, а тем более — компромиссы. Выбирать приходилось однажды — и навсегда. Духовная монолитность — вот закон, формировавший личность. Никакого раздвоения, никаких метаний. В этом смысле отец — уникальная фигура в творчестве Трифонова.

Что делает Валентина Андреевича не просто запоминающимся, ярким характером, но и своеобразным символом, возвышающимся среди героев Трифонова? Высота принципов, подлинная преданность идее, единство жизни с идеей, пронызывающие всю его судьбу: «Он был одним из тех, кто раздувал пламя: неустанным работником, кочегаром революции, одним из истопников этой гигантской топки».

Годы каторги и ссылки стали проверкой стойкости духа. Многие не выдерживали, «слабые души» сгнули в борьбе. Но даже их «слабость» выглядит феноменальной. В повести есть такой эпизод: «Заключенные выставили ряд требований, голодали всей семеркой уже неделю. Все были без сил, лежали на нарах, экономили каждое движение, чтобы продлить борьбу. Начальство не шло на уступки. Один из заключенных не выдержал, говорит: «Товарищи, я больше не могу терпеть. Чтобы не сдать и не подвести вас, разрешите покончить с собой?» Всей камерой, лежа на нарах, обессилен-

ные, обсуждали вопрос: имеет ли он моральное право закончить с собой, уйти от борьбы? Согласились, разрешили...» Цена идеи была выше цены человеческой жизни. И этот страшный эксперимент, поставленный самой действительностью, подчеркивает, что решение было свободным, но выбор — непреложным. Человеческая воля торжествовала над человеческой жизнью. Трифонов рассказывает об этом эпизоде спокойно, разделяя точку зрения голодающих революционеров, присоединяясь к ней. У него пока не возникает и тени сомнения в оправданности самоубийства ради идеи.

В Тюмени, в ссылке, Валентин Трифонов продолжает революционную деятельность. Там он снова был арестован, выслан в Туруханский край на три года. После Туруханской ссылки он приезжает в Петербург, а после Февральской революции избирается секретарем большевистской фракции Питерского совета рабочих депутатов. Он был одним из организаторов Красной гвардии, входил в «инициативную пятерку» по ее созданию в Петрограде. В трудные месяцы — период июля — августа 1917 года — Красная гвардия наращивала свои силы. Создавались новые отряды, обучались и вооружались рабочие.

«Отец был прирожденный организатор, — пишет Трифонов. — Везде, где бы он ни работал, он тащил громоздкий воз — воз организации, будь то организация Красной гвардии, или Камской флотилии, или производства бронепоездов на Мотовилихе, или же просто упорная будничная бескомпромиссная работа по созданию армии на Юге, на Востоке и на Кавказе».

Трифонов ведет повествование сухо, информативно, сдержанно, постоянно включает в текст документы, подтверждающие подлинность изложенного. Время и место действия обозначаются со скрупулезной точностью, не вызывающей сомнений достоверностью. Он не пытается как-то приподнять образ, «раскрасить вазу». Жажда правды удовлетворяет документ. В этом смысле слова Трифонова о том, что он идет «за документом», справедливы.

Трифонов, кстати, приводит в своей повести портрет отца из документальной книги Ларисы Рейснер «Фронт»: «Осколок разбитого чертом кривого зеркала застрял и в товарище Трифонове. Из ссылки и тюрьмы он вынес тяжелую сдержанность долголетнего пленника... Но бурный 1919 год через все логические дырки прорастает веселой зеленой травой; неудержимый ветер времени рвет серые очки с черня-

вого трифоновского лица, что ему не мешает и сегодня все так же упорно защищать свой давно развалившийся душевный острог и любимейшее подполье чувств».

Портрет же, созданный Ю. Трифоновым, отличается от портрета Рейснер своей нарочитой будничностью, прозаичностью: «В ту пору В. Трифонов был довольно молод — в восемнадцатом году ему исполнилось тридцать, — но его звали «Дед» даже те, кто был значительно старше. Он был среднего роста, сильный, коренастый, физическую силу развил постоянными, с юности, со времен ссылок, упражнениями с гириями. По характеру он был человек сдержанный, даже несколько молчаливый, не любил, что называется, «выдвигаться».

По смыслу — близко тому, что хотела сказать Рейснер, но никакого романтического «подполья чувств», никакой зеленой травы, хотя бурное время гражданской войны часто получало в литературе именно романтическую интерпретацию. Стиль Трифонова в основном протоколен, он соответствует существу дела — необходимости восстановления истины, без темных провалов, но и без архитектурных излишеств; только вдруг, иногда, на мгновение, врывается в текст романтическая живописность. Чаще всего это связано с образом времени, для определения которого Трифонов всегда мучительно искал слова. Рациональное определение не исчерпывало существа дела. Трифонов это чувствовал. Здесь нужна была иная, художественная мысль, богатая скрытыми оттенками, многослойная. Время, эпоха сравнивается с костром, с потоком, с огнем, с грозой — со стихией. Иногда это почти штампы: «С этих страниц дышит грозовой ветер семнадцатого года». Но это — резкий отход к романтизму от основного стиля, когда перечисляются события, пристально описываются люди. Идет монтаж документов с их интерпретацией. Используются письма, телеграммы, протоколы.

«Вот первый протокол совещания...»

«Далее слово берет представитель...»

«В конце совещания В. Трифонов предлагает...»

«Об этих операциях, чрезвычайно смелых и удачных, сказано в протоколах кратко, но выразительно...»

В стилистике повести конкретная точность превалирует над романтическими «выхлопами». Эта победа была не стихийной, а сознательной. Трифонов подтверждает это отступлениями «от автора», прямо комментируя свою эстетическую программу. Однако точность, по мысли писателя, совсем не

обязательно заключать в каноны протокола. Точность может быть по-своему поэтичной, а поэзию конкретным фактам сообщает время. Ко времени Трифонова вообще относился с огромным внутренним пиететом и, при всем своем уважении к личности, никогда не ставил ее выше всевластного времени, спасающего, милующего или безжалостно сметающего. Но Трифонов не только ощущал во времени безграничную и почти божественную силу; он наделял его и функцией художественной. «И снова я думаю о том, что лучший художник — время, — пишет он в «Отблеске костра». — Проза Тацита и Пушкина прекрасна не только сама по себе, но и потому, что над нею трудилось время. Оно окружило каждую фразу и каждую мысль такой далью, таким простором, какие не под силу создать никому из смертных.

Это касается великого искусства.

Но даль и простор иногда превращают в искусство то, что никогда не было искусством, потому я и думаю, что время обладает этой странной силой: даром художественности. Дневники, письма, деловые записки, судебные протоколы и военные реляции с ходом лет приобретают неожиданные свойства. В старых и немудреных словах, сказанных когда-то мимоходом по делу, кристаллизуется поэзия...

Ни один мемуарист не может избежать невольной и бессознательной саморедактуры. Когда же редактуру берет на себя время, тогда возникает феномен художественности».

В протоколах зафиксированы те «гомеопатические подробности», которые невозможно придумать, невозможно сочинить. Трифонов собирает их по крупицам: «Всего взято 2 пулемета Максима, 6 ручных пулеметов Гочкиса, 420 виштовок, 870 револьверов и большое количество патронов. Участвовали гвардейцы Васильевского острова, машины дал Петроградский район. Участникам пришлось раздать револьверов с патронами 18 штук...» И стиль повествования самого Трифонова здесь соответствует стилю документа. Фразы кратки, отрывисты, точны, не оставляют пространства для домысливания или довоображения. Но, как какой-то отдельный от делового тона рассказчика голос, опять вступает голос художественно-обобщающий, вкладывающий идею в образ: «Это была первая послеоктябрьская весна, бушевавшая, как молодое вино, и никто не мог знать, какой вкус будет у этого вина через месяц или через год». Эмпирика все же

прорывается романтической художественной мыслью. В эмпирике все ясно, очевидно; в художественной мысли — зыбко и неопределенно. Во внутреннем развитии темы возникает очевидное напряжение между фактом — и выходом из факта в образ. Трифонов ищет равновесия, сочетания документа с романтической образностью, однако начисто отказывается от занимательности, приключенческих интриг. Хотя возможность пойти по пути беллетризации была, — в повести есть целый ряд эпизодов, провоцирующих на «расписывание». Но Трифонов в таких случаях удовлетворяется короткой информацией, например: «Серго выехал из Ростова 8 мая и направился в Царицын. По дороге на его поезд напал отряд анархиста Петренко и похитил ценности, вывезенные в свое время из екатеринодарского банка: несколько миллионов рублей золотом». Можно себе представить, сколько «разукрашенных ваз» добыл бы из этого сочного эпизода поденный историк-беллетрист. У Трифонова же на весь эпизод — одна фраза.

С той же экономностью, лаконично, «мгновенными» портретами запечатлеваются люди. «Маруся Никифорова, еще недавно воспитанница Смольного института, а ныне прославленная атаманша в белой черкеске с газырями и белой лохматой папахе, ехала тихая, трезвая. Отряд ее растрепали немцы, вместе с нею в вагоне ехало лишь несколько солдат. Однако через неделю, добравшись до Царицына, Маруся приняла участие в бешеном анархистском бунте, который поднял Петренко». Два-три эпитета, точно выбранная информация — и уже готов не только образ, а целая судьба, взыскующая отдельного романа. Такими микророманами судьбы насыщено повествование. Такова, например, история жизни Сольца, работавшего в Центральной Контрольной Комиссии, в Верховном суде, в комиссии по чистке партии, человека «редкой доброты и искренности».

«Я видел Сольца незадолго перед его смертью, во время войны. Разум его действительно помутился. Он непрерывно писал на длинных листах бумаги какие-то бесконечные ряды цифр. Не знаю, что это было. Возможно, он писал старым подпольным шифром нечто важное, а может быть, это был бред, чепуха... Сольц был слишком одинок и слишком болен, кроме того, шла война, жесточайшая война, заставляющая думать о будущем, а все прошлое с его загадками и трагедиями казалось таким далеким и в общем-то несущественным».

Микророманы на периферии повествования связываются

с романом жизни Валентина Андреевича. Его судьба — стержень, объединяющий все эпизоды, всех людей в портрет времени.

Валентин Трифонов показан в действии, движении, решительном поступке: «Трифонов затребовал...», «В. Трифонов занимался в это время созданием...», «Я потребовал перерешения...» Возникает образ борца, прирожденного организатора, упорного и требовательного человека. У Ю. Трифонова, как мы знаем, те, кто шел «до упора», обычно не вызывали ни уважения, ни положительных авторских эмоций. Здесь — другой случай; писатель акцентирует именно упорство как позитивную черту характера отца. Это упорство связано с поглотившей В. Трифонова идеей. Та же самая «поглощенность идеей» характеризует и других героев повести, особенно комкора Ф. Миронова. Это была «одна из ярких, колоритнейших, во многом противоречивых фигур гражданской войны. Он был судим, приговорен к расстрелу, помилован, принят в партию большевиков, работал в Донском исполкоме, доблестно командовал 2-й конной армией, награждался орденом Красного Знамени и почетным революционным оружием, в 1921 году был снова арестован по злым наветам и убит в тюрьме при обстоятельствах, до сих пор как следует не выясненных».

Драматическая судьба «командира Особого корпуса гражданина Ф. Миронова» произвела на писателя чрезвычайно сильное впечатление, — недаром память об этом человеке не отпускала Трифонова более тринадцати лет, разделяющих «Старика» и «Отблеск костра». Трифонов неоднократно наталкивался на это имя, разбирая отцовский архив. «В годы революции ему было уже под пятьдесят», — отмечается в документальной повести (Мигулину в романе 47 лет). Миронов «воевал в японскую войну, дослужился до войскового старшины (подполковника) в германскую и вскоре после Октября привел свой 32-й Донской казачий полк с фронта на Дон, — пишет Трифонов. — ...Весною 1919 года... ему поручили формировать Донской казачий корпус. Однако Троцкий не доверял Миронову полностью, вернее, колебался в своем доверии, — то доверял, то нет, и этим объяснялась странная волокита с формированием корпуса». (В «Старике» Трифонов напишет: «...его корпус формировался ужасающе сонным темпом».) Миронов пользовался огромной популярностью среди казачества. И он был категорическим противником уничтожения казачества, на чем настаивали экстремисты во главе с Троцким. Таким образом, ему не до-

веряли — как казаку. «Никто не говорит прямо, что Мигулин может повернуть штыки... но в разговорах ревкомовцев, уполномоченных, трибунальцев из местных одно устойчивое: недоверие. Или, может быть, чтобы уж совсем точно: неполное доверие». Трифонов здесь, в «Старике», почти дословно повторяет текст повести — об отношении командования к Миронову.

Недоверчивость — с явным отрицательным оттенком — этого отношения выразилась и в первоначальной «художественной интерпретации» образа Миронова в романе Е. Трифонова «Каленая тропа». Книга его вышла в 1932 году, когда Миронов «считался врагом, предателем»: «...кочевой романтизм бродит в его угарной крови. Непостижима степная стратегия красного атамана... Непостижима и кажется безумной.

...Он не хочет знать ни дезертиров, ни перебежчиков, реального мира не замечает товарищ Миронов, поглощенный какой-то неистовой идеей». Отметим, что фигура Миронова в восприятии и Евгения, и Юрия Трифоновых не лишена своеобразного поэтического ореола.

Трифонов приводит в «Отблеске костра» телеграммы Миронова, который рвался на фронт. Непонимание психологии комкора обернулось трагедией — его самовольное выступление против Деникина было воспринято как произвол, как восстание¹.

О перегибах по отношению к казачеству, о причинах, инспирировавших и Вешенское восстание, говорится в докладе В. Трифонова в Организационное бюро РКП(б), большие выдержки из которого приводит Ю. Трифонов. Как известно, история Вешенского восстания описана в «Тихом Доне». В письме Горькому 1931 года М. Шолохов высказывался совершенно определенно: «Некоторые «ортодоксальные вожди» РАППа, читавшие 6-ю часть, обвиняли меня в том, что я будто бы оправдываю восстание, приводя факты ущемления

¹ Прототип образа Мигулина, однако, не следует сводить только к Миронову. Несомненно то, что это образ собирательный. В этом смысле определенная параллель к судьбе Мигулина прочитывается также и в судьбе Б. М. Думенко. Думенко отнюдь не был «идеальным» героем: «крут, несдержан, излишне самолюбив, не терпел чьей-либо опеки, хотя бы и со стороны комиссаров». Трифонов приводит запись из дневника П. Лурье, который «был на деле Думенко». Б. М. Думенко был по ложному обвинению расстрелян 11 мая 1920 года (см.: «Гражданская война и военная интервенция в СССР», М., 1983, с. 201).

казаков Верхнего Дона. Так ли это? Не сгущая красок, я парисовал суровую действительность, предшествовавшую восстанию: причем сознательно упустил такие факты, служившие непосредственной причиной восстания, как бессудный расстрел в Мигулинской станице 62 казаков-стариков...»

Этот отрывок из письма М. Шолохова Ю. Трифонов цитирует в «Отблеске костра».

Люди действия, активные и решительные, изображаются Трифоновым в повести не только через поступок. «По поступкам нельзя судить о человеке» — эта парадоксальная мысль принадлежит одному из героев «Утоления жажды» Денису Кузнецову. Эта мысль более глубока, чем может показаться сначала. Поступок может быть вынужденным, нехарактерным, спровоцированным. А главное — поступок не исчерпывает всего человека, хотя и находится с ним в причинно-следственной взаимосвязи. И даже в документальной повести о решительном времени революции Ю. Трифонов не исчерпывает своих героев поступком — хотя и оставляет его главной проверкой человека. Изображать сознание героя оп тоже пока не в силах, да и задача документального жанра иная. Но писателю необходимо было каким-то образом раскрыть внутренний мир героев. И Трифонов в свой текст вводит звучащие голоса своих героев — их авторский текст.

Герои Трифонова еще и пишут. Пишут они отчеты и справки, статьи и воззвания.

Есть один «голос» в «Отблеске костра», сыгравший большую роль в дальнейшем творчестве Трифонова. Это — «голос» юного Павла Лурье. «Упорный летописец» — так называет его Трифонов, он вел подробные дневники, в которых отразились самые горячие дни революции. «...У Словатинской, — читаем в «Отблеске костра», — был сын Павел. В 1917 году ему исполнилось четырнадцать лет. Он учился в пятом классе Второго Василеостровского училища, и вот он-то вел дневник. Он писал каждый день, очень сухо, поделовому, ибо, к счастью, не обладал склонностью к литературе. Но каждый день! Выросший в революционной семье, он все события видел по-своему... О событиях Февральской революции он писал подробно и длинно, это было то, что его потрясло, что сразу нарушило весь ход жизни...»

Павел Лурье четырнадцать лет вступил в партию большевиков. Это было неудивительно: его мать сама была профессиональной революционеркой, у нее на явочной конспиративной квартире происходили собрания, в одном из ко-

торых участвовал Ленин; там же в 1919 году некоторое время скрывался Сталин. У Т. А. Словатиной (бабушки Ю. Трифонова по матери) останавливались В. и Е. Трифоновы¹.

Семейный документ оказался для Трифонова бесценным. «Все эти подробности,— замечает он в повести,— не вымысел и не туманные отзвуки рассказов, слышанных когда-то от отца. Это сведения из дневника Павла, которого В. Трифонов взял с собой в качестве адъютанта. Недавний петроградский школьник со старательностью Нестора продолжал вести запись всех происходящих событий — и больших, и маленьких...» Из сноски к повествованию («П. А. Лурье, член партии с 1917 года, живет сейчас в Москве. По профессии он инженер, участник Отечественной войны, персональный пенсионер») становится очевидным, что Трифонов мог для своей повести воспользоваться не только дневником, но и устными рассказами П. А. Лурье. Видимо, П. А. Лурье послужил прототипом для создания образа Павла Евграфовича Летунова, сыне — персонального пенсионера, в прошлом — петроградского гимназиста, юного революционера, сопровождавшего своего дядю по фронтам гражданской войны,— главного героя романа «Старик».

Подробности, отмеченные П. Лурье в дневнике, во многом совпадают с деталями описания февраля — марта 1917 года в «Старике». «Поехал в редакцию «Правды», Мойка, 32, взял 10 комплектов газеты... В Думе я продавал брошюры в Екатерининском зале, потом перешел в Секретариат ЦК», — пишет П. Лурье. А в романе «Старик» читаем: «С балтийским матросом Ганюшкиным продаю в «Думе» газету «Правда». Берем в редакции экземпляров по пятьсот, вечером отвозим деньги». Или: «В. А. (Трифонов.— Н. И.) назначен комиссаром Совета рабочих депутатов на Васильевском острове»

¹ Трифонов в «Отблеске костра» цитирует воспоминания Словатиной, написанные незадолго до смерти, в 1957 году, и оставшиеся в рукописи. Ее воспоминания ровны по эмоциональному тону, чего бы она в них ни касалась. Судьба семьи ее драматична, и между действительными событиями в жизни этой семьи и ровным повествованием, в котором не нашлось места словам о пережитой боли, возникает определенное несовпадение, поставившее Ю. Трифонова в тупик: «Это загадка, которая стоит многих загадок... Я долго колебался: помещать или нет воспоминания бабушки... Они могут показаться нестати. Но, поразмыслив, решил, что поместить надо, потому что основная идея — написать правду...». Здесь тоже возникает мотив, столь существенный для «позднего» Трифонова.

(П. Лурье). «И наш Шура теперь большой человек — комиссар рабочих депутатов на Васильевском острове» («Старик»).

В романе «Старик» заново зазвучали и стихи Е. Трифонова, впервые приведенные в «Отблеске костра»:

Звонок подымет нас в ноябрьской мутной рани,
И свет чающих ламп сметет обрывки грез,
И окрик бешеный, и град площадной брани...
Пора вставать.— Эй, подымайся, пес!

Эти стихи «отданы» в «Старике» старому каторжанину Самсонову: «Егор прославился на каторге стихами и избие-нием доносчиков».

И в каждом письменном «голосе» закреплен характер, закреплена интонация: «Товарищ красноармеец! Враг-белогвардеец надвинулся со всех стóрон, враг напрягает все силы, враг, пользуясь вышеприведенными нашими недостатками,— теснит нас!

И если теперь же не принять решительных мер против этой разнузданности и распущенности в рядах Красной Армии — «Земле и воле» грозит тягчайшее испытание.

Таково мое мнение, так думаю я!

Скажи, красноармеец, как думаешь ты?»

Это — листовка Ф. Миронова «Товарищ красноармеец!», напечатанная на оберточной бумаге. Ю. Трифонов приводит ее почти полностью, с простодушными виршами «мироновского» изготовления:

Счастлив тот, кто умеет летать,
Не боясь ни тумана, ни бури.
Счастлив тот, кто умеет взирать,
Не боясь блеска ясной лазури...

Таким образом, перед нами — сочинение, обладающее своей резко выраженной стилистикой, литературный документ, в котором четко прочитывается характер самого Ф. Миронова — крупной и яркой личности, «самоучки, любителя помитинговать и покрасоваться», горячего, внутренне противоречивого человека. Образ Миронова отражен в образе его слова.

Так и образ В. Трифонова раскрывается в его слове, в звучании его собственного голоса. Голос этот богат оттенками; перед нами — несколько жанров, в которых голос разный: статья, официальное донесение, личное письмо. В официальных бумагах — это голос решительного организатора,

стойкого, монолитного человека. В статье, опубликованной четырьмя подвалами в «Правде», — голос размышляющего, целенаправленного практика и теоретика революции и гражданской войны. В личном письме — голос иной: «У меня, мой друг, сейчас такое настроение, что я готов перестрелять всех этих остолопов или пустить себе пулю в лоб. В руках этих идиотов находится судьба революции — есть от чего сойти с ума». Ю. Трифонова это письмо поразило своим тоном — «гневным, резким, почти трагическим». В письме А. Сольцу и в докладе В. Трифонова в Оргбюро ЦК, большие выдержки из которого приводятся в «Отблеске костра», выразился человек не только решительный и беспощадный, но и бесспорно трезвый, глубокий аналитик. Преданность идее не исключала для Трифонова, а даже способствовала точному определению средств для достижения главной цели — царства свободы.

Несмотря на «отчетность», протокольность повести, писатель постоянно ставит в ней вопросы нравственные. Один из идейных мотивов повести — цена человеческой жизни в условиях исторического катаклизма.

Мы уже обращались к этому вопросу в связи с эпизодом самоубийства революционера в тюрьме. Помните, как это решалось всеми: позволено или нет революционеру распорядиться своей жизнью? Даже не так, точнее: разрешат ли, позволят ли это самоубийство товарищи — то есть они в конце концов распоряжались чужой жизнью.

Это право распоряжаться чужой жизнью дебатировалось писателем постоянно, на всем протяжении повести. Суровый отблеск костра не ослепляет писателя, уже из своего времени, из середины 60-х, пытающегося разобраться во времени, том, из которого «начинались мы». Человек на весах суда был и в «Студентах», и в «Утолении жажды». Стремление участвовать в осуждении заменилось у Трифонова стремлением разобраться, понять, не дать восторжествовать несправедливости. Поэтому-то он не проходит мимо ни одной человеческой судьбы, за которую цепляется его внимание. Даже случайные, «боковые» моменты деятельности В. Трифонова, зашечатленные в повести, крайне важны для понимания идеи произведения, мысли автора. Вот, например, телеграмма от 11 декабря 1920 года, направленная В. Трифоновым председателю Дагестанского трибунала:

«Чрез. комиссия города Петровска приговорила двух инженеров — Шатилова и Серенко — к высшей мере наказания

за старые дела. Инженеры эти очень нужны как хорошие специалисты нефтяного цеха, и вырывать их из работы теперь совсем не резонно. Прошу этот вопрос рассмотреть с этой точки зрения и постараться сделать так, чтобы они вновь вернулись на свою работу...»

Деловой тон этой бумаги, от которой зависела жизнь двух человек, поражает. У В. Трифонова не возникает и тени нравственного сомнения: он думает прежде всего о пользе дела.

Документ здесь обнажает ту противоречивость характера и поступков В. Трифонова, о которой ничего не говорится в прямом авторском тексте.

Однако вернемся к вопросу: документ или образ? Что предпочтительнее для художника, обращающегося к истории?

И достоверно ли предстает перед нами жизнь, запечатленная при помощи документа?

Мгновенный ответ: еще бы! Документ — свидетельство подлинности происходившего, непосредственное и точное отражение определенного периода истории. Чудо документа — фотография, от свидетельских показаний которой никуда не денешься, не отопрешься: да, было, именно здесь, именно так. От великих исторических событий до интимных мелочей жизни; можно сказать, что вся история человечества документирована. Документ — след, оставленный событием, оттиск, дагерротип, посмертная маска.

Ответ после раздумья: нет, не всегда! Документ может быть поддельным, сфабрикованным, это во-первых. Интерпретация документа, его толкование могут быть преднамеренно ложными или субъективно неточными, это во-вторых. В общем, документ может оказаться не меньшей, а большей иллюзией, чем так называемая «fiction» — художественная литература, беллетристика.

Характерно то недоверие, которое, вероятно, испытал Трифонов по отношению к художественной интерпретации судьбы. Он был убежден, что только при помощи найденных, собранных и тщательно смонтированных кусков действительности, закрепленной в документе, он сможет создать правдивый образ. И это ему удалось, однако образ В. Трифонова получился — несмотря на попытки прорваться к самостоятельному «голосу» героя — все-таки скорее внешним. Не было течучести живой жизни, живого характера — она больше

заявлялась автором, чем изображалась. Но у повести была еще одна задача. В статье «От документа к образу (некоторые черты текущей исторической прозы)» Я. Гордин замечал: «Наивно было бы полагать, что можно с полной объективностью — один к одному — воспроизвести какой-нибудь участок прошлого во всех его аспектах. Главное... не событийная сторона времени, как бы увлекательна она ни была, и не бытовая фактура эпохи, какой бы она ни казалась колоритной, а неразстворяющийся смысловой остаток, духовный опыт данного периода в его уникальности». И дальше: «идеи прошлого не навязываются настоящему, но сопоставляются с современными автору идеями»¹.

«Отблеском костра», считает А. Турков, открывается «новая страница творчества писателя вообще»².

В одном из интервью Трифионов объяснил свой неожиданный поворот к истории так: «Я думаю, что современный писатель, обращаясь к исторической теме, преследует те же цели, что и вообще в литературе: он хочет заставить читателя размышлять, чувствовать, волноваться. Он обращается к духовной сфере читателя, современного человека, и это одно заставляет его не уходить далеко от того, чем современный человек живет. Все, в сущности, сводится к поиску нравственных ценностей. А их немало в нашей истории, особенно в истории русского освободительного движения».

«Человек во времени и время в человеке — прямым, непосредственным выходом к этой теме, осознанием, постижением ее исторических масштабов и выделяется в наследии Юрия Трифионова «Отблеск костра»... — книга, за которой... следует признать принципиальное значение поворотного рубежа, переломной вехи в творческом пути писателя»³.

Современность не присутствует явно в тексте повести — она существует в авторском сознании, в отношении автора к реальному историческому материалу, которым он пользуется. «Поле» повествования напряжено между полюсами прошлого и настоящего — историей и ее осмыслением, то есть фактом становления нравственного самосознания автора. И для того чтобы понять произведение в целом, нужно

¹ «Вопросы литературы», 1981, № 3, с. 76.

² Турков А. Быт, человек, история. — В кн.: Трифионов Ю. Избр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 78.

³ Оскоцкий В. Память, время, судьба. — В кн.: Трифионов Ю. Нетерпение. Старик. М., 1983, с. 621.

попытаться выделить авторский голос, авторскую интонацию.

С одной стороны, автор предстает как бесстрастный повествователь, летописец, протоколирующий события, голосом которого вещает сама правда, сама историческая истина: «Но беспристрастна история. Она неподвластна ничьим авторитетам». Автор не участник, даже не свидетель, он — историк. Это голос эпический, дистанционный по отношению к действительности. Он — *после* события.

Второй голос автора — это голос сына, голос лирический. Он уже не отчужден от повествования, это голос страдающий и сострадающий. Появляется он не только в детских воспоминаниях, но и в эмоциональном отношении к тому, что бесстрастно излагает голос повествователя.

Третий голос автора — это голос обобщающий, возносящийся *над* событиями, над эпическим повествованием и лирическим отношением. Этот голос в иерархии авторских — самый высокий, романтически окрашенный: «А костер шумит и пылает, и озаряет наши лица, и будет озарять лица наших детей и тех, кто придет вслед за нами»¹. Этот голос сообщает легендарность образам В. Трифонова и его соратников.

Легендарное и фактическое, возвышенное и заземленное сочетаются — через голоса автора — в произведении в целом. Но эта легендарность уже основана на прочном историческом фундаменте, подкрепленном реальным документом. Сначала же Трифонову предстояло разрушить легендарность ложную, иллюзорную, псевдоисторическую. Разрушение этой легендарности и было восстановлением исторической правды, которое и утоляло трифоновскую «жажду справедливости».

Таким образом, после попытки «пространственного» разрешения собственного творческого кризиса, попытки, которая осуществлена в романе «Утоление жажды», Трифонов не получает полного удовлетворения. Чтобы понять эволюцию как развитие, а не как «рывок» в сторону, нужно увидеть, как то, что находится на периферии романа — тема времени, истории, стало главным, определяющим для «Отблеска костра». «Горизонтальное» решение, полная перемена места

¹ Образ костра пришел в документальную повесть Ю. Трифонова, очевидно, из романов Е. Трифонова: «Сухим костром полыхают действия Миронова на нашем восточном фланге...» («Каленая тропа»). «В дыму костров» — так называется еще один роман Е. Трифонова (Буажпева).

действия в «Утолении жажды» сменяется переменной времени действия, решением «вертикальным», идущим не дальше, а вглубь: в глубь времени, в глубь истории. Память для Трифонова становится и идейным, содержательным, и эстетическим организатором. Память (не только как память о себе, но и как память о *другом*) *воспитывает* историческое чувство как художественное. Трифонов выходит за пределы собственного опыта сначала с помощью путешествия как такового, но затем переходит к путешествию во времени, значительно обогащая свой духовный опыт. А тот, чья жизнь и чей опыт становится духовной пищей, трагически погиб, но жив в сознании писателя.

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» М. М. Бахтин пишет: «Память о другом и его жизни в корне отлична от содержания и воспоминания своей собственной жизни: память видит жизнь и ее содержание формально иначе... Память о законченной жизни другого... владеет золотым ключом эстетического завершения личности». И далее: «Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь — мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и проч., — первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома в мире других людей, чтобы перейти от исповеди к объективному эстетическому содержанию... Только в мире других возможно эстетическое, сюжетное, самоценное движение — движение в прошлом»¹.

Создание повести «Отблеск костра» было для Трифонова не только исследованием истории и данью памяти отца, но и очень важным для всего его творческого развития эстетическим актом. Это была «гамлетовская» ситуация («гамлетовское» вопрошание тени отца), без которой так и не родился бы знаменитый вопрос — быть или не быть? К глубокому самосознанию, необходимому для плодотворного развития, к онтологической, бытийной проблематике Трифонов не мог прийти, не воплотив, не восстановив основу себя самого, свое *начало* — то есть отца.

Новые качества трифоновской прозы зарождались и в рассказах, которые написаны непосредственно после «Отблеска костра». В рассказе «Самый маленький город», действие которого происходит в Болгарии, да и действия-то почти нет (рассказ о состоянии человека после потери же-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 95, 98—99.

ны), «затаенная боль личного горя перерастала в размышления о жизни и истории вообще»¹. Ощущение исторической взаимосвязи, взаимозависимости людей возникает после повествования о трагическом эпизоде болгарской истории: тысячи ослепленных болгарских солдат возвращались на родину, взявшись за руки, чтобы не сбиться с дороги. «Каким-то слепой солдат был, быть может, мой предок, — говорит Пенчо, один из героев рассказа. — Если бы он упал духом от горя и бросился в реку, я бы не был на свете... Та цепь, которой шли слепые цари Самуила, держась за руки, она не прервалась и дотянулась до нас, и мы держим их за руки, тех самых болгар.

— А они держат нас, — сказал я.

Поэтому-то Трифонова так интересуют старики, как дошедшая до нас олицетворенная память. Это один из постоянных мотивов трифоновской прозы; старость для него — самое загадочное, таинственное и наполненное смыслом время человеческой жизни. В том же «Самом маленьком городе» Трифонов пишет о стариках почти на каждой странице, создавая целую типологию: «Болгарские старики отличаются от русских тем, что любят собираться в кучу. Русские старики более нелюдимы и в то же время более болтливы. Они могут разговаривать сами с собой». Старики — это целый мир, законы которого можно наблюдать, а постичь трудно. Трудно не только потому, что это «другая жизнь». Трудно потому, что старики аккумулируют и историю, и природу — то есть вечность: «Я увидел старика — того древнего, слепого, в круглой шапочке: он карабкался по крутизне, медленный и задумчивый, как жук. Мы стояли наверху, ожидая, пока он подползет к нам. Ему было лет сто. Когда он приблизился, стало слышно, что он что-то напевает под нос. Все-таки он немного видел и остановился, подняв к нам лицо, которое нельзя было назвать человеческим: это было лицо природы, лицо мироздания».

Этот рассказ Трифонов предложил для публикации Твардовскому, в «Новый мир». Вспоминал об этом Трифонов так: «В рассказе «Самый маленький город» было на ортодоксальный новомировский взгляд три порока: он был написан о Болгарии, а не о родной земле (о Болгарии должны писать болгары, а иные попытки — от лукавого), в его стилистике замечалось влияние не русской классической прозы, скажем,

¹ Турков А. Быт, человек, история. Предисл. к Избр. прозв. Ю. Трифонова в 2-х т. — Указ. соч., т. 1, с. 9.

Толстого или Тургенева, а скорее Хемингуэя, и вдобавок, там совершенно не было «против чего». Но я-то считал, что «против чего» там было. Ну, может быть, так: против горечи жизни, против несправедливости судьбы, против... да бог знает против чего еще! Против смерти, что ли. Против обыкновенного житейского ужаса нигде и никогда, с чем мы примиряемся и живем» (т. 2, с. 538).

Вот это «*против смерти*» и было *за*: за ценность жизни человека, за историческую и природную сцепленность, связанность. Трифонов не давал вроде бы никаких четких оценок современной жизни, не поднимал вроде бы актуальных и злободневных вопросов. Но это только на первый взгляд. Содержание рассказа гораздо глубже его сюжета, глубже мыслей, в нем сформулированных. Тонкие нити соединяют образы болгарских стариков с образом ребенка, Али, дочери рассказчика, еще не понимающей жизни (постоянен ее вопрос: «Папа, зачем мы сюда приехали?»), но уже не по-детски глубоко ощущающей ее трагизм.

История соединяется с сегодняшним, старики продолжают в детях, обычное перерастает в вечное. Трифоновское ощущение жизни наполняется и крепнет, на «соре» повседневности лежит «отблеск костра». В «Утолении жажды» понимание исторического процесса еще было очень ограниченным, даже слишком конкретным, и вечные камни Мисрианы не задевали, как мы помним, воображение рассказчика: «...мне никогда не удавалось взволноваться при виде старых камней и ощутить нечто торжественное, вроде движения веков, или движения лет, или даже просто движения времени». Совсем иначе мыслит и чувствует рассказчик теперь, — у него возникло *историческое чувство*, историческая эмоция: «Камни вдоль Струмы лежали в тех же нагромождениях, что и при царе Самуиле. И еще раньше — до Самуила — при фракийцах, при греках, римлянах, готах — все было здесь так же, как сейчас, если не считать асфальтированного шоссе, построенного недавно. Из тысячелетнего котла, в котором кишели и мешались племена и народы, выплыл смуглый, курчаво-седой, голубоглазый, громадный Пенчо...»

Ольга Робертовна — героиня рассказа «Был летний полдень» — на семьдесят четвертом году жизни «решила съездить на родину. Много лет собиралась она это сделать, но ее собственная жизнь и жизнь века складывалась таким образом, что сделать это никак не удавалось». Жизнь человека и жизнь века соединил Трифонов в этой женской судьбе, на

которую выпали тяжелейшие испытания. Повествует об этом писатель спокойно, в высшей степени бесстрастной интонации. Но между бесстрашием изложения судьбы и трагизмом единственного человеческого существования напрягается внутренняя тема рассказа.

Действие этого небольшого рассказа развивается в двух планах: современном и ретроспективном. В сознании Ольги Робертовны всплывает прошлое, их общая с мужем молодость: «Ей приснилось вдруг давнее: салон-вагон, потрескивающий красным деревом, с бронзовыми бра, с запахами кожи и махорки, топот бегущих ног по крыше, стрельба на каждой станции — лето девятнадцатого года, поездка на Южный фронт». А в современности — обыденная жизнь, невестка, «рыхлая дама с пористым лицом»; «Внучка была беременна, на шестом месяце, носила тяжело, лицо ее постарело, сделалось худым, некрасивым»... В современности — быт с его житейскими проблемами: «А в понедельник утром Ольга Робертовна стояла в очереди за молоком в гастрономе и рассказывала одной знакомой женщине из соседнего подъезда, какая погода в Прибалтике: все пять дней почти сплошь дожди».

Две эти темы, перемежаясь, направляют течение рассказа, спорят и взаимодействуют: жизнь обыденная строго хронометрирована («в понедельник утром», «все пять дней»), строго определена, зафиксирована местом («из соседнего подъезда», «в гастрономе»). Детали, подробности быта выписаны тщательно: если Ольга Робертовна покупает шарф для внучки, то указывается, сколько этот шарф стоит. Перед нами — почти реестр вещей, того, из чего складывается образ жизни современных горожан. Бытовая жизнь очевидна, материальна, плотна; но настоящая, событийная жизнь Ольги Робертовны прошла в другом измерении, где время — это жизнь века, а не жизнь минуты. Путешествие в страну своего детства оборачивается путешествием во времени, путешествием к себе, и эту свою жизнь за полвека нельзя рассказать, нельзя объяснить другому. Трифонов в одном предложении, распространенном на целый абзац, уместает движение этой жизни и его кровную связь с веком. Сейчас же «старушки шли молча», и Ольга Робертовна не в силах ничего поведать подруге своей юности.

Ольга Робертовна *не хотела вспоминать*, она даже родной язык почти забыла (многозначительная деталь!); она думает «о своей родине, как о чужой стране». Воспоминания приходят не только помимо, а *вопреки* воле Ольги Робертовны. Сначала она совсем не хочет помнить, затем «с тихим и

все растущим волнением она заставляла себя вспоминать, но почему-то *ничего не вспоминалось*» (курсив мой. — Н. И.). И только к самому концу рассказа внутреннее сопротивление ее преодолевается, и, наконец, лавинообразно нарастают воспоминания, приходит память — казалось бы, более реальная, чем сама теперешняя жизнь Ольги Робертовны.

Но Трифонов не кончает рассказ на этой ноте. Он все-таки «заземляет» полет памяти, внезапно обрывает его, возвращая героиню на круги своя, в очередь за молоком. В этом есть некоторая жесткость закольцованной конструкции, но есть прежде всего и жесткая правда жизни. Сугубо бытовое, «существенное» тоже несет в рассказе большую смысловую нагрузку. Современный быт — с семейными ссорами и неурядицами, беременностями, шарфами, коммиссионками и гастрономами не только высвечивает прошлое, но и обогащает его, дает ощущение реального потока жизни. Исторические, «бытийные» проблемы невозможны в безвоздушном пространстве; а быт и есть тот воздух, в котором живет память, живет история; быт современной жизни — не только плацдарм для воспоминаний. Два разорванных пласта — прошлое и настоящее — объединены в образе жизни Ольги Робертовны так же, как они затем будут объединены в романе «Старик». Да и в прошлом было много «быта», запоминаются не только крупные исторические события, но и «гомеопатические подробности», казавшиеся тогда малосущественными, но сейчас именно благодаря им восстанавливается в памяти не обобщенная, а индивидуальная, личная картина.

В рассказе «Был летний полдень» история впервые соединилась с современным бытом в трифоновской прозе. И, что вообще характерно для Трифонова, найденное, существенно новое (историческое чувство и вопрошание современности историей) пока отойдет в сторону, будет потеснено тем, что родилось как бы на периферии «Отблеска костра» и последовавших за ним рассказов — обостренным чувством быта как образа жизни современного человека. Трифонов — уже на новом витке спирали — вернется в сегодня, в сейчас, в сиюминутность. Он не то чтобы умел отказываться от найденного (в данном случае — истории), нет; он его откладывал на потом, позволял ему вызреть... Отблеск истории теперь уйдет вглубь, на периферию новых произведений — цикла «московских» повестей, чтобы потом осветить все с новой силой.

Вся мелочь жизни?

«Б»

Быт — война, не знающая перемирия», — заметил однажды Трифонов. Именно быт становится площадкой, на которой разворачивается действие прозы Трифонова. Рассказ «Путешествие», в котором обозначен поворот к тем «войнам», которые ведутся на квартирной площади, помечен 1969 годом. Герой, от лица которого ведется повествование, испытывает муки апрельской бессонницы, творческого бездействия, застоя — в общем, переживает кризис. Спасти может только одно — путешествие. Он отправляется в газету с просьбой о командировке. Немедленно уехать. И — как можно дальше. Но постепенно выясняется, что и под боком, в Подмоскovie, творятся интересные дела: «Дело не в километрах...» Да что там Подмоскovie! И в Москве, в сквере на Второй Песчаной улице, сидят совершенно неведомые люди. И на лестничной клетке ждет неизвестное... В рассказе действительно присутствует микросюжет войны в семейном кругу: «Шум скандалов и даже драк доносился в мою квартиру часто, иногда соседка, ее муж и Дашенькин с криками выскакивали на лестничную площадку...» «Путешествие» — своеобразный манифест «нового» Трифонова¹. Он декларирует здесь резкую смену материала, резкий поворот взгляда в сторону «Петров Ивановичей и Марий Ивановн», живущих в двухэтажных домишках. Этот поворот носил не формальный, а содержательный характер: угол зрения изменился потому, что изменились и принципы, и масштаб письма. Глобальные темы, новостройки, землетрясения и исторические катаклизмы уходят — правда, на время — из трифоновской прозы. Путешествие к самому себе завершилось открытием героя в зеркале, «такого же,

¹ Б. Панкин пишет о «Путешествии»: «Есть у Трифонова маленький рассказ, который приоткрывает завесу над тем, как же вдруг возник замысел, по крайней мере, первой из пяти его повестей...» Трифонов, нарушая хронологию, открывает «Путешествием» циклы рассказов в двухтомнике и однотомнике.

как мы с вами»: «В зеркале мелькнуло на мгновение серое, чужое лицо: я подумал о том, как я мало себя знаю». Этот герой — человек средний, ничем не выдающийся, ведущий обычный образ жизни: «Я имел в виду людей самых простых, обыкновенных, — замечал Трифонов позже. — Ну, там, инженер, скажем, домохозяек, преподавательниц, научных работников, заводских мастеров, драматургов, домработниц, студентов и так далее. Как их можно назвать всех вместе? Может быть, так: горожане». Трифонов объединяет своих героев *местом жительства*.

Это было внешне полемичным по отношению к сложившейся литературной ситуации.

К концу 60-х годов в критике возник новый термин — «деревенская проза». С ней связывались самые большие надежды, она была открытием — открытием нового героя, незадачливого Ивана Африкановича с его тяжелой судьбой, чистого и стойкого Михаила Пряслина, «чудиков» Шукшина, деревенских подростков В. Астафьева. В литературе углубились поиски духовности, этических ценностей, обеспечивающих человеческую нравственность. От «экономического» анализа человека проза явно переходила к анализу личностному, моральному. Именно этим, а не своим этнографизмом, была и остается «деревенская проза» необходимой сердцу читателя. Нравственно-цельный опыт народной жизни, положенный в основу «деревенской» прозы, способствовал и ее художественной органичности.

«Прозаическую прозу» Трифонова, в котором видели зачастую лишь городского бытописателя и эмпирика, противопоставляли поэзии «деревенской» прозы 60—70-х годов. На самом же деле прозу Трифонова и Ф. Абрамова или В. Астафьева, на мой взгляд, характеризует единство устремлений в глубь нравственных и исторических процессов, на каком бы социальном материале ни строили они свои произведения. Объединяет этих писателей прежде всего позиция: активное утверждение совестливости и человечности, неизменно негативное отношение к псевдодуховному потребительству.

Трифонов обращается к «малым» сферам города: например, соседи по дому («Голубиная гибель», 1966 г.). Вид из окна — в «семиэтажную пропасть, кирпичную, с дождевыми потоками изнанку дома» — вид, в котором пространство замкнуто, лишено перспективы, еще более замыкается унылым видом в окно (Трифонов как бы возвращает взгляд, меняет его направление). Что смог различить присевший на кар-

низ дымчато-синий, с «розоватым отливом» — радужное сияние в серо-черном городском мире! — голубь? «Он увидел грязную вату между рамами, пролежавшую там ползими и успевшую почернеть от копоты; две пол-литровые стеклянные банки на подоконнике, одну с клюквой, другую с кислой капустой, и на одной банке он увидел блюдо, на котором лежал кусочек масла в вошеной бумаге; и веревочную авоську, прицепленную к замку форточки и висевшую между стеклами, в которой хранилось несколько сморщенных сосисок». Каждая деталь характеризует социальный статус людей, живущих в этой комнате; хотя читатель их еще не видит, но он уже с ними почти знаком.

Так же подробно будет описан и внешний вид обитателей коммунальной квартиры — Сергея Ивановича, прикормившего, а затем и приютившего голубей, его тихой и доброй жены Клавдии Никифоровны, семьи их соседей по квартире; благополучной молодой дамы из шестого подъезда — в шуршащем плаще и с длинным цветастым зонтиком», ее сына, сытенького мальчика «в бордовом свитере и в зеленых брюках от лыжного костюма», от нечего делать расстреливающего из рогатки голубей.

Голубиная семья обречена на гибель. Молодая дама в шуршащем плаще грозит из-за голубей товарищеским судом; и совершить предательское убийство придется именно Сергею Ивановичу.

А за этой житейской историей — сказка о жар-птице, только перевернутая: ведь жар-птица сама прилетела к людям.

Пытаясь спасти голубей, Сергей Иванович отвозит их своей сестре, на сто пятый километр от Москвы, но и оттуда обреченные птицы возвращаются на свою погибель. Останется только перышко — оно «медленно плыло в воздухе, кружилось, снижалось, но ветер из окна подхватил его, и оно взмыло вверх и тихо — никто и не заметил — село на плечо Сергея Ивановича». Птицы как бы прощают вынужденное преступление; нравственность природы (в общем-то, нравственность не обладающей) оказывается выше человеческой, природа не способна ни на подлость, ни на предательство.

Все в этом рассказе, казалось бы, круто замешено на быте, на подробностях жизни. Однако это — тщательная детализированная, но лишь поверхность рассказа. На глубине же развивается социальная притча, трагическая антисказка.

Быт и притча переплетаются: трагедия становится еще страшнее своей обыденностью.

Остро ставя социально-правственные вопросы, Трифонов уходит от однозначного ответа, заканчивая рассказ как бы в противоречии с основной «сюжетной» моралью, в которой красота, преданность и человечность противопоставлены сытой и безнаказанной подлости. Беспощадная концовка рассказа, в которой через запятую перечисляются события совершенно несопоставимые, разной ценности, дает новый, неожиданный поворот мысли автора: «Было лето, долгое и сухое, была осень с дождями, были холода... потом зима кончилась, еще одно лето прошло, объявили амнистию, Сергею Ивановичу назначили пенсию... Потом вышел приказ насчет голубей — разводить их как можно больше к фестивалю... Повсюду их кормили, на площадях, во дворах, ходили они стаями, толстые, вперевалку, летать ленились, а только ворковали целодневно да гадили где попало, особенно в углах дворов, по балконам и карнизам, и спасу от их пакости, желтовато-свинцовой, не было никакого». Рассказ был вместе с «Самым маленьким городом» принят в «Новый мир», и Твардовский говорил Трифонову по поводу концовки рассказа следующее: «Он лежал у меня на столе, Мария Илларионовна прочитала... Хороший, говорит, рассказ, но почему конец такой грустный? Прямо, говорит, жить не хочется. Вы там что-нибудь сделайте с концом...» (т. 2, с. 539).

Но концовку Трифонов оставил. Рассказы были напечатаны в январском номере шестьдесят восьмого года, и в том же году, в августовском номере «Нового мира», появился рассказ «В грибную осень».

Действие его происходит в кругу одного семейства. Умирает мать Нади в подмосковном поселке, на даче. Казалось бы, смерть человека и должна быть центром повествования, но Трифонов, не оставляя сомнений в истинности горя своей героини, уводит повествование в быт, в образ жизни семьи. «Лариса так же убивалась в прошлом году, — вдруг вспомнила Надя. — А сейчас бегаёт по Москве, ищет осеннее пальто». «Но и эта подлая мысль, — пишет Трифонов, — которая пришла нарочно, чтоб облегчить, ничего не облегчила». Ужас смерти матери, ужас потери контрастирует с обыденностью жизни. Впервые возникает здесь у Трифонова — на поминках по Антонине Васильевне — разговор о делах квартирных, обменных.

« — Наденька, — сказала мать Зины Евгения Глебовна. —

А ведь я в этой вашей квартире первый раз. Это вы вымыслили свои комнаты на Мытной?

Надя кивнула.

— Там у вас, кажется, были две комнаты в коммунальной квартире? В старом доме?

— Да,— сказала Надя.

— А тут однокомнатная?

Надя кивнула.

— Сколько метров тут?

Так как Надя не отвечала, а сидела как бы в оцепенении, глядя на блюдо с салатом, Володя сказал:

— Двадцать четыре вроде».

«Нет ни малейшей подсказки читателю: вот это хорошо, вот это дурно», как писал К. Чуковский о Чехове¹.

Воздержание от явной авторской оценки постепенно становится творческим принципом Трифонова, близким к принципам Чехова, который писал одной беллетристке: «Над рассказами можно и плакать и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление».

Трифонов намеренно избегает патетики, снижает пафос — при помощи бытовых деталей, зорко подмеченных. Когда Надя не могла спать после поминок, она «открыла кран горячей воды, взяла свившуюся жгутом тряпочку из обрывка капронового чулка, висевшую на кране, намылила ее и принялась за посуду». При помощи точной детали Трифонов освобождается от «литературы», от «описаний чувств». Психология уходит в подтекст; для того чтобы ее обнаружить, нужна читательская мысль, читательское соучастие в работе над текстом. «Горе не облагораживает людей, оно их калечит», — заметил Диомидов в разговоре с Корушевым о «литературности».

И тем не менее — Трифонов не пишет о ровном течении обыденной жизни. В одной из своих последних статей — «Загадка и провидение Достоевского» — 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, тайгой, пустыней,

¹ Чуковский К. О Чехове. М., 1967, с. 124.

кораблекрушением, прорывом дамбы и прочим в этом роде. Связано с тем, что требует физической смелости и спортивной закалки. ...Для Достоевского жизнь — экстремальная ситуация»¹.

Это сказано не только о Достоевском, но и о себе (недаром в тексте статьи 1981 года возникли «пустыня» и «прорыв дамбы» — это из «Утоления жажды»), о преодолении своих иллюзий, о своем творческом методе.

В экстремальную ситуацию жизни — и в самое существо дела, без разбега — погружает он героев повести «Обмен». «В июле мать Дмитриева Ксения Федоровна тяжело заболела, и ее отвезли в Боткинскую, где она пролежала двенадцать дней с подозрением на самое худшее. В сентябре сделали операцию, худшее подтвердилось, но Ксения Федоровна, считавшая, что у нее язвенная болезнь, почувствовала улучшение, стала вскоре ходить, и в октябре ее отправили домой, пополнившую и твердо уверенную в том, что дело идет на поправку. Вот именно тогда, когда Ксения Федоровна вернулась из больницы, жена Дмитриева затеяла обмен; решила срочно съезжаться со свекровью, жившей одиноко в хорошей двадцатиметровой комнате на Профсоюзной улице». Но обмен — это не только сюжетный стержень повести. Это слово является для Трифонова своего рода метафорой, в которой выражаются социально-психологические отношения в современном городе. Назвав так свою повесть и положив в основу не случайную, а одну из определяющих ситуаций, Трифонов нащупал, пожалуй, самое главное качество жизни горожанина.

В своей работе «Содержательность художественных форм» Г. Гачев замечает: «...регулятор отношений людей в городе, указывающий, когда что нужно делать, — уже не ритм природы... а ритм рынка, т. е. обмена. Делать что-то на рынок (в отличие от делать что-то в землю или из земли) — значит иметь перед собой не прочную твердь (земли), вперить взор не во «что», а в мистику превращений. Рынок — обмен — исчезновение одной вещи и, откуда ни возьмись, подставка на ее место какой угодно другой. Обмен — это перемена судьбы вещи, перипетия, поворот от счастья к несчастью. ...И теперь главный предмет забот — улаживание своих (от)ношений по миру, к соседям, другим вещам и т. д.»².

¹ «Новый мир», 1981, № 11, с. 239.

² Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 206 (курсив мой. — Н. И.).

Обмен — жизненная ситуация, реалья в повести: обмен квартиры. Смысл этой ситуации обогащен постоянными обертонами. Меняется не только Дмитриев, но и некто Неведомский. О бывшей любовнице Тане Дмитриев думает, что она была бы ему женой лучшей, чем Лена (внутренняя прикидка обмена). Место в ГИНЕГА, на которое Дмитриев стремился устроить друга детства, он забирает для себя самого (меняет дружеские отношения на удобную должность).

Обмен — и духовно-психологическая ситуация. «Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел», — говорит мать Дмитриеву, откровенно подразумевая не обмен квартиры, а обмен качеством жизни, образа жизни и мысли Дмитриевых — на образ жизни Лукьяновых, то есть «олукьянивание». Тут уже обмен из сферы бытовой, предметной, материальной переходит в иную: «Так ценности невидимые, не телесно-материальные становятся в центр жизни»¹, — пишет Г. Гачев. Нормальные человеческие отношения, основанные на родстве, близости, любви, вытесняются («рвутся нити», соединяющие его с дедом, думает Дмитриев) мнимостями, приобретающими по ходу течения повести как бы мистический, надличностный, надчеловеческий характер. Отношения вырываются из рук человека, уже не он властен над обменом (меняет), а обстоятельства меняют (обменивают) и его самого, и даже — страшно сказать! — самое мать-природу. Для пластического выражения этой художественной мысли Трифонов пользуется пейзажем. Так, Дмитриев размышляет, сидя на берегу реки (тоже, кстати, символ для Трифонова, развивающийся далее на протяжении всей его прозы: река в «Доме на набережной», река времени в прологе «Времени и места» и т. п.): «На противоположном берегу, где когда-то был луг (фиксируем появление давно прошедшего времени, неизменно возникающего у Трифонова рядом с образом реки и ее берегов. — *Н. И.*), теперь устроили громадный пляж с балаганами, ларьками... Все на том берегу было темно-серого, цементного цвета. За пляжем курчавилась молодая роща берез, посаженных лет десять назад, а за рощей туманно-белыми глыбами высились горы жилья, среди которых стояли две особенно высокие башни. Все изменилось на том берегу. Все «олукьянилось». Каждый год менялось что-то в подробностях, но когда прошло четырнадцать лет, оказалось, что все олукуянилось — окончательно и безнадежно. Но, может быть, это не так уж плохо? И если это происходит со всем — даже

¹ Гачев Г. Содержательность художественных форм..., с. 206.

с берегом, с рекой и с травой,— значит, может быть, это естественно и так должно быть?»

Обмен, превратившийся в надличностную силу — силу «олукьянивания», — подчиняет себе сознание человека; он сдается этой силе — и даже оправдывает себя этими обстоятельствами. За эту уловку прячется, цепляется сознание Дмитриева. Так удобнее — ощущать себя вещью, щепкой в потоке и т. д. Таким образом, сам человек становится предметом обмена, который — парадокс! — он, человек, и начал, из субъекта превращаясь в объект. Смысл этого «обмена» уже не психологический, а социально-исторический. Время, которое властно меняет все окружающее («олукьянивает»), побеждает личность, смывает «гнездовья», уклады, утверждает новые отношения. А с личности таким образом (следуя логике Дмитриева) снимается какая бы то ни было ответственность.

Трифопов еще раз обращается к образу берега реки в «Обмене», дает чисто социальный срез «сдвигов почвы», изменений уже и исторических: «Народу в тот день было полным-полно. Толклись в лесочке, по берегу, обсели все скамейки: кто в спортивных костюмах, кто в пижамах, с детьми, собачками, гитарами, поллитрами на газетке. И Дмитриев стал иронизировать над нынешними дачниками: шут, мол, знает, что за публика. А до войны, помните, гуляли тут эдакие с бородками, в пенсне... Вера Лазаревна неожиданно его поддержала, сказав, что Павлиново и до революции было чудесное дачное местечко, она девочкой бывала здесь у своего дяди. Ресторан был с цыганами, назывался «Поречье», его сожгли. Вообще жилали солидные люди: биржевые игроки, коммерсанты, адвокаты, артисты». Этот срез — вглубь — неожиданно продолжает дед Дмитриева: «Так, милый Витя, представь себе, если б дядя твоей тещи дожил до тех времен, когда тут гуляли бородки и пенсне, что бы он сказал?» Федор Николаевич видит глубже, историчнее: «А еще раньше тут именье было, помещик разорился, дом продал, землю продал, и лет полста тому какой-то наследник заскочил бы сюда мимоездом, для печального интереса, глядел на купчих, на чиновниц... и думал: «Фу, гадость! Ну и дрянь пародиска!»

Таким образом, констатирует Дмитриев, «в этом мире... исчезают не люди, а целые гнездовья, племена со своим бытом, разговором, играми, музыкой. Исчезают дочиста, так, что нельзя найти следов».

Исчезновение социальных «гнездовий» связывается в со-

знании Дмитриева с обменом естественным, как обмен веществ в организме.

Два современных социальных «гнездовья», одно из которых уже вымирает, исчезает. Социальный «обмен веществ» исследуется в повести.

Трифонов сводит воедино два семейных клана, со своими принципами и пристрастиями, со своей устойчивой психологией: Дмитриевых и Лукьяновых.

Дмитриевы — потомственные интеллигенты: дед Дмитриева, Федор Николаевич, старый революционер, не так давно вернувшийся к родным; мать, Ксения Федоровна, — работала старшим библиографом академической библиотеки; сестра Лора — геолог. Дмитриев — инженер. В семье Дмитриевых больше всего ценятся чистота нравственных принципов, порядочность и честность; на этом воспитан и сам Дмитриев.

Семья Лукьяновых — иная по происхождению и занятиям: это люди практической хватки в отличие от непрактичных, неприспособленных к жизни Дмитриевых.

Между кланами Дмитриевых и Лукьяновых находится Виктор Георгиевич Дмитриев, которого «перетягивают», как канат, то на одну, то на другую сторону.

Письмо Трифонова почти протокольно; критик В. Сахаров заметил как-то, что повести Трифонова «стилистически бедны»¹, но это лишь первое впечатление. Внешняя бесстильность есть на самом деле отказ от стиля, бьющего в глаза, — надо писать «сурово-правдиво, не заботясь о живописи и поэзии, а заботясь о сути, о прозе», — формулировал Трифонов свою задачу в 1969 году, во время, близкое написанию «Обмена». Возвращение к «rōsus» без изысканно стилистического стекла, перегородки, преображающей действительность, было важным моментом для Трифонова: «Главной трудностью и главной ценностью в процессе работы... является ощущение правдивости описываемой жизни».

Пolemика вокруг «Обмена» сосредоточивалась на общественных явлениях, изображенных Трифоновым. Зачастую критики выходили на прямой — даже интонационно — разговор уже с героями, а не с самим писателем, принимали их высказывания, их «стиль» за стиль самой прозы Трифонова. В. Сахаров, скажем, произвел следующее наблюдение: «...в стиле трифоновских повестей ощутимы интонации привычной

¹ Сахаров В. «Фламандской школы пестрый сор...». — «Наш современник», 1974, № 5.

всем кухонно-коридорной беседы»¹. Правда, тот же В. Сахаров с некоторой иронией в голосе замечает, что «основное направление и общий тон полемики очень тонко и ненавязчиво подсказаны критикам самим писателем».

В. Сахаров предлагает произвести «эстетический разбор его эстетики», заявляя: «Эстетика у Юрия Трифонова ... есть, и прелюбопытнейшая». Однако после столь многообещающего заявления следует банальный вывод, ничем не отличающийся от выводов, только что «раскритикованных». «Его вещи — это социологический срез целого социального слоя, скрупулезное исследование определенного общественного явления»; «поэтика давящего своей точностью (!) бытописания...» В. Сахарова, откровенного в своем негативном, недоброежелательном отношении к творчеству Трифонова (этому есть много свидетельств в тексте критика — и иронический тон, и заведомая примитивизация в изложении сюжета и обрисовке образов, и даже кавычки в определении жанра «Старика» — «роман»), заботит прежде всего идея развенчания, а не разбора произведений Трифонова. И тут в дело идет все, вплоть до прямого противоречия самому себе.

Критик объявляет, например, что сатирическое дарование Юрия Трифонова во всем своем блеске проявилось в «Предварительных итогах», а рядом же — таков, очевидно, природный дар забывчивости — что «в повестях его царит утомленная и бескрылая ирония»; только что было сказано, что Трифонов работает «с пристрастием», а на следующей странице говорится о том, что прозе Трифонова присуще «безразличие», «лишенное четкости и живого пафоса...».

В сферу внимания В. Сахарова в цитируемой книге вошли и «Другая жизнь», и отдельные рассказы, и «Старик». Критик характеризует эту прозу следующим образом: «Единственная радость — перебирать обломки прошлого, жить воспоминаниями об утерянном рае», «элегическое воспоминание о «золотых» 30-х годах»... Приговор В. Сахарова Трифонову вполне однозначен: «Повести Юрия Трифонова о городском быте лишены перспективы, интереса к будущему, положительного пафоса и потому как бы замкнуты спереди»². Я не знаю, как замыкается критическая мысль В. Сахарова — может быть, где-то сзади, но трудно признать его попытку «эстетического разбора» состоявшейся...

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир. М., 1980, с. 180 (курсив мой.— Н. И.).

² Там же, с. 176, 177, 191, 192, 193.

Однако отступление наше затянулось — вернемся к Дмитриеву, главному герою повести «Обмен».

Дмитриев не только точка приложения разнонаправленных сил и влияний. Это человек, пытающийся свести обе стороны — Дмитриевых и Лукьяновых — к компромиссу. Да и сам он — человек компромисса, обе стороны взаимодействуют в нем самом, взаимоуничтожая друг друга. По сути он человек никакой, быстро загорающийся, но и быстро сдающийся: «...он не закричал, не затопал ногами, просто выпалил несколько раздраженных фраз, потом ушел в ванную, помылся, почистил зубы и сейчас будет спать. Он лег на свое место к стене и повернулся лицом к обоям». Эта поза и выражает позицию Дмитриева — лицом к стене; позицию — в конечном счете — смирения.

Дмитриева заставляют двигаться, говорить, совершать поступки. Эти поступки вынужденные, поступки-уступки, действия направляются кем-то другим. На протяжении повести Дмитриев не совершает ничего такого, что нужно было бы ему самому, лично. Даже в интимных отношениях — он ведомый: «Рука Лены проявляла настойчивость. За четырнадцать лет эта рука тоже изменилась — она была раньше такой легкой, прохладной. Теперь же, когда рука лежала на плече Дмитриева, она давила немалой тяжестью». Под настойчивым давлением Дмитриев сдается довольно быстро, успокаивая совесть самовнушением, но поддаваясь Лене не до конца: «Дмитриев, ни слова не говоря, повернулся на левый бок, обнял Лену правой рукой, сдвинул ее ближе, сонно внушая себе, что имеет право, потому что уже спал, видел сны и, может быть даже, все еще спит». Дмитриев и спит, и бодрствует одновременно; и действует, говорит что-то своими действиями, и молчит. Противодействие почти равных направленных на него сил лишает его внутреннего самодвижения души: «Дмитриеву что-то хотелось сказать, какая-то мысль, неясно-тревожная, возникла, и он, сделав два шага вслед за Леной, постоял в коридоре и вернулся в комнату». Трифонов постоянно фиксирует эту кажущуюся, зыбкую, хаотичную смену душевных состояний героя, которые в конце концов взаимоуничтожаются, — гнев и радость, ярость и прощение, привязанность и неприязнь. Но, накладываясь друг на друга, в общей сумме они дают нуль: метаний было много, а пройденного пути нет.

Смена настроений героя мучительна для него же самого, но она им неуправляема. Эта дурная бесконечность перемен,

податливость настроения — симптом заболевания, которое можно назвать так: прогрессирующая болезнь души.

Видимо, все-таки в Дмитриеве были заложены и порядочность, и чистота, и принципиальность, — есть же какой-то дмитриевский «генетический фонд», изначально свойственный его личности. Ведь любит же его за что-то чистая душа, Таня, видит в нем что-то родное, готова за него все отдать и ему отдать, пожертвовать ему всем, что у нее есть. Но нравственная глухота для Дмитриева комфортней понимания, удобней отзывчивости: «Дмитриев не задумывался: за что ему это блаженство? Чем он заслужил его? Почему именно он — не очень уже молодой, полноватый, с нездоровым цветом лица, с вечным запахом табака во рту? Ему казалось, что тут нет ничего загадочного. Так и должно быть. И вообще, казалось ему, он лишь приобщился к тому нормальному, истинно человеческому состоянию, в котором должны — и будут со временем — всегда находиться люди».

Трифонов тщательно фиксирует не только перемены настроения, но и перемены самосознания Дмитриева. Его внутренний «барометр» находится в состоянии перманентных скачков, перепадов давления. С такой же перманентной переменчивостью он относится и к близким, сочетая привязанность с холодным, отчужденным равнодушием: «Еще недавно, год назад, в ее высокой фигуре было что-то, волновавшее Дмитриева. Особенно в те минуты, когда она уходила от него и он смотрел ей вслед. Но теперь ничего не осталось. Все куда-то исчезло. Теперь это была просто высокая, худая, очень длинноногая женщина с пучком крашенных хной волос на тонкой шейке».

Переменчивость настроений выражается и в переменчивости самооценок. И так как болезнь души героя прогрессирует, а «генетический фонд» все-таки наличествует, то Дмитриеву не остается ничего, кроме самообмана. Самообман этот присутствует на нескольких «этажах» дмитриевского сознания.

Во-первых, ему, как и всем, впрочем, людям, хочется казаться лучше, чем он есть. Отсюда — завышение собственных возможностей: «Дмитриеву в августе исполнилось тридцать семь. Иногда ему казалось, что еще все впереди». Мотив этот настойчив.

Во-вторых, он хочет — как это ни парадоксально — казаться хуже, чем он есть. Он боится патетики, открытого выражения чувств. Крошечная деталь, которая, как всегда у Трифонова, красноречива: Дмитриев довольно-таки неде-

ликатно, почти грубо перебивает Таню, выражающую свое чувство к нему чтением прекрасных стихов. После пастернаковских строк — «О господи, как совершенны дела твои, думал больной...» или «Сними ладонь с моей груди, мы провода под током» — Дмитриеву ничего не стоит сказать, например, следующее: «Ну хорошо, моя радость, передохни. А почему этот ваш Хижняк с Варварой Алексеевной не здороваётся?»

И однако, когда Дмитриев остается с самим собой, к нему неожиданно возвращаются эти строки: «Ему снова вспомнились стихи, которые он бормотал все последние дни: «О господи, как совершенны дела твои...» Закрыв глаза, он сел на край тахты. «Думал больной...»

Так что самообман Дмитриева так же хаотичен и разнонаправлен, «взаимоуничтожаем», как и перемены настроений по отношению к людям и ситуациям. Самообман выражается и в податливости чужим мнениям и влияниям.

Дмитриев способен только на мелкий бунт. Когда Лена первый раз разговаривает с ним об обмене, он взрывается, кричит и ссорится с пею. Но хватает его ненадолго — уже через час он ищет примирения. Самообман не так прост: для него нужны и уговоры окружающих, и самоуговоры. Для того чтобы устроиться на новую, более выгодную работу, Дмитриеву пришлось обмануть друга, для которого сначала он эту работу и подыскивал; но она ему так понравилась, что пришла мысль пойти туда самому. Так и было сделано — но ценой некоторых внутренних мучений: «Три ночи не спал, колебался и мучился, но постепенно то, о чем нельзя было и подумать, не то что сделать, превратилось в нечто незначительное, миниатюрное, хорошо упакованное, вроде таблетки, которую следовало — даже необходимо для здоровья — проглотить, несмотря на гадость, содержащуюся внутри».

На Дмитриева Трифонов смотрит изучающе, разглядывая мельчайшие движения его души. И от этого пристального внимания может возникнуть впечатление, что Дмитриев — индивидуальность. Но Трифонов одной фразой спускает его в разряд ему подобных — «все глотают таблетки». И еще: в самом начале повести есть эпизод поездки Дмитриева через город на работу: едет он в метро, картинка городской жизни бытовая, точная, и при этом возникает образ Дмитриева как человека толпы, лишённого индивидуальности: «Уже ни о чем другом не мог думать Дмитриев, стоя на троллейбусной остановке под морозящим дождем, и потом,

пробираясь внутрь вагона среди мокрых плащей, толкающих по колену портфелей, пальто, пахнущих сырым сукном, и об этом же он думал, сбегая по грязным, скользким, от папешной тысячами ног дождевой мокряди, ступеням метро, и стоя в короткой очереди в кассу, чтобы разменять пятиалтынный на пятаки, и снова сбегая по ступеням еще ниже, и бросая пятак в щель автомата, и быстрыми шагами идя по перрону вперед, чтобы сесть в четвертый вагон, который остановится как раз напротив арки, ведущей к лестнице на переход. И все о том же — когда шаркающая толпа несла его по длинному коридору, где был спертый воздух и всегда пахло сырым алебастром, и когда он стоял на эскалаторе, втискивался в вагон, рассматривая пассажиров, шляпы, портфели, куски газет, папки из хлорвинила...» Городская картинка приобретает зловещие черты преисподней, ада, в который спускается Дмитриев, где уже нет ничего цельного, нет образа лица человеческого. Постепенно, исподволь уподобляется Дмитриев «пальто», «плащам», «портфелям», затем, еще на ступеньку ниже — даже частям предметов («рассматривал... куски газет»). Вот его соседи, такие же, как он, «толпа несла его» все дальше и дальше. Городская картинка несет в себе и символическое, а не только бытовое содержание, они переплетаются, символ не лезет в глаза — он не просто упрятан, он рожден бытом.

Этот эпизод напоминает картину Невского проспекта в одноименной повести Гоголя — и здесь и там толпа и человек в толпе, уподобленный шляпке или фрак у Гоголя, папке или куску газеты у Трифонова. Первые в России урбанистические гоголевские повести вообще оказали на Трифонова большое влияние, ощущаемое не только в изображении городского пейзажа, не только на уровне описания, но и в сюжетах повестей. Так, моноидею Башмачкина о приобретении шинели, организующую сюжет «Шинели», можно сравнить с идеей обмена, который тоже должен изменить образ жизни. Повести, безусловно, очень далеки друг от друга, но некоторое типологическое сходство, по-моему, есть. Прозу Гоголя отличает зоркое описание городского быта — прозу Трифонова также; но и у Гоголя, и у Трифонова за бытом просвечивает фантазмагория, гротеск, символика.

Однако существует настойчивая тенденция искать параллели методу Трифонова лишь в «натуральной школе», вернее, ее части, воплощенной в жанре физиологического очерка. «Тогда, в эпоху натуральной школы, — объясняет, например, В. Сахаров, — наши писатели превратились на время в

своеобразных социологов. Кстати, в то время избранный Трифоновым жанр назывался куда более точно — физиологическим очерком». Можно было бы принять эту гипотезу к сведению, если бы не одно щекотливое обстоятельство: определение жанра почему-то носит здесь резко оценочный и необъективный характер: «сознательный выбор писателем жанра очерка свидетельствует о снижении требований к своим вещам»¹.

Имитация объективного анализа в сочетании с использованием литературоведческих терминов — настойчивая тенденция, характерная для целого ряда сочинений. На тот же печальный факт обращает внимание Н. Лейдерман в связи со статьей В. Кожина «Проблема автора и путь писателя». Так, в своей работе «О жанре и его месте в литературно-критическом анализе» Н. Лейдерман замечает: «Статья В. Кожина обнажила также опасность, которая таится в использовании весомых теоретических понятий в критической полемике. За такими понятиями, как, например, «проблема автора», «типичность», «историзм», стоит авторитет литературной науки, для читателя они служат некими гарантом объективности методов и результатов анализа. Тем горше, когда эти понятия деформируются в угоду полемическим интересам»². Высокособо рассуждая о натурализме Трифонова (кстати, если уж идти от науки, то не надо смешивать «натуральную школу» с натурализмом), тот же В. Сахаров начисто отказывает ему в создании художественных образов («Воспроизведение «страшной тины мелочей» и здесь становится самоцелью»). Отказывает критик писателю и в самой правде («Здесь нет просветляющей правды...»). Отождествив мысли героев с позицией самого писателя, В. Сахаров меняет смысл повестей. Если «герои вязнут в обыденности и не могут поднять голову над болотом быта», то и сам автор не далеко от них ушел: «Выхода из этого душного мира торжествующего мещанства что-то не видно. Беспросветно это темное царство. ...В повестях Трифонова бродят духовные мертвецы, притворяющиеся живыми. Идеалов нет, человек измельчал и унижен, раздавлен жизнью и собственным ничтожеством»³...

Порицание автора за бедность и неизящество, а то и за

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 185, 186.

² Лейдерман Н. О жанре и его месте в литературно-критическом анализе. — Сб.: Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики. М., 1982, с. 58.

³ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 188, 187, 192.

подлость избранного им предмета — не новость. Гоголь по живо интересующему нас вопросу говорил следующее: «Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. Зачем, говорите вы, к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни? И без того случается нам часто видеть то, что вовсе не утешительно. Лучше уж представляйте нам прекрасное, увлекательное. Пусть лучше позабудемся мы!

...Еще падет обвинение на автора со стороны так называемых патриотов, которые спокойно сидят себе по углам и занимаются совершенно посторонними делами, накопляют себе капиталы... но как только случится что-нибудь, по мнению их, оскорбительное для отечества, появится какая-нибудь книга, в которой скажется иногда горькая правда, они выбегут из всех углов...: «Да хорошо ли выводить это на свет, провозглашать об этом?»¹

Порой и выбор героя не нравится критикам или читателям. Вспомним еще раз «Мертвые души». Лукавый Гоголь замечал: «...читатели не должны негодовать на автора, если лица, доньше являвшиеся, не пришлись по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться»².

Можно подумать, что «мир» «негероичный, мелочный и замкнутый»³ импонирует Трифонову, что он с радостью и полным приятием относится к Дмитриеву или Лукьяновым! Нет, все содержание повести свидетельствует об обратном. Каковы же могут быть наши претензии?

Претензии в том, что Трифонов не придал своим героям положительного звучания. Что мир «негероичный», а эта избранная в качестве предмета жизнь «должна быть преображена высоким, светлым идеалом, утверждающим пафосом, существующими в ней»⁴. Но тогда писателю нужно было бы избрать другой материал; именно выбор предмета и навязывает ему подобная критика, исходящая из собственных представлений о целях и задачах писателя, в данном случае — Трифонова. Но выбор Трифонова был самостоятельным; он ставил перед собой свои задачи.

Конечно же добродетельный («пусть и неидеальный»⁵).

¹ Гоголь Н. В. Мертвые души.— Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1959, с. 255—256.

² Там же, с. 253.

³ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 194.

⁴ Там же, с. 195.

⁵ Там же.

герой больше бы устроил иных критиков Трифонова, да и не только его. «Всему свой черед, и место, и время! — писал Гоголь. — А добродетельный человек почему-то не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что праздно вращается на устах слово «добродетельный человек»; потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом, и всем чем ни попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели... потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека»¹.

Трифонов не ставил перед собой задачи ни осудить, ни «наградить» своих героев: задача была иная — понять. «Меня интересуют характеры», — объяснялся он с критикой уже по выходе трех «московских» повестей. Объяснялся по «азам»: «А 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»?» (т. 2, с. 543).

Попробуем — с целью собственно эстетического разбора — все же обратиться к тексту произведений Трифонова, к его конкретным образам.

Трифонов не отказывает Дмитриеву в определенной емкости, не пишет сатирическими мазками откровенного и беспросветного мещанина. У Дмитриева была и возможность другой жизни, он мог стать индивидуальностью, стать личностью. Дед говорит ему: «Ты, Витя, человек не плохой, но и не удивительный», — то есть опять-таки такой же, как все. Возможность другой жизни, другой судьбы маячила в детстве. Сейчас, когда Дмитриев приезжает к матери, она достает его детский рисунок. Оказывается, после войны «он рисовал как помешанный. Не расставался с альбомом. Особенно здорово получалось пером, тушью. Если б не провалился на экзамене и не бросился с горя в первый попавшийся, все равно какой — химический, нефтяной, пищевой...» Дмитриев, может быть, отказался от своего призвания, от творчества. И — опять самообман, уже спасительный самообман памяти: «Дмитриев не помнил. Рисунка тоже не помнил. Все, что касалось его художества, было вычеркнуто на-

¹ Гоголь Н. В. Указ. соч., с. 234.

всегда». Сейчас он «поднимается» (а не «опускается», как в метро) очень редко, на грани сна и бодрствования; но эти подъемы духа — тоже, оказывается, самообман, пустые мечты: «Были грезы по утрам, в тишине, когда он просыпался с печальной бодростью и думал: «А хорошо бы...» И все представлялось так прозрачно, четко, как будто он поднимался ясным днем на гору и смотрел оттуда далеко вниз. «Витя, — говорила Лена... — зачем ты себя обманываешь?.. ты не можешь, не можешь! Все кончено! Ты опоздал...» Он молчал, потому что это были его собственные мысли, которых он боялся».

Трифонов дает герою обычное, казалось бы, «спокойное» имя — Виктор Георгиевич. Но, как часто у Трифонова, за поверхностно-бытовым обозначением прячется иной, более глубокий смысл. В переводе этого имени тоже кроется определенная авторская ирония, насмешка: Виктор — победитель, Георгий — победоносец; то есть победитель в квадрате, супер-победитель¹. И он действительно «побеждает»: обмен в конце концов состоится, но он побеждает и самого себя, преодолевает свои возможности, свою человечность — тоже. А процесс этой «победы» тщательно исследуется писателем. Процесс «победы» есть процесс превращения, «олукьянивания», как называет его мать Дмитриева, Ксения Федоровна. И — в конце повести — авторский взгляд впервые показывает нам Дмитриева отчужденно, со стороны, вне его мучений и метаний, самообмана и самооправдания, в которые мы были погружены при помощи косвенного монолога Дмитриева. Через какое-то время после описанных событий повествователь встретился с Дмитриевым: «Выглядел он неважно. Он как-то сразу сдал, посерел. Еще не старик, но уже пожилой, с обмякшими щечками дяденька». «Обмякшие щечки» — это тоже не только деталь внешнего облика, это знак в прозе Трифонова: «обмякшие щечки» были у Брыкина из домкома, потребовавшего голубиной смерти («Голубиная гибель»), «обмякшие... лица» — у пассажиров преисподней-метро, куда спускается Дмитриев. «Обмякшие щечки» — последний отчетливый штрих, накладываемый Трифоновым; точка, *pointe* в облике Дмитриева, итог его жизни.

Но финал повести грустен, а не только беспощаден. После

¹ Смысл имени Дмитриева расшифрован Л. Аннинским в статье «Интеллигенты и прочие». — В сб.: Тридцатые — семидесятые. М., 1973, с. 208.

упоминания об «обмякших щечках» авторский голос опять возвращается на мгновение к детству Дмитриева — «я ведь помню его мальчишкой по павлиновским дачам», — к тому времени, когда у Дмитриева была собака Нельда и он упоенно рисовал павлиновские пейзажи. Трифонов пытался объяснить объявившей его «врагом мещанства» критике: «...можно ли... выбрасывать человека? Человек есть сплетение множества тончайших нитей, а не кусок голого провода под током...»

Сплетением разных нитей попытался Трифонов и нарисовать групповой портрет Лукьяновых. Однако в обрисовке Лукьяновых и вырастающего из этой обрисовки понятия «лукьяноподобия» превалируют сатирические, иногда даже гротескные краски. Например, он снабжает Ивана Васильевича, Лукьянова-старшего, вполне типической биографией бюрократа и карьериста: «Иван Васильевич был уже сильно стар, грузен, страдал одышкой, пережил инфаркт, всяческие невзгоды и бури вроде снятия с работы, партийных взысканий, восстановлений, назначений с повышением, клевет и наветов разных мерзавцев, готовивших его погубить...» Но тут же, не удержавшись, продолжает нагнетать краски уже через речевую самохарактеристику (продолжу цитату): «...но, как признавался сам, «в отношении этих моментов спасался только одним: был начеку». Действительно, в этом слогe звучит нечто «недочеловеческое», сплошная канцелярщина!

Не жалеет гротескных красок Трифонов и для тещи Дмитриева, Веры Лазаревны, да и для самой Лены тоже, хотя Трифонов и разъяснял критикам: «Почему Лена... отрицательный персонаж? Что она: ребенка бьет? Ворует деньги в кассе взаимопомощи? Пьянствует с мужчинами? Никудышный работник? Ничего подобного, ребенка любит, вина не пьет, семью свою обожает, работает прекрасно и успешно, даже составила какой-то учебник для технических вузов. Она — человек на своем месте и приносит безусловную пользу обществу. Ну есть какие-то недостатки в характере, а у кого их нет?» Здесь Трифонов, конечно, несколько пережидает, слегка кокетничает, он не адекватен собственному тексту. А в тексте-то вот что сказано о Лене: «...она вгрызалась в свои желанья, как бульдог. Такая миловидная жепщица-бульдог с короткой стрижкой соломенного цвета и всегда приятно-загорелым, слегка смуглым лицом. Она не отпускала до тех пор, пока желанья — прямо у нее в зубах — не превращались в плоть. Великое свойство! Прекрас-

ное, изумительное, решающее для жизни. Свойство настоящих мужчин».

Трифонов подчеркивает две основополагающие черты «лукьяноподобия» — практицизм и недоверчивость: «привычка к постоянному недоверию и неустанному бдению». Но Лукьяновы в своем роде простодушны, они никого не вводят в заблуждение. Они такие, как есть.

Другое дело — Дмитриевы. На первый взгляд, автор совершенно солидарен с ними, разделяет их жизненную позицию. Интонация явно успокаивается, облагораживается, когда в повествовании возникают Дмитриевы.

Их «клан», их «гнездовье» более разветвлено, чем лукьяновское. Дмитриевы представлены несколькими поколениями. Первое поколение — это дед, Федор Николаевич: «Дед... был очень стар — семьдесят девять, — таких стариков осталось в России немного...» Лукьяновых «не интересовало на чисто» прошлое, история Федора Николаевича, а дед, напротив, по их мнению, «в современной жизни смыслил... мало». Так и разделяются сферы влияния: за Дмитриевыми стоит история, за Лукьяновыми — «момент», сей день, сей час, современность, понимаемая исключительно как своевременность, то есть свое, принадлежащее им, Лукьяновым, время.

Если Лукьяновы крайне жизнеспособны, то судьба Дмитриевых иная: они обречены на вымирание. «Федор Николаевич, вы монстр!.. Вы хорошо сохранившийся монстр!» — смеясь, говорит Лена, и она права: в каком-то смысле существование его, его теплящаяся жизнь — реликт.

Дед по-настоящему интеллигентен, тактичен, принципиален. С Ксенией Федоровной сложнее. Она тоже принципиальна, но главное качество ее — принципиальность, возведенная в догму, то есть *нетерпимость*. Все-таки недаром Лена называет ее ханжой.

Ксения Федоровна бескорыстна, но бескорыстие ее какое-то неуютное: «...очень любит помогать бескорыстно. Пожалуй, точнее так: любит помогать таким образом, чтобы, не дай бог, не вышло никакой корысти. Но в этом-то и была корысть, — звучит грустный авторский голос, — делая добрые дела, все время сознавать себя хорошим человеком». И Лора, сестра Дмитриева, натура благородная и порядочная, унаследовала от матери прямолинейность в оценках, *нетерпимость* к чужому мнению.

Лена, например, переводит с английского, чтобы деньги зарабатывать, — для Ксении Федоровны с ее горделивой не-

практичностью это было бы унижительно; и она учит английский исключительно для себя, для того, чтобы читать английских авторов в подлиннике. Практицизм Ксения Федоровна презирает. А под благородным обликом Лоры вдруг проступает другое лицо: «Ее лицо улыбалось, но в глазах была злоба. Это было старое, знакомое по давним годам лицо Лоры. В детстве они часто дрались, и Лора, рассвирепев, могла ударить чем угодно, что подворачивалось: вилкой, чайником». Та же самая нетерпимость к чужому мнению характерна еще для одной представительницы клана, двоюродной сестры Дмитриева Марины: «Были какие-то споры о стихах, о всемирном мещанстве. Эту тему Марина очень любила, не упускала случая потоптать мещанство. У, мещане! Когда она клокотала по поводу тех, кто не признает Пикассо или скульптора Эрзю, во рту ее что-то клубилось и даже как будто сверкало».

Художественное изображение «дмитриевского» клана при внимательном рассмотрении тоже оказывается не чуждым гротеску и авторскому сарказму. Псевдоинтеллектуальный маскарад, превратившийся в нешуточную войну между Леной и Мариной («тут были упругие удары под водой» — вспомним, «быт — это война, не знающая перемирий»), уравнивает Лукьяновых и Дмитриевых: «Лица обеих горели, глаза пылали нешуточным блеском. Пикассо! Ван Гог! Сублимация! Акселерация! Поль Джексон! Какой Поль Джексон? Неважно, потому что ханжество». Дмитриевы презирают Лукьяновых и им подобных, не замечая, что презрение, как и нетерпимость, обратная сторона фарисейства. «Ксения Федоровна сказала, что... если мы откажемся от презрения, мы лишим себя последнего оружия». И только Федор Николаевич, дед, понимает, что «презрение — это глупость. Не нужно никого презирать».

Но главное, что поражает в матери, — ее презрение распространяется и на сына, да, изведенного бытом, да, надломленного и усталого, да, находящегося в подчинении у «бульдога» Лены, но все же — сына:

« — ...Обменяться? — переспросила мать и, мгновенно поняв все, закрыла глаза. — Ты уже обменялся, Витя».

Интонация торжественная, стиль речи — безнадежно осуждающий: «Обмен произошел... — Вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнятицу: — Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так не заметно...

Посидев немного, он встал и вышел на цыпочках».

Бросая *персонажу* повести — Ксении Федоровне — справедливый упрек в фарисействе¹, Л. Аннинский несправедлив в оценке *авторской* позиции, считая, что «Обмен» — «реквием беззащитной интеллигентности», что Трифонов *разделяет* точку зрения Ксении Федоровны. Сам писатель в беседе с критиком незадолго до смерти возражал ему с плохо скрытым гневом. «Вам нужно было доказать, — говорит Трифонов, — что нельзя противопоставлять мещанство каким-то интеллигентам. Вам показалось, что моя повесть для этого подходит. Тут вы полярно сошлись с критиками, которые меня ругали за то, что я как раз по-настоящему такого противопоставления не показал. А на самом деле я написал неоднозначно, как в жизни бывает: я хотел сказать, что в конце концов Лена в чем-то права. И очень многие так считают: «А какая, собственно, она мещанка?» А семью Дмитриевых я написал довольно прямолинейно: действительно в них есть ханжество и действительно эта мать во всем себя считает хорошей — там есть такие фразы, я их подчеркиваю»².

Л. Аннинский, не сомневаясь в искренности слов писателя, считает, что такая позиция *теперь*, в 1981 году, отличается от его же позиции времени работы над «Обменом»: «Интересно, так ли вы оценивали бы сейчас своих героев, если бы критика не заставила вас с такой остротой продумать эти аспекты?»

Однако стоит обратиться к прямым, разъясняющим выступлениям Трифонова, напечатанным сразу вслед за горячим обсуждением его «московских» повестей («Автор осуждает не Лену...» и т. д., в статье «Выбирать, решаться, жертвовать»), а также к его статье «О нетерпимости», датированной 1966 годом, чтобы понять, что отношение Трифонова к героям было именно неоднозначным; что же касается позиции семьи Дмитриевых, выраженной в нетерпимости, то такая позиция вызывала резкое неприятие писателя: «Излишняя страстность всегда ведет к нетерпимости, а нетерпимость к слепоте». И еще: «Причина нежелания видеть — нетерпимость. А нетерпимость есть дань злобе дня, неумение заглянуть в завтра и в послезавтра» (т. 2, с. 546). Трифонов в этой статье обращается к проблемам искусства и восприятия его критикой; но вопрос ставится им гораздо шире. Нетерпимость для Трифонова не является чем-то частным, пе-

¹ Аннинский Л. Интеллигенты и прочие, с. 220.

² Трифонов Ю. Как слово наше отзовется... — «Новый мир», 1981, № 11, с. 237.

терпимость характеризует мировоззрение, характеризует неприемлемое для Трифонова отношение к жизни. «Нетерпимость в искусстве, желание утвердить универсальный аршин, которым можно мерить все подряд, держа наготове большие ножницы,— это кончается обычно конфузом, но иногда увечьями. Самые лучшие намерения, продиктованные высоконравственными духовными идеалами, могут в условиях нетерпимости нанести вред искусству и самим идеалам»,— утверждает писатель.

Однако критика, бурно отреагировав на появление «Обмена», ничего подобного в позиции Трифонова не замечала. Так было, видимо, удобнее для «прокрустова ложа» критических концепций повести: обличение мещанства, реквием беззащитной интеллигентности...

Вадим Соколов: «Да, все три московские повести Ю. Трифонова, если суммировать одним словом,— о мещанстве. Не ветхозаветном и давно обнаруженном за тюлевыми занавесками и канарейками на окошке, а нынешнем, особом, «высшего сорта». Дальше критик, развивая идею о «разоблачении» Трифоновым «интеллектуального мещанства», пишет: «Ю. Трифонов не хочет мириться с призрачным благополучием и «мирным сосуществованием» (интеллигентов и мещан-обывателей.— *Н. И.*) — он объявляет войну. И такой же воинственной принципиальности не на словах, а на деле! — он ждет от своих героев»¹.

Михаил Синельников: «Ю. Трифонов язвителен в обличении мещанства хищнического, умеющего жить»². Однако, внимательно проанализировав ситуации «Обмена», увидев заложенную в образах Ксении Федоровны и Лоры неоднозначность, критик отнесся к этой неоднозначности... недобрительно! М. Синельников отмечает, что замысел повести — в показе «превосходства матери и дочери Дмитриевых над «лукьяновщиной» — не получил достаточно глубокого воплощения». Сложность и неоднозначность критику только мешают: «антимещанские» мотивы повести «Обмен» не всегда звучат столь убедительно, чтобы можно было говорить о точном воплощении авторского замысла...» Следует вывод: «Ю. Трифонов предельно точен в выполнении своих задач, когда изображает внутренний мир героев, когда вглядывается

¹ Соколов В. Расщепление обыденности.— «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 33, 44.

² Синельников М. Испытание повседневностью: некоторые итоги.— «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 46.

ся в сокровенные, тайные движения души. И он бывает не всегда точен, а подчас и противоречив, когда затрагивает такие аспекты человеческих отношений, такие коллизии, которые по самому своему характеру требуют углубленности в общественно значимую проблематику. Здесь порой гражданский пульс повестей бьется недостаточно отчетливо, тема, противостоящая мещанству, выражается недостаточно активно»¹.

От писателя требовали *нетерпимости*.

Больше всего критикам импонировала обнаженность «антимещанской» направленности, когда «авторский сарказм убийственен» (М. Синельников). Действительно, такие эпизоды в повести есть — стоит вспомнить псевдоинтеллектуальный маскарад в диалоге Марины и Лены, либо историю некоего Неведомского, у которого сразу же после выгодного квартирного обмена по счастливому стечению обстоятельств скончалась теща; либо изображение торжественного появления Веры Лазаревны с торгом по случаю примирения. Однако для самого Трифонова такое фельетонное решение было лишь подсобным. Споря с В. Дудинцевым по поводу его оценки повести В. Катаева «Святой колодец», Трифонов писал об одном-единственном вызвавшем одобрение Дудинцева эпизоде с Парасюком: «Что же это за сцена? Очень лихо, ядовито и метко набросанный шарж на некоего дурака на ответственной работе. Почти фельетон, анекдот. Обличение дураков — дело, разумеется, полезное, но совсем не главное дело искусства. Дудинцеву кажется, что хорошо бы таких шаржей побольше, и были бы они посильней: не только царапали, но разили наповал. Мне кажется, хорошо, что шаржей в повести мало» (т. 2, с. 549—550).

Трифонов пользуется сарказмом как «убийственным оружием» крайне редко, в гомеопатических дозах. Более того, он этот сарказм «снимает», провидя за анекдотом драму. Недаром в самом начале повести он разыгрывает как бы вариации обмена, транспонируя сюжет в фарсовом ключе: «...теща безнадежно хворала. У нее была отличная комната, чуть ли не двадцать пять метров, где-то в центре. А Алексей Кириллович жил на Усачевке. Все надо было делать очень срочно. И удалось, вы знаете, замечательно удалось! ...Словом, так: он успел оформить обмен, сделал ремонт в той квартире — это его обязали через ЖЭК, — перевез тещу, получил лицевого счет, и через три дня старушка померла.

¹ Синельников М. Указ. статья, с. 61.

Представляете? Он, бедняга, в ту зиму натерпелся, я помню. Чуть не слег. Но сейчас у него квартира исключительная, просто генеральская, люкс. Лоджии, два балкона, масса всякой подсобной кубатуры. Он на одном балконе даже помидоры выращивает».

Этот анекдот для Трифонова — не итог, а только начало, отправной пункт работы. То, чем хотели бы критики закончить, «завершить» повесть, усилив ее воспитательное значение и моральную назидательность, для Трифонова слишком прямолинейно, а значит — и не совсем правдиво, *несерьезно*. «Гораздо серьезней, долговечней, чем скоропалительные шаржи и обличения... — считал он, — исследования в глубине человека, в его душе...» (т. 2, с. 550).

Иная критическая интерпретация «Обмена» принадлежит Б. Панкину. Присоединяясь к мысли о разоблачении Трифоновым «олукьянивания», считая это «высшим смыслом» и «главным выводом» повести, критик, однако, идет дальше своих предшественников в отношении «Обмена». Он обозначает жанровую природу повести, в которой, по его мнению, сочетаются физиологический очерк современного городского быта и притча. Но собственно литературный анализ Б. Панкина, при котором герои все-таки обсуждаются не как живые люди (см. статьи В. Соколова, М. Синельникова, Л. Аннинского), а сквозь призму эстетического отношения автора к материалу и эстетической организации материала, на этом обозначении и кончается, переходя в этико-социологический очерк.

Да, безусловно, проза Трифонова с его обостренным чувством социального качества и умением воплотить это социальное качество героя в мельчайших чертах — богатый материал для социологического анализа. Однако при этом неизбежно совершается ошибка, если самому писателю приписывают мысли и убеждения героев, а также симпатии или антипатии к ним. Трифонов не раз был вынужден объяснять очевидную разницу между своими человеческими и литературными привязанностями. Отвечая на анкету журнала «Москва» «Кто мне близок из литературных героев?», Трифонов недоумевал: «...в самой постановке вопроса кроется, на мой взгляд, недоразумение. Близкими бывают живые люди.

...Оценивать литературных героев по их человеческим качествам — это все равно что прийти на выставку натюрмортов и оценивать картины с точки зрения свежести, калорийности и дороговизны пиццы, которая там изображена».

Но в то же время можно понять и критиков. Именно почти с иллюзорной достоверностью воплощенная действительность городской жизни и спровоцировала отождествление героев Трифонова с живыми людьми. Удивительной узнаваемостью обладали герои «Обмена». Трифонов как никогда раньше задел читателя, поставил его прямо перед зеркалом, в котором, может быть, ему, читателю, и не очень-то хотелось себя узнавать. Потому что отражен он был без иллюзий, без приукрашивания, без какого бы то ни было грима. Если уж прибегать к сравнениям с притчей-сказкой о рыбаке и рыбке, то здесь, в «Обмене», обнаруживается антисказка, антипритча: рыбка-то оказалась зажаренной и съеденной, а двухкомнатная избушка в конце концов крепко стояла на своих ножках.

* * *

Узнаваемость изображенного московского быта отличала и повесть «Предварительные итоги», появившуюся на страницах «Нового мира» через год после «Обмена». Геннадий Сергеевич в сорок восемь лет подводит «предварительные итоги» своей жизни. Жизни внешне благополучной, вполне устроенной, но лишенной глубокого смысла и внутренней стабильности: «Знания мои приблизительны, интеллигентность показная». Герой исповедуется перед самим собой в момент тяжелого душевного кризиса: «Девятнадцатого марта, когда я вышел на улицу в снег, в полночь, я думал: если уж дома, в своем скворечнике, в том, до чего никому нет дела, кроме меня, я не могу быть независимым, не имею права совершать поступки, тогда я ничтожество, насекомое».

Дмитриев был изображен Трифоновым объективно, как бы со стороны, хотя и появлялся иногда его косвенный внутренний монолог; в «Предварительных итогах», повести, написанной от первого лица, открыто самосознание героя, нелюбимым судом судящего не только себя, но и близких.

Геннадий Сергеевич — человек остро наблюдательный, точный в своих оценках, язвительный и саркастичный. Он уже не строит никаких иллюзий. Была молодость, были надежды; позади тяжелая жизнь, война, неустроенный быт; были мечты о литературной славе, о том, что удастся сделать, — сейчас безнадежность. «Двадцать лет, шутка ли! — в свойственной ему иронической манере размышляет герой

о времени. — За двадцать лет редуют леса, оскудевает почва. Самый лучший дом требует ремонта. Турбины выходят из строя. А каких гигантских успехов достигает наука за двадцать лет, страшно подумать!

Происходят перевороты во всех областях научных знаний. Перестраиваются города. Октябрьская площадь, рядом с которой мы жили когда-то, совершенно изменила облик. Не говоря уже о том, что возникли новые африканские государства. Двадцать лет! Срок, не оставляющий надежд».

Существование Геннадия Сергеевича точно размечено по срокам, он все время живет в цейтноте, в страхе не успеть выполнить намеченное: «Я спешу, мне нужны деньги, и мне надо уехать отсюда не позднее десятого июня».

Освободиться от суеты, взглянуть на все как бы со стороны, с высоты, например, вопроса о жизни и смерти Геннадий Сергеевич почти не в силах. Он намертво закреплен в этой суете, он — Сизиф, ежедневно толкающий свой камень в гору: «Я делаю по шестьдесят строк в день — это много. Вдохновенья не жду...»

Только ночью, во время бессонницы, Геннадия Сергеевича посещает мысль о том, что «всю жизнь делал не то, что хотелось, а то, что делалось, что позволяло жить». Однако его размышления о своей судьбе окрашены полной безысходностью: «И все было так: одно хватал, что попроще, а другое — откладывал на потом, на когда-нибудь. И то, что откладывалось, постепенно исчезало куда-то, вытекало, как теплый воздух из дома, но этого никто не замечал, кроме меня. Да и я-то замечал редко, когда-нибудь ночью, в бессонницу. А теперь уже некогда. Времени не осталось. И другое: нет сил. И еще третье: каждый человек достоин своей судьбы».

И все же эта память дает возможность некоторого отлета, удаления. Да и чисто пространственное удаление (Геннадий Сергеевич сбежал из дома, уехал в Среднюю Азию), «отшельничество», дает дистанцию, необходимую для размышлений о своей жизни. Геннадий Сергеевич уезжает в пустыню — это и бытовая выпужденность (именно здесь живет поэт Мансур, поэму которого — «Золотой колокольчик» — переводит Геннадий Сергеевич); но в этом заложен Трифионовым и определенный иронический смысл: вспомним традиционный образ «пророка в пустыне», не пушкинский, а лермонтовский: «В меня все ближние мои бросали бешено камнями. ...И вот в пустыне я живу...»

Геннадий Сергеевич перестал ощущать себя человеком не

потому, что он «производит муру», по выражению великовозрастного «обалдуя»-сына. «Можно болеть, можно всю жизнь делать работу не по душе, но нужно ощущать себя человеком. Для этого необходимо единственное — атмосфера простой человечности. Простой, как арифметика. Никто не может выработать это ощущение сам, автономно, оно возникает от других, от близких. Мы не замечаем, как иногда утрачиваем это вековечное, истинное: быть близким для близких». Вот этой-то близости Геннадий Сергеевич и не ощущает, а ощущает тоску, чувствуя падающие на него «камень».

Итак, прежде всего: анализ окружающего, анализ «близких». Здесь Геннадию Сергеевичу нет равных. Отдаленность от дома стимулирует более четкое видение, концентрирует в сознании героя «портретную галерею» семьи и друзей дома.

В повести есть эпизод беседы Геннадия Сергеевича с Гартвигом, приятелем жены и репетитором сына. Гартвиг увлекается социологией, и вопросы, которые он задает Геннадию Сергеевичу, носят отчужденно-исследовательский характер¹. «Я вообще человек бесхитростный, — сообщает Геннадий Сергеевич, — стал разъяснять... давать мудрые советы, а потом меня вдруг ударило: господа, да ведь он меня изучает! Он же на меня досе заводит!»

Геннадий Сергеевич иронически конструирует собственный социологический портрет «глазами Гартвига»: «Такой-то, такой-то, 48 лет. Тип: средний интеллигент конца шестидесятых годов. Род: литературный пролетарий. Вид: из неудачников, умеющих устраиваться. Встает в восемь утра. Газеты читает после завтрака, состоящего обычно из яйца, сваренного «в мешочек», ломтика хлеба с сыром и большой чашки чрезвычайно крепкого чая». И так далее.

¹ Упрек Трифонову в избыточной, настойчивой «социологичности» тоже не выдерживает сопоставления с трифоновским текстом. Так, В. Сахаров пишет: «...жанровые особенности (очерка.— Н. И.) и обеспечили успех социологических повестей Трифонова. Но у физиологического очерка... есть и немалые издержки. И прежде всего это роковая неспособность сочетать интерес к общему, к целостному общественному явлению, к массовой психологии с вниманием к индивидуальному, личному, неповторимому» (Сахаров В. Указ. соч., с. 186). В тексте повести социологический подход к человеку подвергается ироническому анализу, как несовершенный и недостаточный, ограниченный, свидетельствующий об узости взгляда на личность. Это — метод Гартвига, в чем-то — Геннадия Сергеевича, но никак не самого автора.

Геннадий Сергеевич искренне возмущен таким экспериментально-лабораторным подходом к себе, как к подопытному кролику: «В этой манере было не только пренебрежение к собеседнику, но и главная гартвиговская черта — его циническое стремление приобретать, поглощать, ничего не давая. Делиться своими мыслями и знаниями с людьми, которых он считал ниже себя и бесполезными для себя, он не желал, не умел, он хотел только обогащаться». Однако в собственных наблюдениях героя «Предварительных итогов» над «близкими» ощущается эта же вполне холодная лабораторность — отчужденность исследования.

Так смотрит он со стороны на жену, Риту. Геннадий Сергеевич вспоминает историю своей женитьбы, свою любовь. Но все это в прошлом, все это не выдержало испытания временем — ни Рита, ни любовь к ней, ни он сам. Сейчас перед героем — женщина, все еще красивая, холеная, хорошо сохранившаяся для своих сорока лет, нигде не работающая, бездельница: «И вот я смотрел на женщину с красивыми длинными ногами, в красивом шерстяном платье, с красивым и несколько бледным лицом, на котором читались намеки на увядание, но и прекрасная зрелость, вегетативный невроз, холецистит, любовь к сладкой пище, ежегодные морские купания...» Взгляд отчужден наподобие гартвиговского. Так же холодно, как создается внешний портрет («я смотрел на женщину...»), анализируются Геннадием Сергеевичем и Ритины увлечения — попытки духовной жизни. Рита, например, под влиянием Гартвига стала читать мистическую, религиозную литературу, средневековых схоластов, Леонтьева, Бердяева — все вместе. «...Тут было не увлечение, а страсть, и даже, быть может, болезнь, — диагностирует герой. — Но в основе всего лежало не подлинное чувство, а ложное, суетное». Следует вывод: «томление духа и катастрофическое безделье. И даже, пожалуй, мода»¹.

¹ Л. Аннинский при анализе этой линии «Предварительных итогов» тоже совершает подмену позиции автора точкой зрения героя: «Геннадий Сергеевич... отрягает этому делу (критике псевдouvлечений жены «белибердяевщиной», по выражению героя, и всяческими духовными эрзацами.— Н. И.) три щедрых журнальных страницы, отдавая на наш суд настоящий трактат. Ну, и поскольку этот трактат почти авторский (ибо автор герою безмерно здесь сочувствует)... я должен буду оценить этот трактат по существу» (Указ. соч., с. 215. Курсив мой.— Н. И.). Оценка же Аннинского следующая: «...моральная база добродетельности этого героя начинает внушать мне сомнения»; «герой «Предварительных итогов», столь много страдающий от наглости и бесцеремонности повомодных мещан-окуровцев,— сам

Подробно, скрупулезно фиксируются и анализируются Геннадием Сергеевичем поступки Риты, ее слова, реплики, поведение, привязанности и друзья. На периферии ее образа возникает, например, образ подруги Ларисы как детали мира Риты, подчеркивающей ее пустую жизнь, заполненную лишь внешними увлечениями, симулирующими духовность. Лариса уже увидена не просто отчужденным, холодным взором, а сатирически; на голос и оценку Геннадия Сергеевича накладывается голос и оценка Риты: «Поразительная женщина, как она умеет жить! Идеальные отношения с мужем, идеальные — со свекровью, идеальные — на работе. При этом мужа рогатит почему зря, свекровь глубочайшим образом презирает, а на работе устраивается так, что ни фигура не делает...» В общем «Лариса — это не подруга, это — учреждение. Ларисбюро. Все может организовать».

А на периферии сатиры («Ларисбюро») возникает явный шарж. Взгляд Геннадия Сергеевича на мужа Ларисы, Цебрикова, становится прямо-таки уничтожающим; Цебриков превращен в функцию при Ларисе. Ироническое восхищение звучит уже просто издевательски: «По случаю воскресенья Цебриков... натирает паркет. Делает это так рьяно, с таким увлечением, что можно не опасаться визита на кухню. Вообще Цебриков превосходный хозяин и замечательный муж: чуть выдастся свободная минутка — он тотчас за совок, за веник, начинает мести ковер, а то полощет чашки, пылесосит диван или же затеет маленькую постирушку». Цебриков больше не появится на страницах повести, но он уже «приколот» к коллекции Геннадия Сергеевича, занял в ней свое место.

Гнев и сарказм в голосе героя-повествователя нарастают, когда он анализирует Герасима Ивановича Гартвига, тридцатисемилетнего кандидата исторических наук, специалиста по средневековью.

Тут пересекаются все три уровня описания: отчужденно-исследовательский, иронический и фельетонно-шаржированный. Геннадий Сергеевич тоже как бы заводит на Гартвига досье: его характер, внешность, привычки, привязанности, социальное и семейное положение и прочее. Перед нами —

некоторым образом оказывается в их рядах» (с. 217), — «ловит» Трифонова критик. Однако сам Трифонов отнюдь не считал — и не писал — Геннадия Сергеевича ни добродетельным, ни положительным, относился к нему без иллюзий. Ошибка критика — еще одно свидетельство печально распространенной методологии отождествления голоса героя с голосом автора.

уже подробный обвинительный акт с тщательно собранными свидетельскими показаниями и уликами. Геннадий Сергеевич судит Гартвига: «Я виню Гартвига за то, что он внес в наш дом — на почву, правда, достаточно благоприятную — свой цинизм, свою манеру все переоценивать, переворачивать, ничем не дорожить». Геннадий Сергеевич пытается быть объективным: «он способный тип, я знаю». Но тем не менее герою повести «хочется взять большую дубину и лупить по этой даровитой головке».

Итак, первый уровень — отчужденно-исследовательское описание: «Главное, что сидело в нем, в сердцевине, — взор ледяной, изучающий. Кроме древностей, отцов церкви, интересовался он и современными делами: писал что-то по вопросам социологии. Связывал как-то старицу и современность, не знаю уж как... Истинный ученый, какие только и добиваются и творят. Но — подальше от них. И женщина для него экспонат, и добрые знакомые — объекты для изучения, вроде какого-нибудь мураша или лягушки».

Второй уровень — ирония: «Тут я заметил... намекая на его перевязанную руку, что он сочетает в себе сразу два образа — Печорина и Грушницкого, этаким Грушчорин. Он серьезно спросил: «Печорин и Грушницкий? Это, кажется, из Тургенева?»

Третий — шарж: «Несколько раз он приходил на урок к Кириллу небритый. Однажды явился босой. По словам Ларисы, он был дважды женат на ярких женщинах, на кинозвезде и на цыганке из театра «Ромэн», танцовщице, но разошелся с обеими и сейчас живет с некоей Эсфирью, врачом, страшенькой, но очень доброй...»

Все три уровня описания сводятся вместе: «...при всем фанфаронстве — интеллигентнейший господин. Знает четыре языка, читает латинских авторов в подлиннике».

В общем-то, ясно, почему столь много внимания при анализе сложившейся семейной ситуации Геннадий Сергеевич отдает Гартвигу. Именно Гартвиг выступает в роли некоего катализатора, ускоряющего процессы семейного разложения. Именно Гартвиг с его черной французской бородкой и усами есть черт, искушающий и соблазняющий целое семейство — под видом «святости» и интереса к религии. Именно Гартвиг провоцирует болезнь — сидящий в душах героев «Предварительных итогов» эгоизм развивая в предательство. Гартвиг — в центре, в сердцевине происходящей «громадной нелепицы», а на самом деле — закономерности, о которой думает Геннадий Сергеевич, что она, «вроде не-

складного стога сена», составляет его жизнь: «Одна сухая травинка цепляется за другую, другая громоздится на третью. Все связано, сцеплено, висит, лежит, трется, шуршит друг на друге».

Гартвигу в идейном замысле повести, однако, противостоит не бессильный против него Геннадий Сергеевич, а домработница Нюра, у которой нет ничего, кроме доброты. Своей кротостью и участием Нюра объединяет то, что Гартвиг разрушает,— дом: «Ведь все мы расползлись в разные стороны, каждый в свою комнату, к своим делам и тайнам, своему молчанию, и только она была подлинным домом, хранительницей плиты, очага». Если выстраивать героев «Предварительных итогов» по нравственной вертикали, то Гартвиг окажется в самом низу ее, а Нюра — в самой высшей точке.

У Гартвига и Нюры все противоположно. Гартвиг знает четыре языка — Нюра даже по-русски пишет и говорит с явными грамматическими ошибками. Гартвиг меняет жеп — Нюра девственница. Гартвиг спортивен и здоров, как бык, — Нюра слаба, больна и незащищена. Гартвиг рационален, использует людей как средство — Нюра живет интуитивно, не задумываясь, используют именно ее. Гартвиг жесток, Нюра добра.

Доброта не побеждает. Дом разваливается, Нюру практически выгоняют на улицу — выгоняют те самые интеллигенты, которые читают Бердяева, собирают иконы, да и Геннадий Сергеевич, чтения Бердяева не одобряющий, тоже пассивно потворствует происходящему.

А где же место самого героя на той нравственной вертикали, на крайних точках которой слабоумная Нюра и всезнайка Гартвиг?

Этическое чувство Геннадия Сергеевича по отношению к окружающим необычайно обострено. Он точен и справедлив в своих оценках, ироничен и резок в неприятии зла, предательства, эгоизма. Но повесть «Предварительные итоги» — не только исследование окружающих «близких», но и исследование героя о себе самом, саморазоблачение. Повесть написана как поток самосознания, и, ища аргументы против неправедных «других», герой не может обходить себя самого, ибо он «цепляет» собой любую ситуацию, любой эпизод.

Герой кается и исповедуется; нет ни одного, пожалуй, греха, который бы он за собой не числил. Тут и... взятки, и скупка краденого, и спекуляция, и кража, и даже... убийство: «Трагическая история шесть лет назад, когда я возвра-

щался из Риги на машине Арутюняна, его жена сидела за рулем, и мы сбили на шоссе старика... По закону отвечала жена Арутюняна... но ведь и я был виновен — я очень спешил в Москву...»

Но все эти грехи кажущиеся, условные, Геннадий Сергеевич на себя наговаривает, это грехи, так сказать, во спасение, в смысле — «не покаешься — не спасешься», — это все из области самообмана, знакомого нам по Дмитриеву.

Об очевидном грехе он умалчивает: о предательстве как следствии компромисса с самим собой, потери своей собственной совести.

И здесь очевидны уловки лукавого разума.

Он считает себя виновным только в одном «маленьком» предательстве — в отношении Ньюры. Однако предательство его постоянно, перманентно, ибо это не столько предательство других, сколько предательство самого себя. Кому многое дано, как говорится, с того много и спросится. Очевидно, что дано было Геннадию Сергеевичу все же не мало. Не будем говорить о нереализованных возможностях его творческой жизни — об этом было сказано выше. Обратимся к другому: явному пониманию им красоты естественной жизни, прелести естественного, цельного человека.

«Дача работников культуры», где работает Геннадий Сергеевич над переводом, расположена в оазисе. «...Здесь... как в другой стране: воздух прохладен, дуют ветры, шумят деревья». Место — райское, земля обетованная. На даче — сад, а садовник, он же директор дачи, он же сторож — отец одиннадцати детей, из них трое — приемных. Жизнь его и его семьи идет естественно, спокойно. Даже «взрывы» и «землетрясения» в этой семье естественны, человечны, основаны на чувстве — любви, заботы, ревности. Люди разговаривают неторопливо, движутся пластично. Они — единое целое с природой, их окружающей. Особенно естественна — и в то же время величественна — Язгуль, жена садовника: «Лицо Язгуль усталое, пыльно-коричневого тона, несколько квадратное, отчего напоминает львиное, все в морщинах непрестанного материнства, а руки, обнаженные до локтей, — молодые, сильные». Так же близка к природе и Валя, приемная дочь Язгуль и Атабалы. От мыслей о Язгуль или Вале, однако, герой непременно поворачивает к себе, испытывая «секундную горечь». Хорошо чувствуя прекрасное, он понимает, что ему оно недоступно, что естественный ход жизни для него уже закрыт. Геннадий Сергеевич иронизирует над самим собой: «Если бы у меня было хоть четверо

детей, если б Рита работала и если бы мы держали корову — каким бы я был замечательным человеком!» И все же в этой прониции звучит тоска.

Однако в том «раю», в том идиллическом месте, где расположена «дача работников культуры», человеческие отношения (кроме семьи Атабалы и Язгуль) тоже отнюдь не идиллически; они так же «разорваны», как и в городе. «Товарищ Мансур Гельдыевич сердится. Зачем, говорит, на территории дачи работников культуры такой некультурный деревенский дом, дети бегают и тряпки висят? Семья, говорит, у тебя слишком большая. Гостям смотреть некрасиво».

Естественной жизнью герой жить не может, это было бы смешно и нелепо — Рита с коровой или козой. Но существует еще возможность естественной внутренней жизни — и эта возможность тоже недоступна Геннадию Сергеевичу.

В самом образе жизни, который ведет герой «Предварительных итогов», есть как бы предательство того образа жизни, красоту которого он понимает. Образ жизни Геннадия Сергеевича основан на предательстве своего этического чувства, то есть совести; и оттого вся его жизнь есть мучительный компромисс с окружающими и с самим собой тоже. Он, например, прекрасно понимает, что несет с собой в его семью Гартвиг, какую пустыню цинизма он распространяет; но ничего, кроме истерических устных эскападов, не предпринимает. Он понимает, что многие дурные черты в Рите образовались от безделья, пустой жизни, — но оставляет все по-прежнему. Он отчетливо сознает, что из сына, Кирилла, растет хам и «обалдуй», но ограничивается родительскими внушениями. Он глубоко сочувствует Нюре, но пальцем о палец не ударит ради нее. Он знает, что переводит «муру» — и все же переводит ее. Он чувствует, что Мансур — негодяй, но пьет с ним коньяк.

Он убегает из дома — и в конце концов, как побитый пёс, возвращается назад с деньгами.

А так как повесть изображает самосознание Геннадия Сергеевича, то постоянные противоречия, снимаемые при помощи компромисса, пронизывают весь текст.

Повесть начинается с компромисса: Геннадий Сергеевич звонит жене в Москву после двухмесячного молчания. «Могло бы значить — бедствие, желание примириться, раскаяние, тоску, что угодно, и все вместе взятое».

На деле же Геннадий Сергеевич сообщает о погоде («тридцать четыре в тени») и о своем предполагаемом вылете. Он не может прямо сказать то, что он думает или чувствует.

Следующий эпизод: «улететь отсюда немедленно я решил твердо.

Утром пришел Мансур и отговорил».

Вот вся цена «твердому» решению.

Герой конечно же понимает, что Мансур его обманывает — но спокойно поддается обману. Опять компромисс, опять мучение.

Трифонов проводит самосознание героя через цепь внутренних компромиссов, сопровождаемых полной этической ясностью по отношению к себе самому и окружающим. Воспоминания героя идут толчками, рваными кусками, объединенными нарастающим ощущением связанности, «пойманности» своим образом жизни, от которого нельзя никуда сбежать. После того как Мансур в очередной раз не дает денег для вылета в Москву, герой думает: «Ведь я в капкане. И все движения, которые я делаю будто бы независимо, на самом деле движения существа, находящегося в капкане. В радиусе не длиннее собственного хвоста». В этом размышлении много справедливого и точного, за исключением одного: герой все-таки уверен, что капкан поставлен кем-то извне, Мансуром или еще кем-нибудь. На самом же деле капкан поставлен Геннадием Сергеевичем, и эта ловушка — ловушка его собственной жизни.

Поэтому-то и возвращается он «на круги своя» — к Рите, с которой едет в Прибалтику. «Август стоял прекрасный, солнечный, нежаркий и без дождей. Я гулял по многу часов. Балтийский климат, как всегда, действовал целительно: я дышал глубоко и ровно, давление пришло в норму, и в конце нашего пребывания я даже достал ракетку и темного играл в теннис».

У Трифонова был в замысле, как мы помним, другой поворот судьбы героя. «В замысле было — он умирает, — писал Трифонов в статье «Нескончаемое начало». — И почти всю повесть я писал, держа в уме эту печальную концовку, а когда осталось написать три или четыре последних страницы, вдруг понял, что умирать он не должен...» (т. 2, с. 500).

Обреченность Геннадия Сергеевича на жизнь есть обреченность на компромиссное существование, на бытовую прикреплённость к действительности. Смерть вносила бы элемент трагедийности в изображение этого существования, элемент, несколько противоречащий замыслу (хотя может быть трагедийность и в том, что герой отчасти «насекомое» или «раздавленный таракан», как он сам себя называет...).

Есть в таком финале типичная для Трифонова жесткость концовок, обычно не оставляющих никаких иллюзий по поводу изображения судеб. Вспомним Дмитриева в финале «Обмена» — «пожилой, с обмякшими щечками дяденька». Если бы Геннадий Сергеевич умер, то в повести бы утверждалось, что он победил свое существование, преодолел замкнутый круг, вырвался, не дался в руки «родных и близких». Но он победить не может — ни других, ни себя самого, ни образ жизни. Трифонов пишет, как он *сдается* существованию. Эксперимент с побегом в пустыню не удался, комедия кончилась.

А ведь от «несостоявшихся надежд» молодости оставался один любопытнейший сон, который часто посещает героя. Это сон о лестнице: «Будто поднимаюсь по каким-то бесконечным ступеням, каждый шаг все тяжелей, все невозможней, не хватает дыхания — и когда уже, кажется, конец, асфиксия, — вдруг просыпаюсь». Этот сон появляется в начале повествования, и почти в самом конце его опять возникает «все та же лестница, на которой я задышался, еще одна ступень, еще одно усилие, зачем-то надо подниматься все выше, но воздуха не было».

Критики, писавшие о «Предварительных итогах», подчеркивали, что повесть — о быте прежде всего, что быт является, по сути дела, ее главным героем. «Жизнь теснится на пятачке быта», — пишет И. Золотусский в книге «Час выбора»¹.

Однако это наблюдение соответствует только поверхности текста.

«...Уже «Предварительные итоги», — возражал Б. Панкин, — свидетельствуют, что путь в сферу «чистого быта», начавшись «Обменом», им же, по существу, и кончился»².

Действительно, «снаружи» — болгарские чашечки, кофейный сервиз — недорогая «интеллигентная» керамика, билеты на Райкина, поездки в Прибалтику, оплата жировок за квартиру, — но это лишь иллюзия, декорации настоящей, наполненной жизни, выстроенные с тщательной достоверностью. При всей погруженности героя в этот быт, он все-таки призрачен — «изделие памяти», как говорит Летунов из романа «Старик» о своем прошлом; он существует в сознании героя; и тщательность воспроизведения памятью де-

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 105.

² Панкин Б. По кругу или по спирали? — «Дружба народов», 1977, № 5, с. 241.

талей отдаёт уже некоторой фантазмагоричностью. Соп о лестнице не поддается прямой расшифровке, он многозначен, но в то же время можно попытаться это сделать: лестница символизирует внутреннюю жизнь героя, он стоит на одной и той же ступени; каждый шаг вверх, по преодолению собственного образа жизни, — предельно труден, герой начинает задыхаться. Хотя что-то в нем хочет подняться, хочет преодолеть ступеньку, но — воздуха не хватает. По этим ступеням не дапо подняться Геннадию Сергеевичу; ему там, наверху, «нечем дышать». «Вода душила пас», — вспоминает он купание с Ритой в озере под дождем; его душит существование.

И дело тут не в таланте или отсутствии оногo. А упрек в отсутствии таланта у героя был брошен, например, И. Золотусским. Критик увидел в этом основной изъян повести: «Ставить нравственные проблемы на материале искусства, отделяя их от проблемы таланта, — значит впусую вертеть ручку незаводящегося мотора. ...Бытовой конфликт, поднятый до уровня духовной трагедии, не выдерживает нагрузки»¹.

Критик, надо полагать, считал, что надели Трифонов героя талантом — и повесть поднялась бы на желательный уровень, уровень трагедии. Однако герой нужен Трифонову именно такой — не кондовый халтурщик, но и человек без ярко выраженного таланта. Ему нужен человек по способностям средний, но с даром анализа и самоанализа. Этим Трифонов не облегчал, а усложнял свою задачу.

Представим себе на мгновение соблазнительную возможность: истинный талант борется с засасывающим его образом жизни... протестует... творит... преодолевает тяжесть быта — или погибает, что в принципе было бы равноценно.

Была бы борьба человека незаурядного с окружающими заурядными подлецами и конформистами. Герой бы выбирал: с кем он? Куда идти? Герой противостоял бы среде.

Эта модель трагедии личности не интересна Трифонову.

Замысел его — внешне — гораздо более скуден. В общем, «стандартная история», как говорит герой. Но и оговаривается: и сюжет Анны Карениной, если приглядеться, не блещет остроумием и повизной — тоже «стандартная история». Трифонов не хочет наделять героя никакими особыми духовными, обеспеченными талантом преимуществами,

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 113.

не дает ему «фору». Да, Геннадий Сергеевич неталантлив, но, в конце концов, не всем быть Толстыми или Спенсерами. Рита в пылу спора презрительно называет его «профессором Серебряковым», на что Геннадий Сергеевич вполне резонно отвечает: «Профессор Серебряков тоже человек. Зачем уж так презирать его?»

А Золотусский укорял героя именно за это — не Толстой, не Спенсер, неталантлив. Это тоже своего рода презрение к обычному, ничем не выдающемуся герою.

Кстати, отметим, что у Трифонова есть слова-понятия, даже слова-образы, проходящие сквозь всю его прозу как лейтмотивы, например: исчезновение, нетерпение, нетерпимость, презрение. Из повести в повесть, из романа в роман, из статьи в роман переливаются, переходят эти слова, несущие сгустки смыслов. Так и «презрение» — больше чем проходное слово в «Предварительных итогах». Это слово-сигнал, обозначающее: нужен стоп-кадр, нужно задуматься, остановиться.

Трифонов не наделяет героя талантом, но и не презирает его. Осуждение — это самое первое, что может предложить литература; Трифонову же важно разобраться в образе жизни и в сознании героя, а не определять, что дурно, а что хорошо. Это и так понятно. Автор исследует, что делается с заповедью, когда она проходит через реальную человеческую жизнь, через мелодраму жизни — мелодраму даже с оттенком водевиля.

В самом деле: фабула повести не лишена водевильности. Геннадий Сергеевич ссорится с женой, хлопает дверью и уходит на улицу. Дает пощечину сыну — «обалдую», Митрофанушке. Живет в Средней Азии в домике среди коз и голых детей. Заводит легкую интрижку с медсестрой.

Среди окружающих его есть и типичные комедийные герои. Лариса — не женщина, а учреждение, как мы помним, «Ларисбюро». Ее муж Цебриков то хватается пылесос, то затевает постирушку. Два карлика дерутся из-за благосклонности местной Дульцинеи.

Трифонов намеренно «снижает» окружением драматический пафос прямой речи героя. Он не пишет трагедию, в отсутствие которой И. Золотусский его упрекает: «Мир Ю. Трифонова не трагичен, не сострадателен. Он правдоподобно-элегичен, грустно-благополучен». И далее, как вывод: раз нет трагедии, значит, автор равнодушен: «я постою, посмотрю, — говорит текст». Или: «При всей стихийности и

честности трифоновского письма мысль, управляющая им, несколько холодна»¹.

Не разглядев того, почему трифоновский герой нетрагичен, увидев в этом эстетический и этический просчет писателя, критика не приняла жанра «Предварительных итогов», в котором все грустно оттого, что еще и смешно, нелепо. А главное — не поняла позиции автора, сказав, что тот только равнодушно изображает («я постою, посмотрю»). Действительно, ни «указующего перста», ни горячей проповеди мы не обнаружим в повести. Нет там и ни одного героя, который был бы «рупором» авторской идеи.

Такой подход критики традиционен. Вспомним хотя бы судьбу Чехова в современной ему критике — «двадцать лет непонимания», как писал об этом К. Чуковский. Он же в своей книге «О Чехове» приводит разнообразные свидетельства этого непонимания. Так, знаменитый пародник Н. К. Михайловский писал, например, следующее: «Господин Чехов... не живет в своих произведениях, а так себе гуляет мимо жизни и гуляючи ухватит то одно, то другое...» «Господин Чехов пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает»². Чехову, как «бесчеловечному писателю», «все едино, что человек, что тень, что колокольчик, что самоубийца». Беллетрист А. И. Эртель в письме к В. А. Гольцеву замечал как о чем-то само собой разумеющемся «о культе нравственного безразличия»³ у Чехова. А. Н. Плещеев писал Чехову: «Вас обвиняют в том, что в Ваших произведениях не видно Ваших симпатий и антипатий. Иные, впрочем, приписывают это желанию быть объективным, намеренной сдержанности, другие же индифферентизму, безучастию»⁴.

Подобные обвинения слышал и Трифонов. Боже меня упаси ставить знак равенства между Трифоновым и Чеховым; однако в художественных принципах обоих писателей действительно есть нечто общее, и прежде всего — объективность изображения жизни. Было много общего и в том, как читались критикой их книги.

Л. Аннинский, например, тоже считал, что «Трифонов... сам же воплотил в своей прозе и то, что подрывает изложенную выше мироконцепцию (борьба мерзких обывателей с чистыми интеллигентами.— Н. И.). Речь идет, стало

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 113, 114.

² «Русские ведомости», 1890, № 104.

³ См.: Чуковский К. О Чехове. М., 1971, с. 92.

⁴ См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М., 1951, с. 518.

быть, о внутренней противоречивости самого жизненного материала, которую писатель не смог преодолеть»¹.

Редакция журнала «Вопросы литературы» в своем постскрипте после обсуждения «городских» повестей Трифонова прямо указывает на «безыдеальность» трифоновского мира: «...недостаточно ясен и выразителен нравственный идеал. Автору не удалось показать активные социальные и нравственные силы, определяющие развитие нашего общества, ведущие наступление на пережитки прошлого, на мещанство». А вот если бы нравственный идеал был выражен активно, программно, то это усилило бы «воспитательное воздействие»² его прозы.

Слов нет, конечно, с Трифоновым обошлись несколько деликатней, чем с Чеховым. Однако в требовании «определенного мирозерцания» (об отсутствии такового у Чехова, замечал Чуковский, было сказано в Энциклопедическом словаре Ф. Павленкова через девять лет после смерти писателя) критика Чехова и Трифонова совпадала.

Между тем Трифонов был против «луча прожектора», который всегда направлен в одну сторону: против нетерпимости, к которой его призывали. Он страдал от критического непонимания. В диалоге с Л. Аннинским так прямо и сказано: «Я ничего подобного не писал — вы просто прочли свои собственные мысли. Так вот и написали бы книгу сами!.. Как же не замечать такие отчетливые, наполненные авторским отношением и чувством сцены, как будто их вовсе не было?»³

Отношение писателя к жизни выражено в «сценах», а не в мыслях, вложенных в уста героев. Его отношение выражено и в том невероятном внимании, любви к жизни, которое почему-то считали и продолжают считать фотографическим вниманием к быту, как будто перед его микроскопом «колеблется капелька моря житейского», а он — лишь изучает жизнь («взор ледяной, изучающий»), ее классифицирует, как Гартвиг. Да, Трифонов охотился за деталью. Без этого нет плоти прозы; «Надо оттолкнуться от берега и прыгнуть в воду, — писал он о начале работы над «Предварительными итогами», — но берег был чересчур вязкий. Не хватало подробностей, копкретностей. Твердая почва — это подробности.

¹ Аннинский Л. Интеллигенты и прочие, с. 214.

² «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 67.

³ Трифонов Ю. Как слово наше отзовется..., с. 236. Там же писатель замечал: «Здесь по отношению к писателям есть какая-то безнравственность, если уж хотите точное слово» — с. 237.

И вдруг пришли на помощь фирюзинские записи четырехлетней давности, я оттолкнулся от берега и поплыл». Но подробность не была для Трифонова самоудовлетворяющей — она должна быть «нагружена смыслом».

У Трифонова в «московских» повестях («Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание») вещей не так уж много. Вещь — и отношение к ней — проявляет человека, делает личность более отчетливой, зримой. Таков, скажем, интерьер дачи в Павлинове, мгновенно переоборудованный Леной Лукьяновой: ковер на стену, портрет отца — перевесить в другую комнату, чашки лучшие — забрать.

«Мальчиковые ботинки» деда Дмитриева, Федора Николаевича, — исключительно красноречивая деталь, благодаря которой приоткрывается и его сложная судьба, и откровенное отсутствие материальных благ, и спартанское равнодушие к своему облику, и непритязательность, и скромность. Но сама по себе деталь, вещь в поэтике Трифонова может менять свой смысл в зависимости от функции: у Трифонова нет железной закреплённости детали за определенным социально-психологическим типом. Вещи, собственно говоря, одни и те же — что у Дмитриевых, что у Лены. Меняется лишь функция вещи, ее ценностный смысл: то, что было материализованной памятью — и не содержало в себе денежно-престижного эквивалента, становится предметом — украшения быта, посягательства на чужой мир и т. д. Изображение вещи может приобретать в прозе Трифонова и откровенно гротесковый характер (помидоры, которые выращивает на балконе — благодаря скоропостижно скончавшейся теще — Неведомский). Вещь становится и говорящей деталью духовно-психологического облика человека (так, у Тани, бывшей любовницы Дмитриева, «штук двадцать тетрадей, еще со студенческих времен, где крупным и ясным почерком отличницы были переписаны стихи Марины Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, Блока»). Вещь в поэтике повестей Трифонова многофункциональна, ее нельзя свести к «физиологическому» описательству. Но есть одна функция вещи (предмета), которая оставляет героев Трифонова равнодушными, — это собственно эстетическая функция вещи. И поэтому вещь не интересует писателя со стороны ее эстетических качеств. Так, Нюрина икона, вокруг которой разгораются страсти в «Предварительных итогах», — «старинная доска», не более того. Трифонов не описывает ее, мы не узнаем даже сюжета этой иконы. Единственное «внешнее» впечатление от нее в повести — это невероятный по безвку-

сице «контекст» иконы на стене в квартире Геннадия Сергеевича: «Рита повесила обе (Нюрины иконы.— Н. И.) на розовой стене рядом с Пикассо. Потом дешевую, яркую Нюра выпросила для себя: она на самом деле заболела и думала, что икона поможет. Но старинная доска продолжала висеть в столовой, и все, кто приходил к нам, изумлялись ее черноте и говорили с видом знатоков: «О, чудесная вещь!» Именно *«вещь»*, а не произведение искусства; так описана и еще одна икона в повести, принадлежащая Ларисе, «безусловно старинная, северного письма. Гартвиг определил семнадцатый век, сказал, что вещь музейная, можно взять большие деньги».

Икона, воспринимаемая исключительно как вещь, престижная деталь интерьера, подлежит *обмену*, не обладает внутренней самоценностью («Идея Риты заключалась в том, чтобы выпросить... взамен транзистора — одну-две иконки»).

Отличие трифоновского предметного мира от подобного мира в «физиологическом» очерке — как подсобного средства описания среды — состоит и в том, что на вещи у Трифонова скрещиваются разнонаправленные стремления героев; вещь проверяет героя и организует сюжет. Сюжет «Обмена» кристаллизуется вокруг комнаты Ксении Федоровны; сюжет «Предварительных итогов» связан с безымянной почерневшей иконой. Вещь, предмет — не только деталь; она дает толчок; вокруг нее вихрится движение, ею заняты персонажи. Вещь, таким образом, перерастает значение детали.

Трифонов старался писать так, чтобы его эмоциональное отношение не выпячивалось, не «висело» над читателем. А от него, от читателя, требовалось умение сопоставлять «сцены», расшифровывать «нагруженные смыслом» мелочи, требовалось — прежде всего — внимательное чтение текста. Что же касается воспитательной функции прозы, то сам писатель, например, тоже считал, что главная, «грандиозная» его задача — «хотя бы на минуту сделать человека лучше... Чтобы, прочитав повесть, читатель пошел бы в гастроном и купил бабушке бутылку молока, а дедушке двести граммов российского сыра» (т. 2, с. 498). Он, конечно, иронизировал. Но доля правды в этих словах была.

* * *

Протоколно-сухому окончанию «Предварительных итогов» предшествует еще один как бы «предфинал» — в повести два финала. И вот этот первый финал, в котором герой

го ли вспоминает, то ли бредит о том, как однажды, давно, они с Ритой, еще молодые, купались под дождем, написан лирично, мягко, тепло. Тем больший контраст, эмоциональный перепад возникает от жесткой концовки. Элегическая интонация предфинала («Со стороны леса всходила туча. Тело тучи было пухлым и пепельно-серым...»), в котором Трифонов уместил тоску по молодости, чистое чувство естественной красоты и прелести жизни («Когда ливень ударил, воздух сразу похолодал, но вода оставалась теплой, и мы, держась за руки, отталкиваясь от песчаного дна, выпрыгивали из этой теплой воды... и хохотали, как безумные, а все кругом было скрыто падающей стеной воды, шумящей и непроглядно-белой, как туман»), — так вот: элегия предфинала опрокинута и заземлена финалом, не оставляющим иллюзий.

Построение эпилога «Предварительных итогов» совпадает с построением пролога к следующей по времени появления в печати «московской» повести — «Долгое прощание», опубликованной «Новым миром» в 1971 году. «В те времена, — начинает Трифонов, — лет восемнадцать назад, на этом месте было очень много сирени... Ее пышные формы, не в силах удержаться в рамках заборчика, переливались на улицу. Тут было неистовство сиреневой плоти. Как ее ни хапали проходившие мимо, как ни щупали, ни ломали, ни дергали, она продолжала сохранять свою женственную округлость и каждую весну ошеломляла эту ничтожную, пыльную улицу цветами и запахом. Когда она цвела и стояла вся в пене, она была похожа на город. На старый город у моря, на юге, где улицы врезаны в скалы, где дома лепятся друг над другом, на город с монастырями, с извилистыми камешными лестницами, где в тени на камнях сидят старухи, продающие шкатулки из раковин. Она напоминала старый город в час сумерек».

Сильное лирическое чувство освещает, преображает прошлое, дает выход тому поэтическому элементу прозы Трифонова, которое подспудно развивалось еще с ранних его рассказов.

Но Трифонов, заведя читателя в «сиреневый сад», замедлив интонацию, раскрепостив и расслабив зажатые суетливой спешкой чувства, вдруг, как в ледяную воду, неожиданно погружает его в безыллюзорную прозаическую прозу жизни, в которой волшебная «сиреневая плоть» замещена непрозрачной плотью реальности: «Но, впрочем, все это было давно. Сейчас на месте сирени стоит восьмиэтажный дом,

в первом этаже которого помещается магазин «Мясо». Вот эмоциональные полюсы пролога: поэтичное, ностальгическое «тогда» — и грубое, будничное «сейчас».

Основное действие повести происходит именно «тогда», «лет восемнадцать тому назад», то есть в 1952 году, в Москве, когда еще цвел сиреневый сад. Трифонов впервые пробует отнестись, слегка сдвинуть действие в прошлое (не считая «Отблеска костра», но то был совершенно иной жанр). Этот сдвиг обеспечивает некую дистанцию, напряжение этическое: мы ощущаем, что автор уже все знает и о героях, и о том, куда повернулось время; что он — уже вместе с нами — оценивает это время иначе, чем оно представлялось тогда людям, погруженным в него. У Трифонова социальное ощущение близкого исторического прошлого даже более обострено, чем ощущение современности, — оно чуть отошло, отодвинулось, и что-то выделилось резче, а что-то ушло в туман, в непроглядность. Трифонов дальнорюк видит в прошедшем, в «тогда» — детали, изгибы, подробности. Он был именно «дальнорюк» — а критика напропалую объявляла его близорюким: опять быт, быт, толчется на пяточке быта и т. п.

Но сначала — вопрос: почему Трифонов, впервые вводя в повесть «ретро», то есть отдаляя ее от современности, выбирает именно 1952 год?

В «Обмене» жизнь дана в ее современном протекании, действие как бы приравнено к жизни, почти точно совпадает с ней (этой иллюзии Трифонов упорно добивается), дабы процесс чтения был процессом проживания всех ситуаций в повести. В «Предварительных итогах» иллюзия современности и со-участия читателя сохраняется, хотя Трифоновым делается существенная поправка: это уже не время протекания действия, а время работы сознания, монтирующего разновременные куски действительности; время воспоминания и время действия уже не совсем совпадают. Читатель становится соглядатаем внутренней жизни Геннадия Сергеевича, следит за поворотами его сознания. В «Долгом прощании» Трифонов опять возвращается к объективной манере повествования от третьего лица, но дает некоторую дистанцию между происходящим и его теперешним осмыслением, которого в прямом тексте повести почти нет (за исключением пролога и эпилога), но которое ощущается «за кадром», в интонации дальнорюкого и всезнающего автора. Тут уже время действия становится как бы историческим, осмысленным как социальная эпоха в жизни его героев.

1952 год — время предельной, на излете уже, концентрации прошлого и, одновременно, неясного, неотчетливого ожидания перемен. Трифонов пишет об этом времени тогда, когда уже завершилось следующее десятилетие — годы 60-е, годы **больших социальных надежд, высвобождения творческой энергии, становления и формирования активного гражданского самосознания.**

Начало 50-х годов — это время, насыщенное событиями для самого автора. Вспомним, что это было не только время первого успеха, самодовольного ощущения себя писателем, но и время глубокого разочарования в себе самом, внутреннего кризиса, крушения иллюзий. Трифонов — одного поколения с молодыми героями «Долгого прощания», одного поколения с Лялей и ее невенчанным мужем, начинающим писателем Гришей Ребровым.

Видимо, для того чтобы понять, что же сформировало героев «Обмена» или «Предварительных итогов», писателю необходимо было вернуться к их началу, к истокам, когда «многое было дано». Та надежда, которая светилась иногда в сознании Геннадия Сергеевича («задумано было иначе») как нереализованная возможность, подвергается в «Долгом прощании» внимательному анализу. Помните слова Геннадия Сергеевича — «двадцать лет, шутка ли!.. Срок, не оставляющий надежд». Так вернемся назад, словно говорит Трифонов, посмотрим, что это были за надежды и возможности такие.

Реализацию возможностей и исполнение надежд и у Геннадия Сергеевича, и у Дмитриева Трифонов связывал с одним: с талантом нравственным.

В «Долгом прощании» писатель демонстрирует разные степени как художественной, так и нравственной талантливости своих героев, занятых уже непосредственно в сфере творчества. Ведь именно от таланта, казалось бы, зависит сейчас их жизнь, их судьба; именно талант, казалось бы, формирует их будущее.

Так вот, начинает Трифонов с того, что ясно даст понять читателю: его героиня творчески бездарна, но по-человечески мила. «Милота — дар божий, — говорил Ксенофонт Федорович, художник, который и передавал услышанное. — Развивать нужно, лелеять, а не нос воротить».

Ляля не только мила и хороша собой; главное в ней — доброта — правда, неразборчивая — и жалость. Как думает о

ней Гриша: «Тут не актерское, не среда, а — характер. Доброта, будь она неладна». Кажется, Ляля на все способна, чтобы помочь. Готова даже собой пожертвовать, если надо. Был в их жизни с Гришей такой случай: набросились на него трое парней, избили чуть ли не до полусмерти, да и убить могли, а Ляля спасла — поцеловала всех троих, они и оторопели. «А если б, чтоб спасти... еще похуже?» — допытывается Гриша. И, в ответ, твердо: «...если бы, чтоб спасти — могла». Лялина доброта перемешана с жалостью к слабым, больным, неудачникам; так, сразу после войны она опекала «жалкое создание, мозгляка, алкоголика, и Реброву сказали, что Ляля ходит за Лазиком — так звали этого хромушу — как нянька, предана ему необыкновенно». И Грише она предана, и за Гришей ходит, а там появится «драмодел» Смолянов, вроде совсем благополучный, но и его жалко, у него дочь калека и жена истеричка... «Ребров знал, что при Лялином мягкосердечии самая страстная ненависть может легко перекинуться в страстное сожаление, даже в сочувствие». Мягкосердечие, оказывается, так же легко переходит у Ляли и в предательство.

Из-под Лялиной доброты вдруг выглядывает совсем иная, жестокая подкладка — равнодушие, эгоизм, желание устроить себя в жизни. Благодаря Смолянову Ляля пробилась в театре, стала чуть ли не премьершей. Уж теперь, казалось бы, развернется ее доброта в полную, не ущемленную неудачной жизнью силу; однако вот о чем думает Ляля, выйдя из Боткинской от тяжело больного отца: «...ее обгоняли люди с авоськами, свертками, бежавшие к трамваям, а она шла не торопясь, ее ждала машина, и впервые почему-то здесь, после больницы, в миг усталости и печали из-за отца, вдруг ощутила себя внове, неиспытанно и спокойно: богатой женщиной. ...До блаженства было не так-то далеко. Но вот — чужое, родное страдание мешало. Мешала еще мать с ее нервами... и мешал отец, судьба которого оставалась смутной...» Люди с авоськами ушли в другую жизнь, не Лялину. И ее доброта не выдерживает не проверки бедностью и неустроенностью, а проверки сытостью, отодвинувшей от ее души «чужое, родное страдание», лишь мешающее теперь жить. Ляля теперь о Грише судит, может быть, и верно, но отчужденно и оттого — несправедливо, без боли: «Ну что сделать? Как помочь человеку? Ведь человек хороший, способный. Прекрасный человек! (сколько «чужого» в этом троекратном назывании мужа «человеком»! — *Н. И.*). Редких качеств, настоящий интеллигент — отлично

знает историю, литературу... Вообще он талантливый во всем, рисует очень хорошо, любит музыку».

Но Трифонов не направляет на Лялю «луч прожектора», уходит от оценочной прямолинейности. В героине перемешано все: и доброта, и жалость, и желание себя устроить, и внезапная отчужденность, и возврат к любви и мягкосердечию. В повести есть размышления Реброва, которые характеризуют и творческий метод самого писателя; он отдает герою очень дорогую для себя мысль: «...как отвратительно должно быть человеческое лицо, если его рассматривать в лупу, все поры, волоски, неровности кожи... А мы только и делаем, что рассматриваем в лупу. Каждая минута, секунда — тысячекратное увеличение. А нужно все время видеть — годы, целое... Тогда бы не было ненависти. Нельзя ненавидеть». Так Трифонов видит Лялю: не только в лупу — все ее прегрешения, всю ее мелкую ложь и недалекость, но и то светлое, что в ней есть, — в конце концов она немедленно порывает со Смоляновым, поняв, как она обманывалась в своей жалости к этому ничтожеству; пытается — единственная в трупне! — защитить завлита, которого несправедливо увольняют... Она возвращается к доброте, но доброта ее безвольна и потому — извращена. Недаром Ляля как бы все время в гриме, то реальном, то воображаемом: «богатая женщина» — это ведь тоже для нее ампула, роль; но она порой не в состоянии отодрать маску от лица и сама не знает, где она настоящая. Есть в героине «Долгого прощания» что-то от чеховской «душечки», но не только дурное, а и то, отчего плакал Толстой, читая этот рассказ, — вечная женственность, «милота», которая «тоже дар божий»...

Трифонов впервые создает такой «текущий», противоречивый образ. И Рита из «Предварительных итогов», и Лена из «Обмена» кажутся в сравнении с Лялей плоскими.

И добивается нового качества Трифонов при помощи изображения внутренней речи героини.

На материале трех «московских» повестей Трифонова видно, в каком направлении шла работа писателя над прозаическим словом. Критика определяла ее так: «Трифоновская проза построена по принципу «бедного» стиля»¹.

М. Бахтин в статье «Слово в поэзии и в прозе» замечал: «Очень распространена и характерна точка зрения, видящая в романном слове некую внехудожественную среду, лишенную особой и своеобразной стилистической обработки. Не

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 180.

находя в романном слове ожидаемого чисто поэтического (в узком смысле) оформления, ему отказывают во всякой художественной значимости, оно, как и в жизненно-практической или научной речи, является лишь художественно-нейтральным средством сообщения.

Такая точка зрения освобождает от необходимости заниматься стилистическими анализами романа, снимает самую проблему стилистики романа, позволяя ограничиваться чисто тематическими анализами его»¹.

Исследователь — в доказательство этого положения — приводит известное умозаключение В. Жирмунского, который в 20-х годах писал: «В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства*, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так и со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение»².

Исходя из этого традиционного представления, «роман, — пишет М. Бахтин, — долгое время был предметом только отвлеченно-идеологического рассмотрения и публицистической оценки»³. Не только «был», но и продолжает быть. Это с очевидностью подтверждается современным состоянием дел в анализе прозаического слова. Теория теорией, а критика продолжает идти испытанным публицистическим путем (хотя и «клянется» эстетикой — время от времени...).

М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» дал известную классификацию типов прозаического слова, о которой стоит напомнить в контексте разговора о прозаическом слове у Трифонова. Первый тип слова, по классификации М. Бахтина, — «прямое, непосредственно предметно направ-

¹ Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе. — «Вопросы литературы», 1972, № 6, с. 55—56.

² Жирмунский В. К вопросу о «формальном методе». — В сб. его статей «Вопросы теории литературы» (Л., «Academia», 1928, с. 173).

³ Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе, с. 55.

лешное слово, «рассчитанное на непосредственное же предметное понимание»¹, — пишет исследователь. Этим типом прозаического слова, эмоционально нейтральным, написана в основном повесть «Обмен», для стиля которой характерна особая сдержанность тона. Повествование «Обмена» движется стилистически ровно, без рывков и речевых «ссадин», язык точен, а стиль — сух и близок к коммуникативному, максимально приближен к действию, информирует о происходящем: «Когда через несколько минут он вернулся, постель была готова. В комнате стоял запах духов. Лена в незастегнутом халате расчесывала волосы, стоя перед зеркалом, и ее лицо выражало безучастность и даже, пожалуй, хорошо скрытую обиду». Даже когда Трифонов в «Обмене» переходит к изображению внутреннего мира Дмитриева, к его внутреннему монологу, ни интонация, ни стиль повествования не претерпевают существенных изменений: «Но Дмитриеву не хотелось мириться. Наоборот, его раздраженность усиливалась оттого, что он вдруг осознал главную бестактность Лены: она заговорила так, будто все предрешено, и они понимают друг друга без слов».

Трифонов пользуется в «Обмене» двумя типами прозаического слова: прямым авторским и словом «изображенным, или объектным», самым распространенным видом которого является прямая речь героев. «Объектное слово, — пишет М. Бахтин, — также направлено только на предмет, но в то же время оно и само является предметом чужой авторской направленности. Но эта чужая направленность не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям... Объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым одногласным словом. И в словах первого и в словах второго типа действительно по одному голосу. Это одноголосые слова»².

В «Обмене» прямая речь героев в большинстве случаев принадлежит к этому типу слова. Но здесь намечается использование третьего типа слова, когда «авторская направленность» «проникает внутрь» слова, меняет его смысл: «Вера Лазаревна жила недалеко, через два дома, и приходила к Лене почти ежедневно под предлогом «помочь Наташеньке» и «облегчить Ленусе», а на самом деле с единственной целью — беспардонно вмешиваться в чужую жизнь».

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 249.

² Там же, с. 253.

В этих словах, поставленных Трифоновым в кавычки, слово не предстает в своей объективности, а дано как бы пародийно, гротескно, иронически утрировано (и смысл слова опровергается словом повествователя). Уменьшительно-ласкательные суффиксы лишь нагнетают пародийность. Прямая речь Веры Лазаревны усилена авторской направленностью. Это уже «третий тип слов», по классификации М. Бахтина: «...автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность и сохраняющее ее.

При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. Таково пародийное слово, такова стилизация, таков стилизованный сказ»¹. В этом случае, продолжает М. Бахтин, авторское слово непосредственно «пользуется чужим словом»², работает чужой точкой зрения.

Однако случаи обращения Трифонова к третьему типу прозаического слова, наиболее богатому оттенками, в «Обмене» довольно-таки редки. Хотя в основном тексте повести есть несколько косвенных монологов Дмитриева, передающих его внутреннюю речь, в которой он сам «работает» точками зрения, выраженными в речи других персонажей, — но «авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне»³.

На всем протяжении повести — кроме эпилога — «голос» автора и «голос» Дмитриева трудно разграничить формально, «отслоить» один от другого. Когда автор изображает объектное слово Веры Лазаревны либо Ивана Васильевича — он прибегает к «канцелярскому» синтаксису. Таким образом изображается (пародийно-иронически) и внутренний мир персонажей, вернее — отсутствие такового: «В этом отношении, Ксения Федоровна, я вам скажу от себя следующую аксиому». Или: «Я никогда не был техническим исполнителем отца и от Елены требовал аналогичного». Голос же Дмитриева лишен экспрессивной окраски, речь его литературно и коммуникативно грамотна, и отсюда — та великая путаница, когда его внутренний монолог принимают за точку зрения автора. Сам автор не выделяет, не педалирует в

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 253.

² Там же, с. 254.

³ Там же, с. 253.

изображении слова Дмитриева своего отношения к нему, как бы нейтрализует себя.

Повествование в основном строится на двух типах слова — авторском и объектном, а авторская оценка особенно сильно и откровенно проявляется в финале, где звучит уже открытый («Что я мог сказать Дмитриеву, когда мы встретились с ним однажды у общих знакомых и он мне все это рассказал...») его голос.

Трифонов упорно искал способы авторского проникновения в голос героя, в его сознание, способы косвенного изображения чужой точки зрения. Так, в рассказе «Вера и Зойка» (1966) Трифонов внутри авторского повествования изображает сознание своей героини, работницы прачечной: «Перед обедом пришла одна знакомая клиентка, пятьдесят два восемьдесят — аккуратная такая, чистенькая, в плаще «блонья»; белье сдавала тоже всегда чистенько, аккуратно и мужского много,— и спросила у Веры, не поедет ли она с субботы на воскресенье за город — убрать дачу». Голос героини как бы пропитывает повествование: «А Евдокия, старшая упаковщица, еще насмеялась: ничего, мол, на два пол-литра Сережка пострадает, и все дела. Такая ехидная, зараза: ее это касается, на что Вера деньги тратит! Сама, паразитка, живет за мужниной спиной, а как другие мучаются, об этом у нее понятия нет...» История о том, как Верка, пригласив подругу Зойку, убирала дачу у «клиентки», а «клиентка» так и не смогла с ней расплатиться, потому что муж не приехал на дачу, рассказана Трифоновым отнюдь не ради столь невзрачного сюжета; он ставит перед собой парадоксальную художественную задачу — через, казалось бы, примитивную, вульгарную лексику показать преодолевающее ее сознание доброго и отзывчивого человека, живущего нелегкой, грубой жизнью, показать одухотворенность, нежность отношения Верки к миру — детям, природе, людям.

Еще более сложна авторская работа с речью героя «Предварительных итогов». Выбор повествования от первого лица, от лица героя, носил для Трифонова принципиально содержательный характер. Перед Трифоновым стояла не только задача изображения его жизни, но еще задача изображения его речи, его внутреннего монолога: «Два года назад, когда меня *шлепнул* гипертонический криз — летом, в электричке, ехали на дачу в Хотьково, и *вдруг я поплыл*, стал задыхаться, выскочили на первой же станции, в медпункт, Рита проявила мужество,— Лариса *устроила* мне не-

кого Печенега А. Е., знаменитость. К нему в клинике стоят по два месяца в очереди... чаровала, как могла. Не знаю уж, что у нее за чары. Но что-то есть. Как женщина она, на мой взгляд, непривлекательна: толста, малоросла, *посадка низкая*. Но лицо миловидное, круглое, и глаза всегда блестят, лучатся, *этакая протобестия* с румяными щечками, не скажешь, что сорок лет. О господи, при чем тут Лариса?» (Курсив мой. — Н. И.). Нервные перебивки речи, внезапные риторические вопросы, экспрессивно окрашенные словечки-жаргонизмы, современный городской сленг — все это отличает изображение речи Геннадия Сергеевича от косвенного — упорядоченного! — монолога Дмитриева. Подтверждение принципиальной содержательности выбора монолога как формы речи мы находим в известной трифоновской статье «О нетерпимости». О выборе Катаевым повествования от первого лица Трифонов замечает: «Реестр грехов (героя. — Н. И.) велик, но в изложении Дудинцева звучит неубедительно. Почему же? Наверное, потому, что старик рассказывает о себе сам, вернее, видит себя своими собственными, большими, в полубреду очами. Тут возникает феномен достоверности. Мы понимаем, что старик правдив...» Речь героя «Предварительных итогов» не только иронична, но и самоиронична — ирония отражена на себя самого, на свою речь. «У меня есть пристрастие к цитатам, словечкам, — рассуждает герой. — «Also, — думаю я с удовольствием, — sprach Zarathustra». Изумительно точная цитата. Одна из тех, что сопровождает меня всю жизнь. В ней есть философское отношение к жизни, начитанность, интеллигентность, знание языков, а также — ерунда и обман». За этим стилистическим самонаблюдением над собственной речью раскрывается еще один слой иронии — здесь авторская ирония проникает глубоко внутрь самоироничного слова рассказчика. В пристрастии к цитатам и словечкам обнаруживается не только «литературность» героя, но и его псевдолитературность, ибо цитирование его пусто и бессмысленно, абсурдно, цитирование есть маскировка растерянности перед действительностью, с которой невозможно справиться при помощи цитат. Ирония автора рождается на скрещении в речи героя цитаты и городского сленга.

В повести «Долгое прощание» Трифонов добивается стереоскопичности образа не просто тем, что изображает, как отдельные черты Ляли превращаются в другие. Он как бы отходит в сторону, давая возможность Ляле говорить самой. Он даже как будто соглашается с Лялей, излагая ее мысли,

как свои. В прямом авторском тексте, например, говорится о «добрых голубых глазах» Смолянова, но увидено это, конечно, Лялей. Лялины оценки лишь исподволь, постепенно опровергаются в повести.

Так, в начале повести Трифонов пишет: «Смурный, разумеется, не забыл, что его отвергли, стал всячески вредить, зажимать, или, как говорят на театре, устраивать Ляле затири. А сам между тем прощупывал — ну как? Два спектакля он ставил, Сергей Леонидович болел, оба провалились; один тащился полсезона, другой и того меньше, но дело не в этом: ни в один не взяли Лялю. Одна роль была уж точно Лялина, всему театру видно...»

Это Лялин голос, Лялины обиды, хотя на первый взгляд — объективное повествование. Не сразу можно догадаться о скрытой иронии автора. Действительность предстает в несколько искаженном свете, и только постепенно читатель корректирует свое впечатление о том, что же на самом деле «всему театру видно».

Или — другой эпизод: актеры в гостях у Смолянова отмечают спектакль и иронизируют над автором пьесы. «Ляле... это не нравилось. Она не любила, когда злошутничают. Ну что же, что слабенькая пьеса, не Шекспир? А человек, может, хороший. Пригласил с открытой душой, деньжищ ухлопал тыщи, наверное, три... Все, все были тут, критики тайные, насмешники, презиратели, все на дармовщинку сбежались, актер-актерычи несчастные». Внешне — тоже повествование объективное, авторское: внимательный читатель должен сам пробираться через оценки, понимая, что это не объективный, а Лялин голос звучит внутри авторского повествования, Трифонов же нигде не указывает, в чем Ляля справедлива, а в чем нет. А установление истины уже требуется от читателя, от него автор ждет этой работы.

Лишь постепенно проясняется даже то, что такое Смолянов. Ну хорошо, пьесы его «рептильная драматургия», по выражению режиссера Сергея Леонидовича, но ведь действительно, может, человек-то хороший? Трифонов подчеркивает его внешнюю доброту, внимательность к Ляле; да и несчастен он: дочь неизлечимо больна, первая жена умерла, со второй нет никакой жизни... И когда он после приема актеров-злошутников плачет над грязным столом, то можно понять и Лялину к нему жалость. И хотя Смолянов — образ очевидный, Трифонов разворачивает его объективно, не дает никакой авторской оценки ни его поступкам, ни его пье-

сам — оценивают его другие персонажи «Долгого прощания». Ляля, например, удивлялась: «...ведь он в Москве житель недавний, а уж все ходы-выходы знает и знакомых полно. И человек-то не очень уж общительный, мрачноватый даже, не шустряга какой-нибудь. Значит, талант особый. Есть такие люди: все-то им удастся по-тихому, дела у них идут, денежки текут, женщины к ним льнут, дуры глупые. Талант! Самый драгоценный: жизнь устраивать, обставлять, как комнату мебелью». Да и во внешности Смолянова ничего особенного не подчеркнуто, он вполне благопристроен, только мелькнут две-три настораживающие подробности — и все. Например, сначала, при первом появлении, Смолянов сравнивается с официантом, затем Ляля замечает у него на руке наколку (Смолянов намекает ей, что и в угрозыске служил, и бандита однажды застрелил, — в общем, раскрывает свою трудовую биографию). А после премьеры в столице Николай Демьянович совсем уже другой — «в отличном светлом костюме, с белым платочком в карманчике, в каких-то новых очках с толстой черной американской оправой — эти очки совершенно его изменили... Он уже не стибался в поклонах, как официант, лицо его не покрывала смертельная бледность...».

Настойчиво повторяет Трифонов по отношению к Смолянову Лялин эпитет: «добрый». «Ляля знала, что он помогал многим, особенно землякам, молодежи, людям бедным, незадачливым...»

Голос повествователя, изображающего речь Ляли, звучит иронически, двуголосно: в нем сочетаются и Лялина оценка, и опровержение ее. Трифонов здесь *«работает» чужой точкой зрения*, и слово в повести «становится ареной борьбы двух голосов» (М. Бахтин). Поэтому слово «добрый», чужое, Лялино слово в повествовании, приобретает двусмысленный характер. Речь повествователя и речь Ляли (или других героев в повести) трудно разграничить формально: они — взаимопроницаемы. Здесь важно услышать речь героя в сюжетном контексте повести, который эту речь опровергает. Возникает дополнительная ирония, экспрессия несоответствия слова — ситуации, сюжету, характеру. Трифонов парочито сталкивает разнонаправленные смыслы речи и действительности; слово демонстративно не соответствует сюжетному контексту. Это типично для всей повести в целом, включая финал. Учтем, что финал — композиционно одно из самых сильных смысловых мест в повествовании. «А Москва катит все дальше, — заключает Трифонов свою по-

весть,— через линию окружной, через овраги, поля, громоздит башни за башнями, каменные горы в миллионы горящих окон, вскрывает древние глины, вбивает туда исполницкие цементные трубы, засыпает котлованы, сносит, возводит, заливает асфальтом, уничтожает без следа, и по утрам на перронах метро и на остановках автобуса народу — гибель, с каждым годом все гуще. Ляля удивляется: «И откуда столько людей? То ли приезжие понаехали, то ли дети повзростели?» Заканчивается повесть, заканчивается и Лялина жизнь; движение действительности, которую Ляля так и не поняла, неостановимо. «Ляля удивляется». На «невозможном» стыке ее речи, запечатленной в инфантильных вопросах пятидесятилетней полковничихи, и монументальной панорамы движущегося мегаполиса, подчинившего себе природу («каменные горы», «вскрывает древние глины»), и рождается горькая авторская ирония, проникающая глубоко внутрь чужого слова.

Но вернемся к Смолянову.

Определения его качеств («добрый», «помогает» и пр.) постоянно вступают в столкновение с его истинным поведением; с тем, как он Лялю пытается продать значительному лицу, некоему Агабекову, как Гришу унижает и одновременно хочет использовать. И все «добрые дела» Смолянова в конкретных ситуациях выворачиваются наизнанку, а его так называемый «талант», то есть умение жить, оборачивается умением паразитировать, уничтожать, поглощать.

Трифонов не пишет напрямую о смоляновских пьесах. Писатель использует для раскрытия персонажа тот же метод, о котором говорилось выше в связи с Лялей: объективное повествование, имеющее все признаки авторской речи, постепенно сближается с косвенным монологом Смолянова: «Сочинения в обтертых папках посмотрел в тот же день (это сочинения Реброва, которому Смолянов предлагает «соавторство». — *Н. И.*), посоветовался кое с кем. ...Все это, сказала Алинка, написано неплохо, но без царя в голове. Если только перелопатить солидно, перештыковать, тогда, может, дело и будет. Но вдвоем подписывать резона нет. Со Смоляновым, конечно, любой в соавторство пойдет, а Ребров, — кто такой? С чем его кушают?»

Вот как вся «доброта» смоляновская проверяется: с чем кушают?

Когда Смолянову дается прямое слово — реплики, высказывания, суждения, — сама стилистика устной речи выдает его истинную натуру. Так, впервые оставшись наедине с Ля-

лей — еще у себя, в Саратове, — он ведет ее посидеть на заветное бревнышко над Волгой. Смолянов говорит одну только фразу: «Вся моя юнь с этим бревнышком закадычным...» — но в этой фразе раскрывается и позерство его, и бездарность, и штампованное, противопоказанное литературе мышление! Пытаясь «давить» на самое слабое Лялино место — жалость, Смолянов рассказывает ей о своей жене: «Марту жаль, очень, очень даже жаль. Женщина еще не старая, тридцать восемь. Но центральная нервная система расшатана до предела, лечиться не меньше года, и неизвестно как и что, какие результаты. Очень жаль. Она ведь отличный педагог, преподавала в детской школе гимнастику. У нее, значит, таким образом: маниакальный бред и павязчивые идеи».

«Ведомственный» язык демаскирует и равнодушие к тяжелобольной жене («женщина», «отличный педагог» — ничего человеческого!), и фальшивую игру с Лялей («жаль, очень, очень даже жаль»). И после того, как Ляля уже почти поддалась своей жалости, а потом все же отказалась ехать к нему, о чем же думает Смолянов? Как переживает потерю Ляли? «Возле кирпичной стены, — пишет Трифонов, — отделявшей территорию театра от соседнего дома, высились намертво заваленные снегом какие-то декорации. «Не забыть в гараж зайти, насчет аккумулятора», — подумал Николай Демьянович». Вот и все.

Трифонов не обвиняет в открытую, не резок в красках. Он показывает Смолянова в совокупности его проявлений: поступков, прямой речи, косвенного монолога, — изучает его. И тем не менее авторское отношение к Смолянову, ничем прямо не выраженное в словах, очевидно выражено в сцеплении сцен, эпизодов, в изображении речи и поведении персонажа. Однако и этого критика не увидела, поверив именно словам. Так, например, Л. Аннинский писал: «Долгое прощание» — повесть во многом уже просто мнимая. В ней масса добротнo выписанных подробностей, старательно обозначающих время действия: 1952 год, и в этой старательности есть что-то суетное: как будто моральные истины так уж меняются по годам. А главное: нравственный конфликт здесь начинается странным образом выворачиваться наизнанку: безжалостный драмодел Смолянов настойчиво наделяется эпитетами «добрый...»¹ (Курсив мой. — Н. И.). Л. Ан-

¹ Аннинский Л. Интеллигенты и прочие, с. 225.

нинский читает трифоновский текст, доверяясь Ляле, которой и принадлежат эти эпитеты.

Л. Аннинский — представитель «этического» направления в нашей критике (к которому принадлежат и И. Золотусский, и В. Сахаров, и Б. Панкин), рассматривающего прозу (в данном случае повести Трифонова) как «современную форму моральной пропаганды»¹ (оценки критиков при этом могут быть противоположными, но методология близка).

Между тем слово в «Долгом прощании» не только звучит, но и резонирует, отражается от ситуации. Так, эпитет «добрый» требует активного читательского отношения, а не просто пассивного принятия, усвоения информации. Трифонова интересует не нейтральное значение слова, а его актуальный ситуационный смысл, чреватый опровержением. «Добрый» — это не конечная и безапелляционная оценка, а реплика в повести, провоцирующая работу сознания читателя. Изымая слова из контекста, именно критик, а не автор повести, переворачивает конфликт наизнанку, игнорируя то сцепление, ту взаимосвязь сцен и оценок, которая в конце концов формирует образ Николая Демьяновича в целом.

Тут Л. Аннинский солидарен с тем читателем чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда», слова которого приводит К. Чуковский: «Почему он пишет так, будто вполне солидарен... со всеми мыслями своего персонажа?.. Чем вы докажете... что вся эта фраза сказана не Чеховым, а Яковом?»

Тут только я не без смущения заметил, — продолжает К. Чуковский, — что доказательств у меня нет никаких, так как действительно не существует барьера между речью автора и речью героя. Грамматически они обе сливаются в единый словесный поток, вследствие чего от читателя требуется удесятаяренная зоркость и чуткость, чтобы размежевать эти разные речи»².

Так Чехова современная ему критика обвиняла в аморализме, а Трифонова — в «двойственном ощущении», которое входит в его писательский замысел, в «авторской неуверенности», в нечеткости позиций. На этом основании вся повесть как художественное произведение подвергалась сомнению («мнимая»). То новое, что Трифонов искал в изображении человека, и то, что серьезно отличало эту повесть от

¹ О таком определении романа см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 81.

² Чуковский К. О Чехове, с. 141.

предыдущих повестей «московского» цикла, не стало предметом критического внимания.

Между тем исследование Трифоновым человека не только в «лупу», но и в целом можно проследить при анализе как речи главных героев повести, так и второстепенных, казалось бы, совсем «фоновых». Выше мы отмечали, что косвенная и прямая речь Смолянова демаскирует его. Однако вырванное из сюжетного контекста речевое пользование штампами само по себе ни о каких духовных качествах человека еще не говорит. Речь персонажа в столкновении с контекстом и порождает истинный образ персонажа. Внутренний смысл косноязычного слова может быть простодушным — без проницательской «водсветки» авторским отношением. В повести есть еще один герой, который разговаривает штампами, канцеляризмами. Это — отец Ляли, Петр Телепнев, бывший красный боец, «из екатеринбургских мещан, по профессии мастер-котельщик, по призванию садовод». Тот сиреневый сад, о котором говорится в прологе, любовно выращен руками Петра Александровича; сейчас же, в связи с всеместным строительством, саду грозит гибель, уничтожение. Одна есть мечта у Петра Александровича — отстоять сад, в котором, кажется ему, весь смысл его жизни. Даже успех дочери не радует его. И опять — в объективном авторском повествовании начинает звучать еще один голос, голос Телепнева: «Возникали идеи. А если письмо из театра? Всем коллективом? Народный такой-то, заслуженная такая-то. Главного режиссера привлечь... «Узнав о готовящемся варварском уничтожении очага цветоводческой культуры Ленинградского района...» Ляля обещала поговорить с главным администратором товарищем Бравиным. Этот Бравин, по ее словам, очень полезный и толковый товарищ, к нему по всем вопросам обращаются, он и заявления пишет, и в суды ходит, он и по разводам, и по жилплощади». Речь ужасна, язык штампованный, но не следует торопиться с выводами и зачислять Телепнева по разряду Смоляновых — он чист и бескорыстен, а его косноязычная речь спровоцирована целью — написать бумагу. И еще — так говорит время, это расхоже-канцелярский язык эпохи.

Сложнее с матерью Ляли, Приной Игнатьевной. Трифонов демонстрирует образчики ее письменной речи (она любит объясняться с дочерью при помощи записок): «...очень скоро постареешь превратишься в клячу как тетя Женина Майка ни кожи ни рожи деточки заездили а у тебя талант... оп тебя эксплуатирует в хвост и в гриву сам сидит в рестора-

не Националь пьет и жрет за твой счет...» Действительно, после такого «монолога» можно понять, почему теща Реброву временами отвратительна, если не ненавистна; но в ней обнаруживается и другое — загубленная молодость, несостоявшаяся судьба, болезненно извращенная любовь к дочери... Ничего не упускает писатель, а именно в связи с Ирипой Игнатьевной приходит к Реброву понимание того, что «нельзя ненавидеть...».

«Ножницы» оценки Реброва критикой были велики. Вот как, например, был он прочтен А. Ланщиковым: «У него было образование, и он начал его эксплуатировать»; «Он просиживал целыми днями в библиотеке, чтобы, написав пьесу, стать драматургом»; «сущность бездаря остается неизменной», «Ребров столь же бездарен (как и Смолянов.— *Н. И.*), только более образован и эрудирован, а потому и более живуч»¹.

А. Ланщиков почти повторил Л. Аннинского: «Честнейший интеллигент (какова ирония! — *Н. И.*), Ребров все время ловит себя на злых, корыстных и алчных чувствах. При таком «размене рапирами» я уж вовсе не понимаю, почему между этими героями (Смоляновым и Ребровым.— *Н. И.*) такая взаимная обида, ведь они почти сравнялись... герои уже настолько друг на друга походят, что мне решительно все равно, кто из них кого съест»².

Б. Панкин кардинально противоположен Л. Аннинскому и А. Ланщикову в своей оценке Реброва и в определении авторского к нему отношения. Он, напротив, видит в Реброве чуть ли не «авторский идеал». «Григорий Ребров добр, самоотвержен, незлобив, кристально честен. Но в такой же степени и безволен, бесхарактерен и не способен что-либо противопоставить злу, кроме собственной уязвимости, рапимости. Его оружие — тяга к одиночеству, отстранение от себя грязи и пошлости, целомудрие, неприспособленность. Порою кажется, что автор безоглядно любит этими качествами своего героя, поэтизирует их»³.

Где же истина?

Небольшое отступление о проблеме героя в «московских» повестях Трифонова.

¹ Ланщиков А. Герой и время.— «Дон», 1973, № 11, с. 175.

² Аннинский Л. Интеллигенты и прочие, с. 225. Статья Аннинского о Трифонове впервые и в более полном виде напечатана тоже в журнале «Дон», 1972, № 5.

³ Панкин Б. По кругу или по спирали? — «Дружба народов», 1977, № 5, с. 247.

Критика, с такой заинтересованностью отозвавшаяся на эти повести (задел-таки Трифонов за живое!), разбирая их, совершила своего рода невольную подмену.

Так, В. Сахаров, анализируя повести и говоря о героях, в сущности берет только «фоновые», второстепенные персонажи этих «повестей... о мещанстве», «антимещанской» прозы, как он определяет ее содержание. Взяв за основу анализа не текст, а свое собственное мнение о нем («социологический срез целого социального слоя... мещанского типа»), он и остановился перед этим слоем: средой. Критик, разбирая лишь фон, напрочь отказывает Трифонову в героях, называя его прозу «существенно безгеройной»¹.

Ту же подмену — хотя конечно же с присущими этому критику блеском и пафосом — делает и Л. Аннинский. Скольжение его по героям быстро сменяет главная задача: посмотреть, как Трифонов изображает «мещанство», то есть опять-таки среду. И герой Трифонова в изложении Аннинского есть лишь продукт среды, не более. «Возможно, что в моем изложении замысел... Трифонова огрубился»², — пишет Аннинский. Придется согласиться: да, огрубился.

Л. Аннинский прибегает к более сильному, чем анализ, средству — к инвективе. По сути дела, его статья «Интеллигенты и прочие» — резкая обвинительная речь, направленная против героев Трифонова, взятых как порождение среды.

В критике, впрочем, существует стойкая традиция смешения понятий «герой», которое в языке обладает двумя главными значениями: герой в жизни, как человек, совершающий героические поступки; и герой литературы, то есть персонаж (совершенно необязательно отличающийся героическим поведением). И на героя литературы подчас распространяются (даже неосознанно) требования те же, что и на героя в жизни. С этой точки зрения и говорит, видимо, В. Сахаров о «безгеройности» мира Трифонова.

Сам Трифонов, хотя и не был литературоведом и профессиональным критиком, проявил большее понимание специфики художественного образа.

В уже упоминавшемся ответе на вопросы анкеты журнала «Москва» он говорил: «Литературные... герои дороги нам не чертами характера, а той силой воплощения, какую сумел

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 174, 176, 177, 182.

² Аннинский Л. Интеллигенты и прочие, с. 211. «В «Обмене» — предательство; в «Предварительных итогах» — духовное разложение предателя; в «Долгом прощании» — его унижительная капитуляция» (с. 213).

вложить в них автор. Поэтому из литературных героев много очень близки Родион Раскольников и Кавалеров, хотя, встретясь с такими людьми в жизни, я бы не испытывал к ним ничего, кроме неприязни и даже враждебности. В жизни это были бы чужие люди, а в литературе — роднее родных».

Объявлять мир Трифонова «безгеройным», таким образом, возможно лишь исходя из простодушного отношения к его персонажам как к живым людям, совершая подмену литературы — реалиями окружающей действительности. Но распространение своих непосредственных эмоций и антипатий на литературных героев и на авторскую позицию выглядит как-то не совсем профессионально...

Для Трифонова выбор героя был не менее важным, чем выбор среды. И для того чтобы картина была более четкой, контрастной, прибегнем к сравнению. В конце 60-х годов еще один советский писатель — эстонец Энн Ветемаа — создал в своих «маленьких романах», жанре, близком к избранному Трифоновым, целую галерею героев-конформистов, принадлежащих примерно к тому же слою интеллигенции, что и герой Трифонова. Взгляд Ветемаа на героя — жесткий, определенный; и при оценке Свена Вооре («Монумент») у нас не возникает и тени сомнения в том, что этот герой-конформист способен только на обман, подлог, предательство.

Герои «московских» повестей в сравнении с сильными героями Ветемаа — это прежде всего люди слабые. Герои Ветемаа — «железные» люди, герои Трифонова — рефлектирующие. Можно — через выбор героя — проследить определенное движение трифоновской мысли.

Профессия?

Дмитриев — рядовой инженер. Геннадий Сергеевич — переводчик. Ребров — начинающий писатель.

В первом случае профессиональная принадлежность героя нейтральна. С таким же успехом Дмитриев мог быть конструктором, служащим министерства, экономистом, планистом. Дмитриев — человек, каких много. Но ведь текст сопротивляется тому, чтобы назвать Дмитриева только обывателем и на этом основании выстраивать свою критическую концепцию. А сопротивляется потому, что Дмитриев в изображении Трифонова — несчастный человек. Свен Вооре — кто угодно, но только не несчастный. Дмитриев же полностью лишен обывательского самодовольства, расчета. Уж ему-то — в принципе — вообще ничего не надо. Кому-то его мучения, предположим, неинтересны, но сам-то писатель и пишет эти мучения, колебания, пишет то, как Дмитриев идет

на компромисс, — сдается обстоятельствам. И в этом печальном итоге писателя не оставляет боль за этого человека.

Геннадий Сергеевич по профессии переводчик, редактор, транзистор культуры. Его профессия уже идейный и художественный знак (а не просто оболочка героя). Он, хотя и причастен к культуре, ничего сам не создает; он как бы существует на уже созданном. В самой профессии героя — а он переводит заведомую «муру» — уже есть определенная оценка; герой, занятый в сфере воспроизводства мысли, становится идеологически ответственным лицом. Если мы сравним кругозор Дмитриева и кругозор Геннадия Сергеевича, то явно обнаружим гораздо большую идеологическую насыщенность, увеличение нагрузки на героя, постановку его не в страдательную, а в ответственную позицию. Именно поэтому Трифонов и дает ему право первого голоса, право первой оценки (а в прямую речь героя уже проникает, опровергая ее, ирония сюжетного контекста, в котором и произносятся порой высокие, пафосные слова).

В еще более ответственной позиции должен был бы находиться, видимо, Ребров. Он писатель — начинающий, непечатающийся, но писатель — и историк, то есть профессионал-гуманитарий.

Определенное движение выбора профессии — не случайность, а закономерность (может быть, Трифоновым и не осознаваемая; вполне вероятно, что он отразил ход времени, ход вещей). И дело здесь не только в самом факте повышения престижности гуманитарных знаний, которое наблюдалось от 60-х годов — к 70-м. Тут важно посмотреть, что же скрывается за этим повышением престижности. Изменилась духовная ситуация, произошла существенная перестановка акцентов. Философия и литература все больше ориентировались на решение личностных, гуманитарно-мировоззренческих проблем. Если еще в 60-е годы прикладные, математические, структуральные методы исследования осуществляли активное вторжение в области гуманитарных знаний, то при объяснении и решении проблем социальных, философских, этических эти методы обнаружили свою недостаточность. И те традиции, которые находились как бы в тени научного знания, вошли в круг критического осмысления: так были «вновь открыты» славянофилы, наследию которых посвящена бурная дискуссия в «Вопросах литературы» на грани 60—70-х годов. Эта дискуссия была лишь первой ласточкой в движении общественной и литературной мысли.

Появляется и много литературно-критических работ, ис-

следований о современных философских течениях Запада. Расширение культурных интересов было характерно для начала 70-х, и это не могло не найти свое отражение у такого чуткого «сейсмографа», как писатель Трифонов. Эта переориентация культурной ситуации и привела к избранию профессии Реброва, профессии историка-писателя, с которой теперь Трифонов не расстанется до конца дней своих.

Но Ребров — герой не стабильный, поэтому ответственность его позиции в контексте повести столь сомнительна. Нестабильность героя — а он постоянно находится как бы в сумерках поисков собственного пути — свидетельствует о том, что перед нами человек, еще не обретший самого себя, своей личности. Трифонов, исследуя этот процесс, подчеркивает разрывающие Реброва прямо противоположные стремления: к изоляции, одиночеству — и к преодолению этой изоляции, то есть выход к общению, контактам. Эти личные и социальные контакты, как правило, для Реброва мучительны; среди нас как бы роды личности, сопровождающиеся тяжелым «болевым» (эмоционально) эффектом. Этот процесс тем более труден оттого, что нравственные ценности общества перед сломом эпох (1952 год) сами крайне противоречивы и неустойчивы. Не следует забывать и о том, что Ребров — сирота, лишенный родительской ласки и опеки с детства, какой бы то ни было опоры; поэтому его духовный кризис приобретает еще большую остроту. «Снег валил гуще, — пишет Трифонов косвенный монолог Реброва, в момент тяжелого отчаянья пришедшего к дому, где прошло его детство. — Завалил все: закусную, из хлопающих дверей которой вырывался теплый воздух, тротуар, бредущих людей, шапки, лица, воспоминания, мальчика в черном тулупчике, сначала длинном, потом куцем. Четыре человека жили за этими окнами на втором этаже. Один Ребров остался из четырех — стоит и смотрит в довоенное... Куда же они делись все? Нет их ни здесь, ни там — нигде. Так получилось. Он их — представитель на земле, где сейчас снегопад, где троллейбусы медленно идут с включенными фарами...»

Взаимоотношения Реброва с действительностью — отношение с мачехой, а не матерью. Жизнь подкидывает ему варианты — «сегодня один человек предложил работу: в школе для взрослых, преподавать историю. Можно еще пойти завклубом в Первомайский район... есть другое предложение: отнести обе пьесы к кому-то, кто имеет связи, может помочь. Там, вероятно, придется брать в соавторы». Но все эти варианты — тусклые.

Ребров, находящийся в состоянии перманентного душевного кризиса, ищет — почти вслепую — ценности, которые смогли бы духовно поддержать его, прикоснувшись к которым (опередившись на них), он смог бы обрести внутреннюю стабильность. Отсюда — непрактичная страсть Реброва к истории. «Зачем был нужен ему Прыжов, Ребров и сам не знал... Какой-то неизбежный дурман. Были дни, когда он даже не обедал, ходил в курилку. А ведь нужно писать какой-то очерк, что-то придумывать со сценарием! Нет, Иван Гаврилович Прыжов, совершенно бесполезный и давно всеми забытый дядя, незадачливый бунтовщик, историк, пьянчужка и попрошайка, благороднейший человек, бытописатель народного житья, живший сто лет назад, не отпускал Реброва». И хотя автор тут же «снижает» образ — «может быть, глупая любознательность или еще более глупая лень», — эта любовь к истории, непонятная, как и вообще любовь, сразу выводит Реброва из замкнутого круга сиюминутной повседневности, в которой суетятся Смоляновы.

Гриша останавливается именно на народовольцах — Прыжове, Клеточникове, Морозове. Он ищет — может быть, даже неосознанно — в истории свое начало, свою почву, ощущает себя благодаря истории человеком.

Ребров — первый из героев-историков Трифонова. Потом будут и Сергей Троицкий из «Другой жизни», занимающийся «разрыванием могил», и Павел Евграфович Летунов из «Старика» — и у всех них будут эти заветные папки с оборванными тесемками, записи, бумажки, в которых самое драгоценное, что есть у человека, — свобода мысли. Трифонов подчеркивает именно свободу выбора Ребровым того или иного исторического героя, свободу и несвязанность практической необходимостью его интереса: «Ребров рассказывал о Николае Васильевиче Клеточникове. Все, что гурело в нем последние месяцы... история Николая Васильевича была примером того, как следует жить, не заботясь о великих путях жизни, не думая о смерти, о бессмертии...»

Ребров ищет не столько историческую истину, сколько духовную поддержку. «Моя почва, — кричит он Смолянову, — это опыт истории, все то, чем Россия перестрадала!» И зачем-то стал говорить о том, что одна его бабушка из ссыльных полячек, что прадед крепостной, а дед был замешан в студенческих беспорядках...»

Но это живое историческое чувство, которое есть у Гриши, никак не может реализоваться. Оно действительно поднимает Реброва, дает ему выход в «другую жизнь», жизнь

других людей и других идей, но связать это в своем мироощущении с отношением к жизни, которая его окружает, он не в силах. Это не его вина, а его беда. Жизнь для истории — одно; жизнь для современности — для Реброва совсем другое. Он готов и очерки писать, и сценарии, и пьесы две накатал — одну о строительстве Университета, другую — о войне в Корее. Внутренняя историческая тема сама, мол, по себе, а конъюнктура — сама по себе. Не хуже ведь, чем другие, написал — так утешает себя Ребров. Не только утешает, но и обманывает себя. Его ощущение времени разорвано на историческое, длительное, и бытовое, сиюминутное. И этот разрыв проходит по нему самому, по его личности. Поэтому он и не может до конца состояться — ни здесь, в конъюнктуре, ни там, в серьезном творчестве. Он не чувствует свое время как эпоху, не видит ее знаков; хотя в той эпохе, в прошлом, он хорошо видит и быт, и умеет читать за бытом... «Господи, как все жестоко переплелось! — говорит ему «толстый старик», в котором было «что-то безусловное детское», режиссер Сергей Леонидович: «Понимаете ли, история страны — это многожильный провод, и когда мы вырываем одну жилу... Нет, так не годится! Правда во времени — это слитность, все вместе: Клеточников, Музиль... Ах, если бы изобразить на сцене это течение времени, несущее всех, всех!»

Сергей Леонидович — вариант Диомидова из «Утоления жажды» (напомню слова Диомидова о псевдолитературе, расширяющей действительность) — пытается повернуть Гришу не только к пониманию истории как слитного процесса, но и — одновременно — к пониманию реальности, которое в пьесах Реброва отсутствует: «Друзья мои золотые, научитесь сначала писать о двухэтажных домишках, о комнатках в цветочных обоях... а потом уже кидайтесь на сорок пять этажей!» Та же мысль о правдивом отражении современности — и правде истории. И мы понимаем, что, пока Ребров не поймет необходимости соединения истории и современности, он и не сможет по-настоящему состояться. А сейчас — мука несуществования преследует Реброва. Эта мука исцеляется только одним — любовью, нежностью, чувством к Ляле: «Забилось в груди, силы возвращались. Радость, испуг — все вместе, слитно. Столько же счастья, сколько и несчастья: вот все, что необходимо. И это родное, теплое рядом и есть единственное доказательство: существую!» Авторское повествование включает голос Реброва, меняется интонация, приливает тепло. В отличие от Реброва, Ляля закреплена в двух коллективах, которых Ребров лишен — в семье и в те-

атре. Театр для Ляли — своеобразная параллель семейным отношениям, тут все — свои, все — родные; и даже если враги и интриганы — то «свои» враги, близкие. Ребров в повести освещен колеблющимся светом сумерек, Ляля — искусственным светом рампы, более ценным ею, чем естественный свет жизни. Может ли она дать хоть какую-то стабильность Грише? С ее вечным — «закодированным» в актерстве — непостоянством, инфантильностью и бесхарактерностью? Вот уже, казалось бы, все налаживается, вот уже будет у Ляли ребенок, прикрепляющий и ее, и Реброва — вместе! — к жизни, но она и от этого отказывается, отнимая у Реброва — нет, не возможность счастья — дом и почву, «сад», который «отринул навсегда».

Итак, Ребров предстает мучающимся, колеблющимся, сомневающимся в себе самом. Трифонов не пропускает ни одного из оттенков этого колеблющегося внутреннего мира. Не раскрывая прямо, от первого лица, самосознание героя, он строит свое авторское повествование так, что мы этот внутренний мир — благодаря голосу Реброва, который начинает звучать в авторском тексте, — понимаем. Тот «многожильный провод», о котором говорил Сергей Леонидович, обращаясь к истории, есть и в Реброве, «все слитно» — и отделять одну жилу от другой значит понять героя односторонне, а следовательно — и неверно. Принцип сочетания всех оттенков и составляет целое героя, незавершенное в его «этой жизни», обрывая которую, он покидает Москву.

Здесь, как и в «Предварительных итогах», финал двойной. Ребров уезжает из Москвы, рвет со своей прошлой жизнью. Этот конец отношений, исчезновение Реброва из прошлого — «после окончания жизни», как невесело шутит Ребров, — является одновременно и возрождением: «Синева за окном густела. Включили свет. Одна жизнь кончилась, другая начинается. Собственно, человек... живет не одну, а несколько жизней. Умирает и возрождается, присутствует на собственных похоронах и наблюдает собственное рождение: опять та же медлительность, те же надежды. И можно после смерти оглядывать всю прожитую жизнь». Ребров приходит к новой жизни через страдание и боль и начинает понимать, что без смерти и жизнь невозможна — в этом предфинале он становится нечаянным свидетелем двух смертей. На одной странице совмещены: громадный китайский термос, философские рассуждения о жизни и истории, шерстяные серые носки, убийца с детской головенкой, милицейский автомобиль, смерть человека — чтобы, как в квинтэссенции, дать слитно

образ жизни, неотделимый от бытийных вопросов. И в конце концов Ребров решает попасть в Петровск-Забайкальский, где погибал, а все-таки «дрыгал ногой» Иван Прыжов.

Но такой финал носил для Трифонова все-таки иллюзорный характер. У него уже был опыт «путешествия», попытки «географического» решения внутренних проблем. Он сам преодолевал свой собственный творческий кризис через командировки в Среднюю Азию. И сам уже понял, что себя внешними впечатлениями не изменишь, своей беды этим не победишь. Поэтому он и не смог оставить такой конец, и дает еще один финал — жесткий: Ребров — через два десятилетия — «хорошо зарабатывает сценариями, живет на Юго-Западе... есть машина и, кажется, был уже дважды женат». Трифонов завершает судьбы героев беспощадно: Ляля стала домохозяйкой, женой военного, из театра ее уволили; Смолянов «живет тем, что сдает дачу жильцам на лето». Все-таки полного очищения, окончательного «катарсиса» своему герою Трифонов не дал, потому что иначе бы он изменил тому, с чего начал, с чего возник замысел: расшифровать прошлое таких, как Геннадий Сергеевич, посмотреть, что же им было дано. И сейчас уже можно сказать: да, им было дано многое — и любовь, и талант, и надежды. Но отстоять свой «сиреневый сад» они все-таки не смогли. Иной финал был бы для Трифонова неправдой, «раскрашиванием вазы». А неправды он не хотел. Он не хотел сохранять у читателя иллюзию элегичности, с которой начал свое повествование. Он разрушает свою элегию, — сиреневый сад все равно обречен. И это исчезновение сиреневого сада, в общем-то, поэтически, метафорично предвещает все то, что случится с героями. Идею «Долгого прощания» нужно искать не в отдельных мыслях, разбросанных по страницам повести, на самом деле принадлежащих, как мы уже убедились, не автору, а поочередно многим его героям, но в сочетании сцен: «сиреневого» пролога — с финальным посещением Лялей ГУМа; мытарств полуголодного Реброва по зимней, стылой Москве — с историей Ивана Прыжова, который сам пишет историческое исследование (явная предтеча «синдрома Никифорова» из последнего романа Трифонова «Время и место»: писатель, который пишет исторический роман о писателе, который... и так далее, в глубь истории). Только тогда мы поймем и охватим звучание повести в целом, когда услышим и голос сестры тещи Реброва, живущей сейчас на сотом километре, и голос Канунова, ребровского соседа, устраивающего за ним слежку в надежде заполучить комнату.

«Долгое прощание» завершило цикл «московских» повестей. Эта повесть восполнила временной пробел, который был в двух предыдущих повестях; здесь присутствует близкая социальная история, истоки героев. В то же время собственные художественные поиски Трифонова — поиски диалектики образа, овладение внутренним звучанием голосов героев в контексте повествования, превращение бытовой детали в социальный знак, а также попытка исторического, «слитного» осмысления времени — открыли перед писателем новые возможности.

«История постоянно пишется заново...»



После триптиха «московских» повестей Трифонов обращается совсем к другому материалу. Двадцать лет ретроспективы, отделяющих момент написания от действия «Долгого прощания», оказались недостаточными для исторического осмысления «потока», который несет героев. Нужно было пойти еще глубже, еще дальше. А ведь «московским» повестям сопутствовал настоящий успех. Они действительно вошли в литературу, сопровождаясь горячими читательскими и критическими дискуссиями; и, казалось бы, Трифонов уж точно нашел свой материал, в котором чувствовал себя абсолютно свободным. Но какие-то связи в сегодняшнем дне не прояснялись, ускользали. То, что было «отдано» Реброву — историческое чувство, внутренняя потребность докопаться до своей «почвы», — тревожило и самого Трифонова. Тот «многожильный провод», о котором рассуждает трифоновский герой, не только переплетает свои жилы в прошлом — они тянутся из прошлого в настоящее, в «сегодня». И для того чтобы лучше понять его, осознать и себя, и те переломные годы уже нашего времени, к которым постоянно обращена мысль Трифонова, ему нужно пробиться к началу. Началу того, как закладывались, как вырабатывались и те революционные нормы морали, которыми руководствовались в своей жизни не только дед Дмитриева, например, но и герои документального повествования «Отблеск костра».

И еще одно: к 70-м годам в литературе усилился интерес к истории, к «корням», к «почве». В это время появляются произведения о деревне, где эта почва была твердой — землей, на которой стоял крестьянский двор. «Деревенская» проза в прямом смысле слова крепко стояла на ногах, имея глубокие народные корни. Происходило как бы новое открытие своей «малой родины», о которой «деревенщики» хотели поведать читателю. Корневая природа этой прозы принесла в

литературу вместе с новой проблематикой и новых, нравственно устойчивых героев, с многовековым выработанным укладом жизни и морали, не отделимой от этой естественной, цельной жизни. В то же время «деревенская» проза раскрывала историческую драму русского крестьянства, эту почву утратившего.

«Военная» проза тоже имела свою нравственную «родину»: время Великой Отечественной. Тяжкие испытания, через которые проходили герои Быкова, Бакланова, Симонова, Бондарева и многих других «военных» прозаиков и поэтов, те экстремальные условия, которые выявляли и все лучшее, и все худшее, что заложено в человеке, выработали в литературе новый тип героя.

Трифонов обратился к своему: «моя почва — история», мог он присоединиться к словам Реброва. История стала для Трифонова и почвой, и духовной родиной, и корнями. Туда, глубоко в историю, уходили не только его литературные интересы — уходили и его предки, и предки его героев. Объясняя замысел романа «Нетерпение» на страницах «Литературной газеты», Трифонов замечал: «Что такое история? На древнегреческом языке это слово означает расследование. Мне и хотелось написать расследование о Желябове, хотелось найти те корни, ту основу, которая стала в чем-то определяющей и для других поколений революционеров»¹.

Трифонов писал «Нетерпение» для популярной серии «Пламенные революционеры», выходящей в Политиздате. Многие книги этой серии посвящены истории народовольческого движения. В 60—70-е годы появилось как никогда много исторических исследований о роли народничества. Можно сказать, что для этого периода характерен «взрыв» историко-литературного интереса к народовольцам, к их судьбам и характерам.

Чем же объяснить такой повышенный интерес исторической науки и художественной прозы 60—70-х годов к народовольческому движению? Этот вопрос ставит перед собой В. Оскоцкий в монографии «Роман и история», посвященной идейно-художественному опыту современного исторического романа. «Дело тут не просто в восстановлении исторической истины, — пишет автор. — Расширение нравственного полифонизма исторического романа, усиление его идейно-воспитательной роли в формировании современного сознания —

¹ «Литературная газета», 1971, 25 августа.

вот, пожалуй, то определяющее, что находит свое выражение в обострившемся ныне интересе литературы к теме революционного народничества»¹.

Воплощение исторического процесса и исторических событий в литературе к началу 70-х годов развивалось в нескольких жанрово-стилистических направлениях. Особенно характерными были два — историко-документальное и беллетристическое, «стилизаторское» направление, в котором работали такие разные писатели, как Б. Окуджава, Б. Васильев, Ю. Нагибин. Трифонов примыкает к историко-документальному: там, пожалуй, меньше возможностей для творческой фантазии, но для Трифонова при его «нехватке воображения» (как он сам о себе говорил) оно и лучше. Однако в самом типе исторического повествования, избранном Трифоновым, заложена неоднозначность: он не просто бережно и тщательно воссоздает историческую ситуацию и исторических героев; для него интересно то, как проявлялась история в характерах. Поэтому роман «Нетерпение», несущий в себе черты документального жанра, по сути дела стал романом-расследованием.

В статье «Загадка и провидение Достоевского» Трифонов писал: Достоевский «обнажает перед нами внутреннюю суть людей. А ведь нет ничего интересней, как заглядывать внутрь других и себя. Он описывает то, что наименее доступно описанию, — характеры. И для этих описаний — я бы назвал их психологическими пейзажами или пейзажами души — не жалеет ни красок, ни подробностей, ни зоркости, ни многих, многих страниц. Исследуя характеры, Достоевский исследует все стороны человеческого бытия. Все тайное и запретное открывается этим ключом. Такая работа требует глубокого погружения. Магма характеров находится в недрах, под великою толщей — ее надо прорыть, прогрызть»².

То, что написано Трифоновым о Достоевском, как всегда у писателя, имеет отношение к собственному творчеству, это — самосознание себя через другого, великого, но близко-го; и хотя Трифонов оговаривается («Мы, обыкновенные сочинители, находимся на поверхности, где пейзажи, а лазерный луч Достоевского проникает вглубь»), на самом-то деле стнюдь не «пейзажами» изображал Трифонов действитель-

¹ Оскоцкий В. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980, с. 366, 367.

² «Новый мир», 1981, № 11, с. 239.

ность и человека — как современного, так и исторического, историческую личность. «Понимаете ли, какая штука, — говорит Реброву Сергей Леонидович, обсуждая с ним судьбу народовольца Клеточникова. — Для вас восьмидесятый год — это Клеточников, Третье отделение, бомбы, охота на царя, а для меня — Островский, «Невольницы» в Малом, Ермолова в роли Евлампии, Садовский, Музиль... Да, да, да! Господи, как все это жестоко переплелось!»

Трифонов берет «боковой» мотив «Долгого прощания» и развивает его в своем новом историческом романе «Нетерпение», опубликованном в 1973 году журналом «Новый мир» и затем вышедшем отдельным изданием в серии «Пламенные революционеры».

1 марта 1881 года в Петербурге по приговору исполнительного комитета социал-революционной партии «Народная воля» казнен царь Александр II «Освободитель». Среди участников организации царевубийства — Андрей Желябов, судьба которого стала предметом художественного исследования Трифонова.

Почему же вдруг Трифонов обратился именно к этой эпохе? Народовольчество привлекало его тем, что оно явилось ступенью в развитии русского революционного движения, непосредственно предшествовавшей организации рабочей коммунистической партии. Трифонов, чей отец и дядя были профессиональными революционерами, от своего времени, времени своей жизни шел ко времени революции, ища там истоки и первопричины того драматического опыта, который стал уже его собственным, а от революционеров 1917 года — к их идейным предшественникам, углубляясь исторически в первопричины, связывая развитие русского революционного движения в своем сознании с современной эпохой. «Разрывание могил» — это был и его метод, а не только метод героя последовавшей за «Нетерпением» повести «Другая жизнь».

Характерно и то, что Трифонов — уже задним числом — связывал потом свое обращение к этой эпохе с политическими проблемами современности, в частности — терроризмом. Немецкий критик Ральф Шредер в беседе с Трифоновым задал ему вопрос о замысле «Нетерпения»: «Почему это давнее время стало для вас таким важным?»

Ю. Т. Это время, от которого нас отделяет столетие, очень важно не только для меня. Тогда очень многое сплелось друг с другом, завязались бесчисленные узлы будущей истории. Эта эпоха важна для всего мира, потому что она помогает понять «горячие события» сегодняшнего времени,

...В своем романе я хотел показать, что с помощью террора нельзя достичь истинных общественных целей».

Трифонов, правда, несколько осовременивает содержание своего романа, говоря о нем через десять лет после публикации (он уже внутренне «отошел» от него, перед ним уже стояли другие задачи, другие проблемы). Поэтому, хотя он и оговаривается («Нечаев в целом ряде важных пунктов отличался от героев 1 марта, о которых я писал в «Нетерпении»), тем не менее главным итогом романа считает осуждение терроризма: «...история столетней давности Нечаева и всей нечаевщины представляется мне такой важной для сегодняшнего мира, для понимания событий, которые только внешне кажутся революционными, а в действительности являются выражением самого большого человеческого эгоизма».

Р. Шредер, проводя параллели между «городской» и исторической прозой Трифонова («в «Нетерпении» в конечном счете тоже проблематика обмена, лишь иначе сформулированная: народовольцы обменяли идею народной революции на идею террора»), заключает вопросом: «Народовольцы пытались субъективно-волюнтаристски свершить то, что объективно еще не созрело. А каково ваше отношение к этой проблеме?»

Трифонов подробно разъясняет свою точку зрения на этот важнейший — пожалуй, не только для «Нетерпения», но и вообще для трифоновской концепции «человек и обстоятельства» — вопрос: о возможностях.

«Я понял ваш вопрос. Он касается исторических возможностей человека. Эти возможности человек не всегда правильно оценивает. Иногда он их недооценивает, иногда переоценивает. Порой случается, что человек предпринимает какие-то действия с субъективными намерениями и представлениями, а объективно они носят другой характер. В таком случае эти действия приводят к другим результатам, и только потому, что человек неправильно оценил объективные возможности, не разглядел временных границ обстоятельств. Мне кажется, что подобное часто происходит при революционных акциях. Это, конечно, относится и к народовольцам»¹.

Трифоновская мысль движется противоречиво. Следуя этой логике, террор не принес желаемых результатов, потому что был «не ко времени». Однако если следовать не авторскому комментарию, а самому тексту романа, то под вопросом не соответствие способов времени, а сами *методы* тер-

¹ «Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 67—74.

роризма. Об этом, кстати, и сам Трифонов сказал раньше — в той же беседе с Р. Шредером.

Еще одной возможной причиной обращения Трифонова именно к народовольцам, да еще и к такой сильной натуре, как Желябов, было то, что он попытался найти героя, психологически противоположного герою своей современной прозы. Желябов — это вам не московские болтуны из дачного поселка «Красный пролетарий», не нерешительный Ребров, не рефлектирующий Геннадий Сергеевич, не уничтоженный «обменом» Дмитриев. Трифонов поставил перед собой задачу — проверить в нравственном и практическом отношении человека действия, активного героя. Писатель как бы сравнивает «частичных» героев своих «московских» повестей с человеком мыслящим и цельным, исследует возможности его воздействия на ход истории, на действительность. Историческая проза Юрия Трифонова действительно — в этом Р. Шредер абсолютно прав — не существует сама по себе, а его «городская» проза — сама по себе. Это не изолированные области, а взаимопроницаемые системы. Они отвечают на одни и те же вопросы, вызваны к жизни одним импульсом. Трифонов пишет об истории, соединяя — и проверяя ее — своим личным социально-историческим опытом.

Замысел романа «Нетерпение» возник из мучительных для Трифонова размышлений о взаимоотношениях человека и обстоятельств, личности и истории. Может ли, способен ли человек сдвинуть льдину истории, или он обречен быть под ее властью, подчиниться ее холодной силе? Лежит ли ответственность на человеке, или полностью все можно «списать» на удобный счет исторического процесса?.. И если хоть какие-то возможности для соревнования человека с историей есть, то каковы они?

Во взаимоотношениях человека с историей Трифонов подразумевал «диалектическое единство. Да, само собой разумеется, — замечал он, — человек похож на свое время. Но одновременно он — в какой-то степени — каким бы незначительным его влияние ни казалось — творец этого времени. Это двусторонний процесс. Время — это нечто вроде рамки, в которую заключен человек. И конечно, немного раздвинуть эту рамку человек может только своими собственными усилиями».

И все же — несмотря на эти слова — нельзя не отметить, что для «Нетерпения» характерен определенный скептицизм при оценке исторических возможностей активной личности.

Андрей Желябов — в высшей степени талантливая нату-

ра, прирожденный оратор и атаман, прирожденный общественный деятель. «...В любой стране с его умом, ораторским дарованием он стал бы членом парламента, министром», — с грустью говорит о Желябове его тесть, помещик Яхненко. Желябов — человек действия, поступка, немедленного и решительного. «Невозможно терпеть», «не хватало терпенья». «Терпенья у него никогда не хватало» — этими словами характеризуется Желябов. Слово «нетерпение» первоначально возникает во вполне бытовой ситуации (у Желябова не хватало терпенья преподавать еврейским девочкам грамоту) — и лишь постепенно становится знаком, социально-психологической метой как героя, так и всего движения народовольцев. «Я... очень горд своим названием «Нетерпение», — замечал Трифонов. — Оно характерно для людей типа Желябова, Перовской». В самом конце романа Трифонов пишет о Желябове, находящемся уже в крепости, в ожидании суда: «Ночью не спал, мучило нетерпение: скорее бы свет, утро!»

«Нетерпимость» — так называет свою статью о романе Трифонова А. Лебедев, услышавший этот лейтмотив в произведении: «Динамика смыслового значения этого слова (нетерпение. — *Н. И.*) выражает развитие главной идеи романа — идеи драматической»¹.

«Нетерпение» и «нетерпимость» — однокорневые слова, несущие родственные смыслы: нетерпение в осуществлении собственной цели, как правило, нетерпимо к другой, чужой точке зрения. Нетерпимость как отношение, нетерпимость к другой мысли, безапелляционность всегда были чертами, вызывавшими у Трифонова активное неприятие. В своей концепции искусства и литературы Трифонов исповедовал и проповедовал широту взгляда, внимание к тому, что кажется чуждым или непонятным. Отрицательно относясь к конформизму, мимикрирующемуся под любую мораль, отвергая компромисс как систему жизненного и творческого поведения, Трифонов тем не менее отнюдь не питал слабости к так называемой принципиальной нетерпимости.

Роман композиционно построен так: главы объективного авторского повествования перемежаются открытыми «голосами» участников событий; в отступлениях «Клио-72» (семьдесят второй год — год работы Трифонова над «Нетерпением») отмечена историческая дистанция.

Голос автора звучит почти протокольно, погружая нас в события прошлого. Сотни эпизодов, происшествий, людей,

¹ Лебедев А. Выбор. Статьи. М., 1980, с. 201.

обрисованных точно, четко. Воскрешены привычки, мысли, облик людей эпохи 70-х годов прошлого века. С той же тщательностью, с какой Трифонов подходил к современности, он погружается в историю. Какая-либо эффектная метафоризация, «украшения» отбрасываются, отвергаются.

Автор принципиально точен в определении времени и места действия, в создании бытовой атмосферы. То, что теперь, с высоты нашего времени, может показаться случайным или необязательным, для Трифонова — необходимый инструмент погружения в реальную жизнь эпохи: «Расстались на улице, Андрей пошел к дому, на Гулеву, Ковальский зашлепал на Старопорто-Франковскую — башмаки его были стоптаны немислимо, каблуков не оставалось». По черточкам, по деталям собирается портрет времени. С такой же отчетливостью, как стоптанные башмаки Ковальского, будут представлены и харчевня в Одессе с ее непритязательной едой, и тяжелый крестьянский труд, на который добровольно обрекают себя народолюбцы, и царские занятия: «Мельчайшим почерком — так, что никто бы, кроме него, разобрать не смог — записал под числом 12 ноября, понедельник: «Вст. в 1/4 9. Гулял, сыро, тепло, но мелк. дождь цел. день. Кофе с К. в комнате... Раб. в 11 ч. Милютин и Адлер. Гулял, завтр. Обед. в 7. Лег в 1/4 2».

Но события разворачиваются круто, все более и более убыстряя темп. И повествование начинает идти все более нервно, скачками; однако Трифонов как бы постоянно сдерживает себя. Голос истории не позволяет торопиться: «Ничего, кроме событий, фактов, имен, названий, лет, минут, часов, дней, десятилетий, столетий, тысячелетий, бесконечно исчезающих в потоке, наблюдаемом мною, Клио, в потоке, не ведающем горя, лишенном страсти, текущем не медленно и не быстро, не бессмысленно, но и без всякой цели, в потоке, затопляющем все». Голос Клио останавливает, задерживает повествование, дает передышку нервному движению событий.

А человеческие голоса, звучащие из прошлого, интерпретируют героев и события, размышляют, анализируют. Так, например, Семенюта П. П. дает свою оценку Желябову: «Андрей Иванович, при всем его большом и сильном уме, часто промахивался в оценке людей. У него не было интереса к подробностям человеческих характеров. Он воспринимал людей как-то общо, округлял их, не замечал ни зазубрин, ни извилин, ни того, что в ядре характера может быть скрыто

еще ядро, поменьше и потверже, а в том еще более твердое, маленькое ядрышко, которое и есть истинное».

Итак, из сочетания этих трех линий — авторского повествования, объективного, эпического «голоса истории» и прямого голоса современников — рождается композиция романа. И все эти три линии направлены внутрь событий, внутри человека, переплетаясь, дополняют и углубляют друг друга.

То, что Желябов, по мнению Семенюты, не «читал» в людях, не углублялся в характеры, подчеркивает от «противного» художественный метод самого писателя: Трифонов, напротив, погружается в характер, стремясь достичь сердцевины. Такому же доскональному анализу подвергаются и идеи, ибо «Нетерпение» — роман, исследующий не только события и характеры, но и идеи, людьми руководящие.

Время работы Трифонова над «Нетерпением» совпало с празднованием 150-летия со дня рождения Достоевского, ставшим событием в литературной жизни страны. Впервые за долгие годы юбилей великого русского писателя был отмечен столь представительно и широко. Было во многом заново прочитано наследие писателя, и роман «Бесы» был реабилитирован в сознании читательской массы¹ именно в то время, когда Трифонов приступал к своему осмыслению эпохи, непосредственно примыкающей ко времени, изображенному Достоевским. И художественный опыт Достоевского, безусловно, сыграл не последнюю роль в том, как Трифонов подходил к созданию характера.

Кстати, прямая ссылка на Достоевского — на «Дневник писателя» и «Бесы» — дается в первом же абзаце романа «Нетерпение»: «великий писатель полагал», что в болезни России «виноват маленький тарантул, *piccola bestia*». Там же: «Русская земля как будто потеряла силу держать людей, — говорил с горечью писатель, что страшал всех тарантулом».

Достоевский не только упоминается, он — и один из персонажей романа, и идейный оппонент Желябова. «Господин Достоевский не знает современной молодежи, напуган Нечаевым, а Нечаев-то — вчерашний день, — самоуверенно говорит Желябов в романе, — его и не помнят, другие люди при-

¹ «Роман «Бесы» являет собой анатомию и критику ультралевого экстремизма», — подчеркнул в своей речи на юбилее Б. Л. Сучков (см.: Сучков Б. Великий русский писатель. — В кн.: Действенность искусства. М., 1978, с. 339). «Роман-предостережение» — так характеризуются «Бесы» в 12-м томе выходящего Полного собрания сочинений Достоевского в 30-ти томах (Л., 1975, т. 12, с. 155).

шли, другие идеи владеют умами. «Бесов» нынче никто не читает, кроме полицейских чиновников».

Трифонов вводит в текст романа сцену с Достоевским, а также «приводит» Желябова — правда, случайно попавшего в толпу — на похороны великого писателя: «...мысли его... обращались к писателю, великому и враждебно-далекому, ненавистнику. ...И вдруг так ясно, внезапно подумалось: а ведь ненависть у них к одному — к страданию. И поклонение тому же, и вера в силу искупительную — того же самого, страдания человеческого. Пострадать и спасти. И, значит, где-то в самой дальней дали, недоступной взгляду, есть точка соединения, куда стремятся они каждый по-своему: исчезновение страдания». Спор с Достоевским идет не о целях, а о методах: «Только он-то хотел — смирением победить, через тысячелетия, но ведь никакого терпения не хватило!»

Люди, изображенные в романе, — не просто идеи преданные, а живущие идеей. Герои «Нетерпения» идут как бы вслед (и по времени — тоже) героям Достоевского. Это тоже герои-идеологи. Идея становится не просто двигателем их поступков; она проникает в кровь, в характер. «Фанатики» — так с гордостью называют себя народовольцы. Основная идея была общей: свержение царского строя и освобождение народа. Это была идея служения народу, идея светлая и благородная. «Мечтали, надеялись, верили фанатично в целительную и вековую мудрость народа. Михайлов грезил о какой-то новой, рационалистической секте, восхищался расколоучителями, Соловьев твердил о жизни «по справедливости», народной правде, которая — там, в темных избах, в гуще крестьянской. И вот — года не прошло — оба здесь, в ненавистном Содоме, потому что все бесполезно, один выход — взрывать! Воздух очистится, и может быть, вся русская жизнь потечет по-иному». Ради этого герои способны на все: отдать свою жизнь, не задумываясь; пожертвовать не только собой, но и тем, что больше себя, — своими близкими.

Трагизм противоречий борьбы народовольцев состоял в том, что они не могли не действовать, и в том, что их действия были обречены на неудачу. Желябов уверен в том, что их акции «раскачают» народ; с другой стороны, в его словах есть горечь фаталистической обреченности: «Ничего нас не остановит. Даже если б мы сами пытались себя остановить».

Но так как эти противоречия были неразрешимы, то сознание народовольцев прибегало к иллюзиям, к некоему самообману. И Желябов прекрасно понимает опасности, которыми грозит путь террора: «Первая: чрезмерное увлечение

убийствами отодвинет на второй план, а может быть, заставит вовсе забросить главную задачу — приготовление народа. Вторая: убийства будут разжигать жажду власти... что может привести к перерождению движения, к нечаевщине».

И все-таки иллюзия побеждает, оказывается предпочтительнее — «Речь сейчас идет об одном убийстве. И, может быть, оно станет последним».

Трифонов в беседе со Шредером, кроме слова «нетерпение», как ключевого для романа, выделяет еще слово «самообман»¹. Некоторый самообман конечно же присутствовал в этих размышлениях о «последнем убийстве»: «...какой великий соблазн! — горько иронизирует Желябов. — И затем наступает царство разума». Одно убийство бесспорно повлечет за собой новые жертвы: «Куда уйти? И главное — откуда? Из-под колес паровоза? *Не надо себя обманывать*: уходить будет неоткуда, некому» (курсив здесь и далее мой. — Н. И.). А самообман — тайными, не всегда очевидными для самих «обманываемых» путями — связан с «обманом во спасение», мистификацией, подлогом. Так, знаменитое «чигиринское» дело, на которое толкает Аня Макаревич Желябова, определяется в романе как «неслыханная авантюра»: с помощью самозванства и подложных манифестов, будто бы от имени царя, поднять крестьянское восстание за душевой передел земли. Желябов понимает, что «ни добра, ни пользы от этой провокации с благими целями не будет... там был обман, пахло нечаевщиной». Террор — в сравнении с мистификацией и «провокацией с благими целями» — кажется народовольцам более честным и открытым оружием.

Однако Трифонов, исследуя «слой» самообмана все глубже, показывает, что и идея террора была самообманом: террор-то ведь тоже в конечном счете рассматривался народовольцами как провокация народного восстания...

Благородная идея, благородная цель для своего осуществления, на взгляд народовольцев, требовала жестоких средств. Но Желябов — отнюдь не прямолинейный террорист. Нет, Трифонов отмечает, что путь Желябова к террору — вынужденный. В речи на суде отказавшийся от защитника — а кто лучше него сам защитит свои идеи? — Желябов разъясняет:

¹ Нетерпение «характерно для людей типа Желябова, Перовской. Слово «самообман» лишь отчасти для них характерно». Разговор вокруг темы самообмана возник в связи с книгой Ю. Карякина «Самообман Раскольников».

«Движение совершенно бескровное, отвергавшее насилие, не революционное, а мирное—было подавлено. Целью моей жизни было служить общему благу. Долгое время я работал для этой цели путем мирным и только затем был вынужден перейти к насилию. Я сказал бы так: от террористической деятельности я, например, отказался бы, если бы изменились внешние условия». Однако мирная политическая борьба, по говоря уже о реальной «пользе» народников или либеральном реформаторстве, народовольцев не удовлетворяла, да и была невозможна. По их мнению, средства требовались крайние. «Политическое убийство — это прежде всего акт мести... Политическое убийство — это единственное средство самозащиты при настоящих условиях и один из лучших агитационных приемов. Нанося удар в самый центр правительственной организации, оно со страшной силой заставляет содрогаться всю систему», — цитирует Трифонов передовую «Листка «Земли и воли», написанную Николаем Морозовым. Но постепенно идея политического убийства вытесняет из сознания героев главную задачу: «приготовление народа». И вот, когда наконец после стольких безуспешных попыток казнь свершилась, что же изменилось? «Громадная российская льдина, — пишет Трифонов, — не раскололась, не треснула и даже не дрогнула. Впрочем, что-то сдвинулось в ледяной толще, в глубине, но обнаружилось это десятилетия спустя. А в ту весну лишь несколько недель страха: вот все неприятное, что испытала петербургская власть».

Трифонов одновременно показывает и историческую неизбежность возникновения идеи террора, и историческую обреченность такого пути. «Откуда же эта непобедимая боль, эта невозможность примириться?» Невозможность примириться у Желябова, например, заложена с детства, еще крепостного, с памяти о подпевольной судьбе тети Любы: «Что значило «ходить» к помещику, Андрей в точности не знал, но примерно догадывался: это значило насилие, нечто еще более страшное, чем избивание и даже сексуция...» Ненависть рождает устремленность к террору; па ненависти к существующему несправедному, унижающему, растаптывающему человеческую личность строю, к «государственной машине» основана деятельность народовольцев. Трифонов подробно описывает зверства — как физические, так и нравственные, — которым подвергала «государственных преступников» жандармерия; и его герой, и сам писатель не опускают глаз перед страшной, кровавой действительностью. «Нужно знать», — твердо говорит Желябов Михайлову, читая

газету, смакующую детали казни Соловьева¹. И хотя главную ответственность за террор и его последствия (несмотря на то, что Трифонов и показывает нравственные мучения народовольцев, ступивших на этот путь²) несет строй: «Что же вы натворили, что нагородили на земле, если такой человек, как Андрюшка Желябов, крестьянский сын... через несколько минут будет убивать?» — думает Желябов в ожидании взрыва, — это не снимает ответственности за «кровь» с революционера.

Идея террора, идея крови, на которой потом возникнет справедливое общество, постоянно дебатруется, обсуждается в романе. «В том-то и ужас: убийство и кровь становятся объективностью, бытом русского вольнодумца». Например, «подкараулить, заколоть беззащитного человека на улице — да за что же? Только за то, что носит мундир жандармского офицера?». Так был убит Гейкинг — «вполне умеренных взглядов; во всяком случае, не худший тип жандарма, кого-то из революционеров даже, говорят, предупреждал об арестах...». На место Гейкинга немедленно приходит человек, гораздо более страшный и жестокий: значит, убийство было бессмысленным? Народ? Народ, ради которого все и совершается, как показано у Трифонова, пока почти «безмолвствует», стоит в стороне: «Народ, толпившийся все гуще, стоял молча. Было много сонных, каких-то утренных лиц, некоторые зевали, некоторые глядели с угрюмым любопытством».

Над террористами как бы витает тень Нечаева, от идей которого герои отрекаются, но пользуются близкими к «нечаевским» средствами. (Недаром Трифонов вводит в контекст романа вымышленную беседу Желябова с Нечаевым.) К. Маркс и Ф. Энгельс писали о феномене нечаевщины с гневом: «Здесь анархия превращается уже во всеобщее все-разрушение; революция — в ряд убийств, сначала индивидуальных, затем массовых; единственное правило поведения — возвеличенная иезуитская мораль; образец революционера — разбойник»³.

¹ Заметим переключку с Достоевским: «...человек, на поверхности земной, не имеет права отвергиваться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то» (Достоевский Ф. Письма. М.—Л., 1928—1959, т. 2, с. 274).

² Этот мотив настойчиво звучит в романе. Так, Суханов думает после взрыва в Зимнем: «Сам по себе акт изумительный. Но, во-первых, вы убили невинных людей. А во-вторых, — Суханов страдальчески сморщил лицо, — согласись, что тайное приготовление убийства отдает несколько Цезарем Борджиа?»

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 18, с. 398.

Иван Ковалевский, этот одесский бунтарь-«святой», говорит Желябову: «Теперь все как будто отрицают нечаевщину, открепчиваются руками и ногами. Мы, мол, этого дьявола знать не знаем и ведать не ведаем, ах нет: кое-что знаете, помаленьку ведаете». Идея политического убийства в целом, за исключением довольно частных деталей, совпадает с идеей Нечаева, знаменитого «апостола анархии». Вспомним, что говорится в «Катехизисе революционера», авторство которого долго приписывалось Бакунину (на самом деле его автором оказался Нечаев):

«...Революционер — человек обреченный. У него нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни даже имени. Все в нем поглощено единым исключительным интересом, единою мыслью, единою страстью — революцией.

...Он презирает общественное мнение. Нравственно для него все, что способствует торжеству революции. Безнравственно и преступно все, что мешает ему...

...Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены в нем единою, холодной страстью революционного дела...»

Отрывки из «Катехизиса...» Трифонов приводит и в романе, и в статье о Достоевском и там же поясняет свое понимание трагедии народовольцев: «Русские террористы, члены знаменитой «Народной воли» хотя и проклинали Нечаева за антинравственность, к концу деятельности во многом — силою обстоятельств и логикой движения — приблизились к Нечаеву. И все же глубинной своей природой они отличались от Нечаева бесконечно, убивали только врагов, представителей самодержавной власти, а возможность гибели людей сторонних приводила их в ужас и заставляла порой откладывать покушения». Однако Трифонов показывает, как на практике осуществлялось уничтожение в человеке «всех нежных, изнеживающих чувств», как человек превращался в инструмент идеи. Это происходит постепенно. Сначала Желябов отказывается от жены и сына; Трифонов приводит сведения о том, что потом жена и ребенок чуть ли не голодали, побирались именем Христовым. Парадокс состоял в том, что во имя любви к ближнему (народу) отвергались самые близкие. Скептическое отношение писателя к этому «самосжиганию» и «сжиганию» близких во имя идеи звучит в романе отчетливо. Однако Н. Ильина в рецензии на «Нетерпение» отметила эти черты Желябова как несомненно позитивные:

«Человек бесстрашный и готовый на самопожертвование ради общего блага, он порвал с женой и сыном, чтобы всего себя посвятить делу революции». И еще: «Писатель воссоздает трудный тернистый путь к подвигу для того, чтобы закалить читателя...» Она трактовала героев романа в духе скорее романтически-возвышенном; образ Желябова на самом деле гораздо противоречивее. В словах критика о Желябове как человеке «поразительной силы убежденности, часто легендарного мужества и верности принципам и идеалам»¹, безусловно, есть своя правда. Но — не вся.

¹ Так же как и не со всем можно согласиться в интерпретации романа другим критиком, А. Лебедевым, высказавшим совершенно противоположную Н. Ильиной точку зрения: деятельность народовольцев «навсегда останется ярчайшим примером ложного решения и несостоятельного героизма, примером внеисторичности общественного мышления и неуместности гражданского поведения».

Точка зрения Трифонова на народовольцев объемнее точек зрения рецензентов. И вряд ли он разделял неприязненную иронию А. Лебедева по отношению, скажем, к Желябову, за которым, как пишет критик, «шли. Вернее, кидались». А. Лебедев в своей интересной по приводимому им историко-документальному материалу статье несколько сместил акценты в интерпретации того литературного образа Желябова, который дан у Трифонова; критик идет скорее от собственной концепции истории русского освободительного движения, чем от конкретного текста Трифонова; Желябов реальный и Желябов — литературный образ как бы совмещаются, жизнь «отпечатывается» на литературе. Так, А. Лебедев утверждает, что «Нечаев постепенно становится жутковатым двойником Желябова»², что Желябову ничего не остается, как опустить себя до Нечаева, а на самом деле образ Желябова сложнее, — напомним текст романа: «Желябов понял это раньше других... предостерегал товарищей».

Трифоновский Желябов действительно беспредельно честен, высокоталантлив, умен и бесстрашен. Но если бы Трифонов ограничился только этими чертами своего героя, то «Нетерпение» представляло бы собой очередную легенду о бесстрашном революционере. Безусловно, и такой жанр имеет право на существование. Но жанр легенды для Трифоно-

¹ Ильина Н. Из родословной русской революции. — «Неман», 1976, № 12.

² Лебедев А. Выбор, с. 196.

ва, последовательного, трезвого реалиста, глубоко чуждого любой романтизации в искусстве, был бы изменой своим творческим принципам.

Постепенно в трифоновском Желябове проступают черты «железного» революционера. Поначалу Желябов даже посмеивается над «петербургскими умниками», которые думают, что «обладают истиной в последней инстанции», затем сам приходит к тому, что «каждый сам себе прокурор».

Трифонов не только дает «голос» героя, но и характеризует его, исследует «голосами» со стороны. И здесь становится очевидным замысел Трифонова — показать внутреннюю противоречивость Желябова при всей абсолютной честности его натуры, неприязни к «нечаевскому» или «чигириновскому» мистификаторству, обману и провокации. Так, мы уже помним по роману, что Андрей Иванович не умел разгадывать людей до ядрышка и потому часто в иных ошибался. Есть и еще одна, существенная черта: «Андрей Иванович, скажу по секрету, был заметно честолюбив и не терпел чьего-либо превосходства». И — добавим уже из объективного, «авторского» повествования еще одну черту — сам того не осознавая до конца, он проецирует ту же иерархическую модель общества, против которого борется. Так, во время организации исполнительного комитета разгорается дискуссия об агентах комитета — «первой и второй степени»; причем «агенты первой степени должны быть с малым доверием, а агенты второй степени — с большим». Морозов горячо возражает против этого пункта: «Но ведь это иерархическое устройство! То, что мы отвергаем!.. В теории отвергаем, а на деле...»

Желябов твердо и недвусмысленно отвечает Морозову, настаивая на иерархичности как условия решительных военных действий против государства.

Трифонов не скрывает и такие черты героя, как некоторая рисовка, позерство, театральность. Так, в юности он спас мать, на которую несся бык. Но эта история, как показывает Трифонов, уже обросла легендой о том, как Желябов якобы голыми руками остановил быка. «Тореадор» — так называют Желябова; и он никак не опровергает этот домысел. Другой случай: Желябов, рисуясь перед товарищами, останавливает коляску, рассекая себе кожу на руке. Поступок бессмысленный — просто поиграть своей силой надо Желябову, покрасоваться.

А. Лебедев справедливо отмечает: «...судьба этого героя урок, а не пример. ...Отношение к такому герою не может не быть остро двойственным»¹.

То, в чем видит Л. Аннинский, например, ущербность позиции Трифонова (вспомним его слова — «двойственность моральной позиции разрушает у Трифонова от повести к повести художественную структуру»), А. Лебедев ощущает как качество, позволяющее писателю многозначно и многосторонне, художественно исследовать проблему героической личности, преданной моноидеи. Желябов думает: «Умирают поступки, жесты, слова, фразы, единственно, что будет жить вечно, пока существует человечество — идеи. Их немного. Они могут быть ошибочны. Но они несокрушимы, они будут возникать снова и снова, в разных обличьях, оставаясь сами собой». Идея для Желябова гораздо ценнее человека, ценнее личности. И чем горше судьба Желябова, с тем большей откровенностью исследует ее Трифонов. Тот же трифоновский принцип — «не разукрашивать вазу» — относится и к истории.

Трифонов анализирует не только судьбы людей, но и судьбы идей, их конкретное воплощение в жизни. Споры, диспуты, горячие обсуждения насыщают «идейный» раствор романа. Поднимаются проклятые вопросы: о справедливости, о совести, о «крови», которой будет куплено светлое будущее; о народе, о герое и толпе и т. д. Трифонов раскрывает разные точки зрения, дает возможность высказаться мнениям противоположным. Споры в романе ведутся не только при помощи оживленных диспутов — спорят жизненные позиции героев.

Два народовольца в романе являются антиподами. Это «тихий», незаметный сотрудник Третьего отделения, служащий там по заданию народовольцев, Николай Васильевич Клеточников и шумный, горячий Григорий Гольденберг, убийца харьковского генерал-губернатора Кропоткина. Оба вроде бы делают одно общее дело, служат революции, народу, но сколь противоположны их характеры! И как сильно зависит от характера человека конечный результат его деятельности, как различны итоги этой деятельности, как зависит итог от нравственной сущности человека!

Трифонов неторопливо раскрывает природу негромкого героя Клеточникова. «Страннейший человек! Скрытность — как бы его природа. ...Прикрывается всегда чем по-

¹ Лебедев А. Выбор, с. 239.

хуже: пустяками, булочками, интересом каким-нибудь мелкотравчатым. Еще скажет, что в Третье отделение из-за денег пошел». Не то — Гольденберг, у которого желание совершить подвиг превращается в жажду саморекламы. Ему не терпится, например, даже малознакомым людям намекнуть на свою роль в событиях. Его не удовлетворяет просто сознание выполненного; в театральности Гольденберга доведена до крайности любовь к эффектам: «Хвастался, что вряд ли есть хоть один другой революционер в России, который имел бы столько разных имен, как он. То и дело вынимал из кармана флакончик с прозрачной жидкостью и что-то писал (видимо, важные письма) этой жидкостью на листках бумаги. ...Студенты глядели на него, разинув рты, подавленные его значительностью». Трифонов подчеркивает его «фанфаронство», «неутомимую самоощекотку», «тон, категоричность, тайное самолюбование».

Тяга Гольденберга к рисовке, к позе принимает в трудной, тяжелой для революционной работы обстановке трагикомический характер. Он, например, уже мечтает об организации будущего «музея исторических вещей»: «Я должен дать револьвер, тот самый, ну вы знаете, про что я говорю, — тархтел вполшепота Гриша.— Туда же кинжал Сергея, который тоже прославился. ...Ты, Борис, можешь дать, — хотя нет, рано, рано! Не говори гоп, молчу, молчу!»

Однако если возникает необходимость в повседневном, тяжелом физическом труде, а не просто в размахивании оружием, Гольденбергу сразу становится не по себе. Когда Желябов организует взрыв царского поезда под Александровском, нужно сделать подкоп под железнодорожные пути: «Работа оказалась адская и смертельно опасная», галерея подкона в любой момент могла рухнуть. «Гришка азартно полез в подкоп в первый же день и хватил такого страха, какого не испытывал, кажется, никогда в жизни... Сонечка (Перовская. — *Н. И.*) улыбнулась.

— Стрелять легче? Конечно: прыгнул, дверцу открыл — паф! — и готово... А тут...

Ответить не мог: рот разевал и дышал, дышал. Наконец, отдышавшись, вымолвил:

— Привычки... нету...»

У Гольденберга нет привычки не к тяжелому физическому труду — у него нет стойкости, необходимой для повседневного героизма. Попав в руки жандармерии, именно из-за фанфаронства и тщеславия Гришка выдает товарищей: «...все делается ради спасения России, остановить крово-

пролитие, прекратить, понять, примириться, и пусть его имя будет предано теперь проклятию, будущая Россия скажет ему спасибо.

— Ты сумасшедший,— сказал Зунд.— Тебя обманули, как последнего идиота».

Так, показывает Трифонов, ложный героизм перерастает в злокачественную опухоль — предательство. Клеточников и Гольденберг нигде прямо на страницах романа не сталкиваются, не ведут диспутов (да и вообще тишайший Клеточников к лишним разговорам не расположен); спорят их жизненные позиции, их поведение. И побеждает, бесспорно, идея скромного, «тихого» героизма.

Но и проблема предательства тоже трактуется Трифоновым неоднозначно. Ваничка Окладский — молодой мастеровой, который делает взрывное устройство под Александровском,— больше народовольцев, больше Желябова понимает обреченность их дела именно потому, что чувствует себя их жертвой, чувствует полное презрение к себе как к человеческой личности. В последний момент перерубая провод взрывного устройства (кстати, эпизод, исторически не документированный, домысленный Трифоновым), Ваничка кричит диким, беззвучным криком: «Мне еще двадцать лет, зовут Ваничкой... Разве можно меня убивать? Я Ваничка! Меня нашли на улице, воспитывали у доктора Ивановского, я любил конфеты с цукатной начинкой, по двадцать копеек фунт, я бегал, носил, передавал, чинил, водил, ни от чего не отказывался, потому что я рабочий человек, у меня золотые руки, а вы хотите меня убить. Ведь Жорж (Плеханов.— Н. И.), и Родионич, и Верочка Засулич говорили вам, что вы неправы?... Нужно общество подготовить!.. Говорят же вам, черти проклятые, упорные: от террора — вред, людям пагуба, нужно бросать, никуда это дело не годится!» Подлый страх за свою жизнь, предательство и мелкая трусость мешаются в Ваничке с наивным пониманием антигуманной сущности и обреченности террора как политического средства.

Противоречивое чувство вызывает и судьба Саши Сыцяно, в семнадцать лет попавшего на каторгу, пожертвовавшего не только собой, но и своими близкими, очень любимыми им: отец не выдержал горя и умер, сестра поехала в Сибирь. Саша еще ничего не успел совершить, он лишь согласился помочь, хотя и сомневался, и не мог до конца решить, правильно ли он поступает; за него решили; Саша как бы предоставил себя в... распоряжение. Оправдана ли такая

громадная жертва? Жертва даже не собою, а — близким? «И вот тогда в разговоре, — звучит голос Сыцяню А. И., — спросил Желябова: а если гибель врага повлечет за собой гибель близкого, невинного человека? Он, подумавши, ответил: «А вы готовы принести себя в жертву ради будущего России?» Я сказал, что лично себя — готов. «Так вот, это и есть жертва: ваши близкие. Это и есть — вы». Признаться, его ответ показался мне чудовищным софизмом. Но затем я подумал, что и Спаситель на подобный вопрос отвечал примерно так же. Просто я не был готов к непомерной муке. А ему казалось естественным — тут-то и была страшноватость — отдать в жертву гораздо больше себя». Но если отдельно взятая личность рассматривается как заведомая жертва, которую и спрашивать-то особо о ее готовности не нужно, и если близкие этой жертвы — само собой разумеется, тоже жертвы, — то из кого же состоит народ? Уж не народ ли главной жертвой и будет? В сильной воле не будет ли высочайшего эгоизма, о чем спрашивает Сапа Сыцяню, некоего «макиавеллизма»? «История движется слишком медленно, надо ее подталкивать, — говорит Желябов. — Захват власти есть подталкивание истории. Мы действуем от лица народа. И от лица народа ему же дадим Конституцию и Земский собор.

— От лица народа? Нет ли тут самозванства?»

Таким образом, раскрытие героев осуществляется Трифоновым по мере проникновения им во внутреннюю жизнь идеи, овладевшей человеком, идеи, вступившей в синтез с человеческой личностью. Трифонов проводит эту идею через разные стадии ее соприкосновения с жизнью: рождение идеи — от жизни к человеку; овладение этой идеей — то есть формирование личности; и, наконец, овладение человеком, победа идеи — отказ от близких, принесение их в жертву, отказ от самого себя, — то есть самоуничтожение, парадоксально связанное с утверждением собственной личности, собственной воли.

Русская литература традиционно идеологична. Герои-идеологи Тургенева, Чернышевского, Достоевского исповедуют идею, строят по ней свой образ жизни, поверяют идеей действительность. Трифонов в «Нетерпении» включает в эту традицию; то, что было для него «боковым», фоновым (идейные споры и разногласия героев «московских» повестей не определяют и не формируют их образ жизни), стало в «Нетерпении» главным, первичным. Но он пишет роман исторический; он уже заранее знает результат, он понимает,

какие ходы были неверными. Он заранее знает, что террор исторически несостоятелен, что идея народовольцев обречена на неудачу. Вековая историческая дистанция, которой обладает писатель, и помогает ему, и мешает: он разыгрывает партию с заранее известным финалом, и эта определенность лишает подчас его героев естественности; на поверхность выходят элементы конструкции, логического построения характера, хотя бы и противоречивого, по замыслу автора. Но противоречивость эта тоже какая-то слишком продуманная. Конечно же Трифонов больше художник, чем историк; и «Нетерпение» — наименее «трифоновская» вещь из всех его работ 70-х годов. Однако и преуменьшать ее значение для Трифонова и ее объективную ценность в ряду историко-революционной прозы тоже нельзя. Само обращение Трифонова к художественному осмыслению судьбы человека, повенчанного с идеей, было необходимым этапом его творческой эволюции. Проклятые вопросы, над которыми бьются герои «Нетерпения», входят теперь в плоть и дух его прозы, а исторический взгляд, историческая дистанция приводит к новому взгляду на современность как на эпоху. То, что не видно человеку «изнутри» своего времени, то есть направление исторического процесса, видно со стороны, через сто лет; но это видение развивает «хрусталик», делает глаз более чутким к событиям близким, еще не завершенным. В отзывах на роман «Старик», например, критика находила у Трифонова «перемены по всем пунктам», главная из которых — появление «большого времени» (Л. Аннинский).

И опять проза Трифонова делает новый виток, возвращаясь после истории вековой давности к современности, к московской жизни. Опять срабатывает закономерность его творческого развития — как бы уходить от предыдущего, одновременно возвращаясь к заложенному «по краям», фону своей прозы, к боковым ответвлениям своих поисков. Историческое зрение, аккумулярованное писателем в работе над «Нетерпением», уходит в глубь его прозы.

Жизнь по второму кругу

Сергей Троицкий не присутствует, не действует в повести «Другая жизнь» — он восстановлен памятью и размышлениями его вдовы, Ольги Васильевны. Жизнь завершилась — но осталась загадка личности, загадка другой жизни, остался нерастворимый осадок, который Ольга Васильевна мучительно пытается понять. Ольга Васильевна — кандидат наук, работающий над созданием биологического стимулятора совместимости. Критика сразу отметила парадокс судьбы: именно у нее, у Ольги Васильевны, и не оказалось «совместимости» с Сергеем, с его жизнью. Другая жизнь — это та жизнь, которую она и хочет, и не может понять.

Вся повесть представляет собою косвенный монолог Ольги Васильевны; от читателя требуется постоянная, внимательная корректировка ее оценок и суждений. Авторский текст включает в себя ее размышления, ее интонацию. Только изредка автор как бы отчуждается, акцентируя тот или иной момент в повествовании, только изредка проглядывает тончайший авторский намек, указание читателю.

«Другая жизнь» — это тоже, на первый взгляд, повесть о московском быте. Мы увидим, как Ольга Васильевна «побредет на кухню и поставит на плиту чайник, кастрюльку с водой для каши и другую для яиц», убедимся, что она не забудет вынуть «из холодильника творог, кефир, чтобы, пока они с Иринкой моются и одеваются, творог и кефир немного согрелись в теплом воздухе кухни». Глаз у Трифонова не потерял со времени «Обмена» остроты зрения, а даже ее усилил: он теперь заметит, что и дубленка после чистки приобретает розовый оттенок, и что у Сергея «немного полные, тяжеловатые ноги в вязаных носках, которые он вез из Москвы, специально чтоб одевать под кеды». Плоть жизни лезет в глаза, гипнотизирует, выширает: «Эта четвертая, пастозная, несмотря на свой истеризм, была могучего сложения, и он на-

зывает ее Брунгильдой. Говорил, что груди у нее тяжелые и круглые, как супные тарелки»; «Был такой Влад, очень добрый, хороший, скучный... с широким рябым лицом и глазами слегка навывкате... Когда он смеялся... он прикрывал рот рукой, ибо верхняя губа задиралась немного больше, чем нужно», и так далее, и тому подобное: регистрация черт, чертчек, лиц, одежды; перечисление привычек, словечек, деталей и мелочей жизни... Все пойдет в дело, как бы говорит себе Трифонов.

Все вросло в быт или вырастает из быта; время — это будильник, который прозвонит ровно в семь, или наручные часы, лежащие на крышке ящика с постельным бельем, которые всегда звякают металлической пряжкой о ящик и тем будят Ольгу Васильевну; и даже годы — прожитые годы! — «стояли тесно, один к другому впрытык, открыто и без стеснения, как стоит стоптанная домашняя обувь в деревянном ящике под вешалкой, сколоченном Сережей».

Реквизит жизни — не просто фон; вещи даны крупным планом, и они не только придают повести реалистическую достоверность, но и обозначают суть человека, становятся, как и в «Долгом прощании», знаком определенного социально-психологического статуса героев. Так, например, свекровь Ольги Васильевны, Александра Прокофьевна, «еще недавно наряжалась в древнейшие штаны цвета хаки, немислимую куртку эпохи военного коммунизма, закидывала за спину рюкзачок, пригодный для сбора утиля, и отправлялась куда-то на электричке совсем одна... Вид у свекрови в туристском одеянии времен наркома Крыленко был трагикомический». Это не только облик Александры Прокофьевны — за нелепым «одеянием» встает целая судьба, эпоха, время. Становится очевидным и то, почему Сергей так любит мать: у нее еще сохранились идеалы молодости, она ощущает себя до сих пор человеком эпохи гражданской войны. Ее прямой, независимый, принципиальный до крайности характер тоже прочитывается в этом описании.

Одежда Александры Прокофьевны, однако, несет на себе и другой социально-психологический знак — не только принципиальности и бескорыстия, но и нетерпимости, прямолинейности эпохи военного коммунизма, вошедших в плоть и кровь ее образа жизни, ее поведения. И людей Александра Прокофьевна будет, как мы помним, рассматривать прямолинейно, и относиться к ним — так же. Иллюзия обладания истиной в последней инстанции, безапелляционность суждений — доминирующая черта характера Александры Про-

кофьевны, этой «делательницы истории». Когда Ольга Васильевна в первый раз приходит в дом Сергея, для того чтобы познакомиться с родными, ее встречают не тепло и внимание, а глаза «со стальными зрачками». И сразу же «плохонькая гостиная... превратилась в комнату призрачного трибунала, не хватало кожанки и маузера в деревянной коробке». Во время того, первого визита, когда Ольге Васильевне так хотелось полюбить родных будущего мужа, когда она была переполнена благожелательностью к близким ему людям, Александра Прокофьевна бестактно ошеломила ее известием о прошлой связи Сергея. Она убеждена, что так и надо: прямо в глаза, буря «стальными зрачками» напавал. Возводит принцип в догму, низводит все до ясной схемы — эти качества проявляются Александрой Прокофьевной и в оценке человеческих отношений, и в оценке искусства. Посещая мастерскую отчима Ольги Васильевны, Георгия Максимовича, Александра Прокофьевна устраивает форменный допрос незадачливому художнику, повесившему у себя репродукцию знаменитой «Герники» Пикассо: «Вы сами, Георгий Максимович, работаете как реалист. У вас женщина — это женщина, голова — голова, нога — нога... Все у вас на месте. Как же так: проповедуете одно, а творите другое?»

Обвинения Александры Васильевны четки и недвусмысленны, приговор обжалованию не подлежит: «Эта женщина твердо считала, что в смерти сына, умершего в ноябре прошлого года в возрасте сорока двух лет от сердечного приступа, виновата жена».

«Пытка», которой Александра Прокофьевна *после осуждения* подвергает Ольгу Васильевну, носит характер тоже бытовой; например — она протестует против покупки нового телевизора или может сказать: «Помнится, вы такие крендельки раньше не покупали. Где это вы брали, на Кировской?» Одна фраза вмиг уничтожала всю жалость, копившуюся по крупницам. Значило: его крендельками не баловали, а нынче, для себя, стали покупать. И такая мука, такая ничтожнейшая, смеха достойнейшая глупость ранила, как удар железом. Потому что на самом деле — злобность, пытка».

Итак, при помощи исключительно бытовых деталей выстраивается образ сложный, к оценке которого нужно подходить с осторожностью. Некоторые критики, однако, увидели в Александре Прокофьевне чуть ли не идеал трифоновский. Если она ходит не в «замшевой курточке» — значит, «святая», не приобретательница, идеалистка, человек, «симпа-

тичный» Трифонову, как утверждает Б. Панкин. В статью «По кругу или по спирали?» он пишет: «Люди, симпатичные автору, *воинственно* настроены по отношению ко всей суете, которой заняты сознание и руки разного рода лукьяновых, глебовых, климуков и т. д. Они не понимают, как можно отдавать столько времени, нервов, труда на устройство внешней стороны жизни, *когда есть главное: принципы, идеи, идеалы, служение им и борьба за них.* У них и внешние приметы иные, и слова, и подробности жизни сопутствуют им тоже совсем другие»¹ (курсив мой.— Н. И.). И в подтверждение этой своей мысли критик обращается к образу Александры Прокофьевны, которая, по словам Ольги Васильевны, «что-то там делала на фронте во время гражданской войны, в поллитотделе стучала на машинке».

Можно сказать, что к обобщению Б. Панкина больше подходят Дмитриевы из «Обмена», хотя и с ними, как мы уже убедились, далеко не все просто. Позиция Трифонова в «Другой жизни» по отношению к принципиальной героине еще сложнее. Равнодушие к быту само по себе ничего не значит, утверждает Трифонов; более того — за этим равнодушием к быту может стоять и равнодушие к человеку, а любовь к принципам может обернуться нетерпимостью к близким. Тут и опыт «Нетерпения» не прошел для Трифонова даром: вспомним принципиальную жертву близкими, на которой настаивает Желябов. Нетерпимость Александры Прокофьевны, приобретенная ею во времена военного коммунизма, в ней как бы застыла. Времена изменились. Александра Прокофьевна — нет.

Стоит вспомнить рассуждение Трифонова о Савонароле из статьи «О нетерпении»: «Самые лучшие намерения, продиктованные высоконравственными духовными идеалами, в условиях нетерпимости могут нанести вред... самим идеалам», — подчеркивает Трифонов. Савонарола «негодовал против прав своего времени... И он, конечно, был прав... В трактате «О разделении и пользе всех наук» Савонарола писал: «Зачем не издадут закона, который изъял бы из города не только ложных поэтов, но и их книги?.. Было бы большим счастьем, если бы все такие книги были уничтожены и остались бы только те, которые побуждают людей к добродетели».

«Все это было терпимо до той поры, пока Савонарола оставался настоятелем монастыря Сан-Марко. Но вот он сделал

¹ «Дружба народов», 1977, № 5, с. 246.

ся правителем Флоренции. Он получил в руки аршин и большие ножницы. Отряды мальчиков, воспламененные речами Савонаролы и организованные им, врываются в дома флорентийцев, проверяли, как кто выполняет десять заповедей, отбирали предметы искусства... Сжигались старинные книги, сжигался «Декамерон»...» (т. 2, с. 548—549).

Так что не восхищался Трифонов Александрой Прокофьевной и ее неумением жить. Бессребреничество и принципиальность не гарантируют человечности, а презрение к быту — духовности. Комната в квартире на Шаболовке еще во время того же первого визита удивила Ольгу Васильевну: «...какая-то шестигранная, обрубок зала с потолком необычайной высоты, лепные амурчики беспощадно разрезаны по филейным частям. Одна ножка и крылышко осеяли шестигранную комнату, а другая ножка и ручонка, держащая лук, висели над коридором. Голов у амурчиков не было. Они приходились на перегородку». И вообще «все в этом доме... отличалось какой-то тайной несуразностью». Эта несуразность должна вроде возносить Александру Прокофьевну в глазах читателя, но от нее очень уж холодно и неуютно. «Амурчики» недаром «разрезаны по филейным частям». Любовь здесь выжить не сможет — вот итог, к которому приходишь, анализируя сцепление бытовых сцен в повести.

К «Другой жизни» не совсем применимы мерки прежних повестей Трифонова, в частности «Обмена», хотя многие мотивы их родственны. Коснемся такого, например, существенного мотива, как «сшибка двух кланов» семейных: Дмитриевы и Лукьяновы или семья Ольги Васильевны и Сергея. «Всякий брак, — говорится в «Другой жизни», — не соединение двух людей, как думают, а соединение и сшибка двух кланов, двух миров». Практицизм и прекраснотушские действительно «сшибаются» в «Обмене». В «Другой жизни» опять-таки все сложнее. «Прекраснотушские» Александры Прокофьевны, как мы уже убедились, оборачивается нравственной глухотой и бестактностью; что же касается практицизма...

Действительно, Трифонов почти саркастичен в описании людей практичных, хватистых, «материалистов». Таково изображение семейства Климуков (Климук — бывший школьный товарищ Сергея, вышедший в начальство и сразу же переименовавшийся к Сергею): «С Климуком была Мара в сногсшибательном брючном костюме — тогда они только входили в моду, привозили их из-за границы, — в белых босоножках, с белой сумочкой, с белыми клипсами, ослепительная модница, превратившаяся с помощью хны в ярко-рыжую». В та-

ком виде Мара приезжает к Троицким на дачу, да еще и девица прихвачена — «вся в бренчащем серебре, в браслетах, бусах, дорогих и красивых. Но нелепо было надевать эту сбрую для поездки в деревню и говорило, конечно, о дурном вкусе». Климуки едут на дачу к Троицким с неблагоприятной целью: они привозят с собой председателя ученого совета, намереваясь организовать ему по случаю ночлег с девицей в «сбруе». Все для них становится предметом купли и продажи — и чужая дача, и зависимость Сергея, и даже смерть третьего из школьных друзей, Феде Курицына, открывшая Климуку вакансию ученого секретаря в том научно-исследовательском институте, где они вместе с Сергеем работают. Вместе с Климуком входит в повесть *мотив обмена*. «Гена Климук... вечно... что-то перестраивал, ремонтировал или же менял квартиры, неуклонно расширял площадь, переезжал во все более фешенебельные районы. Теперь, кажется, обосновался на Новом Арбате, в небоскребе, где магазин «Мелодия». Хотя внешне Климук вроде и подшучивает — «Давайте сколотим свою группку, свою кликочку, свою маленькую, уютную бандочку!» — но на самом деле этот «бандитизм» и есть сущность его торопливой деятельности по захвату «власти».

Через мелкую, бытовую, чисто внешнюю деталь раскрываются многие фоновые персонажи повести. Ольгу Васильевну через месяц после смерти Сергея посещают его бывшие сослуживцы, члены месткома, с тем чтобы, выразив соболезнование, поставить ее в известность о сумме, задолженной им в кассе взаимопомощи. Один из посетителей, Безъязычный, советует Ольге Васильевне отдать в институт Серезины папки с его работой: «На нем был черный костюм, пиджак, очень широкий и мятый, с несоразмерно большими плечами, подбитыми ватой. «Надел специально, чтоб прийти к вдове», — думает Ольга Васильевна. Этот мятый траур из сундука — комедия, театр, фальшивка. Безъязычный — ряженный, разыгрывающий «благородную» роль утешителя, а под этой маской — недоброжелательство, фальшь, ненависть к Сергею.

Трифонов, как видно из текста, не чурается прямых, «лобовых» бытовых характеристик. Иногда ему достаточно одной фразы, одного штриха: «Владик кивал скорбно, но с оттенком какой-то тайной начальственности. Черный казенный автомобиль ждал его на площадке перед входом в крематорий». Но это лишь один из приемов, которыми пользуется Трифонов. Другой — *опровержение бытовой характеристики* поведением персонажа, противоречие между видимым, внеш-

ним — и сутью. Вместе с Безъязычным приходит некая Полина Романовна, которая тоже ведет себя, как кажется Ольге Васильевне, неискренне:

«— Какой ваш гастроном-то чудесный! И докторская колбаса, и сырки глазированные, а у нас редко когда бывает. Хотя наш вот тоже считается диетический...

Произнося эту муру, женщина смотрела на Ольгу Васильевну с таким чувством и придала голосу такое выражение проникновенной сострадательности, будто ее похвала гастроному, рядом с которым посчастливилось жить, могла хоть на ничтожнейшую крупицу облегчить горе Ольги Васильевны». Искусственный тон, нелепость фальшивого сочувствия вроде бы очевидны. На самом же деле именно она, Полина Романовна, остерегает Ольгу Васильевну отдавать рукопись Сергея в «цепкие лапки» Безъязычного.

Так же неоднозначна и бытовая характеристика Георгия Максимовича, отчима Ольги Васильевны. Он — художник, проживший долгую жизнь, начинавший горячо, увлеченно, в 20-х годах учившийся в Париже, вместе с Шагалом; затем, в 30-х, уничтоживший сам свои лучшие работы, как бы отказавшись от себя. Потом его судьба сложилась внешне благополучно: выгодные заказы, деньги, мастерская, вполне уютная и спокойная жизнь. *Другая жизнь* — по сравнению с молодостью, когда он бедствовал, голодал, но был художником. Сейчас это ремесленник, не лишенный обаяния и вкуса; человек в принципе добрый и незлобивый, но из тех, кто любит делать добро на виду — не дай бог, чтобы в этом кто-то увидел корысть, но и вся корысть в сознании: делает добро — и при этом учит, поучает. Трифонов рисует человека с палетом театральщины, позы: «Благородный поступок — дача ссуды родственникам жены — производился хоть и в домашней, но в торжественной обстановке. И сам Георгий Максимович выглядел торжественно: в широкой, из черного вельвета, художнической куртке, недавно пошитой в ателье МОСХа, с фиолетовым фулярным платком на шее... но, правда, внизу у него были старые шлепанцы со смятыми задниками». Вот эта-то поза и перечеркивает видимое «благородство» природы, разоблачает неудачную на самом деле судьбу ремесленника, погасившего в себе художнический дар. Но Трифонов не дает прямой оценки образу Георгия Максимовича; он объективен в констатации итогов его жизни. Эти итоги говорят сами за себя. Трифонов в данном случае осуждению предпочитает сожаление.

В «Другой жизни» художественный метод Трифонова

претерпевает определенные изменения. При всем моем несогласии с теми критиками, которые сводили художественные особенности предыдущих повестей писателя исключительно к некоей социологичности, нельзя не признать, что социальность взгляда была для Трифонова определяющей. В эти годы — 60-е — начало 70-х — потребность в социальном знании, в научном самосознании общества была огромной. В 1967 году «Новый мир» (№ 12) напечатал работу В. Я. Канторовича «Социология и литература», в которой рассматривались перспективы содружества социологов и писателей. («Она сразу же вызвала многочисленные отклики и сыграла важную роль в интерпретации возможностей социологии, в становлении новой области знания, в развитии контактов между литераторами и учеными», — скажет социолог в том же журнале уже через одиннадцать лет¹.)

Как раз на этот период приходится своего рода социологический бум. «Взрыв» интереса к социологии, широкое использование ее методов для анализа современных социальных процессов и явлений, влияние ее на литературу и искусство было закономерным следствием исторических сдвигов в жизни страны после XX съезда. «Правильно поставленные социологические исследования — враг волюнтаризма, — пишет В. Шубкин, — ибо любое, самое авторитетное мнение рассматривается при этом лишь как гипотеза, пока оно не проверено опытом, практикой. Развитие социологических исследований тесно связано с развитием демократии, они немыслимы без нее. В свою очередь, они сами способствуют развитию демократических институтов и методов управления социалистическим обществом». Социология в высшей степени тесно соприкасается с другими науками о человеке и обществе, она, по мнению самих социологов, «показывает связь личной жизни человека с историческим процессом». Вспомним трифоповское: «...человек есть нить...»

Но тем не менее, даже социологи перешли от «больших надежд» к «утраченным иллюзиям» и ныне не считают свою науку панацеей, а ее методологию — универсальным способом познания человека в обществе. Эта предельность социологического подхода для литературы после более или менее глубокого увлечения была засвидетельствована и самими писателями: «Прежде мы чрезмерно увлекались социологическим объяснением всех событий, — писал Трифонов. — Психологические мотивировки мы отесняли куда-то в сто-

¹ Шубкин В. Пределы. — «Новый мир», 1978, № 2, с. 187.

рону или вообще про них забывали. Но мне кажется, что психика играет колоссальную роль в человеческих поступках, а также в истории целых народов и поколений. И именно это меня сегодня интересует. Поэтому Бальзак для меня — сегодня — писатель моей юности, которого я когда-то очень любил, но сегодня он мне, честно говоря, кажется немного скучным. Томас Манн мне значительно интереснее. Он, как известно, и ближе к Достоевскому. А ближе всех для меня Достоевский»¹.

В «Другой жизни» сильны социальные мотивы, и социальное исследование Трифионовым характеров — от Климука до Георгия Максимовича, от Безъязычного до Пантюши — очевидно. Но «Другая жизнь» — повесть не только социальная, но и психологическая, развертывающая перед читателем драму непонимания человека человеком.

В позиции писателя по отношению к изображаемой действительности возникает для Трифионова нечто принципиально новое. Это новое, на наш взгляд, выражено в авторском отношении к героине, отношении этическом, которое не могло не соединиться у Трифионова с новым эстетическим качеством создания образа.

Это засвидетельствовал и сам писатель. «Когда я писал «Другую жизнь», — замечал он позже, через несколько лет после окончания работы, — я вовсе не думал о том, что эта книга станет поворотным моментом в моем собственном творчестве... Если это и получилось, то только потому, что я поставил перед собой очень сложную задачу: показать душу человека, охваченного большим горем, овдовевшую женщину, которая одновременно и страдает, и чувствует себя виновной, и оправдывается, мучается страхом перед будущим, но в конце концов я хотел как можно более точно художественно передать феномен такой жизни. Ответы формировались постепенно, в процессе работы»².

Ольга Васильевна верит, что «все начинается и кончается химией». Хотя и бьется ее сознание над загадкой судьбы Сергея, но восприятие сюжета и ее реакции никак не могут выйти за пределы «вещественности», физиологии. Даже душевная рана сидит в ее сознании «ничтожной занозой, воспаляя ткань, набухая медленной болью». Сугубо «материальное» сознание Ольги Васильевны провоцирует бытовые сравнения: «История представлялась Ольге Васильевне ог-

¹ «Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 73.

² Там же, с. 72—73.

ромной очередью, в которой стояли в затылок друг к другу эпохи, государства, великие люди, короли, полководцы, революционеры, и задачей историка было нечто похожее на задачу милиционера, который в дни премьер приходит в кассу кинотеатра «Прогресс» и наблюдает за порядком...

Однако Сережа очень мучился на этой простой милицмейской должности. И тут-то заключалась тайна. Было недоступно ее уму».

Ольга Васильевна не понимает, «не могла понять», все время подчеркивает Трифонов. Не могла понять, почему Сергей не работает спокойно, зачем ему нужно подтверждение реальности списков царской охраны, почему он вдруг бросил работу над диссертацией. Зеленый глухой забор, перед которым она оказывается в финале повести, как бы символизирует замкнутость ее сознания.

И все же Трифонов никак не осуждает свою героиню, ее «забытовленность» не рассматривается им как вина — скорее уж как ее драма.

В рецензии «Стоит ли умирать раньше времени», явившейся одним из первых откликов на «Другую жизнь», В. Дудинцев предъявляет Ольге Васильевне много претензий. По сути, обвиняет ее, рассматривая при этом ее не как литературный персонаж, а как живого, реального человека: «...организованная Сергеем водка не оттолкнула девицу, пригубила и она»; «с самого начала повести читатель вынужден вникать в копеечные пустяки, вызывающие в Ольге Васильевне приступы бешенства»; «она молча ненавидит его (Сергея. — Н. И.)... и после смерти продолжает копить злость»; «можно даже заподозрить в ней душевную болезнь — до того изоциренно она анализирует каждого собеседника, попусту наживая себе смертельных врагов»¹. ...И так далее, и тому подобное, что сейчас уже, по прошествии времени, представляется неким критическим курьезом. На таком уровне и спорить-то не хочется: однако и другие критики продолжают перечислять обвинения: «Рационалистический ум Ольги Васильевны прикован к житейской прагматике, к прозаическим соображениям о выгоде и вреде»; «мир Ольги Васильевны дисконтактен»; «она предпочитает закрыть глаза на вымогательство»²...

Таким образом, тенденция «бытовой» трактовки образа

¹ Дудинцев В. Стоит ли умирать раньше времени. — «Литературное обозрение», 1976, № 4, с. 52—53.

² Теракопьян Л. Городские повести Юрия Трифонова. — В кн.: Трифонов Ю. Другая жизнь. М., 1979, с. 676—677.

Ольги Васильевны и «бытового» прочтения конфликта очевидна, настойчива. Что же, попытаемся сначала разобраться в том сугубо «бытовом» содержании повести, которое действительно настойчиво апеллирует к читательскому сознанию. «Юрий Трифонов — писатель отвечает потребности современного массового читателя поразмыслить, подумать над тем, куда и как идет его жизнь. Если зарубежные писатели жалуются на то, что западному читателю в мире бизнеса некогда думать, то для советского читателя думать — насущная потребность»¹, — уверяет нас И. Созонова.

Итак, попробуем подумать вместе с «массовым» читателем, на уровне «бытового» прочтения повести. Но постараемся все же последовать логике самого произведения.

Ольгу Васильевну никак не обвинишь в субъективной нечестности или «непорядочности», она — хороший работник, жена, мать. Трифонов постоянно подчеркивает ее заботливость, стремление наладить дома уют, порядок. Она лишена мыслей о себе, о своем собственном, индивидуальном счастье. Счастье и несчастье ее в других: и поэтому она думает не о своей, а об их общей с Сергеем жизни — какой она была? И главное: ее не покидает чувство вины перед Сергеем.

Ольга Васильевна, как биолог, отвечает за «живую жизнь», и поэтому смерть Сергея ставит ее в тупик: он ушел от нее — сначала в мистику под видом парапсихологии, затем — в смерть, в небытие. Она пытается восстановить причинную связь событий, реконструирует логику происшедшего — и логики не обнаруживает. Ее поражает какой-то изначальный иррационализм, который придает Сергею одновременно и обаяние, и холодноватую неприступность. Кроме изматывающих отношений по службе, Сергея изматывает, «съедает» постоянная напряженная внутренняя работа, к которой Ольга Васильевна подступиться не может. Она — олицетворение здравого смысла, ее занятия «положительной» наукой имеют для Трифонова не последнее значение. Ольга Васильевна, а затем и последовавшая после появления «Другой жизни» критика ищут поступки у Сергея — и натываются на глухую стену. «Беспочвенная ненависть обиженного природой неудачника»; «пустой человек», «бездарь» — так определяет Сергея В. Дудинцев. «В результате мы не получаем достаточно данных, чтобы судить о причинах несостояв-

¹ Созонова И. Внутри круга.— «Литературное обозрение», 1976, № 5, с. 53. Заметим, что идея «круга» не оставляет критиков при обращении к трифоновским повестям.

шейся судьбы Сергея», — более туманно, но с упором на «доказательства», обращается к образу Сергея редакция «Литературного обозрения» в послесловии к обсуждению повести. «Характерные для этой повести неясности и недоговоренности (думается, что в немалой степени нарочитые) дали В. Дудинцеву основание говорить — парадоксально заостряя иные ситуации — о никчемности, мелкотравчатости героев «Другой жизни»¹, — уже более определенно судит редакция.

Можно, конечно, простодушно назвать Сергея слабым, рефлектирующим интеллигентом, неспособным к действию, и этим все объяснить, еще раз продемонстрировав критический «здравый смысл». Но это же банальная арифметика (читай — логика), которую так презирал такой реалист, как Достоевский! «Что знает рассудок? — спрашивал он. — Рассудок знает только то, что успел узнать... а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет»². Если подходить к Сергею с точки зрения социально-обобщенного опыта «здорового смысла», а не психологических особенностей личности, то в его поступках бездна нелогичного. Гораздо разумнее, скажет иной читатель, было бы объяснить жене свои духовные проблемы, заполучить ее в крепкие союзники, активно выступить против Климука, заручившись поддержкой коллектива. Так было бы лучше для дела, для самого Сергея. Но ведь он никакую выгоду и в расчет не берет! Ему свобода мысли и свобода выбора принципиально важнее успеха! «...Свобода самовыражения, самоосуществления, право на собственные поиски и ошибки — это главнейшая ценность, без которой человек не может сохранить себя как личность», — пишет В. Шубкин в упоминавшейся статье. Эти слова можно прямо отнести к герою Трифонова.

Нравственность никогда не определялась прогрессивной русской литературой и критикой как система аксиом, как схема, которой герой должен следовать. Нравственность требовала от героя прежде всего незапрограммированного отношения к неожиданной проблеме, выдвигаемой жизнью. Оговорюсь, что поступок отнюдь не всегда подразумевался как активное действие. Это могло быть и противодействием, имеющим большой нравственный и общественный смысл. Грубо говоря, Раскольников совершает больше поступков, чем Сонеч-

¹ «Литературное обозрение», 1976, № 5, с. 56.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 5, с. 115.

ка Мармеладова, но его активность не дает оснований считать его героем нравственным.

Критик Ю. Андреев, открывая дискуссию «Нравственность: личность и общество» на страницах «Литературной газеты», противопоставил героя активного (со знаком «плюс») герою рефлектирующему и вроде бы пассивному (со знаком «минус»), назвав таким Сергея Троицкого из «Другой жизни». Но ведь главное — не просто активность, а то, на что она направлена, то есть точка приложения этой активности, ее конечный итог и смысл.

Вспомним еще раз о «Нетерпении», где Трифонов пристально исследует диалектику активности своего героя; в конечном итоге деятельность Желябова не привела к позитивным результатам. Настойчивая активность по отношению к историческому процессу, «подталкивание» истории обернулось у народовольцев (в том числе и у Желябова), беспредельно честных и принципиальных людей, трагической слепотой по отношению к народу и непониманием объективных процессов развития истории. С исторической точки зрения его активность обречена на неудачу и безрезультатна, как был обречен весь путь политического террора.

Активность — в том числе и социальная — есть лишь средство, а не цель, и необходимо при всей любви к активным личностям — отдавать себе в этом отчет. Бывают такие ситуации, когда активная позиция выступает как безнравственная, антиобщественная, античеловеческая. Бывает, что активность оборачивается душевной пустотой и духовной импотенцией. Здесь очевиден обратный эффект ложно направленной активности, здесь очевидно разрушительное действие во имя ложно поставленной цели. Помнится, Достоевский определял честность как следование своим убеждениям; нравственность была для него гораздо шире — она определялась подчас и как действие *вопреки* своим убеждениям. Над этим парадоксом нужно еще задуматься. Иной литературный герой, в общем-то, нигде не поступает своими убеждениями — своей программой, концепцией своей жизни и своего в ней поведения, носящего вполне эгоистический и утилитарный характер. Наоборот, он действует четко по своей программе. Переступить же через нее, освободиться от нее он органически не в силах. В этом отношении любой герой рефлектирующий, *становящийся*, колеблющийся будет всегда объективно слабее «активного» персонажа. Но ясно, что слабость героя является и его же силой, ибо в размышлении — залог неоднозначного духовного поступка, залог выбора.

Остановимся — в связи с проблемой социально активной личности — на феномене «рационального человека». «Человек рациональный — промежуточный продукт общества. В социологии для определения подобного типа используют термин «внешне-ориентированная личность». Ее антагонистом является «внутренне-ориентированная личность», которая не подчиняет себя внушаемым извне правилам поведения. К человеку рациональному ближе всего первая. Он, по сути, весь вовне. Годами в его сознание внедрялось, что человек — продукт среды. И в конце концов он поверил. Благодаря этому он получил ряд преимуществ, и прежде всего постоянное чистое алиби, с него сняли ответственность за свои поступки». Вл. Шубкин точно анализирует такой феномен личности, противопоставляя ему «человека духовного»: «именно они (люди нравственные и духовные.—*Н. И.*) являются героями человеческой истории, именно благодаря им не была утеряна эстафета, не был закрыт путь к духовному, нравственному прогрессу человечества»¹.

В подчеркнутой Трифоновым интравертности Сергея, его самоуглубленности проявляется его неприятие практицизма и ненависть к вульгарному насилию над личностью. Трифонов подходит к конфликту с позиций «адвоката личности», как называл себя Герман Гессе, который замечал: «Блажен обладающий и оседлый, блажен верный, блажен добродетельный! Я могу его любить, могу его почитать, могу ему завидовать. Но я погубил полжизни на усилия подражать его добродетели. Я тщился быть тем, что я не есмь»². Ольга Васильевна — «обладающая» и «оседлая», «верная» и «добродетельная». Она бьется как рыба об лед — и не может пробиться к простому «благоговению перед жизнью» (А. Швейцер), которую она анатомирует и анализирует. Таково ее изначальное мироотношение, а не только отношение к Сергею: поэтому и возникает перед ней очередная стена — стена перед миром дочери, который тоже не поддается элементарной логике причинно-следственных связей.

Мы уже говорили о том, что именно прагматический, практический ум Ольги Васильевны создавал сносную нормальную жизнь Сергею, именно она покупает злополучные крендельки, за которые так осуждает ее свекровь; и ведь не для себя же она хочет, чтобы Сергей наконец защитил диссертацию или поехал во Францию.

¹ «Новый мир», 1978, № 2, с. 211—212.

² См.: Аверинцев С. Путь Германа Гессе.— В кн.: Гессе Г. Избранное. М., 1977, с. 12.

Однако ведь и Сергей не разглядел в ней мучающегося, страдающего человека!

Он, ученый, историк, проникающий во внутренний мир и психологию людей, во времени столь отдаленных, остался чуждым и равнодушным к другой жизни, к тому же, по его убеждению, бесконечно перед ним виноватой, не понимающей его натуры. И когда после смерти Сергея Ольге Васильевне «жить не хотелось», и на кухне ночью она задыхалась от рыданий, вошла мать Сергея — «святая» рядом с «грешницей», виноватой — и «смотрела с ненавистью»:

«Она как будто не видела и не слышала рыданий Ольги Васильевны и обычным своим ворчливым голосом спросила: — Где у нас сода?»

Трифонов писал своих героев психологически многоаспектно, упраздняя сам вопрос о «положительных» или «отрицательных» (за исключением персонажей, написанных им саркастически — семейство Климуков, «железные малыши», Кисловский с девой, бренчащей серебряной сбруей, и т. п.). Трифонов предпочитал *сочетание* психологических черт, в которых необходимо тщательно и неторопливо разбираться — и не спешить с «приговором».

А с «приговором» спешили подойти не только к героям повести, но и к самому писателю: зачем он изображает «постоянные сумерки квартирному коридору» (В. Дудинцев), герметически закупоренный микромир? Он задавал риторический вопрос: «Для чего нам показана эта неблагополучная семья? Зачем было так тщательно выписывать все флюктуации полубезумного мозга Сергея? Нужно ли предлагать читателю вникнуть в сущность всех недостойных подозрений Ольги Васильевны?» Ставились под сомнение и материал, и сам замысел повести, и авторская позиция, которая, по словам И. Созоновой, «в отношении к... героям, их внутренним противоречиям, нередко вызывает неудовлетворенность. Герои сдаются под напором мелочей, а автор не выражает неприятия этого»; «автор словно попустительствует копанию человека в собственной раздражительности и обидах». В целом повесть была прочитана традиционно — как антимещанская (в ней Трифонов заклеил «проявления обывательщины, мещанства»), и достоинства ее рассматривались только как внешние, «бытовые» (писатель больше всего проявил себя в способности «цепко «ухватывать» и зримо передавать многие приметные подробности времени»¹).

¹ «Литературное обозрение», 1976, № 7, с. 54—55 (От редакции).

Внутренние, глубинные, психологические слои повествования отбрасывались за ненадобностью. На самом же деле за конфликтом внешним, событийным в повести кроется конфликт внутренних.

Во-первых, за чисто внешним приемом — повествование как косвенный монолог Ольги Васильевны — стояла художественная задача. Эта задача — *изображение сознания* Ольги Васильевны. Ведь Трифонов не только проецирует в повесть реальную жизнь, а пропускает ее через линзу взгляда своей героини. Трифонов не то чтобы представляет читателю исповедь героини; он изображает процесс самосознания, процесс исповеди. Ольга Васильевна то лукавит, то, наоборот, в пылу самобичевания нагромождает себе обвинения («ненавидела», «сердилась», «ругала» Сергея, «не понимала» его и т. д.). Повествование идет чуть иронично, отчужденно, неторопливо: «Мать Ольги Васильевны, для которой всякая внешность — будь то человека, пальто, шкафа, портьеры или даже букета цветов — не имела ровно никакого значения, а важно было лишь то достаточно спорное, что она определяла внутренним оком и называла сутью, очень хотела, чтобы дочь вышла замуж за Влада... Однако — всю жизнь видеть перед собой мощное рябое лицо со скифскими скулами...» В последней фразе в авторское повествование вплетается голос самой Ольги Васильевны, ее интонация, ее оценка Влада. Так выстроен текст повести, — сочетание объективного, событийного повествования с голосом героини. Читатель допущен в мир оценок и пристрастий, и его отношение к происходящему постоянно сочетается с отношением к Ольге Васильевне, этого требует сам текст. И возникает, несмотря на все ее самообвинения, грубые слова, которые так отпугивают, например, В. Дудинцева¹, огромная жалость к этой героине, казалось бы, самой виноватой в своих муках и не заслуживающей сочувствия. Все дело, видимо, в истинности страдания Ольги Васильевны, в той истинности, которая и подтверждена, удостоверена самораскрытым «голосом» Ольги Васильевны — ничем не закомуфлированным, не защищенным.

¹ «Так ли уж ценна ее женственная мысль, свободно оперирующая такими специфическими терминами: «эта сука», «плюгавая», «мозглячка», «стервочка», «дылда», «бардак»? Тут, кстати, возникает и недоумение: ужели это — биолог, заведующий лабораторией, да еще получающий премии? Обычно там трудятся вполне интеллигентные люди...» И тут же В. Дудинцев сказал о себе сам: «Я невольно резонирую в унисон неприличным страстям героини...» («Литературное обозрение», 1976, № 4, с. 55).

Означает ли это, что автор разделяет ее мысли, убеждения, стоит на ее точке зрения по отношению к Сергею или Александре Прокофьевне? Нет, ни в коем случае. Но он добился того, что мы смотрим на мир ее глазами, проживаем ее жизнь как свою, нам открыта внутренняя логика ее души.

Обратимся в очередной раз к программной для Трифонова статье 1966 года — появившейся за девять лет до повести — «О нетерпимости». Полемизируя с сугубо «бытовым» прочтением повести В. Катаева «Святой колодец» «прожекторским» взглядом В. Дудинцева, ответившего Трифонову впоследствии столь же пламенными разборами его новых повестей, Трифонов пишет:

«Старик, написанный В. Катаевым в повести «Святой колодец», нуждается в сострадании. Во-первых, потому, что он на грани смерти, во-вторых, потому, что он одинок, в-третьих, потому, что он *недоволен прожитой жизнью и ничего не может исправить*. Всего этого не видит Дудинцев, зато придирчиво выписывает разные, как ему кажется, грешки старика... Реестр грехов велик, но в изложении Дудинцева звучит неубедительно. Почему же? Наверное, потому, что старик рассказывает о себе сам, вернее, видит себя своими собственными, большими, в полубреду очами. Тут возникает феномен достоверности. Мы понимаем, что старик правдив, он разоблачает себя» (т. 2, с. 550; курсив мой.—Н. И.).

Таким образом, Трифонов связывал сострадание с само-разоблачением героя и феноменом достоверности; то есть сострадание к герою было для него не только гуманным, но и художественным фактором: эстетический прием изображения исповедального сознания являлся одновременно выражением авторской этической позиции. Как раз это и вызывало непонимание (отсюда — обвинение в двойственности его моральной позиции) и даже негодование.

Поверял же возможность такого отношения к герою Трифонов только одним: совестью.

В романе «Нетерпение» умирающая от чахотки молодая революционерка спрашивает Желябова: «А зачем была нужна моя жизнь?» И Желябов у Трифонова отвечает так: «...человеческий род, кроме материальных вещей и духовных богатств, создает совесть нечто неосязаемое, неучитываемое. Может быть, это совесть в высшем каком-то значении. Нет, но совесть, а — производное совести. И это неуничтожимо и накапливается, и всегда будет сопровождать людей». В диалоге с Л. Аннинским Трифонов постоянно возвращается к одной мысли, варьирует ее: «...человек тем и отличается от волка,

что несет в себе начало, которого природа не знает: *совесть*»; «*совесть... существует, чтобы в этой реальности человек оставался человеком*», среднеположительный человек ближайшего времени, по его мнению, это «человек, живущий *по совести*, если употреблять старое русское слово. Будет ли он работать на земле, будет ли работать в городе — где-то в конторе, — но он должен *жить по совести*»¹ (курсив мой — Н. И.).

При свете совести происходит суд над самой собой Ольги Васильевны; и именно поэтому Трифонов дарит ей другую жизнь, то, чего он лишил, например, Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов». Внутренняя мука, поиски своей вины — это и есть очистительная работа сознания, очистительная работа совести.

Через сознание Ольги Васильевны, через призму ее оценок изображается поведение и сознание Сергея Троицкого. Объективный портрет героя можно восстановить, только корректируя ее пристрастное и противоречивое зрение. Троицкий — образ, пожалуй, самый светлый в трифоновской прозе. Трифонов и представляет его читателю сначала как человека артистичного, наделенного чертами непосредственности, детскости, подчеркивает ребячество Сергея. Рядом с тяжеловесным, добропорядочным Владом возникает характер, «исполненный зыбкости и причуд», как определяет его Ольга Васильевна. Сергей, например, поразил ее воображение не своей страстной увлеченностью историей, а... умением читать слова наоборот! Внешняя «несерьезность» Сергея человечна, изящна, легка. Он умел, как никто, сближать людей, устанавливать контакты. «Вообще в нем было много талантов, он ведь и рисовал, и пел хорошо, и самоучкой выучился играть на гитаре». Многосторонняя одаренность Сергея, однако, не помогает ему «пробиться в жизни». Он действует и руководствуется не расчетом, а своими поисками и мыслями; причем постоянно сомневается в их истинности, колеблется, хочет пробиться к самому главному, основному делу своей жизни. Не понимая этого, Ольга Васильевна оценивает ситуацию так: «Он метался — сначала то, потом другое, потом третье.

¹ «Новый мир», 1981, № 11, с. 233, 237. Кстати, нельзя не отметить совпадение направления мысли писателя и размышлений социолога, который пишет: «Кратко: человек духовный — это человек с совестью. Иначе говоря, со способностью внутренне различать добро и зло, оценивать свои помыслы и поступки, формулировать для себя нравственные предписания, требовать от себя их исполнения» («Новый мир», 1978, № 2, с. 212).

То история московских улиц, а то охранка, а то и вовсе посторонняя наука. Его сгубили метания. Сначала увлекался, потом неизбежно остывал и рвался к чему-то новому. Вечно рвущийся куда-то неудачник». Непостоянство пристрастий зафиксировано Ольгой Васильевной точно, но цель метаний — внутренний поиск единственно необходимого — она не понимает. Ольга Васильевна видит только внешнее: «Сереза был болтлив, неосторожен и сеял себе врагов. Скольких он наплодил шуточками, спорами, ядовитостями, неумением вовремя сдержаться и сообразить». Он «таранил головой стену», считает Ольга Васильевна. Но ее оценку Трифионов корректирует и портретами тех «железных малышей» типа Климука, по поводу которых Сергей не мог не высказаться, и точной обрисовкой того невыносимого положения, в которое попал Сергей, в своих исторических разысканиях списков царской охраны натолкнувшийся на невыгодные, видимо, при сложившихся представлениях данные. «Им не нравился метод, с которым он носился и который назвал полуплутиво-полусерьез «разрывание могил». Защита кандидатской замораживается — и Сергей не выдерживает, замыкается, уходит в себя.

Всю сложность внутренней работы Сергея Ольга Васильевна не может понять, как ей кажется, еще и потому, что он не раскрывается перед ней до конца: «...он не разговаривал с нею о своей работе всерьез... она чувствовала, что какие-то мысли он оставляет в своем подполье, как неприкосновенный запас». Однако Ольга Васильевна не совсем права: кое-что, и очень серьезное, Сергей раскрывает и перед нею: «Он искал нити, соединявшие прошлое с еще более далеким прошлым и будущим». Сергей не просто увлечен историей, он живет сознанием исторической слитности, взаимосвязанности: «...человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отщепить и выделить и — по нему определить многое. Человек, говорил он, никогда не примирится со смертью, потому что в нем заложено ощущение бесконечности нити, часть которой он сам. Не бог награждает человека бессмертием, и не религия внушает ему идею, а вот это закодированное, передающееся с генами ощущение причастности к бесконечному ряду...»

Историзм, пропитавший прозу «Нетерпения», теперь реализуется через судьбы и сознание современного человека, современной личности, ощущающей кровную связь с прошлым. Самосознание Сергея питается не только историческими исследованиями; он ощущает себя самого частью истории.

«У него это началось — то, что он называл «разрыванием нити», а на самом деле это было прикосновением к нити — ...к той нити, частицей которой был он сам. Он начал с отца. Он очень любил слабую память о нем». Память об отце приводит Сергея к истории.

Мотив памяти, столь активный в дальнейших произведениях Трифонова, становится и жизнеобразующим мотивом личности Сергея. Память расширяет, преодолевает современность, сиюминутность, быт. Вместе с проникновением в прозу мотива памяти взрывается герметичность мира «Другой жизни», и не только потому, что память активно злободневна и социальна («Знаешь, почему у меня все с таким скрипом? — шептал едва слышно. — Потому что нити, которые тянутся из прошлого... ты понимаешь? — они чреваты... Они весьма чреваты...»), но и потому, что память противостоит смерти и забвению, как окончательному исчезновению.

Сергей действительно начинает с отца, с «кровного» (как и сам Трифонов начал свои исторические разыскания с отца, Валентина Андреевича Трифонова, — он отдает Сергею не только свои мысли об истории, но и часть своей творческой биографии, часть своего опыта); идет и дальше, пробираясь к основе, к началу, к своей «почве». «Он говорил что-то путаное (опять голос Ольги Васильевны, ее оценка! — *Н. И.*) насчет своих собственных предков, беглых крестьян и раскольников, от которых тянулась ветвь к пензенскому попу-расстриге, а от него к саратовским поселенцам, жившим коммуной, и к учителю в туринской болотной глуши, давшему жизнь будущему петербургскому студенту, жаждавшему перемен и справедливости, — во всех них клокотало и пенилось несогласие...» Именно не истребимое ничем, заложенное в «генетическом коде» несогласие и диктует Сергею его поведение, его жажду справедливости.

Трифонов, верный, однако, тому ироническому началу, которое присутствует в его столь серьезной, казалось бы, прозе, дает фарсовый вариант «генетической» взаимосвязи прошлого и настоящего. Так, Сергей и Ольга Васильевна знакомятся с правнуком знаменитого поэта, в котором Сергей жаждет обнаружить «генетический код». И что же он видит? Иронию истории, отыгравшейся на потомке славных некогда предков: «Правнук поэта был средних лет, белесый, морщинистый, с модно подстриженными бачками. На пем был синий пиджак, украшенный медальками и значками. Он звенел ложкой в стакане, постукивая пальцами по стулу, и, торопясь, очень многословно и невнятно рассказывал какую-то запутанную

историю жилищного обмена» (курсив мой.— Н. И.). «Высокая» история, высокое прошлое опрокидывается в быт, в комедию жизни. И речевая характеристика косноязычного правнука поэта подчеркивает, усугубляет фарс. «В отношении того,— бубнил правнук,— что приближается юбилейная дата... Я составил в отношении того письма... Академик Вележапов обещал подписать, артист Сонин подписал...

...Там и буфета нет поблизости, гиблое место в отношении того...»

Общий язык с правнуком находит не Сергей, а Ольга Васильевна — «стала разговаривать с правнуком насчет обмена и давала ему советы, так как сама недавно менялась».

Но этот фарс не отменяет, а лишь оттеняет родовую связь Сергея с историей, его постоянное «отыскивание нитей». Намек на жилищный обмен (лукавая трифоновская автопародия!) показывает и тот путь в осмыслении действительности, который пройден писателем от «Обмена» к «Другой жизни».

«Отыскивание нитей» и «разрывание могил» — это антимифологизация истории, которая постоянно «пишется заново», освобождение ее истинного лика от грима разного рода наслоений. Кроме Климука, не только олицетворяющего в повести «железных» людей, но и обнажающего их бытовое, лишенное историзма сознание, на периферии повести возникает еще один любопытный персонаж, так же как и Климука, противостоящий подлинному углублению в историю. Для того чтобы подтвердить истинность списков агентуры царской охраны, Сергей разыскивает некоего Кошелькова Евгения Александровича, имевшего в московской охране клички Тамара и Филипчук. «Сережа говорил: разумеется, никаких родственников и отпрысков не найдется, столько лет прошло, все перепахано, перемолото, но ведь что-то должно остаться, какие-то обрывки нитей, искры чьей-то памяти». Находятся не только обрывки — обнаруживается сам живой Кошельков, «старичок в черных валенках». А у Кошелькова — внук, потомок Пантюша, у которого «колючие, как у крысенка, глазенки» — «злора кипела в нем и душила его, как иных душит слишком густая кровь». Так вот этот Пантюша, в котором Б. Панкин усмотрел чуть ли не положительный персонаж из парода («сельские жители», «у которых эта чета гостит»... «бедный Пантюша» — и рядом с ним московская дама в «замшевой курточке» — какая соблазнительная возможность противопоставить «бедному» сельскому жителю прагматич-

ную, «умеренно преуспевающую» интеллигентку!), заявляет Сергею:

« — Не хрена выпытывать! Будя! Историки, туды вас!.. Я вам не позволю!.. Да мы в школе эту историю читали. Знаем! Что вы мне мозги пудрите? История, история... Хватит, *есть одна история, а больше не нужно!*» (курсив мой. — Н. И.).

Потомок агента царской охранки Пантюша и чиновник Климук *совпадают* в своем упрощенном отношении к истории, которая становится для Сергея вопросом жизни и смерти. И когда он вынужден отказаться от своих разысканий (он действительно не выдерживает железного сопротивления Климуков, подает заявление об уходе) — то теряет смысл жизни; и Сергей начинает искать нить, объединяющую людей, другим путем — в мистике, парапсихологии, спиритических сеансах и т. д.

В «Другой жизни», как и в трех предыдущих повестях «московского» цикла, двойной финал. Оба конца носят не только бытовой, но и символический характер. В предфинале, полусне-полуяви, Ольга Васильевна с Сергеем, собирая грибы, уходят все дальше и дальше в чащу. Реальность и фантастика переплетаются, перемежаются: «Осины и березняк редели, пошел ельник, густой и тяжелый от влаги, здесь совсем ничего не находилось, и они торопились пробраться сквозь хвойную чащу, потому что где-то впереди брезжила светлота, там мерещились прогалы, поляны. Там начиналась другая жизнь». Впервые за всю повесть внутри авторского повествования сливаются, перемежаются, раскрываются друг перед другом в окончательной правде голоса Сергея и Ольги Васильевны; они впервые понимают друг друга *не через мысль, а через веру*: «...она мгновенно и глубоко поверила его словам». В этой обретенной вере и есть очищение Ольги Васильевны, скачок ее в другое духовное состояние.

Обретение героиней веры, любви и понимания оплачено смертью Сергея — только через нее, только после нее, возрождается она к истинной жизни. Но жизнь эта уже *другая*, в этом и состоит драматизм.

Ольга Васильевна с самого начала повести задумывается над тем, какой же была на самом деле их жизнь с Сергеем, ищет оценку: хорошая или плохая? Трифионов обнажает *иллюзорность оценочного подхода к жизни* близкого человека, обнажает неверную постановку вопроса.

В окончательном финале повести постаревшая Ольга Васильевна, уже в *другой жизни* («одна жизнь кончилась: дру-

гая начинается» — невеселые размышления Реброва в финале «Долгого прощания»), наконец, любит, верит и понимает: «Наверху был ветер, вдруг ударило резким порывом. Она потянулась к нему, чтобы заслонить, спасти, он ее обнял. И она подумала, что вины ее нет».

В «Другой жизни» Трифонов как бы совмещает и переосмысливает мотивы всех «московских» повестей. Ольга Васильевна совершила обмен, съехала со свекровью; бытовые отношения ее со свекровью носят «военный» характер, они несовместимы. Сергей мечется между ними, хочет их объединить. Это явный мотив «Обмена». Квартирные страсти, которые разыгрываются в «Обмене», порою прямо наследуются «Другой жизнью», порою переосмысливаются иронически, самопародийно. Саркастические описания быта, фельетонные персонажи, появляющиеся изредка в «Другой жизни», тоже перешли сюда из «Обмена». Историческая родословная героя, в «Обмене» лишь намеченная, приобретает в «Другой жизни» важнейшее значение: Александра Прокофьевна в какой-то степени — развитие образа Ксении Федоровны, матери Дмитрия; а Ольге Васильевне присущи некоторые черты Лены Лукьяновой. Недаром Трифонов замечал: «Вещь окончена, но над ней продолжаешь думать: видишь скрытые планы, неисчерпанные возможности, новые грани старых идей. В этом запоздалом дочерпываниии, большей частью бесполезном для оконченной вещи, но плодотворном для будущей, помогает взгляд со стороны». Как мы убедились, «взгляд со стороны», не всегда точный, а иногда и прямо противоположный тому, что хотел сказать писатель, парадоксально способствовал углублению писательской мысли, утверждению в своей правоте. Убедившись в том, что его отношение к Лене или Ксении Федоровне не прочитано адекватно, Трифонов еще раз вернулся — уже на новом уровне — к теме «сшибки» прагматичной «грешницы» Ольги Васильевны и «святой» Александры Прокофьевны. Углубляется и усложняется авторское отношение к героям; объективность становится художественным принципом изображения человека. То, что Трифонову пришлось объяснять впоследствии («автор осуждает не Лену, а некоторые качества Лены»), в «Другой жизни» объективно вытекает из сцепления сцен и эпизодов, из органического единства характера Ольги Васильевны. Сострадание к героине становится этическим постулатом авторской позиции.

Повесть «Предварительные итоги» тоже обладает мотивами, перешедшими в «Другую жизнь». Это прежде всего мотив переосмысления того, что же произошло, что восстано-

ливается в самосознании Геннадия Сергеевича ретроспективно, оценивается им как горький итог жизни. Повествование от первого лица — основа «Предварительных итогов» — переходит в косвенный внутренний монолог героини. Но освещение, которое направлялось Геннадием Сергеевичем прежде всего на других, здесь направляется Ольгой Васильевной и на себя самое. Изображение сознания стало иным, более открытым и откровенным, хотя звучит в тексте не от первого лица. Прием сочетания авторского текста с проникающим в него голосом героя был нащупан еще в «Обмене»; но лишь обогатившись многосторонним психологическим анализом в «Предварительных итогах» и особенно — изображением речи в «Долгом прощании», он стал разработанным методом, на котором строится повествование в «Другой жизни».

Боковой мотив «другой жизни», возникающий в предфинале «Долгого прощания», явился основным мотивом и дал название новой повести, обозначил ту духовную проблему, над которой мучаются по-своему и Ольга Васильевна, и Сергей. Другая жизнь — это мотив, обладающий не одним, а многими смыслами: это и жизнь, начатая как бы заново после душевного кризиса; это и парапсихологическая модель бытия после смерти, это и жизнь в истории, ощущение себя внутри исторического потока — в отличие от замкнутого на суетной сиюминутности существования.

Итак, в «Другой жизни» использованы многие мотивы «московских» повестей, но они поставлены под другой ракурс — авторским зрением, авторским сознанием. То, что начиналось и тщательно разрабатывалось как социально-бытовое (изображение семьи, разных семейных «кланов», человеческих взаимоотношений, мастерское «попадание» в деталь, «гомеопатические подробности», создававшие слитный образ жизни), преодолевается в «Другой жизни» на том же фактически материале.

Трифонов, постоянно споривший со своими критиками, замечал: «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 я 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. Я думаю, вот отчего — разучились читать книги. Я имею в виду критиков.

Они разучились. Не все, конечно, но многие. А бесконечно раздутое целлофановое понятие «быт» — удобный мешок, куда можно бросать все, в чем ты не разобрался...»¹ Это слова очень резкие и не совсем точные по отношению к самому себе, говорившему раньше, что он пишет про «испытание бытом»; но это уже слова писателя, преодолевшего свой собственный прошлый уровень, писателя, чье художественное сознание качественно изменилось.

В одной из своих работ М. Бахтин писал, обращаясь к творчеству Гёте: «Современность для него — и в природе и в человеческой жизни — раскрывается как существенная разновременность: как пережитки или реликты разных ступеней и формаций прошлого и как зачатки более или менее далекого будущего»². Это наблюдение шире своего конкретного адреса и звучит в высшей степени актуально и сейчас. Как белый цвет имеет в себе все цвета, так и настоящее теперь для Трифонова включает в себе прошлое и чревато будущим. Однако это легче сказать, чем сделать, легче произнести, чем осуществить в сцеплении сцен и образов. В «Другой жизни» Трифонов понял эту чреватость современности прошлым и будущим, обозначил ее через судьбу и монологи Сергея. И перед писателем возникла новая задача: не логического, а художественного порядка — воссоздать не только образ жизни, но и образ времени. Это уже задача социально-психологического романа.

¹ «Новый мир», 1981, № 11, с. 234—235.

² Бахтин М. Время и пространство в произведениях Гёте.— В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 208.

Забвение или память?



Повесть Трифонова «Дом на набережной», опубликованная журналом «Дружба народов» (1976, № 1), — пожалуй, самая социальная его вещь. В этой повести, в ее остром содержании, было больше «романного», чем во многих разбухших многостраничных произведениях, горделиво обозначенных их авторами как «романы».

Романным в новой повести Трифонова было прежде всего социально-художественное освоение и осмысление прошлого и настоящего как взаимосвязанного процесса. В интервью, последовавшем после публикации «Дома на набережной», сам писатель так разъяснял свою творческую задачу: «Увидеть, изобразить бег времени, понять, что оно делает с людьми, как все вокруг меняет... Время — таинственный феномен, понять и вообразить его так же трудно, как вообразить бесконечность... Но ведь время — это то, в чем мы купаемся ежедневно, ежеминутно... Я хочу, чтобы читатель понял: эта таинственная «времен связующая нить» через нас с вами проходит, что это и есть нерв истории»¹. В беседе с Р. Шредером Трифонов подчеркивал: «Я знаю, история присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой человеческой судьбе. Она залегает широкими, невидимыми, а иногда и довольно отчетливо видимыми пластами во всем том, что формирует современность. ...Прошлое присутствует как в настоящем, так и в будущем»².

Р. Шредер охарактеризовал художественный метод Трифонова как «роман с историей», и Трифонов определил эту характеристику как «очень меткую»³.

¹ «Литературное обозрение», 1977, № 4, с. 101.

² «Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 67.

³ Там же. Анализу мотивов времени и пространства у Трифонова посвящена опубликованная в этом же номере «Вопросов литературы»

Время в «Доме на набережной» определяет и направляет развитие сюжета и развитие характеров, временем проявляются люди; время — главный режиссер событий. Пролог повести носит откровенно символический характер и сразу же определяет дистанцию: «...меняются берега, отступают горы, редеют и облетают леса, темнеет небо, надвигается холод, надо спешить, спешить — и нет сил оглянуться назад, на то, что остановилось и замерло, как облако на краю небосклона». Это — время эпическое, бесстрастное к тому, выплывут ли «загребаяющие руками» в его равнодушном потоке. Но главное время повести — это социальное время, от которого герои повести чувствуют свою зависимость. Это время, которое, беря человека в подчинение, как бы освобождает личность от ответственности, время, на которое удобно все свалить. «Не Глебов виноват, и не люди, — идет жесткий внутренний монолог Глебова, главного героя повести, — а времена. Вот пусть с временами и не здороваются». Это социальное время способно круто переменить судьбу человека, возвысить его или уронить туда, где теперь, через тридцать пять лет после «царствования» в школе, сидит на корточках спившийся, в прямом и переносном смысле слова опустившийся на дно Левка Шулепников, потерявший даже свое имя («Ефим — не Ефим», — гадают Глебов. И вообще — он теперь не Шулепников, а Прохоров). Трифонов рассматривает время с конца 30-х годов по начало 50-х не только как определенную эпоху, но и как питательную почву, сформировавшую такой феномен уже нашего времени, как Вадим Глебов. Писатель далек от пессимизма, не впадает он и в розовый оптимизм: человек, по его мнению, является объектом и — одновременно — субъектом эпохи, то есть формирует ее.

«Да, — замечал Трифонов, — само собой разумеется, человек похож на свое время. Но одновременно он в какой-то степени, каким бы незначительным его влияние ни казалось, — творец этого времени. Это двусторонний процесс»¹.

Трифонов пристально следит за календарем, ему важно, что Глебов встретил Шулепникова «в один из нестерпимо жарких августовских дней 1972 года», и жена Глебова аккуратно выцарапывает детским почерком на банках с вареньем: «Крыжовник 72», «Клубника 72» (ср. Клио-72 в «Нетерпении»).

статья С. Ереминой и В. Пискунова «Время и место прозы Трифонова». Авторы статьи классифицируют время у Трифонова как «историческое», «бытовое» и «внутреннее» (экзистенциальное).

¹ «Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 67.

Из горящего лета 1972 года Трифонов возвращает Глебова в те времена, с которыми еще «здоровался» Шулепников.

Трифонов движет повествование от настоящего к прошлому, и из современного Глебова восстанавливает Глебова двадцатипятилетней давности; но сквозь один слой просвечивает другой. Портрет Глебова намеренно дублируется автором: «Почти четверть века назад, когда Вадим Александрович Глебов еще не был лысоватым, полным, с грудями, как у женщины, с толстыми ляжками, с большим животом и опавшими плечами... когда его еще не мучили изжога по утрам, головокружения, чувство разбитости во всем теле, когда его печень работала нормально и он мог есть жирную пищу, не очень свежее мясо, пить сколько угодно вина и водки, не боясь последствий... когда он был скор на ногу, костляв, с длинными волосами, в круглых очках, обликом напоминал разночинца-семидесятника... в те времена... был он сам непохожий на себя и невзрачный, как гусеница».

Трифонов зримо, подробно, вплоть до физиологии и анатомии, до «печенок», показывает, как время протекает тяжелой жидкостью через человека, похожего на сосуд с отсутствующим дном, подсоединенный к системе; как оно меняет его облик, его структуру; просвечивает ту гусеницу, из которой выпестовало время сегодняшнего Глебова — доктора наук, с комфортом устроившегося в жизни. И, опрокидывая действие на четверть века назад, писатель как бы останавливает мгновение.

От результата Трифонов возвращается к причине, к корням, к истокам «глебовщины». Он возвращает героя к тому, что он, Глебов, больше всего ненавидит в своей жизни и о чем не желает теперь вспоминать, — к детству и юности. А взгляд «отсюда», из 70-х годов, позволяет дистанционно рассмотреть не случайные, а закономерные черты, позволяет автору сосредоточить свое внимание на образе времени 30 — 40-х годов.

Трифонов ограничивает художественное пространство: в основном действие происходит на небольшом пятачке между высоким серым домом на Берсеневской набережной, угрюмым, мрачным зданием, похожим на модернизированный бастион, построенным в конце 20-х годов для ответственных работников (там живет с отчимом Шулепников, там находится квартира профессора Ганчука), — и невзрачным двухэтажным домишком в Дерюгинском подворье, где обитает глебовское семейство.

Два дома и площадка между ними образуют целый мир

со своими героями, страстями, отношениями, контрастным социальным бытом. Большой серый дом, затемняющий переулок, многоэтажен. Жизнь в нем тоже как бы расслаивается, следуя поэтажной иерархии. Одно дело — огромная квартира Шулепниковых, где можно кататься по коридору чуть ли не на велосипеде. Детская, в которой обитает Шулепников-младший, — мир, недоступный Глебову, враждебный ему; и, однако, его туда тянет. Детская Шулепникова экзотична для Глебова: она заставлена «какой-то странной бамбуковой мебелью, с коврами на полу, с висящими на стене велосипедными колесами и боксерскими перчатками, с огромным стеклянным глобусом, который вращался, когда внутри зажигалась лампочка, и со старинной подзорной трубой на подоконнике, хорошо укрепленной на треноге для удобства наблюдений». Лифт *возносит* мальчиков в эту квартиру, а лицо лифтера, когда лифт *возносится*, выражает «застылый испуг». В этой квартире — мягкие кожаные кресла, обманчиво-удобные: когда садишься, опускаешься на самое дно (тоже своеобразная метафора), что происходит с Глебовым, когда отчим Левки допрашивает его о том, кто напал во дворе на его сына Льва; в этой квартире есть даже своя киноустановка. Квартира Шулепниковых — это особый, невероятный, по мнению Вадима, социальный мир, где мать Шулепникова может, например, потыкать вилкой торт и объявить, что «торт несвеж» — у Глебовых, напротив, «торт всегда был свеж», иначе и быть не может, несвежий торт — совершенная пеленость для того социального слоя, к которому они принадлежат.

В этом же доме на набережной живет и профессорская семья Ганчуков. Их квартира, их среда обитания — другой социальный слой, тоже данный через восприятие Глебова. «Глебову нравились запах ковров, старых книг, круг на потолке от огромного абажура настольной лампы, нравились бронированные до потолка книгами стены и на самом верху стоявшие в ряд, как солдаты, гипсовые бюстики».

Опускаемся еще ниже: на первом этаже большого дома, в квартирке около лифта, живет Антон, самый одаренный из всех мальчишек, не угнетенный сознанием своего убожества, как Глебов. Здесь уже все просто, обыденно, никакой экзотики: казенная мебель, чистенькая бедность, портрет погибшего отца на стене.

Дом на набережной — внешне недвижим, но не стабилен. Все в нем находится в состоянии напряженного внутреннего движения, борьбы. «Все рассыпалось из того дома,

кто куда», — говорит Шулепников Глебову, встретившись с ним уже после войны. Некоторых выселяют из дома, как лирического героя повести: сцена отъезда — одна из ключевых в повести: это и смена социального статуса, и прощание с детством, взросление; перелом, переход в другой мир — герой уже не в доме, но еще и не на новом месте, под дождем, в грузовике.

Напротив большого дома — дом маленький, где живет Глебов. Он видит вдруг отчужденно, как будто со стороны, свой «кривоватый домишко с бурой штукатуркой», куда он «поднимался по темной лестнице, по которой следовало идти осторожно, потому что ступени были местами выбиты; подходил к двери, обсаженной, как старое одеяло заплатами, множеством табличек, надписей и звонков; погружался в многослойный керосиновый запах квартиры...» Запах большого дома совсем иной: «...в лифтах... настаивались необычные запахи: шашлыков, чего-то рыбного, томатного, иногда дорогих папирос или собак». Символична и встреча Глебова в лифте с собакой: «Воспитанность и скромность громадной овчарки удивили Глебова, и в то же время в ее немигающих ореховых глазах ему почудилось спокойное превосходство: *ведь она была жильцом этого дома, а он лишь гостем*» (курсив мой. — Н. И.).

Большой дом и маленький определяют границы социальных претензий и миграций Глебова. Его с детства обуревают жажда достичь другого положения — не гостя, а хозяина в большом доме.

А между домами — площадка детских «военных действий», типично дворовых, но в то же время насыщенных иным, более серьезным смыслом. Там гнездится всякая «подозрительная публика»: «разбойники, для которых не было ничего святого, клятвопреступники и разорители мирных купеческих караванов, флибустьеры и авантюристы, пиратская шайка...»

С домом на набережной и с Дерюгинским подворьем связаны те испытания, через которые проходят юные герои повести. Испытания как бы предвещают то серьезное, что придется детям испытать потом: разлуку с родителями, тяжелые условия военного быта, гибель на фронте. Но пока еще — испытания предостерегающе-игровые, полудетские. Например, пройти по наружному карнизу балкона. Или — по гранитному парапету набережной. Или — через Дерюгинское подворье, где властвуют знаменитые разбойники, сиречь — шпа-

на из глебовского дома. Мальчики даже организуют специальное общество по испытанию воли — ТОИВ.

То, что критика по инерции обозначает как бытовой фон прозы Трифонова, здесь, в «Доме на набережной», держит структуру сюжета. Предметный мир отягощен содержательным социальным смыслом; вещи не аккомпанируют происходящему, а действуют; они и отражают судьбы людей, и влияют на них. Так, мы прекрасно понимаем род занятий и положение Шулепникова-старшего, устроившего Глебову форменный допрос в кабинете с кожаными креслами, по которому он рассказывает в мягких кавказских сапогах. Так, мы точно представляем себе жизнь и нравы коммуналки, в которой обитает семейство Глебовых, да и нравы самого этого семейства, обратив внимание на такую, например, деталь вещного мира: бабушка Нила спит в коридоре, на топчане, и ее представлением о счастье является покой и тишина («чтобы судками не дренькали»). Перемена судьбы непосредственно связывается с переменой среды обитания, с переменой внешнего облика, которая в свою очередь определяет даже мировоззрение, как об этом иронично говорится в тексте в связи с портретом Шулепникова: «Левка стал другим человеком — высокий, лобастый, с ранней пролысинкой, с темно-рыжими, квадратиком, кавказскими усиками, которые были не просто тогдашней модой, а обозначали характер, стиль жизни и, пожалуй, мировоззрение». Так и лаконичное описание новой квартиры на улице Горького, где уже после войны поселилась мать Левки с новым мужем, раскрывает всю подоплеку комфортной — во время тяжкой для быта всего народа войны — жизни этого семейства: «Убранство комнат как-то заметно отлично от квартиры в большом доме: роскошь попышней, старины больше и много всего на морскую тему. Там модели парусные на шкафу, тут море в рамке, там морской бой чуть ли не Айвазовского — потом оказалось, что вправду Айвазовского...» И опять Глебова гложет прежнее чувство несправедливости: ведь «люди в войну последнее продавали!» Его семейный быт резко контрастирует с бытом, украшенным полотном кисти Айвазовского.

Детали внешнего облика, портретов и особенно одежды Глебова и Шулепникова тоже резко контрастны. Глебов постоянно переживает свою «заплатанность», невзрачность. У Глебова на курточке, например, огромная заплата, правда, очень аккуратно пришитая, вызывающая умиление влюбленной в него Сони. И после войны он опять «в своем пиджачке, в ковбойке, в заштопанных брюках» — бедный приятель на-

чальственного пасынка, именинника жизни. «На Шулепникове была прекрасная, из коричневой кожи, со множеством молний американская куртка». Трифонов пластически изображает закономерное перерождение чувства социальной неполноценности и неравенства в сложную смесь зависти и неприязни, желание стать во всем подобным Шулепникову — в ненависть к нему. Трифонов пишет взаимоотношения детей и подростков как социальные.

Одежда, например, есть первый «дом», самый близкий к человеческому телу: первый слой, который отделяет его от внешнего мира, укрывает человека. Одежда так же определяет общественный статут, как и дом; и именно поэтому Глебов так ревниво относится к Левкиной курточке: она для него показатель другого социального уровня, недоступного образа жизни, а не просто модная деталь туалета, которую, по молодости, и ему хотелось бы иметь. А дом — продолжение одежды, окончательная «отделка» человека, материализация стабильности его статута. Вернемся к эпизоду отъезда лирического героя из дома на набережной. Его семью переселяют куда-то к заставе, он исчезает из этого мира: «Те, кто уезжает из этого дома, перестают существовать. Меня гнетет стыд. Мне кажется, стыдно выворачивать перед всеми, на улице, жалкие внутренности нашей жизни». Вокруг ходит Глебов, по кличке Батон, как стервятник, оглядывая происходящее. Его волнует одно: дом.

« — А та квартира, — спрашивает Батон, — куда вы переедете, она какая? »

« Не знаю », — говорю я.

...Батон спрашивает: « Сколько комнат? Три или четыре? » — « Одна », — говорю я. « И без лифта? Пешком будешь ходить? » — Ему так приятно спрашивать, что он не может скрыть улыбку.

Крушение чужой жизни приносит Глебову злобную радость: хотя он сам пока ничего не достиг, но другие лишись дома. Значит, не все так уж намертво закреплено в этой жизни, и у Глебова есть надежда! Именно дом определяет для Глебова ценности человеческой жизни. И путь, который проходит Глебов в повести, — это путь к дому, к жизненной территории, которую он жаждет захватить, к более высокому социальному статусу, который он хочет обрести. Недоступность большого дома он чувствует крайне болезненно: « Глебов не очень-то охотно ходил в гости к ребятам, жившим в большом доме, не то что неохотно, шел-то с охо-

той, но и с опаской, потому что лифтеры в подъездах всегда смотрели подозрительно и спрашивали: «Ты к кому?» Глебов чувствовал себя почти злоумышленником, пойманным с поличным. И никогда нельзя было знать, что ответят в квартире...»

Возвращаясь к себе, в Дерюгинское подворье, Глебов, «возбужденный, описывал, какая люстра в столовой шулепниковской квартиры, и какой коридор, по которому можно ездить на велосипеде».

Отец Глебова, человек тертый и опытный, — убежденный конформист. Главное жизненное правило, которому он учит Глебова, — осторожность — тоже носит характер «пространственного» самоограничения: «Дети мои, следуйте трамвайному правилу — не высовывайтесь!» Герметическая мудрость отца рождена «давнишним и неизжитым страхом» перед жизнью. И, следуя своей мудрости, отец понимает неустойчивость жизни в большом доме, предостерегая Глебова: «Да неужто вы не понимаете, что без собственного коридора жить куда просторней?.. Да я за тыщу двести рублей в тот дом не перееду...» Отец понимает неустойчивость, фантазмагоричность этой «стабильности», он, естественно, испытывает страх по отношению к серому дому.

Маска балагурства и шутовства (под которой у отца, в отличие от Левки, скрывается страх) сближает отца Глебова с Шулепниковым, оба они хлестаковы: «Они были чем-то похожи, отец и Левка Шулепников». Врут они заливисто и беспардонно, получая истинное наслаждение от шутовского трепана. «Отец сказал, что видел в Северной Индии, как факир на глазах вырастил волшебное дерево... А Левка сказал, что его отец однажды захватил шайку факиров, их посадили в подземелье и хотели расстрелять как английских шпионов, но, когда утром пришли в подземелье, там никого не оказалось, кроме пяти лягушек... — Надо было расстрелять лягушек, — сказал отец».

Глебов охвачен серьезной, *тяжелой страстью*, тут не до шуток, не мелочь, а судьба, чуть ли не рок; его страсть сильнее даже его собственной воли: «Ему не хотелось бывать в большом доме, и, однако, он шел туда всякий раз, когда звали, а то и без приглашения. Там было заманчиво, необыкновенно...».

Поэтому Глебов столь внимателен и чуток к подробностям обстановки, столь внимателен на детали.

« — ...Я хорошо помню вашу квартиру. Помню, в столо-

вой был огромный, красного дерева буфет, а верхняя часть его держалась на тонких витых колонках. И на дверцах были какие-то овальные майоликовые картинки. Пастушок, коровки. А?» — говорит он уже после войны матери Шулешикова.

« — Был такой буфет, — сказала Алина Федоровна. — Я уж о нем забыла, а ты помнишь.

— Молодец! — Левка шлепал Глебова по плечу. — Наблюдательность адская, память колоссальная. *Можешь работать!..*» (курсив мой. — Н. И.).

Глебов использует для достижения своей мечты все, вплоть до искренней привязанности к нему дочери профессора Ганчука, Сони. Лишь поначалу он внутренне посмеивается — неужели она, бледная и неинтересная девица, может на что-то рассчитывать? Но после студенческой вечеринки в *квартире* у Ганчуков, после того, как Глебов отчетливо услышал, что кто-то желает *«мырнуть»* в *ганчуковские терема*, его тяжелая страсть обретает выход — надо действовать через Соню. «...Глебов остался ночью в квартире Сони и долго не мог заснуть, потому что стал думать о Соне совсем иначе... Утром он стал совсем другим человеком. Он понял, что может полюбить Соню». И когда сели завтракать на кухне, Глебов «посматривал вниз, на гигантскую излучку моста, по которому бежали машины и полз трамвайчик, на противоположный берег со стеной, дворцами, елями, куполами — все было изумительно картинно и выглядело как-то особенно свежо и ясно с такой высоты, — думал о том, что и в его жизни, по-видимому, начинается новое...

Каждый день за завтраком видеть дворцы с птичьего полета! И жалеть всех людей, всех без исключения, которые бегут муравьишками по бетонной дуге там внизу!»

У Ганчуков есть не только квартира в большом доме — есть еще и дача, «сверхдом» в понимании Глебова, нечто еще более укрепляющее его в «любви» к Соне; именно там, на даче, и происходит между ними все окончательно: «он лежал на диване, старомодном, с валиками и кистями, закинув руки за голову, смотрел на потолок, обшитый вагонкой, потемневшей от времени, и вдруг — приливом всей крови, до головокружения — почувствовал, что все это может стать его домом. И, может быть, уже теперь — еще никто не догадывается, а он знает — все эти пожелтевшие доски с сучками, войлок, фотографии, скрипящая рама окна, крыша, заваленная снегом, принадлежат ему! Была такая сладкая, полумертвая от усталости, от хмеля, от всего истома...»

И когда уже после близости, после Сониной любви и признаний, Глебов остается в мансарде один, отнюдь не чувственно — хотя бы привязанности или сексуального удовлетворения — переполняет Глебова: он «подошел к окну и ударом ладони (жест не гостя, а хозяина, победителя. — *Н. И.*)» растворил его. Лесной холод и тьма опажнули его. Перед самым окном веяла хвоей тяжелая еловая ветвь с шапкой сырого — в потемках он едва светился — снега.

Глебов постоял у окна, подышал, подумал: «И эта ветвь — моя!»

Теперь он — *наверху*, и взгляд сверху вниз есть отражение его нового взгляда на людей-«муравышек». Но жизнь оказалась сложнее, обманчивей, чем представлялось Глебову-победителю; отец-то в своей трамвайной мудрости в чем-то был прав: Ганчук, у которого Глебов пишет дипломную работу, знаменитый профессор Ганчук пошатнулся.

И тут происходит главное, уже не детское, не шуточное испытание героя. Те, ранние испытания воли как бы предвещали то, что случится потом. Это было сюжетным предвосхищением роли Глебова в ситуации с Ганчуком.

Вспомним: мальчики предложили Глебову вступить в тайное общество испытания воли, и Глебов обрадовался, но ответил совершенно замечательно: «...рад вступить в ТОИВ, по хочет быть вправе когда угодно из него выйти. То есть хотел быть членом нашего общества и одновременно не быть им. Вдруг обнаружилась необыкновенная выгода такой позиции: он владел нашей тайной, не будучи полностью с нами... Мы оказались у него в руках».

Во всех детских испытаниях Глебов стоит чуть в стороне, в выгодной и «выходной» позиции — и вместе, и как бы отдельно. «Он был совершенно никакой, Вадик Батон, — вспоминает лирический герой. — Но это, как я понял впоследствии, редкий дар: быть никаким. Люди, умеющие быть никакими, продвигаются далеко».

Однако здесь звучит глас лирического героя, а отнюдь не авторская позиция. Батон только с первого взгляда «никакой». На самом же деле он отчетливо проводит в жизнь свою линию, удовлетворяет свою страсть, добывается любыми способами того, чего хочет. Вадик Глебов «вползает» наверх с настойчивостью, равновеликой роковому «опусканию» Левки Шулепникова вниз, на самое дно; все ниже и ниже, вплоть до крематория, где он служит теперь привратником, сторожем царства мертвых — его уже как бы и не существует в живой жизни, и даже имя у него другое — Прохоров;

поэтому и его телефонный звонок сегодня, жарким летом 1972 года, кажется Глебову звонком с того света.

Так вот, в самый острый момент глебовского торжества и победы, достижения цели (Соня — невеста, дом — почти свой, кафедра обеспечена) Ганчука обвиняют в низкопоклонстве и формализме и хотят при этом использовать Глебова: от него требуется публичный отказ от руководителя. Мысль Глебова мучительно суетится: ведь зашатался не просто Ганчук, заколебался весь дом! И он, как истинный конформист и прагматик, понимает, что дом теперь надо себе обеспечить как-то иначе, другим путем. Но так как Трифонов пишет не просто подлеца и карьериста, а именно конформиста, то начинается самообман. И Ганчук-то, убеждает себя Глебов, не столь хорош и правилен; и в нем есть неприятные черты. Так и в детстве уже было (опять предвосхищение сюжета в предвоенной части повести): когда Шулепников-старший ищет «виновных в избиении его сына Льва», ищет зачинщиков, Глебов выдает их, утешая себя, однако, вот чем: «В общем-то, он поступил справедливо, наказаны будут плохие люди. Но осталось неприятное чувство — как будто он, что ли, кого-то предал, хотя он сказал чистую правду про плохих людей».

Глебов не хочет выступать против Ганчука — и не может избежать выступления. Он понимает, что сейчас выгоднее быть с теми, кто «катит бочку» на Ганчука — но хочет остаться чистеньким, в стороне; «лучше всего оттянуть, замотать всю эту историю». Но оттягивать бесконечно — невозможно. И Трифонов подробно анализирует ту иллюзию свободного выбора (испытание воли!), которую выстраивает самообманчивый рассудок Глебова: «Это было как на сказочном распутье: прямо пойдешь — голову сложишь, налево пойдешь — коня потеряешь, направо — тоже какая-то гибель. Впрочем, в некоторых сказках: направо пойдешь — клад найдешь. Глебов относился к особой породе богатырей: готов был топтаться на распутье до последней возможности, до той конечной секундочки, когда падают насмерть от изнеможения. Богатырь-выжидатель, богатырь-тянульщик резины. Что это было — ...растерянность перед жизнью, что постоянно, изо дня в день, подсовывает большие и малые распутья?» В повести возникает иронический образ дороги, на которой стоит Глебов: дороги, которая никуда не ведет, то есть тупика. У него только один путь — вверх. И только этот путь освещает ему путеводная звезда, судьба, на которую Глебов в конце концов положился. Он отворачивается к

стене, устраняется (в переносном и в буквальном смысле слова, лежит у себя дома на кушетке) и ждет.

Совершим небольшой шаг в сторону, обратимся к образу Ганчука, играющему столь существенную роль в сюжете повести. Именно образ Ганчука, считает Б. Панкин, в целом расценивающий повесть как «не самую удачную» среди городских повестей Трифонова, является «интересным, неожиданным». В чем же видит своеобразие образа Ганчука Б. Панкин? Критик ставит его в один ряд с Сергеем Троицким и Гришей Ребровым, «как еще одну ипостась типа». Позволю себе длинную цитату из статьи Б. Панкина, в которой ясно обозначено его понимание образа: «...Ганчуку... суждено было воплотить в собственной судьбе и связь времен, и их разрыв. Он родился, начал действовать, вызрел и проявил себя как личность именно в ту пору, когда возможностей проявить и отстоять себя и свои принципы (отстоять или погибнуть) было у человека больше, чем в иные времена... бывший красный конник, рубака превратился сначала в студента-рабфаковца, потом в преподавателя и ученого. Закат же его карьеры совпал с порой, к счастью, кратковременной (?! — Н. И.), когда нечестности, карьеризму, приспособленчеству, рядясь в одежды благородства и принципиальности, легче было одерживать свои жалкие, призрачные победы... И мы видим, как, идя навстречу поражению, предчувствуя его неотвратимость, он, и ныне остающийся рыцарем без страха и упрека, и сегодня пытающийся, но тщетно, одолеть своих врагов в честном поединке, тоскует по тем временам, когда он не был столь безоружен»¹ (курсив мой. — Н. И.).

Верно обрисовав биографию Ганчука, критик, на мой взгляд, поспешил с оценкой. Дело в том, что «рыцарем без страха и упрека» Ганчука назвать никак нельзя, исходя из полного объема информации о профессоре-рубаке, который мы получаем в тексте повести; а уже вывод о том, что на Ганчуке строится авторская позитивная программа, и совсем бездоказателен.

Обратимся к тексту. В откровенных и неприпущенных беседах с Глебовым профессор «с наслаждением» рассказывает «о попутчиках, формалистах, рапповцах, Пролеткульте... помнил всякие изгибы и перипетии литературных боев двадцатых — тридцатых годов».

Трифонов раскрывает образ Ганчука через его прямую речь: «Тут мы нанесли удар беспаловщине... Это был реци-

¹ «Дружба народов», 1977, № 5, с. 251, 252.

див, пришлось крепко ударить.. Мы дали им бой...»; «Кстати, мы обезоружили его, знаете каким образом?» Авторский комментарий сдержан, но многозначителен: «Да, это были действительно бои, а не ссоры. Истинное понимание вырабатывалось в кровавой рубке». Писатель отчетливо дает понять, что Ганчук пользовался в литературных дискуссиях методами, мягко говоря, не чисто литературного порядка: не только в теоретических спорах утверждалась им истина.

С того момента, когда Глебов решает «вползти» в дом, используя Соню, он начинает бывать у Ганчуков каждый день, сопровождает старого профессора на вечерних прогулках. И Трифонов дает подробную внешнюю характеристику Ганчука, перерастающую в характеристику внутреннего облика профессора. Перед читателем возникает не «рыцарь без страха и упрека», а человек, удобно расположившийся в жизни. «Когда он надевал каракулевую шапку, влезал в белые, обшитые кожей шоколадного цвета бурки и в длиннополую шубу, подбитую лисьим мехом, он становился похож на купца из пьес Островского. Но этот купец, неторопливо, размеренными шажками гулявший по вечерней пустынной набережной, рассказывал о польском походе, о разнице между казачьей рубкой и офицерской, о беспощадной борьбе с мелкобуржуазной стихией и анархистствующими элементами, а также рассуждал о теоретической *пуганице* Луначарского, *заблуждениях* Покровского, *колебаниях* Горького, *ошибках* Алексея Толстого... И обо всех... говорил хотя и почтительно, но с оттенком *тайного превосходства*, как человек, обладающий каким-то дополнительным знанием».

Критическое отношение автора к Ганчуку очевидно. Ганчук, например, совершенно не знает и не понимает современной жизни окружающих людей, заявляя: «Через пять лет каждый советский человек будет иметь дачу». Он равнодушен и к тому, как ощущает себя на двадцатипятиградусном морозе сопровождающий его в студенческом пальтишке Глебов: «Ганчук сладостно сипел и отдувался в своей душегрейной шубе».

Таким образом, Ганчук отнюдь не положительный герой Трифонова. Но противники его — компания Друзяева и Ширейко — отвратительны. Конечно же Ганчук ведет себя сейчас порядочно: он пытается защитить ни в чем не повинных людей, которых критикуют в недопустимой форме. Но в прошлом тот же Ганчук не останавливался перед жестокими методами. «Ганчук — это звучало страшновато для врагов. Потому что ни колебаний, ни жалости». Нетерпимость — вот

главное, пожалуй, качество «купца» в шубе на лисьем меху. Беспощадно, не задумываясь, расправлялся Ганчук с противниками, и сейчас он жалеет только об одном: что Дороднова тогда «не доби́ли»: «Недопеченный гимназистик со скрытой то ли кадетской, то ли нововременской психологией обвиняет меня в недооценке классовой борьбы... Да пусть молится богу, что не попался мне в руки в двадцатом году, я бы разменял его как контрика!»

«Разменял», «обезоружили», «нанесли удар» — вот и вся «паучная терминология» Ганчука. Он строит обвинения на классовом происхождении своих врагов, разглагольствуя о «недодавленной» мелкобуржуазной стихии. Юлия Михайловна, жена Ганчука, вторит ему: «...сказал, что про Дороднова не знает, но про Друзьева известно точно: он сын мельника».

Юлия Михайловна гордится своей чистотой, осуждает окружающих, безапелляционна и категорична в своих оценках: она видит, например, у многих страсть к имуществу. «Зачем? Что вам далась эта квартира? — Она поднимала плечи и оглядывала комнату брезгливо, почти с отвращением. — Вы думаете, в вашей комнатке в деревянном домике вы не можете трудиться?» Соня ей отвечает вполне резонно: «Но ты почему-то не уезжаешь отсюда в деревянный домик...»

Однако горькая пропия жизни состоит и в том, что Ганчука и его жену, рассуждающих о мелкобуржуазной стихии, Трифонов наделяет отнюдь не пролетарским происхождением: Ганчук, оказывается, из семьи священника, а Юлия Михайловна с ее прокурорским тоном, как выясняется, — дочь разорившегося венского банкира...

Как и тогда, в детстве, Глебов предал, но поступил, как ему казалось, «справедливо» с «плохими людьми», так и сейчас ему предстоит предать человека, видимо, не самого лучшего.

Но Ганчуки — жертва в сложившейся ситуации. И то, что эта жертва — не самая симпатичная личность, не меняет подлого существа дела. Более того: нравственный конфликт лишь усложняется. И в конце концов самой большой и безвинной жертвой оказывается святая простота, Соня.

Трифонов, как мы уже знаем, иронически определял Глебова как «богатыря — тянульщика резины», лжебогатыря на распутье. Но и Ганчук — тоже лжебогатырь: «крепенький, толстый старичок с румяными щечками казался ему богатырем и рубакой, Ерусланом Лазаревичем». «Богатырь», «купец из пьес Островского», «рубака», «румяные щечки» — вот

те определения Ганчука, которые ничем не опровергнуты в тексте. Его жизнеустойчивость, физическая стабильность феноменальны. Уже после разгрома на ученом совете, с блаженством и подлинной увлеченностью Ганчук... поедает пирожное-наполеон. Даже навещая могилу дочери — в финале повести, он торопится скорее домой, чтобы поспеть к какой-то телевизионной передаче... Персональный пенсионер Ганчук переживает все нападки: они не задевают его «румяных щечек».

Конфликт в «Доме на набережной» между «порядочными» Ганчуками, ко всему относящимися с «оттенком тайного превосходства», и Друзьевым-Ширейко, к которым внутренне примыкает Глебов, *меняющий* Ганчука на Друзьева, как бы на новом витке возвращает конфликт «Обмена» — между Дмитриевыми и Лукьяновыми. Фарисейство Ганчуков, презирающих людей, но живущих именно таким образом, который они на словах презирают, так же малосимпатично автору, как и фарисейство Ксении Федоровны, для которой другие, «низкие» люди вычищают выгребную яму. Но конфликт, который в «Обмене» носил преимущественно этический характер, здесь, в «Доме на набережной», становится конфликтом не только нравственным, но и идеологическим. И в этом конфликте, казалось бы, Глебов расположен точно посередине, на распутье, он может повернуться и так и эдак. Но Глебов ничего не хочет решать; за него решает вроде бы судьба: накануне выступления, которого так требует от Глебова Друзьев, умирает бабушка Нила — незаметная, тихонькая старушка с пучочком пожелтевших волос на затылке. И все решается само собой: Глебову никуда не надо идти. Однако предательство все равно уже совершилось, Глебов занимается откровенным самообманом. Это понимает Юлия Михайловна: «Лучше всего, если вы уйдете из этого дома...» Да и дома-то для Глебова здесь больше нет, он разрушился, распался, дом теперь надо искать в другом месте. Так завершается, закольцовывается один из главных мотивов повести: «Утром, завтракая на кухне и глядя на серую бетонную излучку моста (почти дословный повтор пейзажа; между первоначальным и последним взглядом Глебова из окна дома на набережной *вниз* натянута весь сюжет повести. — Н. И.), на человечков, автомобильчики, на серо-желтый, с шапкою снега дворец на противоположной стороне реки, он сказал, что позвонит после занятий и придет вечером. Он больше не пришел в тот дом никогда».

Дом на набережной исчезает из жизни Глебова, дом, ка-

завшийся столь прочным, на самом деле оказался хрупким, ни от чего не защищенным, он стоит на набережной, на самом краю суши, у воды; и это не просто случайное местоположение, а намеренно выбранный писателем символ¹. Дом уходит под воду времени, как некая Атлантида, со своими героями, страстями, конфликтами: «волны сомкнулись над ним» — эти слова, адресованные автором Левке Шулепникову, можно отнести и ко всему дому. Один за другим исчезают из жизни его обитатели: Антон и Химиус погибли на войне; старший Шулепников был найден мертвым при непроясненных обстоятельствах; Юлия Михайловна умерла, Соня сначала попала в дом для душевнобольных и тоже скончалась... «Дом рухнул».

С исчезновением дома намеренно забывает все и Глебов, не только уцелевший при этом потопе, но и достигший новых престижных вершин именно потому, что «он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать». Он жил тогда «жизнью, которой не было», — подчеркивает Трифонов.

Не хочет помнить не только Глебов — ничего не хочет помнить и Ганчук. В финале повести неизвестный лирический герой, «я», историк, работающий над книгой о 20-х годах, разыскивает Ганчука: «Ему было восемьдесят шесть. Он ссохся, согнулся, голова ушла в плечи, но на скулах еще теплился неизбитый до конца ганчуковский румянец». И в рукопожатии его еще ощущается «намек на прежнюю мощь». Неизвестный жаждет расспросить Ганчука о прошлом, но наталкивается на упорное сопротивление: «И дело не в том, что память старца ослабла. Он не хотел вспоминать».

В. Сахаров иронически определил прозу Трифонова как «воспоминательную» — и с этим определением, подчеркивающим важнейшее качество этой прозы, можно согласиться безо всякой иронии. Не только мотив памяти характерен для этой прозы — память становится художественным организатором сюжета и идейной направляющей силой прозы Трифонова, и отнюдь не только его одного. Так называемая «деревенская» проза вся построена на близкой исторической памяти. Такие разные произведения, как «Пряслины» Ф. Абрамова, «Кануны» В. Белова, «Трава забвения», «Святой колодец», «Разбитый кувшин, или Волшебный рог Оберона» В. Катаева, «И дольше века длится день...» Ч. Айтматова,

¹ Этот символ убедительно раскрыт А. Демидовым в статье «Мипувшее» («Театр», 1981, № 7).

«Живи и помни» В. Распутина (этот ряд можно продолжать очень долго), объединяет мотив памяти. «Военная» проза тоже стала — даже композиционно — строиться на этом мотиве; воспоминания ретроспективно разворачивают в прошлом, которое приходит при свете сегодняшнего дня, военные эпизоды. По этому принципу написаны «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, «Пастух и пастушка» В. Астафьева, «День победы в Черново» В. Кондратьева, рассказы А. Генатулина, Ю. Нагибина, «Меньший среди братьев» Г. Бакланова... При этом неизбежна — иногда — перекличка мотивов, ситуаций, эпизодов. Но есть тот священный огонь, который светит всем, — это огонь памяти. Без него невозможны были бы ни «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, ни «Прощание с Матерой» В. Распутина, ни «Всякий, кто встретится со мной» О. Чиладзе, ни «Императорский безумец» Я. Кросса. Близкая либо далекая, память истории для писателя 70—80-х годов сверхактуальна.

Это явление, впрочем, сопровождалось своего рода гримами, когда приобрело характер массовый, стало даже своего рода модой — от ретрокино до ретроодежды, из мироотношения — через стиль — превратившись в поверхностную стилизацию. При этом историческое содержание, естественно, адаптировалось. Паломничества к «святым местам» русской истории и культуры стали не менее престижными, чем абонемент на международный кинофестиваль, и т. п. Память из фактора культурно-идеологического и исторического превращалась тем самым в побрякушку, бантик, украшеньице, лишь оттеняющее «современный» образ жизни. Потребительское отношение к памяти, паразитирующее на важном культурном явлении нашей жизни, было живо уловлено борзописцами и мгновенно нашло своих производителей. Так, печально известный роман В. Пикуля «У последней черты» стал своеобразным свидетельством ремесленно-безответственного использования «исторической жажды» читателя.

Память...

Даже историко-литературные даты стали отмечаться с теплотой, характерной для семейного праздника. Повысился престиж музея как живого хранилища памяти: архив перестал восприниматься как нечто далекое от жизни, на повестку дня встал вопрос об архивах семейных, тоже необходимых для сохранения памяти и, в конечном счете, для истории. Очередные тома академического «Литературного наследия» стали бестселлерами; получили невиданную попу-

лярность мемуары, книги о забытом прошлом, будь они документального или художественного жанра. Можно определенно сказать, что 70-е годы в искусстве и литературе были освещены открытием прошлого, его неисчерпанной художественной силы, его родовой взаимосвязанности с современностью и несомненной причастностью к будущему.

Память в культуре осуществляется на деле как традиция — и критики заговорили о традиции.

Исследователь поэзии свидетельствует: «Для современной поэзии все большее значение приобретает ее самоопределение по отношению к традиции. Очевидно, с полным правом эту фразу еще долго можно будет ставить в начале любой статьи... настолько явно интерес к этой проблеме возрастает с каждым годом»¹.

Конечно же, из прошлого, из наследия разными писателями извлекаются разные уроки, в том числе и прямо противоположные. Но здесь важно отметить, что активное возрождение памяти способствовало углубленному исследованию, отходу от односторонней и прямолинейной оценки. Именно оценки. Из учителей, высокомерно выставивших балл тому или иному деятелю культуры прошлого, мы обратились в учеников, в наследников с неожиданно вскрытым завещанием, в котором стоит повнимательнее разобраться. «Память вовсе не механична. Это важнейший творческий процесс», — пишет академик Д. С. Лихачев.

«Память противостоит уничтожающей силе времени».

«Память — это преодоление времени, преодоление смерти».

В этом величайшее нравственное значение памяти». И далее: «Совесть — это в основном память, к которой присоединяется моральная оценка совершенного. Но если совершенное не сохраняется в памяти, то не может быть и оценки. Без памяти нет совести». Д. Лихачев таким образом формулирует свое понимание общественной роли памяти, близкое трифоновскому. Но вот каким еще и социальным вопросом задается ученый: «Может быть, следует подумать — не основывать ли нравственность на чем-либо другом: игнорировать прошлое с его порой ошибками и тяжелыми воспоминаниями и быть устремленным целиком в будущее, строить это будущее на разумных основаниях самих по

¹ Ермилова Е. Диалог с традицией. — В кн.: «Контекст-1981». М., 1982, с. 216.

себе, забыть о прошлом с его и темными и светлыми сторонами?»¹ На этот вопрос Д. Лихачев дает категорически отрицательный ответ.

Так же как наша культурная жизнь невозможна без памяти (жанр — это память литературы, по определению М. М. Бахтина), так она не может и основываться на памяти избирательной. Это такой же грех против памяти, как и полное забвение.

Следовательно, память, воспоминание есть акт не только культурный, но и социально-нравственный.

Л. Теракопян совершенно справедливо замечает, что повесть «Дом на набережной» построена «на интенсивной полемике с философией забвения, с лукавыми попытками спрятаться за «времена». В этой полемике — нерв произведения»². То, что Глебов и иже с ним пытаются забыть, выжечь в памяти, восстанавливается всей тканью произведения, и подробная описательность, присущая повести, есть художественное и историческое свидетельство писателя, воссоздающего прошлое, противостоящего забвению. Позиция автора выражена не только в антипатии к Друзьеву, Дороднову или Глебову; она выражена именно в стремлении восстановить, ничего не забыть, все увековечить в памяти читателя.

Действие повести, напомним еще раз, разворачивается сразу в нескольких временных пластах: начинается 1972 годом, затем опускается в предвоенные годы; потом основные события падают на конец 40-х — начало 50-х годов; в финале повести — 1974 год. Голос автора звучит открыто только однажды: в прологе повести, задавая историческую дистанцию; после вступления все события приобретают внутреннюю историческую завершенность. Живая равноценность разных слоев времени в повести очевидна; ни один из слоев не дан абстрактно, намеком, оп развернут пластически; каждое время в повести имеет свой образ, свой запах и цвет.

В «Доме на набережной» Трифионов сочетает и разные голоса в повествовании. Большая часть повести написана от третьего лица, но в бесстрастное протокольное исследование глебовской психологии влетает внутренний голос Глебова, его оценки, его размышления. Более того: как точно от-

¹ Лихачев Д. С. Служение памяти. — «Наш современник», 1983, № 3, с. 171, 172.

² Теракопян Л. Городские повести Юрия Трифонова. — В кн.: Трифионов Ю. Другая жизнь. Повести, рассказы. М., 1978, с. 683.

мечает А. Демидов в упоминавшейся статье, Трифонов «вступает с героем в особый лирический контакт»¹. Какова же цель этого контакта?

Осудить Глебова — слишком простая задача. Трифонов ставит своей целью исследование психологии и жизненной концепции Глебова, что и потребовало столь тщательного проникновения в микромир героя. Трифонов следует за своим героем как тень его сознания, погружаясь во все закоулки самообмана, воссоздает героя изнутри его самого. Глебов — единственный из юных героев повести, «выплывший» после потопа, и эта его мимикрийная живучесть, способность не только держаться на плаву, но и идти «вверх», становится предметом авторского исследования. Однако Глебов не хочет вспоминать — поэтому Трифонов не мог выбрать форму повествования от первого лица, от лица Глебова. Выбор третьего лица как формы повествования имеет глубоко содержательный характер: внутреннее исследование при сохранении некоторой дистанции гарантирует объективность, столь важную для Трифонова.

Повествование от третьего лица с вплетенным в него косвенным монологом Глебова несколько раз на протяжении повести перебивается лирическими отступлениями и от первого лица, того самого «я», о котором уже говорилось выше. В этих отступлениях воссоздается то же самое время, о котором рассказано в основной части повествования; действуют те же самые герои. Присутствует там и открытая, явно осуждающая, жесткая оценка Глебова. Но главное, ради чего написаны эти отступления, содержится не в этой оценке, а в самом взгляде со стороны, вызванном к жизни тем, что начисто отсутствует у Глебова: памятью. Лирические отступления начинаются с одних и тех же слов: «Я помню...», «я помню...», «и еще я помню». Глебов в этих отступлениях — лишь частность, деталь воспоминаний, внимание на нем не концентрируется. В этих коротких кусках — лишь несколько страниц на большую повесть — появляется иная, явно лирическая стихия, сообщающая повествованию новое дыхание, новое измерение. Это стихия памяти, живой и неподвластной всепоглощающему времени. Если кто-то помнит, то значит — было. «Я помню всю эту чепуху детства, потери, находки. ...И то, как передвигали дом с аптекой, и еще то, что во дворах был всегда сырой воздух, пахло рекой, и запахах реки был в комнатах, особенно в большой, отцовской...»

¹ «Театр», 1981, № 7, с. 99.

Память старается удерживать все мелочи и подробности жизни, и на вопрос — «надо ли вспоминать?», заданный в начале романа «Время и место», отвечают лирические отступления уже в этой повести. Так закладывается Трифоновым новая вещь; исходя из структуры повести, можно прогнозировать дальнейшее развитие его прозы.

Повесть «Дом на набережной» стала для писателя поворотной во многих отношениях. Трифонов резко переакцентирует прежние мотивы, находит новый, не исследованный ранее в литературе тип, обобщающий социальное явление «глубовщины», анализирует социальные изменения через отдельно взятую человеческую личность. Идея обрела наконец художественное воплощение. Ведь рассуждения Сергея Троицкого о человеке как нити истории можно отнести и к Глебову: он и есть та нить, которая из 30-х годов протянута в 70-е годы, уже в наше время. Исторический взгляд на вещи, выработанный писателем в «Нетерпении», на близком к современности материале дает новый художественный результат: Трифонов становится историком-летописцем, свидетельствующим о современности.

Но не только в этом заключается роль «Дома на набережной» в творчестве Трифонова. В этой повести писатель подверг критическому переосмыслению свое «начало» — повесть «Студенты». Анализируя в первых главах книги эту повесть, мы уже обращались к сюжетным мотивам и героям, как бы перешедшим из «Студентов» в «Дом на набережной». Перенос сюжета и переакцентировка авторского отношения подробно прослежена и в прокомментированной выше статье В. Кожина «Проблема автора и путь писателя».

Обращусь теперь лишь к частному вопросу, затронутому В. Кожинным и представляющему не только сугубо филологический интерес. Этот вопрос связан с образом автора в «Доме на набережной». Именно в голосе автора, считает В. Кожин, незримо присутствуют в «Доме на набережной» давнишние «Студенты». «Автор, — пишет В. Кожин, оговариваясь, что это не эмпирический Ю. В. Трифонов, а художественный образ, — одноклассник и даже приятель Вадима Глебова... Он тоже герой повести — отрок, а затем юноша... с благородными устремлениями, несколько сентиментальный, расслабленный, но готовый бороться за справедливость».

«...Образ автора, неоднократно появляющийся в предыстории повести, полностью отсутствует при разворачивании ее центральной коллизии. Но в самых острых, кульми-

национных сценах... редуцируется, почти совсем заглушается даже и самый голос автора, который достаточно отчетливо звучит в остальном повествовании»¹. В. Кожин подчеркивает именно то, что Трифонов не корректирует голос Глебова, его оценки происходящего: «Голос автора существует здесь в конце концов как бы только для того, чтобы со всей полнотой воплотить позицию Глебова и донести его слова и интонации. Так именно и только Глебов создает образ Красниковой. И этот малопривлекательный образ никак не корректируется голосом автора...

Неизбежно получится так, что голос автора в той или иной степени солидаризируется здесь с голосом Глебова»².

Попробуем разобраться.

Действительно, в лирических отступлениях, как мы уже отмечали, звучит голос некоего лирического «я», в котором В. Кожин видит образ автора. Но это лишь один из голосов повествования, по которому нельзя судить исчерпывающе об авторской позиции по отношению к событиям, и тем более, к самому себе в прошлом — ровеснику Глебова, автору повести «Студенты». В этих отступлениях прочитываются некоторые автобиографические детали (переезд из большого дома на заставу, потеря отца и т. д.). Однако Трифонов специально отделяет этот лирический голос от голоса автора-повествователя.

Свои обвинения по адресу автора «Дома на набережной» В. Кожин подкрепляет не литературоведчески, а фактически, прибегая к своим собственным биографическим воспоминаниям и к биографии Трифонова как к аргументу, подтверждающему его, Кожина, мысль. В. Кожин начинает свою статью со ссылки на Бахтина, прибегнем к Бахтину и мы. «Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений и, наоборот, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно досточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, — замечает ученый, — производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент — форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира». И — далее: «Мы отрицаем... тот совершенно беспринципный, чисто фак-

¹ «Контекст-1977», с. 40, 41.

² Там же, с. 42.

тический подход к этому, который является единственно господствующим в настоящее время, основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою; в результате непонимание и искажение — в лучшем случае передача голых фактов — этической, биографической личности автора...»¹ Прямое сопоставление фактов биографии Трифонова с авторским голосом в произведении представляется некорректным.

Позиция автора отличается от позиции любого героя повести, в том числе и лирического. Он никак не разделяет, скорее опровергает, например, точку зрения лирического героя на Глебова («он был совершенно н и к а к о й»), подхваченную многими критиками. Нет, Глебов — очень определенный характер. Да, голос автора местами как бы сливается с голосом Глебова, вступая с ним в контакт. Но наивное предположение, что он разделяет позицию Глебова по отношению к тому или иному персонажу, не подтверждается. Трифонов, повторю еще раз, исследует Глебова, подсоединяется, а не присоединяется к нему. Не голос автора корректирует слова и мысли Глебова, а сами объективные действия и поступки Глебова корректируют их. Жизненная концепция Глебова выражена не только в прямых его размышлениях, потому что зачастую они иллюзорны и самообманны. (Ведь Глебов, например, «искренне» мучается над тем, идти ли ему выступать по поводу Ганчука. «Искренне» он убедил себя и в любви к Соне: «И он думал так искренно, потому что казалось — твердо, окончательно и ничего другого не будет. Их близость делалась все тесней. Он не мог прожить без нее ни дня».) Жизненная концепция Глебова выражена в его пути. Результат Глебовым важен, овладение жизненным пространством, победа над временем, которое топит многих, и Дородновых и Друзяевых в том числе, — они лишь были, а он есть, радуется Глебов. Он вычеркнул прошлое — а Трифонов его скрупулезно восстанавливает.

Именно в восстановлении, противостоящем забвению, и состоит авторская позиция.

Далее: В. Кожин упрекает Трифонова в том, что «голос автора не осмелился, если можно так выразиться, открыто выступить рядом с голосом Глебова в кульминационных сценах. Он предпочел устраниваться вообще. И это принизило общий

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 11, 12.

смысл повести»¹. Но именно «открытое выступление» и призило бы смысл повести, превратило ее в частный эпизод личной биографии Трифонова! Рассчитываться с самим собой Трифонов предпочел своим способом. Новый, исторический и взгляд на прошлое включал в исследование «глубовщины» и его самого, тогдашнего, автора «Студентов». Трифонов не отделял и не выделял себя — прошлого — от того времени, которое он пытался постичь и образ которого он написал заново в «Доме на набережной».

В «Другой жизни» память одного человека — Ольги Васильевны — восстанавливала жизнь Сергея, жизнь, освещенную светом поисков исторической правды. В «Доме на набережной» Трифонов обращается как свидетель к памяти своего поколения, памяти, которую хочет перечеркнуть Глебов («жизнь, которой не было»). И позиция Трифонова выражена в конечном счете через художественную память, стремящуюся к социально-историческому познанию личности и общества, кровно связанных временем и местом.

* * *

Память или забвение — так можно определить и глубинный конфликт романа «Старик», последовавшего за повестью «Дом на набережной».

В романе «Старик» Трифонов соединил в целое жанр городской повести и жанр исторического повествования.

Память, от которой отказывается профессор Ганчук, становится главным содержанием жизни Павла Евграфовича Летунова, главного героя романа «Старик». Память протягивает нить из удушливого лета 1972 года (напомню, что и действие «Дома на набережной» тоже открывается этим временем, и в это же время Клио-72 в романе «Нетерпение» произносит свои монологи) в горячее время революции и гражданской войны.

Отрада и самоказнь, боль и бессмертие — все это объединяется в памяти, если она приходит при свете совести. Павел Евграфович — уже на краю бездны, подошел к концу своей жизни, и его память обнажает то, что лукавое сознание могло раньше скрывать или прятать.

В двух пластах времени, воплощенных в двух стилевых потоках, движется повествование романа.

¹ «Контекст-1977, с. 46.

Сейчас — действие разворачивается в дачном поселке, в старом деревянном доме, где живет Павел Евграфович Летунов со своим разросшимся семейством. Бытовой конфликт романа в настоящем времени — это конфликт с соседями по дачному кооперативу, связанный с добыванием освободившегося дачного домика. Пятидесятилетние дети настаивают на том, чтобы Павел Евграфович проявил некоторые усилия по овладению новым «жизненным пространством»: «Надоело наше вечное блаженное нищенство. Почему мы должны жить хуже всех, теснее всех, жалчее всех?» Вопрос поднимается на вершины чуть ли не «нравственные». «Имей в виду, — грозят дети, — на твоей совести будет грех. Ты о душевном покое думаешь, а не о внуках. А ведь им жить, не нам с тобой». Все это происходит оттого, что Павел Евграфович отказался выполнить их приказ «поговорить с председателем правления насчет этого несчастного домика Аграфены Лукиничны. Но ведь не мог, не мог, окончательно и бесповоротно не мог. Как бы он мог?.. Против памяти Гали? Им кажется, если матери нет в живых, значит, и совести ее нет. И все с нуля начинается».

«Память из глубочайших глубин», внезапно нахлынувшая на Летунова после получения письма от Аси, в которую он был влюблен в горячее революционное время, — эта память противостоит сугубо злободневной и весьма популярной жизненной концепции типа «все с нуля начинается». Нет, ничто не проходит, не исчезает. Акт воспоминания становится актом этическим, нравственным. Хотя и в этой памяти будут свои специфические проблемы и характерные провалы — но об этом позже.

Так как две основные линии романа связаны жизнью и памятью Летунова, то роман как бы следует изгибам и извилам его памяти; эпическое начало (обо всем, что происходит «сейчас», повествуется «от автора», объективно) тесно переплетается с внутренним монологом Летунова о прошлом (повествование от первого лица) и от его же лица ведущимися лирическими отступлениями.

Трифонов как бы вставляет в роман испытанный жанр «московской» повести, со всеми ее мотивами, прежним комплексом проблем, — но все освещает тем трагическим историческим фоном, на котором кипят теперешние мелодраматические страсти вокруг злосчастного домика. Подмосковный дачный поселок Серебряный бор — излюбленное место действия трифоновской прозы. Детские страхи и детская влюбленность, первые испытания и жизненные потери — все это закреплено

в сознании Трифонова в образе подмосковного дачного поселка — Соколиный бор, кооператив «Красный партизан», где-то недалеко от станции метро «Сокол»; место, куда можно приехать на троллейбусе, — точная топография Трифонову здесь необходима, так же как и в случае с серым домом на Берсеневской набережной около кинотеатра «Ударник».

Подмосковный поселок, куда выезжают на лето горожане, обозначает не только определенное место действия, но и социальную территорию. Вспомним социальный пейзаж берега реки в повести «Обмен», действие которой связано, кстати, с таким же дачным поселком.

Время в поселке идет по часам и минутам, а не по годам и эпохам. Сиюминутны занятия детей и внуков Летунова; да и он сам с судками идет за обедом, боясь опоздать, получает его, пьет чай, слышит, как дети, убивая время, играют в карты, занимаются бесполезной и никуда не ведущей болтовней — проживают свою жизнь. Иногда вспыхивают споры на историческую тему, не имеющие насущного значения для спорщиков — так, чесание языков, очередной раунд в пустой трате времени. Рядом с живой памятью о минувшем, которая, как отчетливо понимает Павел Евграфович, никому здесь не нужна, ведутся как бы фарсовые разговоры об истории России: «Об Иване Грозном, что ли. На историческую тему. Да им все едино, лишь бы гром, спор, лишь бы свое «я» показать». Но в то же время Трифонов этими спорами как бы предсказывает социально-историческую проблематику романа.

« — Времена были адские, жестокие, поглядите на Европу, на мир... А религиозные войны во Франции? Избиение гугенотов? А что творили испанцы в Америке?

— ...Молчать! Вам кол по истории, товарищ кандидат наук! Царь Иван разорвал Россию надвое и развратил всех: одних сделал палачами, других жертвами... Оправдываете изувера! Садиста, черта! Сексуального маньяка!.. Времена, времена! Какие, к черту? Возрождение, Микеланджело, Лютер...

... — А расширение границ? Казань, Астрахань?

— Да не нужны мне даром! Что мне это расширение границ? На крови да на утопленниках?

— Карла никто не называет злодеем, хотя Варфоломеевская ночь и Новгород — почти одно время...¹ Царь Иван сделал бесконечно много для России!...»

¹ Кстати, этот аргумент в споре об отечественной истории — «поглядите на Европу» — весьма жизнеспособен. Им пользуется, например, В. Кожин, оправдывающий деятельность Грозного при помо-

Бытовые разговоры освещены двойным светом: с одной стороны, это действительно треп, с другой — размышления о судьбах страны. Трифонов «снимает» серьезность, снижает, заземляет повествование, переводит его в иронический план: «Еще что-то бубнил невнятное, вытирая ладонью щеки, бороду. Ну, конечно, слезы. Когда выпивал, становился безобразно слезлив».

По этому спору об истории, об оценке деятельности Ивана Грозного можно установить конкретное время замысла «Старика», видимо, долго у Трифонова зревшего. Дискуссии об Иване Грозном прошли в начале 60-х годов, и именно они помогли приблизиться к объективному воссозданию его образа. В это время Трифонов работал над «Отблеском костра», тогда же он и анализировал дневники своего дяди П. А. Лурье, вошедшие в материал как «Отблеска костра», так и «Старика».

Уже после смерти крупнейшего советского историка, академика С. Б. Веселовского, в 1963 году была напечатана его книга «Исследования по истории опричнины», вызвавшая огромный общественный интерес. Это издание было предпринято по инициативе комиссии по изданию трудов С. Б. Веселовского, созданной в 1957 году под председательством академика М. Н. Тихомирова. «Изучение его рукописей показало, — пишет редакция, — что в последнее десятилетие своей творческой деятельности он занимался преимущественно разработ-

щи сравнительного анализа числа убиенных (о, бессмертная арифметика!) при опричнине и во время Варфоломеевской ночи. Но больше всего оправдывает Ивана, как утверждает В. Кожинов, тот факт, что «ведь сам Иван Грозный мучительно каялся и беспощадно осуждал себя за совершенные по его приказаниям казни!» («Наш современник», 1981, № 11, с. 165). Легенду о «кающемся царе», которую пытается возродить В. Кожинов, опровергают не только работы историков, но и свидетельства позднейших хронографов: «Прозва свою часть опришники, а другую часть ...именова земщина, и заповеда своей части оную часть насилovati и смерти предавати и дома их грабити, и воевод, данных ему от бога, без вины убивати повеле, не усрамися же и святительского чина, овых убивая, овых заточению предавая, и грады краснейшие Новоград и Псков разрушати, даже и до суцых младенцев повеле. И тако многа лета во дни живота своего провождая уже и наконец старости пришед, права же своего никакже не переменяи» (курсив мой. — Н. И. См.: Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. 2, СПб., изд. «Общественная польза», с. 168—169).

кой вопросов политической истории Руси XVI в. и генеалогией. Большинство работ С. Б. Веселовского этого периода остались неопубликованными»¹. Концепция Веселовского находилась в оппозиции к апологетической трактовке личности Грозного и его исторической деятельности.

Книга С. Б. Веселовского является одним из самых глубоких исследований эпохи царствования Ивана Грозного. Изучение фактического материала, сравнительный анализ свидетельств современников и концепций историков позволил С. Б. Веселовскому восстановить реальный образ Грозного. Подробно разбирая отзывы русских историков о личности Ивана Грозного — от Н. Карамзина до С. Платонова, — С. Б. Веселовский, в частности, приводит мнение М. П. Погодина, поразительно совпадающее, даже словесно, с одной из оценок Грозного в споре, приведенном в романе «Старик»: «...нет ничего, кроме казней, пыток, опал, действительный разъяренного гнева, взволнованной крови, необузданной страсти». Ср.: «Что... высокого, благородного, прозорливого, государственного? Злодей, зверь говорун-начетчик — с подъяческим умом — и только. Надо же ведь, чтобы такое существо, потерявшее даже образ человеческий, не только высокий лик царский, нашло себе прославителей» (М. Н. Погодин)².

Насколько острым и злободневным был вопрос, показывает отношение С. Б. Веселовского к интерпретациям личности и деятельности Грозного в литературе и культуре того периода. Так, в статье 1944—1945 года «Обзор мнений историков об опричном дворе царя Ивана» историк замечает: «С недавних пор все, кому приходилось писать об Иване Грозном и его времени, заговорили в один голос, что наконец-то Иван, как историческая личность, реабилитирован от наветов и искажений старой историографии и предстал перед нами во весь рост и в правильном освещении. С. Бородин в отзыве о «Трилогии» В. Костылева хвалил автора за то, что Иван Грозный показан у него «передовым государственным деятелем, преобразователем жизни страны, твердым в достижении цели, прозорливым и смелым». С. Голубев в отзыве о новой постановке пьесы А. Толстого на сцене Малого театра писал, что «после многих веков» наветов и клеветы врагов Ивана Грозно-

¹ Веселовский С. Б. Исследования по истории опричнины. М., 1963, с. 7 (От редакции).

² См.: Веселовский С. Б. Указ. соч., с. 20.

го «мы впервые видим на сцене подлинную историческую фигуру борца «за пресветлое царство», горячего патриота своего времени, могучего государственного деятеля». Приблизительно так же академик Н. Державин отозвался о «Трилогии» Костылева: «Лишь сравнительно недавно события периода царствования Ивана IV получили в нашей исторической науке правильное, объективное толкование».

Итак, реабилитация личности и государственной деятельности Ивана IV, — с нескрываемой иронией пишет Веселовский, — есть новость, последнее слово и большое достижение советской исторической науки. Но верно ли это? Можно ли поверить, что историки самых разнообразных направлений, в том числе и марксистского, 200 лет только и делали, что заблуждались и искажали прошлое своей родины, и что только «сравнительно недавно» с этим историографическим кошмаром покончено и произошло просветление умов. ...Новостью является только то, что наставлять историков на путь истины «сравнительно недавно» взялись литературоведы, драматурги, театральные критики и кинорежиссеры»¹.

Спором о Грозном продолжается крупная трифоновская тема: можно ли оправдать поступки человека временами? То есть — можно ли спрятаться за времена, а потом, когда они пройдут, с ними «не здороваться», как предлагал находчивый Глебов?..

Это — главная, стержневая тема и стержневая проблема романа «Старик». Что есть человек — щепка ли обстоятельств, игралище стихий или деятельная личность, способная хоть в какой-то мере раздвинуть «рамки времени», повлиять на исторический процесс? «Человек обречен, время торжествует, — горько замечал Трифонов. — Но все равно, все равно!»². Это «все равно», упрямо повторенное дважды, это «но», упорно сопротивляющееся! Что — «все равно»? «...Несмотря на опасность, надо вспоминать — тут скрыта единственная возможность соревнования со временем» — так отвечал на вопрос об обреченности человеческих усилий писатель.

Историю, в том числе и уроки истории, даже такие далекие, как история Ивана Грозного, — надо вспоминать. Во вспоминании как принципиальном акте человеческой актив-

¹ Веселовский С. Б. Указ. соч., с. 36—37.

² Трифонов Ю. Воспоминания о муках немоты. — «Дружба народов», 1979, № 10, с. 185.

ности (активности сознания личности и народа) и осуществляется тот стоицизм, который помогает выстоять, несмотря ни на какие обстоятельства.

Оправдание — какое бы то ни было — деятельности Ивана Грозного связывается Трифоновым в контексте спора на дачной веранде со знаменитым тезисом Карамазова «все дозволено». Если нет памяти, то нет и совести — значит, «все дозволено», и изуверские убийства времен Ивана Грозного можно оправдать «расширением границ», как это делает кандидат наук Николай Эрастович, то ли муж, то ли «занудливый» любовник Веры, дочери Павла Евграфовича, «святоша», по определению Павла Евграфовича. Закономерно, что именно «святоша» оправдывает Грозного: «Нельзя же помнить лишь зло — казни, изуверства... Ваш Белинский называл его необыкновенным человеком...»

Для людей типа Николая Эрастовича цель оправдывает средства — как применительно к историческому процессу, так и применительно к себе лично: глубоко антипатичен ему Белинский (проскальзывает ядовитый эпитет «ваш»), однако если нужно для аргументации, то и Белинского подхватит в союзники...

Трифонов предваряет основное действие спором на веранде — это своего рода пролог к роману. Присутствует здесь, кроме историка, представитель еще одной многозначительной в контексте романа профессии — юрист. Юристом оказывается «коротышка в сарафанчике», которая «торта третий кусок ломает». Типично фарсовый персонаж. Только здесь фарс оттеняет трагедию; гарь семьдесят второго напоминает об обожженном революцией воздухе девятнадцатого. «Юридическая наука шагнула вперед, — усмехается Павел Евграфович при мысли о «коротышке», — а он между тем стоял у ее истоков, участвовал в судебном процессе пятьдесят лет назад...»

Однако история историей, а жизнь жизнью, тут уже герои начисто лишены исторического мышления, а вместе с ним уходят и разговоры о нравственности. Современность властно диктует свой стиль, образ жизни, подчиняет себе человека. Наиболее «прикреплен» к ней Олег Васильевич Кандауров, являющийся одним из основных претендентов на освободившийся дачный домик.

Кандауров — почти гротескное воплощение той породы «железных малышей», которые постоянно присутствуют в «московских» повестях Трифонова. Лена из «Обмена» обла-

дала бульдожьей хваткой; до нее в «Утолении жажды» была Катя, хитрая и расчетливая «не по возрасту». Климук с его «бандочкой» уже был потеснен когортой новых «железных малышей». «До упора» — девиз, выражающий жизненную концепцию Олега Кандаурова, преуспевающего сорокапятилетнего владельца шикарной «Волги», счастливого отца семейства, намеревающегося отбыть в престижную зарубежную поездку.

Кандауров живет исключительно сегодняшним днем. Он прекрасно умеет четко ставить перед собой конкретную цель и добивается ее любыми способами. «Ни на что уже нет времени», — думает Кандауров, стараясь совместить все — работу, семью, дачу, любовницу, диспансеризацию, поездку в Мексику, — и не подозревает того, как близок к истине: Кандауров (знает об этом читатель, а не герой) смертельно болен, часы его сочтены, городская суета съедает его время, расписанное по минутам; но он думает, что свободен, что он сам — властелин времени. Отсюда — его жизнеутверждающий эгоизм и почти животный оптимизм, плохо прикрытый легким суеверием. Путь Кандаурова тщательно хронометрируется. «В пятницу прошел диспансеризацию, но сдать анализы не успел, в понедельник и вторник был занят с раннего утра, смог поехать в поликлинику только в среду»; «К пяти приехал на Пушкинскую, к кафе «Лира»; «Светлана придет не раньше, чем в четверть шестого», «Учить жизни было некогда. Вовремя не научил»; «Часов в одиннадцать повез ее на Староконюшеный»; «На дачу приехал в полночь»¹. Хватило бы времени — уж Кандауров решит все насущные вопросы, вырвет, вытащит зубами из глотки, добьется, угробит и т. д. (все эти словечки — из его внутреннего монолога, воспроизведенного Трифоновым). Принцип один: «хочешь чего добиться — напрягай все силы, все средства, все возможности, все, все, все... до упора!.. До упора — в этом суть. И в большом, и в малом, везде, всегда, каждый день, каждую минуту».

В момент близости молодая любовница, «родная по крови» упорному хищнику, спрашивает его как учителя жизни: что же для него самое важное — «женщина, семья, имение, путешествие, власть»? И Кандауров отвечает искренне: «Хочу все». Только нужность и полезность определяет ценность

¹ О значении хронометрирования у Трифонова см.: Еремина С. и Пискунов В. Время и место прозы Трифонова. — «Вопросы литературы», 1982, № 5.

того или иного явления для Кандаурова. Нужность и полезность, которые могут быть немедленно реализованы. Вещь или человек — для Кандаурова равноценны в его погоне за успехом, он ни перед чем не остановится. Кандауров лишен каких бы то ни было колебаний, лишен самообмана — он «спрямлен» Трифоновым. Можно сказать, что он как раз попадает под яркий луч авторского прожектора, освещен авторским, явно негативным отношением. Трифонов не снабжает героя ни одной мало-мальски привлекательной чертой — через Кандаурова он разрушает иллюзию жизненной наполненности чисто бытового существования, ставит под сомнение жизнь, привязанную исключительно к материальному.

Плоть жизни — вот что ценит и чем в конце концов обманывается Кандауров: «...самочувствие было отличное, никаких неудобств и перебоев в работе организма не ощущалось. Все шло, текло, двигалось, действовало, сокращалось и напрягалось регулярно, как всегда». Прекрасно функционирующий организм все вневположное рассматривает как пищу, которую надо поглотить, или как территорию, которую надо завоевать, или как женщину, которую надо использовать. Кандауров начисто лишен душевных эмоций — он может лишь симулировать их. «Одной женщине, сидевшей, как и он, в очереди в лабораторию, стало дурно, ее уложили на диван, отнаивали лекарствами. Он думал: «Ее бы в Мексику не оформили». Физическая полноценность Кандаурова, снабжающая его пробивной силой, поднимает его в собственном мироощущении выше всех остальных людей. Организм Кандаурова все время требует «смазки»: питания, отправления функций. Тщательно фиксируются автором его йоговская зарядка (стояние на голове на берегу речки), гигиенические пробежки, анализы; Кандауров моется, принимает душ, совокупляется, ест, пьет кислое вино, расслабляется, отдыхает — и все это с ощущением телесного комфорта: «Вечером после душа сидел на балконе городской квартиры в плетеном кресле — в трикотажных трусах, в резиновых пляжных сандалиях, как на взморье — и, испытывая наслаждение покоем, тенью, чувством удачи и ощущением правильности всей своей жизни до упора, отмечал карандашом в записной книжке сделанные дела». Даже Светлану он относит к делам, которые — в связи с предполагаемой долгосрочной командировкой — должны быть вычеркнуты.

Но наслаждение жизнью обманчиво: именно в момент взлета, полного торжества кандауровского принципа — «до

упора», — в момент комфортного отдохновения после суетливых дачных дел раздается звонок врача, звонок судьбы, возвещающий конец отпущенного Кандаурову времени. Но Кандауров верен себе — реакция его на звонок врача чисто физиологическая: «Легкий мгновенный холод в глубине живота был ответом на эти слова, раньше, чем Олег Васильевич успел что-либо подумать».

Павел Евграфович, в отличие от Кандаурова, наделен еще одной, «другой жизнью» — жизнью памяти. И ветер истории, врывающийся на страницы романа через память Летунова, становится сильнее и даже реальнее фантазмагории существования, в которой Летунов — жалкий старик, в общем-то, никому со своим прошлым не нужный. В это существование настойчиво вплетается мотив иной жизни: «И к вечеру жара не слабела. Как в Сальских степях в двадцать первом году. Тоже дул ветер, приносивший не прохладу, а жар. На веранде пахло лекарствами. Женщины пили капли на валериане». Прошлое и настоящее сравниваются, совмещаются, переплетаются.

«Все начинает выскакивать из памяти, когда приступаешь к раскопкам¹, — думает Летунов, — и, оказывается, ничего не пропало. Память — склад ненужных вещей...» И сам себя опровергает: нет, не склад, не чулан, а живая, «другая жизнь» — вот что такое память. «Дни мои все более переливаются в память. И жизнь превращается в нечто странное, двойное: есть одно, всамделишное, и другая, призрачная, изделие памяти, и они существуют рядом».

Как для Кандаурова звонок врача возвестил «финал», так для Летунова, напротив, звонок «оттуда», чуть ли не с того света, из прошлого (неожиданно, через пятьдесят пять лет неведения!) — письмо, полученное от Аси Игумновой, гимназической петербургской приятельницы, «первой любви», вдовы знаменитого комкора Мигулина, роковое участие в трагической судьбе которого принял юный Павлик Летунов, секретарь трибунала, — это письмо возвещает начало работы памяти, а главное — работы памяти как назначенного совестью самосуда. «Я не знал, была ли жива Ася, моя соученица по пригодинской школе, подруга по Южному фронту, ее не было ни вблизи, ни вдали, нигде, ее засыпало и похоронило время, как рудокопа хоронит обвал в шахте, и теперь как мне спасти ее? Она еще жива, еще дышит спустя пятьдесят пять лет где-то под горячими сланцами, под глыбами матерой ру-

¹ Ср. в «Другой жизни» — «разрывание могил».

ды, в непроглядных, без воздуха катакомбах...» Время материализуется, сгущается, сплавляется, обретает физическую тяжесть «матерой руды», и раскопки памяти мучительны, потому что требуют незаурядных нравственных сил. Именно поэтому Летунов испытывает такое потрясение после получения Асиного письма.

Обо всем, что происходит в настоящем, Трифонов сообщает в прошедшем глагольном времени; прошлое же восстановлено во времени настоящем. Этот парадокс времени положен писателем в основу стилистики произведения и дает содержательный эффект: прошлое в буквальном смысле слова возрождается. Тем самым прошлое становится более настоящим, более существенным, что ли, чем то настоящее, которое уже проходит и завершается.

Эпизоды гражданской войны происходят как бы на наших глазах; читатель приобщен к соучастию: «Она еще дышит. Но мне кажется, умерла». Живое восприятие, вырвавшее прошлое из небытия, фиксирует каждое движение, и тем самым достигается иллюзия полной достоверности, «настоящести» исторической жизни как текущего процесса. «Первое, что вижу, вбежав в дом: неподвижная белизна на полу, грудa чего-то белого, круглого. Ранний рассвет, сумеречная тьма, и я не могу понять, что на полу голый человек. Совершенно нагая женщина». Судорожные перебивки ощущений, обрывки мыслей, поток сознания. То, что в настоящем отстоялось как формулы, принципы поведения, чуть ли не законы существования, сведенные к сомнительным афоризмам, в прошлом незавершено, нестабильно, подвижно — живет и дышит. «Все это бредовое, секундное подавлено умственным ужасом, и вот колени мои действительно подгибаются от тяжести, и поверх всего злобное, ослепляющее: «Стрелять их всех, как волков!» Трифонов пишет время гражданской войны как поток, стихию — для тех, кто жил внутри времени, оно таким и казалось, — лаву, которая поворачивает по своим внутренним законам, в которой человеку трудно выбрать верную судьбу.

Сравнения прошлого со стихией настойчивы: «К этому времени воздух сух и трещит, насыщенный электричеством»; «...путь подсказан потоком — радостно быть в потоке — и случаем, и чутьем, но вовсе не суровой математической волей»; «А те, кто рвались, ярились, задыхались в кровавой пене, исчезали бесследно, погибали в дыму, в чаду, в неизвестности»; «Вулканической лавой течет, затопляя, погребая огнем, свирепое время...» И внутри этой лавы находится Летунов,

воссоздающий сейчас, в настоящем, себя самого — прошлого, а тогда — «слепит глаза», «нечем дышать в багряной мгле». Летунов находится в потоке: «Когда течешь в лаве, не замечаешь жара. И как увидеть время, если ты в нем? Прошли годы, прошла жизнь, начинаешь разбираться: как да что, почему было то и это. Редко видел и понимал все это издали, умом и глазами другого времени».

Эта стихия и есть история — и в ней же протекает жизнь единичного человека, который должен сделать свой выбор. Но за человека со слабой волей делают выбор другие: «...председателем трибунала назначаюсь я. Не хотел... Разговор был крутой, с угрозами, он доказывал, что я не имею права. Нет, не хотел. Ни за что не хотел. Совсем не мог: приговоры, казни. Я говорил: «Для этого нужны особые люди...» Он сказал: «Ничего подобного! Нужны люди, умеющие написать протокол».

История и время властны над Летуновым, диктуют ему свою волю, но судьба, как кажется Летунову, могла вернуться совершенно иначе: «Ничтожная малость, подобно легкому повороту стрелки, бросает локомотив с одного пути на другой, и вместо Ростова вы попадаете в Варшаву... я был мальчишка, опьяненный могучим временем».

Отметим, что здесь появляется настойчивый для трифоновской прозы мотив поезда, символизирующий судьбу героя. «Поезд — это аллегория жизни у Ю. Трифонова. Если герой прыгнул в поезд, успел, значит, жизнь удалась»¹, — пишет И. Золотусский. Но этот поезд, на мой взгляд, не аллегория жизни, а иллюзия выбора, которой утешают себя его герои. Так и Летунову *кажется*, что поезд мог повернуть на Варшаву; на самом же деле он с неизбежностью («лава», «поток») следует своему стихийному пути, увлекая за собой героя.

Летунов ощущает свою подчиненность сжигающему потоку. Эта подчиненность напоминает ему бессилие перед смертью — тоже неуправляемой стихией. У постели матери, умирающей от воспаления легких в голодном январе восемнадцатого года, он думает: «Ничего сделать нельзя. Можно убить миллион человек, свергнуть царя, устроить великую революцию, взорвать динамитом полсвета, но нельзя спасти одного человека». И тем не менее — путь в революцию и путь в революции выбирали люди; и Трифонов показывает разные дороги, разные судьбы, в целом и сформировавшие время — то, что кажется стихией, потоком. Трифонов анали-

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 113.

вирует поведение и возможности человека внутри исторического процесса, прослеживает диалектику взаимосвязи личности и истории.

Писатель развенчивает идею пассивного, слепого подчинения лаве, не приемлет капитуляции человека. С одной стороны — «стрелка» истории могла чуть-чуть повернуться. С другой — исторический процесс не поливариативен, а един; и от личности зависит понимание направленности процесса и ответственное участие в нем.

Революция и гражданская война были не только волеизъявлением народа, но и волеизъявлением личностей. И путь Летунова в революцию прям: он понимает справедливую неизбежность революции, понимает и неизбежность своего участия в ней. И мать, и дядя — настоящие революционеры. Путь отца, устранившегося от участия в истории, для Павла неприемлем.

«Разорвал Россию надвое...»

Гражданская война, к которой обращается Трифонов, тоже разорвала Россию. Легче всего судить, исходя из сегодняшнего понимания, сегодняшнего взгляда; каково же было тогда, когда все в России перевернулось, когда роковая линия раздела проходила по домам, по семьям? Эта линия проходит и по семье Павла, и по семье Аси Игумновой, дочери обеспеченного адвоката, не чуждого либерального позерства. В одной семье, под одной крышей оказываются и красные и белые. Дом разваливается, трещит, разламывается противоречиями. Идиллия детства Павла, Аси и ее будущего мужа Володи разрушается ветром времени, оборачивается трагедией. Но Трифонов находит свой ракурс: не «разрыв» этот, аккумуляровавший грозное напряжение исторических сил, является предметом его исследования, а противоречия внутри одной стороны. Трифонов анализирует не колебания личности, грубо говоря, между красными и белыми, а проблемы, возникшие в процессе достижения цели в одном стане. Павел будет вместе с большевиками; но как он поведет себя, уже выбрав цель?..

Погружаясь в прошлое, как в настоящее, текущее, изменчивое, а не отстоявшееся и стабильное, каким оно является сейчас для нас, Трифонов показывает реальную сложность повседневного нравственного поведения человека. Трагедийный накал романа возрастает от страницы к странице — за каждым моментом истории стоит единичная человеческая судьба, решается вопрос о жизни или смерти. Новая историческая нравственность оказывается сложнее устоявшихся нравственных заповедей: «И разве свирепы четыре измучен-

ных имперских мастеровых, один венгерец, едва понимающий по-русски, и три латвийских мужика, почти позабывшие родину, какой год убивающие, сперва немцев, потом гайдамаков, а потом ради великой идеи — врагов революции, вот они, враги, бородатые, со зверской ненавистью в очах, босые, в исподних рубахах, один кричит, потрясая кулаками, другой бухнулся на колени, воют бабы за тыном. И каторжанин, битый и поротый, в тридцать лет старик, сипит, надрывая безнадёжные легкие: «По врагам революции — пли!»

А если это не враги? А если «пли» каторжанина было ошибкой?

Эти вопросы трудно было решать тогда, в пылу и в угаре страшной рубки, в грозовом воздухе времени.

И все же — вопросы надо решать справедливо, несмотря на то что «кровавая пена застилает глаза». Шура, Александр Пименович Данилов, кристально чистый большевик (идеал революционера для Трифонова), тщательно вникает в существо дела, связанного с жизнью людей. «Шура пытается возразить: бывает непросто разобрать, кто контрреволюционер, а кто нет... Каждый случай должен тщательно проверяться, ведь дело идет о судьбе людей...» Но таких, как Шура, окружают совсем другие люди: Шигонцев, человек с черепом, напоминающим непропеченный хлеб; Браславский, желающий по горячей земле «пройти Карфагеном»: «Вы знаете, для чего учрежден революционный суд? Для наказания врагов народа, а не для сомнений и разбирательств». Шигонцев и Браславский тоже «опираются» на историю, мнят себя историческими деятелями: «Не надо бояться крови! Молоко служит пропитанием для детей, а кровь есть пища для детей свободы, говорил депутат Жюльен...»

Но Шура, а вместе с ним и Трифонов, проверяет историческую справедливость ценой жизни отдельно взятого человека. Так Шура пытается отменить расстрел заложников и местного учителя Слабосердова, который предостерегает революционеров от неосторожных действий по выполнению спущенной директивы. Браславский и иже с ним немедленно решают пустить Слабосердова в расход; Шура не дает согласия.

На Слабосердовых проверяется революционная и историческая справедливость. «Шура шепчет: «Почему же не видите, несчастные дураки, того, что будет завтра? Уткнулись лбами в сегодня. А страдания наши — ради другого, ради завтрашнего...» Истинное историческое сознание присуще именно Шуре; Шигонцев и Браславский не видят перспективы своих действий, и потому — обречены. Они, как и Кандауров (по-

своему, конечно), закреплены только в текущем моменте и идут сейчас «до упора», не задумываясь о прошлом (об истории казачества, о которой нельзя забывать, что и твердит Слабосердов).

Итак: история и человек, революционная необходимость — и цена человеческой жизни. Герои Трифонова, непосредственно участвующие в революции и гражданской войне, — героико-идеологи, выстраивающие концепцию человека и истории, теоретики, проводящие свою идею в жизнь. Если Шура понимает сложность, неоднозначность человеческой личности и действует, исходя из этого своего понимания («Сначала собрать факты... а потом делать выводы»), то Наум Орлик, например, придерживается противоположной точки зрения. «Люди для него — вроде химических соединений, которые он мгновенно, как опытный химик, разлагает на элементы. Такой-то наполовину марксист, на четверть неокантианец и на четверть махист. Такой-то большевик лишь на десять процентов, снаружи, а нутро меньшевистское».

Шигонцев создает еще одну теорию: «...человечество погибнет, если не изменит психический строй, не откажется от чувств, от эмоций». И прежде всего эту теорию Шигонцев реализует на себе самом, отказываясь от извечно присущих человеку чувств любви, сочувствия, сострадания, и требует того же от окружающих.

Однако жизнь подтверждает правоту Шуры. Сложность человеческой личности, недостаточность прямолинейной оценки ее поведения прослеживается Трифоновым через судьбу комкора Мигулина, прототипом которого является Миронов, герой документального повествования «Отблеск костра». Через десять с лишним лет Трифонов, уже на новом витке своего творческого развития, опять вернулся к этому характеру. Закономерность трифоновской прозы, подчеркнутая Б. Паукиным при анализе «московских» повестей, — дочерпывать то, что в предыдущих вещах не до конца дочерпано, — проявилась с новой силой в романе «Старик».

На той же странице романа, где Наум Орлик высказывает свое понимание человека как «химического соединения», Летунов рассуждает о Мигулине: «Шут его поймет, фигура странная, зыбкая, то мерещится в ней одно, то брезжит другое». Мнения, слухи, сплетни о Мигулине скрещиваются, пересекаются, спорят, отрицают друг друга. Старый революционер — донской националист; «Мигулин ведет двойную игру» — «Красновым припечатан как «Иуда донской земли»; скрытый сепаратист с эсеровской начинкой — бесхитрост-

ный... Определения несть числа. Фигура Мигулина кажется Летунову зыбкой и непонятной. Трифонов вводит в повествование мнение трех стариков очевидцев, хорошо знавших Мигулина, и каждый из них рисует свой, совершенно противоположный другому, облик.

В прошлом войсковой старшина, подполковник, перешедший на сторону революции, Мигулин действует импульсивно, порой неосмотрительно. И когда Мигулин, нарушив приказ, самовольно двинулся из Саранска на фронт, все, кроме Шуры, поверили, что он предатель: Мигулина объявляют вне закона, его может застрелить всякий. Сразу поверил тому, что Мигулин — предатель, и Павлик Летунов. Троцкий написал на одной из первых мигулинских телеграмм, где тот требовал быстрейшего формирования Особого корпуса: «Донская учредилловщина и левая эсеровщина». Тот же «аптекарский подход к человечеству — точнее сказать, к человеку». «Нет ничего удобней готовых формул» для таких, как Шигонцев...

Летунов выводит неизбежность гибели Мигулина из пенимых исторических предпосылок, считает, что он был обречен: «Мигулин погиб оттого, что в роковую пору сшиблись в небесах и дали разряд колоссальной мощи два потока тепла и прохлады, два облака величиной с континет — в е р ы и н е в е р я, — и умчало его, унесло ураганным ветром». Голосом Янсона, обвинителя на суде, по мнению Павлика, «говорила ледяным голосом революция, говорил ход вещей. И замораживался дух, цепенели руки — помню, помню». Опять самообман. Это было не только трагическим непониманием Мигулина, но и обыкновенной человеческой трусостью, псевдореволюционным конформизмом, нежеланием думать, отсутствием духовной независимости.

Сейчас, через полвека, Мигулин оправдан в глазах народа, а первую статью о нем пишет именно Летунов, в прошлом отрекшийся от Мигулина, сразу поверивший в его виновность. Историческая справедливость в конце концов торжествует, но слишком поздно Летунов понимает, что личность Мигулина «немыслимо объяснить одним словом! Но каждый раз пытаются. Пытались при жизни Мигулина, выкрикивали такие слова, как «изменник» и «предатель», пытаются и теперь, крича «ленинец» и «революционер».

Мигулин — фигура колоритнейшая, и Трифонов вполне мог бы поставить его в центр романа. Он действительно романский герой — с трагической судьбой, «старик» в сорок семь лет, возлюбленный девятнадцатилетней Аси, полюбившей его на всю жизнь. Жизнь Мигулина, страстного, неукротимого чело-

века, противостоит в структуре романа существованию Кандаурова. Кандауров в романе — центр настоящего; Мигулин — центр прошлого. Авторский беспощадный суд и смертный приговор Кандаурову противостоит суду над Мигулиным, личность которого, рожденная историей, и принадлежит истории: противоречивая фигура Мигулина в ней осталась, хотя человек погиб. (Трагическая ирония жизни, однако, состоит в том, что именно Мигулины погибают, а Кандауровы живы-живехоньки и прекрасно себя чувствуют. Обреченность Кандаурова — это все-таки некоторое насилие художника над правдой жизни; желание, которое Трифонов пытается выдать за действительность.) Анализируя безапелляционную статью Троцкого о Мигулине, еще до суда подписавшего ему приговор, Шура, олицетворяющий в романе революционную и историческую совесть, говорит: «Если «совершенно ясно» (Троцкий пишет о Мигулине в статье: «совершенно ясно: личное честолюбие, стремление подняться вверх на спине трудящихся масс». — *Н. И.*), тогда суд ни к чему. Все суды мира устраиваются, чтобы установить ясность». Суд над Мигулиным, однако, длится в сознании Летунова уже больше чем полвека: и именно через сознание Летунова объединяются и пересекаются два романа — мигулинский и кандауровский.

Летунов — нить, связующая прошлое с настоящим.

Бытовые сценки, эпизоды, реплики «цепляют» собою иные, глубокие проблемы. От поверхности слова к его расшифровке жизнью, бездонной, как колодец, движется повествование. Так, Павел Евграфович случайно слышит в окошко брошенную внуком фразу: «А ты ей отплатил сторицей?» Фраза плоская, стандартная, обычная, нет в ней ничего выдающегося. Речь идет о девочке, которая, видимо, нравится внуку, но сама остается равнодушной: «Мучительнице следовало отплатить за что-то сторицей». Но Трифонов дает стоп-кадр, останавливает действие.

За фразой, брошенной впопыхах, встает «загадка: была отплата мезтью? Или благодарностью?» Теперь из всех видов отплаты Летунов предпочитает благодарность. И память вытягивает эпизод-притчу: «Вдруг на лесоповале в Усть-Камне один сивобородый, старенький спросил шепотом, так ли Павла Евграфовича фамилия. Услышав подтверждение, засиял беззубо, поклонился до земли и вытащил из кармана завернутый в тряпочку осколок пожелтевшего кускового сахара: «Примите благодарность через двадцать лет! От бывшего попа-расстриги, которого от казни спасли. Станицу Михайлискую помните? Деятнадцатый год?»

В романе настойчиво повторяется определение «старик»: стариком называют Мигулина, старик в тридцать лет — каторжанин; старик — председатель дачного кооператива, злобный доносчик Приходько... Старость — мы уже об этом говорили — постоянно притягивавший внимание Трифонова возраст; в стариках, по его мнению, конденсируется опыт, время. В стариках историческое время переливается в настоящее: через «жизневоспоминания» стариков Трифонов осуществляет синтез истории и современности: через единичное существование на пороге смерти раскрывает сущность исторических явлений и перемен: «Столько лет... А ведь только для того, может быть, и продлены дни, для того и спасен, чтобы из черепков собрать, как вазу, и вином наполнить, сладчайшим. Называется: истина. Все истина, разумеется, все годы, что волоклись, летели... все мои потери, труды, все турбины, траншеи, деревья в саду, ямы вырытые, люди вокруг; все истина, но есть облака, что кропят твой сад, и есть бури, гремящие над страной, обнимающие полмира. Все завертело когда-то вихрем, кинуло в небеса, и никогда уже больше я в тех высотах не плавал... А потом что же? Все недосуг, недогляд, недобег... Молодость, жадность, непонимание, наслаждение минутой... Бог ты мой, но времени не было никогда!» С. Ереминой и В. Пискуновым отмечена связь этого мотива с другим: «нет времени» — лейтмотив Кандаурова; нет времени для взвешенного решения судьбы Мигулина; и только в старости Летунов (ирония времени!) обретает время для совестного суда — не столько над Мигулиным: это лишь повод (хотя и трагический) для того, чтобы Павел Евграфович разобрался в самом себе, до конца. *Летунов убежден, что он занимается делом Мигулина, а он разбирает дело Летунова.* В эпилоге романа — уже после смерти Летунова — появляется некий аспирант-историк, который пишет диссертацию о Мигулине. И вот о чем он думает (отвечая на вопросы об истине, которые постоянно задает, вопрошая историю, Летунов): «Истина в том, что добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия в контрреволюционном восстании, ответил искренне: «Допускаю», но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, тогда так думали все или почти все...»

Трифонов долго и упорно разрабатывал тему компромисса. Это одна из центральных тем его прозы. Вспомним, что одним из первых «людей компромисса» был Саша Зурабов из «Утоления жажды». Но там этот тип только еще намечался Трифоновым; дальше писатель — от повести к повести — бу-

дет все пристальнее изучать человека компромисса; его поведение и самосознание подвергаются самому тщательному исследованию.

Но сначала — небольшое отступление. В современной критике проблема компромисса получила разработку в книгах А. Лебедева «Выбор» и «Грибоедов», вышедших в 1980 году. Призывая «обратиться к проблеме компромисса без ложной предубежденности или стыдливости», А. Лебедев пишет: «...«принципиальная» бескомпромиссность — в конечном счете всегда форма социальной самоизоляции, а в итоге — форма социального самоуничтожения»¹.

Ссылаясь на авторитет классиков, трактовавших проблему компромисса в связи с определенными историческими обстоятельствами, А. Лебедев выдвигает свою собственную концепцию: «компромисс — это «рабочая модель» синтеза». И далее: «Компромисс не цель. Это именно «промежуточная станция»; однако «нет пути вперед без промежуточных станций», а также «никакой конфликт немислим, невозможен вне контакта». От утверждения о том, что «компромисс не цель», А. Лебедев приходит к тому, что весь мир и есть «промежуточная станция» («Мир подвижен, подвижны и до известной степени относительно границы добра и зла, истины и заблуждения»). Этот ряд можно продолжать бесконечно: между честностью и подлостью, совестью и предательством — да здравствуют компромиссы, ибо «границы искрят», и вот уже «история... сама — «промежуточная станция», поэтому — лишь завтра увидят «наше сегодняшнее лицо»...

Эта концепция кажется мне крайне спорной.

Не менее спорной, чем ригоризм нетерпения и нетерпимости, против которого справедливо и активно выступает тот же А. Лебедев в статье о романе Трифонова «Нетерпение».

Трифонов, так же как и А. Лебедев, выражал свое время и свое отношение к моделям современного социального поведения. Но он был не апологетом, а убежденным противником теории компромисса, как и противником безапелляционной нетерпимости. И в «Обмене», и в «Предварительных итогах», и в «Долгом прощании» он рассматривает различные ипостаси человека, ступившего на зыбкий путь компромисса. И в каждом отдельном случае его ответ на вопрос, сохранится ли личность, ставшая на этот путь, резко отрицательный.

¹ Лебедев А. Выбор, с. 161.

Компромисс как «промежуточная станция» — не более чем самообман личности, поддавшейся напору обстоятельств.

Самое яркое воплощение типа человека компромисса — это конечно же Глебов из «Дома на набережной». Трифонов прослеживает глебовский путь от мелких компромиссов — к крупным, от податливости и беспринципности — к предательству полному и бесповоротному. Никаких *зыбких* «границ», искрящихся между добром и злом, между истиной и заблуждением Трифонов не видит: границы эти, как и границы между памятью и забвением, очень определены.

Парадокс Летунова — это парадокс самообмана, спасительного для существования, но не спасающего от совести. На противоречиях памяти и забвения строится образ Летунова, который хочет узнать от Аси правду о Мигулине, правду о прошлом — и в то же время не хочет ничего знать, выжигает в памяти свои собственные ошибки. Летунов подробно вспоминает время, людей, события, но колеблется в воспоминаниях о себе самом, здесь он неточен. Летунов заранее пытается оправдать себя в своей исповеди: «У каждого было. И у меня тоже. Миг страха, не физического, не страха смерти, а вот именно миг помрачения ума и надлом души. Миг уступки. А может быть, самопознания? Но после этого человек говорит: один раз я был слаб перед вами, но больше не уступлю никогда. В двадцать восьмом году, нет, в тридцать пятом Галя сказала: «Я тебя бесконечно жалею. Это не ты сказал, это я сказала, наши дети сказали». Ей удалось: все делалось ради них. Помрачение ума — ради них. Теперь Гали нет. А дети — есть они или нет? Петр, который отрекся в Гефсиманском саду, не имел детей; зато потом заслужил свое имя Петрос, что значит «камень», «твердый».

Таким образом, автоматически срабатывает механизм забвения: Летунов, оказывается, проявил «миг слабости» и в двадцать восьмом году, и в тридцать пятом, и в двадцать первом. Не один раз он «был слаб», трижды отрекся от своей совести!

Какое же авторское отношение к герою, к своеобразным парадоксам его исповеди?

Трифонов ни на секунду не забывает о сострадании — ибо пишет человека, нуждающегося в нем. Самосуд совести — то условие, которым это сострадание оправдывается. И сострадание авторское, как и в случае с Ольгой Васильевной, героиней «Другой жизни», носит не только этический, но и эстетический характер: оно гарантирует объективность подхода к

герою, самораскрывающемуся перед читателем, для которого постепенно становятся очевидными и все уловки самообмана исповедующегося старика.

Очевидно, например, что Летунов не мог быть предельно объективным по отношению к Мигулину потому, что он был влюблен в его жену. Момент ревности, даже и неосознанной, постоянно присутствует в воспоминаниях Летунова. Трифонов, таким образом, тактично корректирует истинность этих воспоминаний, заставляя читателя корректировать отношение к Мигулину, данное только через Летунова.

Трифонов создает зыбкий и противоречивый образ конформиста. Летунов — это своеобразная модификация всю жизнь интересовавшего Трифонова типа человека компромисса. С одной стороны, он убеждает нас в субъективной честности Летунова — как он верил, так и поступал. С другой стороны, его субъективная честность вступает в противоречие с объективными нравственными законами. И этот разрыв между субъективной честностью и объективной виной должен быть преодолен в той истине, которой так взыскует Летунов и которую он так тщательно от себя прячет.

В уста одного из «периферийных» героев романа, Александра Мартыновича Изварина, в прошлом — соседа Летунова по дачному кооперативу, Трифонов вкладывает ключевую для понимания романа мысль: «Жизнь — такая система, где все загадочным образом и по какому-то высшему плану закольцовано, ничто не существует отдельно, в клочках, все тянется и тянется, переплетаясь одно с другим, не исчезая совсем». Так и в самом романе — все закольцовано, переплетаясь одно с другим: суд Летунова над самим собой в старости — с судом над Мигулиным; кандауровский принцип «до упора» — со сжигающим принципом «пройти по хутору Карфагеном»; прошлое и настоящее, историческое и бытовое, вечное и сиюминутное. Мышление Трифонова достигает действительно романного уровня. Времена отражаются одно в другом, они сосуществуют в том колодце памяти, куда вслед за Летуновым проникает автор.

Обратимся лишь к одному мотиву — мотиву природы. Горящее лето 1972 года, столь реалистично, с подробностями выписанное в романе, перерастает в символ: «Чугун давил, леса горели. Москва гибла в удушье, задыхалась от сизой, пепельной, бурой, красноватой, черной — в разные часы дня разного цвета — мглы, заполнявшей улицы и дома медленно текучим, стелющимся, как туман или ядовитый газ, облаком, запах гари проникал всюду, спастись было нельзя, обмелели

озера, река обпачила камни, едва сочилась вода из кранов, птицы не пели, жизнь подошла к концу на этой планете, убиваемой солнцем». Картина одновременно и достоверная, почти документальная, и обобщающая, символическая. Старик — перед смертью, на пороге небытия, и «черная с красным», траурная мгла этого лета для него — и предвестие ухода, и адский огонь, опаляющий душу, трижды предавшую. Гарь, пожар, дым, не хватает воздуха — эти природно-эмблематические образы настойчивы и в пейзажах девятнадцатого года: «Отчетливый ночной ужас в степи, где гарь трав и запах полыни». «И вода стала как полынь, и люди умирают от горечи», — бормочет помешанный семинарист.

Можно сказать, что Трифонов пишет не пейзаж в обычном понимании этого слова, а *пейзаж времени*. Социальный пейзаж в повести «Обмен» (берег реки) или городской социальный пейзаж в «Доме на набережной» предшествовали этому пейзажу времени, более глубокому, точному и — вместе с тем — более обобщенному. Но в «Старике» присутствует и яркий социальный пейзаж. Как и в «Обмене», это пейзаж дачного кооперативного поселка на берегу реки. Суровое, огнедышащее время, проходящее через «годы, набитые раскаленными угольями и полыхавшие жаром», разрушает детскую дачную идиллию, и Трифонов показывает ход времени через пейзаж: «Обвалилась и рухнула прежняя жизнь, как обваливается песчаный берег — с тихим шумом и вдруг. ...Берег рухнул. Вместе с соснами, скамейками, дорожками, усыпанными мелким седым песком, белой пылью, шишками, окурками, хвоей, обрывками автобусных билетов, презервативами, шпильками, копейками, выпавшими из карманов тех, кто обвинялся здесь когда-то теплыми вечерами. Все полетело вниз под напором воды».

Берег реки — настойчивый трифоновский образ-эмблема. Дом на берегу реки, на набережной в городе, или дача в Подмосковье, как бы стоит на берегу стихии, которая внезапно может смести все: и дом, и его обитателей. Стихия реки, такой обманчиво-тихой, как в Подмосковье, или «черной воды», дышащей зимним паром, в Москве, может коварно подточить, обрушить неустойчивый берег — и вместе с ним рухнет вся прежняя жизнь. «Это было гиблое место, хотя на вид ничего особенного: сосны, сирень, заборы, старые дачки, обрывистый берег реки со скамейками, которые каждые два года отодвигались дальше от воды, потому что песчаный берег обваливался, и дорога, укатанная грубым, в мелкой гальке гудроном; гудрон уложили в середине тридцатых годов... С обеих сторон

Большой аллеи простирались участки новых громадных дач, и сосны, огороженные заборами, теперь скрипели ветром и сочились смоляным духом в жару для кого-то персонально, вроде как музыканты, приглашенные играть на свадьбу. ...Да, да, это было гиблое место. Вернее сказать, проклятое место. Несмотря на все его прелести. Потому что тут странным образом гибли люди: некоторые тонули в реке во время ночных купаний, других сражала внезапная болезнь, а кое-кто сводил счеты с жизнью на чердаке своих дач.

Именно на этом месте, в этом пейзаже, так сказать, и происходит работа памяти Летунова; и этот пейзаж — с одной стороны, абсолютно бытовой, с другой — пейзаж времени — сопровождает его воспоминания. Дачный домик на берегу реки, к которому настойчиво возвращается действие (единство места!) приобретает черты чуть ли не фантастические. Например, к Александру Мартыновичу Изварину, через воспоминания (опять!) которого дан облик дачного поселка в 30-е годы, приходит старик Приходько с предложением восстановить себя в правах на домик (семья Изваринных вынуждена была покинуть Соколиный бор в свое время). Изварину кажется, «будто к нему, уже седому, больному, похоронившему всех, похоронившему сына, является некий загадочный, лысый, с пугающим носом старик, может быть, волшебник, а может быть, черт, и предлагает за что-то вернуть детство, вернуть те времена, когда все еще были живы, когда он бегал босой по каменистой дорожке, когда солнце горячей смолой горело на сосновых стволах... Но за что же? Что ему надо?» (курсив мой.— Н. И.). Домик на берегу реки — последний соблазн, ради которого идет все-таки на поклон к Приходько старик Летунов, из-за которого прокручивает все «до упора» Кандауров. Домик объединяет героев вокруг себя, «домом» испытываются и искушаются современные действующие лица романа. В доме Павла Евграфовича после смерти жены пошло все «враздробь», все дети отъединились и разъехались, нет семьи, нет — по-настоящему — и дома. «Дома у тебя нет», — горько говорил Павел Евграфович своему непутевому пятидесятилетнему сыну.

«Внутри дома что-то грохнуло с треском», — казалось бы, чисто бытовая деталь, но она говорит о многом — о разрушении семьи. Об этом разрушении свидетельствует и тот факт, что в доме Летунова никто никого не ждет с едой, все питаются раздельно. И общие сборы — лишь иллюзия домашней жизни: «...иногда все садились за большой стол вместе, и получалась вовсе неразбериха». Из кандауровского дома, где ей

тяжело и неудобно, хочет уйти в Дом ветеранов Полина Карповна, подруга покойной жены Летунова. Об этом доме они и разговаривают, а Руслан допытывается: «...насчет дома?.. Значит, был какой-то разговор о доме?» — «Был, был, — оборвал Павел Евграфович, раздражаясь. — Только о другом...» Ради детей и их дома унижается Летунов перед Приходько; ведь они живут по-прежнему плохо, «в тесноте, в неудобье, в душевных неурядицах, живут не так, как хочется, а так, как живется. Они несчастливы, Галя. Ничего не изменилось за эти пять лет», — оправдывается мысленно перед покойной женой Павел Евграфович. «Ты думаешь, они станут счастливее от лишней комнаты и веранды?» «Ну нет, конечно. Счастье от чего-то другого... Но что можно сделать? Вот только этот домик, две комнаты с верандой... Пускай уж... Если им кажется, что...» Летунов недоговаривает, но в подтексте ясно: если им кажется, что домик и есть искомое, бытовое счастье. Они попросту не знают и не желают знать того, что на самом деле за домик-то надо чем-то «черту» платить (как справедливо полагает Изварин), не ведают, что место гиблое... Они не хотят знать истории, отмахиваются от нее; Павлу Евграфовичу некому рассказать о прошлом, которое его мучает, дети глухи и слепы, хотя и не прочь порассуждать на отвлеченные исторические темы. «—...Леса горят за Москвой. Торф горит. Как в летописи: и бысть в то лето сушь великая... Помнишь? Какая была сушь тыщу лет назад?» Трифонов постоянно подчеркивает их слепоту: у дочери Веры «разгоряченный, но совершенно пустой, невидящий взгляд», «Руслан смотрел пустым взором и умолк внезапно».

Трифонов как бы реализует, разворачивает в бытовой обстановке метафору — «увидеть время». Есть слепые, но есть и люди, которые его видят: «Почему же вы *не видите*, несчастные дураки, что будет завтра?» — говорит Шура; «как *увидеть время*, если ты в нем?» — думает Летунов, вспоминая то время, когда «красная пена *застыла* глаза»; у Шигонцева «*взгляд* все такой же пылающий, сатанинский» — то есть невидящий, слепой по отношению к реальному историческому процессу, затуманенный иступленной неистовостью; о смерти троцкиста Браславского, у которого (говорящая деталь) «к вечеру *зрение портилось*», Шигонцев говорит: «Сам виноват, слепой черт!» «*Секунда помрачительная*» — не только образное выражение в тексте, но и реальная слепота человека перед ходом истории, неумение распознать, *разглядеть* сущность исторических перемен (курсив мой. — Н. И.).

Только кровная причастность к истории, говорит в целом

роман «Старик», способна вывести человека за пределы единоличного, замкнутого на себе существования; только ответственность способна спасти человека от ежедневной куриной слепоты, способна сделать слепого — зрячим, иначе же он всю жизнь «проквакает, как лягушка на болоте». И в утверждении этой исторической ответственности современного человека, хранящей его от уловок удобного беспамятства, — пафос романа.

Прощаясь с героями



абота памяти, о которой так подробно говорится во вступлении к роману «Время и место», определяет его неожиданно вольную, свободную, ассоциативную композицию.

«Я давно уже хотел написать книгу, — говорил Трифонов Р. Шредеру, — которая состояла бы из отдельных произведений: новелл, коротких романов, эссе и т. д. Но это должен быть не сборник, а единое целое. Скорее всего роман. У меня даже было обозначение для такого рода книги: «пунктир». Пунктирная линия жива, пульсирует, она живет, чем сплошная линия. Вспомним, например, роденовские рисунки. Но в пунктирной линии должна быть абсолютная точность. Это трудный метод. Здесь не должно быть ничего вялого, расплывчатого, никакой воды, ничего бессодержательного. Здесь должны быть сплошные мускулы. Каждая глава романа «Время и место» — новелла, которая может существовать отдельно, автономно, но одновременно все главы связаны друг с другом. Они соединены не только образами романа, но и временной цепочкой»¹.

Трифонов отказался от жесткой сюжетной конструкции, разрушил единство действия, перешел к новым принципам повествования, общим как для романа, так и для цикла рассказов «Опрокинутый дом»². Роман состоит из тринадцати глав, каждая из которых одновременно носит самостоятельный характер, и в то же время из этой мозаики фрагментов складывается новое единство, уже на ином уровне — главы перекликаются, между ними возникают смысловые связи.

Перед нами — не роман событий, а роман-процесс, роман,

¹ «Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 75—76.

² «После того как я закончил роман «Время и место», я работаю над маленьким циклом рассказов, вернее, над циклом маленьких рассказов о моих заграничных поездках. Это тоже своего рода пунктирная линия, которая образует единый рисунок» (Там же, с. 76).

запечатлевший «отпущенное на свободу» писательское сознание¹. События заключены внутри каждой главы, а процесс сознания соединяет эти главы. Временные точки, выбранные писателем, множественны: здесь и конец 30-х годов, и война, и послевоенное время, и середина 50-х, и — современность. Писатель как бы хочет уместить, собрать в романе все те времена, свидетелем которых был он сам.

Время, как и в романе «Старик», изображается как стихия, обобщается поэтически. Время движется, как облако, течет, как река. «Унесенные течением», «испарившиеся как облако», «смытые рекой» — таковы многие судьбы героев романа. В самом начале романа, в его первой главе — «Пляжи тридцатых годов», — возникает образ времени-облака, стоящего над Москвой, облака, соединяющего прошлое и настоящее: «Оно не испарилось, не исчезло в синеве до сих пор; по-прежнему в августе белая гора возвышается над старым деревенским аэродромом, над многоэтажными домами, над излучиной реки, одетой в гранит, чуть заметно под напором западного ветра передвигаясь к востоку, к центру Москвы».

Время объективно сильнее людей, мощнее, природнее. Все поэтические сравнения, все тропы, связанные с образом времени, передаются Трифоновым через природу. «Перепутаны крови, перепутаны времена», — думает Антипов; и жизнь и смерть индивидуального человека кровно замешены на условиях, диктуемых временем. «Было ощущение, что все летит куда-то. И виною не только отсутствие доктора, несчастный случай, бог знает что, но и грозный шум за окнами, тысячеголосый рокот: там что-то дыбилося, корчилося, сползало куда-то, как ледник, обнажая камни, голую почву».

Отвергли рассказ в редакции, нет денег, с ребенком будет жить еще тяжелее. «Еще несколько минут, и все будет готово, готово окончательно, навечно, на все времена. Подготовка к нечеловеческой пытке любимого существа, к кромсанию плоти, к убиванию жизни. И это должно пасть ножом гильотины лишь оттого, что в редакции одного журнала

¹ В беседе с Р. Шредером Ю. Трифонов определил «Время и место» как «роман сознания», или, точнее, «роман самосознания». «В этом способе изображения, — замечает писатель, — ...заключается нечто во многих отношениях ценное для писателя. Он предоставляет, грубо говоря, много преимуществ. Ведь человек несет в себе — осознанно и неосознанно — все, что он пережил, или все, что ему пришлось пережить. Он не может стряхнуть с себя груз прошлого. Он сидит в нем. Поэтому я стараюсь, изображая человека, вытащить все его внутренние слои, все слои, которые в нем уже перемешались, слились каким-то образом в единое целое» (там же).

отвергли рукопись в восемнадцать страниц. Нет, не рукопись, отвергли судьбу, надежду, отвергли отчаянный выкрик в глубину вселенной». Судьба еще не родившегося ребенка оказывается непосредственно связанной с историческими переменами в жизни народа. Движение толпы под окнами дома на Рождественском бульваре, дыхание смерти (толпа движется на похороны Сталина) оказывается последним и решающим аргументом в пользу жизни.

Роковые минуты жизни человека совпадают с роковыми, историческими мгновениями, и «домашняя обыкновенность» происходящего в маленькой семье «ужаса» на самом деле совсем не заурядна; и достойное противостояние этому «ужасу» может быть лишь единственным ответом личности той огромной, ветровой силе, которая движет толпой на бульваре. Человек начинает видеть и чувственно ощущать время, то есть то, чего видеть нельзя. На этом парадоксе чувственно-материального видения невидимого строится Трифоновым образ времени: «Подойдя к окну, Антипов увидел месиво шапок, воротников, простоволосых голов, сбитых в плотную гущу. Время громоподобно катилось вниз. То, чего никогда увидеть нельзя. Антипов оглянулся...

— Я тебя люблю, Таня, — сказал Антипов. — И ничего не нужно. Будем жить дальше» (курсив мой. — *И. И.*).

В той же главе «Конец зимы...» Юрий Трифонов дает еще два видения времени. Одно из них авторское, повествовательное, показано через пейзаж: «На бульваре плешинами белел снег, деревья темнели сиво, голо... Зима кончилась, воздух был ледяной. И ледяной ветер гнал людей к Трубной». Дрожь, озноб, ледяной холод передают историческое и — одновременно — конкретно-физическое состояние людей: Антипова «ледяная стынь пробирала до дрожи»; «люди, которые будут жить через сто лет, никогда не поймут нашей душевной дрожи в тот ледяной март»; Таня «дрожала от озноба». Другое видение времени дано глазами старухи Веретенниковой, единственной из большой семьи, обитавшей в квартире, где живут сейчас Антиповы. Перед внутренним взором Веретенниковой проходят картины истории, в ней, как в памятнике, застыли, сконцентрировались эпохи, времена, застыла сама история: «На балкончике, похожем на футляр, сидела в толстой шубе и меховой шапке старуха Веретенникова и смотрела вниз, в набитую людьми, воющую предсмертно ночь. Давно нужно было идти спать, но старуха не могла оторваться. Отсюда, с балкончика, она видела в своей жизни много всего, теперь не припомнишь: видела, как конные разгоняли толпу

баб, как бежали юнкера по бульвару к Сретенке, как срывали с дома напротив вывеску «Братья Шмит», как шли с флагами, с барабанами, как встречали каких-то летчиков, бросали листовки, как чернели ночами пустые дома с окнами, заклеенными бумагой, и как громом громыхали танки, разворачиваясь на Трубной, сотрясая землю так, что дрожал балкончик. По лицу старухи Веретенниковой сами собой катились слезы. Никто бы не объяснил, и она сама не знала, почему плачет».

Веретенникова как бы прикреплена к дому, к «месту», подвижное время обтекает ее. Люди движутся вниз; старуха парит, царит над суетой. В облике Веретенниковой подчеркивается неподвижность, резко контрастирующая с динамикой жизни: конники *разгоняют* баб, юнкера *бегут*, вывеску *срывают*, танки *разворачиваются*, толпа *движется*. В глаголах Трифонов нагнетает действие, умножает движение. Время не стоит на месте, оно живет, переламинается, налетает, как ветер. Старуха сидит. Даже слезы, катящиеся по лицу, движутся помимо ее воли.

Контрапункт статического и динамического ощущается в каждой «клеточке» романа, вплоть до его названия: что может быть более стабильным, чем место, и более подвижным, текучим, чем время? Облако, появляющееся в конце первой главы, — казалось бы, самое подвижное и легкое, что есть в природе, — «не испарилось» с конца 30-х годов, «не исчезло в синеве до сих пор». Старуху Веретенникову, как и весь дом на Рождественском бульваре, обтекает время. Старый учитель Антипова, прозаик Киянов, уцелел в передрыгах времени. В отличие от друга молодости, Михаила Тетерина, Киянов дан в романе как человек, обреченный на неподвижность, — он сидит или лежит, только наблюдает, не участвует в действии: «Он смотрел на складки (капота жены. — *Н. И.*) и думал: «Голубой капот судьбы». ...Капот настиг его, и вот он в душевной, потной и сладостной полумгле». В символическом сне, приснившемся Киянову, люди бегут колонной в пустынной полумгле подземелья, в замкнутом бетонном пространстве: «Куда они так стремительно, дружно бегут, и что держат в руках, нельзя понять, но страх леденит сердце. Киянов *вжимается* в бетон, пропадает в тени колонны, его не видно, а он хорошо и близко видит, как толпа *пробегает мимо*» (курсив мой. — *Н. И.*). Эта неподвижность как бы аккумулируется, концентрируется в самоубийстве — последнем отрицании движения. Не хочет двигаться, лежит неделями Станислав Семенович (глава «Центральный парк»); его жена, медсестра

Агния, кончает с собой, тоже погружаясь в вечную неподвижность (ею оставлена записка: «Осторожно, я здесь вишу»). Образ неизменной стены, возникающей в финале главы «Переулок за Белорусским вокзалом», — тоже образ неподвижности: «Темная от копоти, заматерелая, потерявшая цвет кирпичная стена бросилась мне в глаза, когда случайно — полжизни спустя — я забрел в этот переулок».

Время движется и разносит людей — настойчивый мотив романа. «Старик сказал: стояли на льдине, которая раскололась, понесло в разные стороны», «медленно отъезжали друг от друга две половины треснувшего плота, на одной стоял Антипов, на другой Таня... бревенчатые половины тихо расплывались своими путями... нельзя ничего остановить, все плывет, двигается, отдаляется от чего-то и приближается к чему-то...» Неподвижной воды нет, а в той, которая кажется стоячей, тоже происходит движение — она испаряется или гниет. Антипов — писатель, и в романе, который он пишет, есть символический образ реки, побеждающей смерть: «Смерть реки. Маленькая речушка стала препятствием, все более чахла, мельчала, и вот наконец ее убрали в трубу, сверху насыпали земли и разбили сквер. Речушки нет. Она исчезла навсегда. ...Но подлинно ли наступила смерть? Ведь во мраке, в трубе, еще булькает и сочится вода, и, значит, смерти нет». Время в образе реки, движущейся воды проходит через весь роман — начиная с главы «Пляжи тридцатых годов: «...это такой же ключ к произведению, как и пролог «Дома на набережной», пишут о мифологеме «время — текущая вода» С. Еремина и В. Пискунов.

Однако нельзя не отметить тот факт, что Трифонов показывает время в особом, «боковом» ракурсе.

Время закрепляется в личном восприятии, персонафицируется в людях. Антипову кажется, что «Маркуша отсчитывает часы его жизни, будучи сам чем-то вроде часов. Такие кривые, текучие, лысоватые, с пунцовыми щечками, из кошмарного сна, наподобие часов Сальватора Дали, это и есть Маркуша». Эта мысль «вытягивает» из глубины трифоновской прозы мысль «Утоления жажды»: «Время испекло их в своей духовке, как пирожки». Но этим констатировалась полная зависимость человека; сейчас же Трифонов, уводя человека от такой рабской подчиненности, наделяет его относительной свободой — время осуществляет себя через окружающих, близких, то есть они и есть время: «..эти часы были его, Антипова». Он уходит от прямого изображения исторических событий. То, что находилось в центре «Старика» (эпохальные

катаклизмы, которыми определялись судьбы героев), здесь как бы сдвинуто в сторону; решающие моменты происходят «за кадром». Именно поэтому столь существен мотив непонимания героями того времени, в котором они существуют.

Понимание приходит задним числом, через много лет:

«И он неожиданно ласково, как на неизбежную печаль, поглядел увлажненными глазами на Маркушу...»

Время — через Маркушу — читает Антипову свой приговор: «Антипов смотрел то на Маркушу, то в окно, где раскаленный полдень кипел в синеве над крышами, и предчувствие страха охватывало его. Ведь нет страшнее, чем узнать свое место и время, а он как будто стоял на пороге такого узнавания — оно должно было выплыть из бессвязной болтовни Маркуши». Поэтому в изображении событий сочетаются как бы два взгляда: взгляд героя, «профана», непосредственного участника событий, и взгляд всезнающего автора, дающего свою оценку происходящему. В том, что лежит на поверхности, просвечивает второй смысл. Двуплановость изображения и оценки приобретает метафорический характер. А читатель, следящий за разворотом действия, не должен упускать исторической нити.

Обратимся к главе «Пляжи тридцатых годов». На первый взгляд, перед нами чисто бытовая, мирная сцена купания мальчиков летом тридцать седьмого года, с подробно выписанными детскими играми, забавами, прозвищами, обидами; но за этой почти идиллической картинкой встает другое: как бы отблесками, отсветами полыхает гроза, унесшая и отца Саши Антипова. В репликах, словечках, ребячьих поддразниваниях проговаривается, обнаруживается время.

«— Дурак ты, — Чуня зло отплевывает и, не желая того, понадевает на босую Алешкину ногу.

— За плевков ответишь, — говорит Алеша, поднимая правую ногу, на которую попал плевков, и намереваясь ударить именно этой, опозоренной ногой.

— А ты за шпиона ответишь! — кричит Чуня и убегает. Пробежав шагов двадцать вдоль берега по траве, он останавливается и кричит: — Сами вы шпионы! У вас весь участок шпионский! Эй вы, шпионы, шпионы, шпиончики!»

Возникает особое напряжение между явным, бытовым происшествием и сосуществующим, определяющим судьбу событием. Эта соотнесенность двух значений аналогична строению тропа — как двупланового употреблению слова, в прямом и переносном смысле. Прямое происшествие как бы вскрывает подводное течение сюжета:

«Отец Чуши бормочет:

— Сказано, топи, говорят, щенков, пока слепые... Так что разрешают... Можно... Пожалуйста...

— Отпусти мальчика, — слышит Саша голос женщины. — Он без тебя нахлебается».

Авторское пояснение отсутствует, автор как бы дирижирует явными и скрытыми смыслами. Так, мать Саши, появившаяся на берегу в момент унижительной расправы коменданта с Сашей, молчит, смотрит холодно, не сочувствует Саше, не восхищается «его мужеством». И это странное, нематеринское поведение говорит о событиях гораздо больше, чем ее реплики, спокойные, бытовые, стертые.

В главе «Центральный парк» Трифонов замечает: «Все так туго сплелось, так крепко перевязано одно с другим, как будто не может существовать отдельно: доброта и безвыходность, ликование и печаль, сладчайшая радость и смерть, и прочее, прочее, что кажется таким далеким. Например, парк и больница. Там люди веселятся, здесь страдают, а граница между тем и другим — ветхий забор из тонких железных прутьев». Сочетание противоположных и неожиданно близких смыслов закладывается в сюжете каждой главы романа, как метафора, а сверхсмысл, рожденный из этого сочетания, должен искать читатель. Роман требует от читателя активной работы сознания, устанавливающего связи, смысл сцепления событий, сцепления судеб героев. Так, Станислав Семенович, страдающий от странной болезни **н и ч е г о н е ж е л а н и я**, по целым неделям лежит неподвижно в постели. Станислав Семенович интересуется только одним: он пишет историческую справку о бывших владельцах Нескучного сада, из которых и он сам, как ему мнится, происходит. На первый взгляд, это свидетельствует о его душевной болезни, но есть и еще один смысл: Станислав Семенович хочет найти историческую цепь, нить, связующую людей и времена — то есть он тоже своеобразный автор, сочинитель, неудачный двойник Антипова.

Антипов уже в наше время, в 70-х годах, пишет свой роман — «Синдром Никифорова», и этот роман *изображается* Трифоновым в своем романе, щедро цитируется: «...дело в том, что «Синдром Никифорова» не просто роман о писателе, и даже более того — роман о писателе, пишущем роман о писателе, который тоже пишет роман о писателе, который в свою очередь что-то пишет о писателе, сочиняющем что-то вроде романа или эссе о полузабытом авторе начала девятнадцатого века, который составляет биографию одного литератора, близкого к масонам и кружку Новикова. Вся цепь, или,

лучше сказать, система зеркал, протянувшаяся почти через два столетия, была плодом фантазии одного человека — Никифорова, больного странной болезнью, проявление которой автор назвал «Синдром Никифорова».

Этот принцип системы взаимоотражающихся зеркал характеризует не только роман Никифорова и, в свою очередь, роман Антипова, но и весь в целом роман «Время и место». Я уже говорила о том, что Станислав Семенович — двойник Антипова; но у Антипова есть главный, постоянный двойник — это рассказчик. Рассказчик и внешне, и внутренне похож на Антипова — это сходство даже пугает его. В очках, молчаливый, медлительный, Антипов вызывает поначалу неприязнь рассказчика: «Черт возьми, мне хотелось одному быть молчаливым и медлительным». Оба живут без родителей, работают вместе на заводе, оба занимаются «бумагомаранием», мечтают стать писателями. В структуре романа они действуют поочередно, и судьба одного как бы вбирает судьбу другого, для того чтобы в конце, финале романа слиться в поколенческое «мы»¹. Через весь роман проходит образ *цепи*, объединяющей разные события и разных людей. Даже у Антипова мелькает идея написать рассказ под названием «Цепь» («Цепь событий должна быть длинной, может быть, в несколько дней и даже лет...»); Киянов говорит о том же: «Все имеет причины, чаще невидимые. Но вы должны видеть цепь», «все так туго сплелось» — то есть сплелось в цепь. И в этой цепи Антипов и рассказчик — два самых близких звена: потащив за одно, непременно вытащишь и другое.

Обычно Трифонов строил повествование на контрастных героях. Вспомним Мигулина и Кандаурова, вспомним Глебова и Сою или, еще раньше, кланы Дмитриевых и Лукьяновых, Сергея и Ольгу Васильевну. Сшибка, борьба определенных жизненных позиций... Во «Времени и месте» Трифонов почти совсем уходит от жесткой «центральной пары» в повествовании; так же как и в цикле рассказов «Опрокинутый дом», разрушает привычную конструкцию построения. По сравнению с прежними трифоновскими героями Антипов — особая статья; в романе он — проблемный герой². Именно поэтому, на мой взгляд, Трифонов и делает своим героем писателя, ибо работа сознания писателя бесперывна, она не оста-

¹ См. точное наблюдение С. Ереминой и В. Пискунова: «Время и место» строится как роман, в основе образной структуры которого лежит закон «умножения» («Вопросы литературы», 1982, № 5, с. 54).

² Термин Лидии Гинзбург («О литературном герое», с. 72).

навливается внешними событиями, а включает, впитывает их, постоянно переосмысливает и сопоставляет, ищет ту самую цепь.

В изображении третьестепенных героев, «персонажей», Трифонов еще остается на уровне своей прежней прозы, того, говоря его же словами, «секундного, ежедневного, что можно назвать сором ж и з н и». «Московские» повести как бы входят внутрь романа в качестве одного из его слоев; Трифонов словно цитирует себя самого во «вставных номерах», посвященных московской жизни и мучительной связи Антипова с Ириной. Сцена новоселья у Антиповых, встречи Нового года в ЦДРИ напоминают «Обмен», «Долгое прощание», «Предварительные итоги» — и по сюжету, и по стилистике: опять возникает присущая Трифонову ироническая интонация, появляются фельетонные персонажи. Поэт Самшитов, заливший вином бархатный пиджак; делегата Ройтек, отец Вики, двадцатипятилетней самоуверенной дамы в расшитой дубленке; сделавший карьеру Федор Квашнин; Виктуар Котов, сытый директор дома творчества, — все это похоже на «ребята, давайте обща!» из «Другой жизни», на Климуков и Рафиков, Кандауровых и Смоляновых. Это, так сказать, типологический срез жизни.

Но рядом с этим слоем, пересекаясь с ним чуть ли не абзацами, идет слой самосознания Антипова.

Нельзя сказать, что Трифонов в изображении Антипова полностью от характера уходит: нет, Антипов вступает в полнокровные взаимоотношения с другими персонажами романа, и в этих отношениях Трифонов пишет его как характер, причем вполне определенный, как личность, проявляющуюся в поступках. Антипов — «вполне самостоятельный романический герой», как справедливо отмечает А. Бочаров в рецензии на роман¹. Трифонов проверяет героя на нравственную стойкость, герой как бы «испытывается» судьбой.

Мотив судьбы в романе — один из ключевых. «Все как-то запутывалось», думает Антипов, ему возражает Сусанна: «Все распутается само собой. Не надо драматизировать». Но драматизирует и запутывает сама судьба, сама действительность, не дожидаясь подталкиваний. О судьбе постоянно думает и Княнов: «Не следует обижаться на судьбу. Мы выбираем ее сами. О нет, зарпортовался! Дело обстоит сложнее. Мы выбираем ее, а она выбирает нас. Мы провоцируем выбор судьбы. Наша роль не более чем робкое предложение, на которое мо-

¹ «Литературное обозрение», 1982, № 3.

гут ответить отказом, но чаще, чем отказ, мы слышим от судьбы: «Да!» Криминологи полагают, что в акте убийства некоторой долей повинна жертва — она чем-то и как-то провоцирует преступника. Эта теория приложима к акту судьбы».

Киянов хочет спрятаться за судьбу, загородиться ею. Он разделяет «правила игры в судьбу»: «...я уступаю под напором судьбы, ибо не хочу выламываться из правил». Но есть люди, которые хотят «выломиться из правил», преодолеть обстоятельства, победить вынесенный судьбой приговор, как это удается Тетерину.

Киянов пытается прочесть прогнозы судьбы, прозреть ее указания. Так, он анализирует свои сны как провозвестники судьбы, — он «погружался в размышления о снах и о том, что им сопутствовало, ища тут спасения». Но спасение не приходит, иссякает не только физическое существование Киянова, но и его способность к творчеству (недаром Антипов, глядя на руки Киянова, покрытые старческой гречкой, думает: «Царственная рука импотента»).

Судьба и свобода, рок и волеизъявление личности — вот та дилемма, которую пытается Трифонов решить в романе. С одной стороны, писатель, как мы уже убедились, уважал судьбу. Но в этом уважении постоянно проскальзывает несогласие с «правилами игры». Да, судьбу (и историю — вспомним «Нетерпение») нельзя подталкивать, опасно ее ускорять. Но не менее опасно для личности и полное подчинение судьбе, пассивность жертвы.

В судьбе было для Трифонова — одновременно — нечто и притягательное, и отталкивающее,

Да, удары судьбы неминуемы, но к ним надо повернуться лицом, как в поединке, с открытым забралом, — хотя лицо судьбы ужасно: «Во время ночного полубреда-полубодрствования я часто вижу лицо: круглое, бабье, страшноглазое, со включенными волосами и громадным улыбающимся ртом. Губы на лице жирные, маслянистые, как будто баба только что ела. Я не знаю, откуда это лицо, что должно означать. Но всегда, когда оно появляется из темноты, мое сердце холодеет, я испытываю страх. Догадка такая: это лицо судьбы». Спрятаться от судьбы невозможно. Вспомним, как в последней части романа Антипов, почти сломленный жизнью, пытается освободиться от человеческих привязанностей. «Мысль об освобождении занимала его, освобождении от многого: от забот о детях, которые выросли, от ненужной мебели, от мук тещи-славия, от власти женщин, эгоизма друзей, террора книг». Но это освобождение мнимо, как и любое освобождение от от-

ветственности, и чревато только одним: духовной неподвижностью и смертью, разложением личности. Да, Антипов освобожден, кажется, от всего избавился; даже от книг, не только от жены; вот он живет один в громадной пустой комнате, и что же?

«Мысли зарождались и мокли, это были какие-то обрывки, какая-то кожура мыслей, ничего существенного и глубокого он придумать не мог, а когда случайно натыкался умом на незаконченное сочинение, подобие душевной тошноты охватывало его».

Это мнимое освобождение Антипова рифмуется по смыслу в романе с «частной жизнью», за которой, как за стеной, хотел было спрятаться Никифоров, «но ветер извне стучал в окна, стены содрогались, скрипела кровля».

Тот же страх, что посещает Никифорова, свойствен всем — и Антипову, и рассказчику, но надо найти в себе силы преодолеть его: «...потом наступает день — голубеет небом, сверкает снегом, солнцем зима. И я думаю: «А, ничего! Переживем...»

...Зима кончилась, я ее пережил, на улицах серыми кучами лежит снег, его не увозят, не разгребают, он исчезает самостоятельно от теплого воздуха, и нечто подобное происходит в моей судьбе: нагромождения тают...»

Человек выстоит, если отзовется другому, не будет плыть по течению, если не подчинится водовороту, если не затеряется в стихии: «Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения». Таков главный итог жизни Антипова и рассказчика.

В той же последней главе — «Пережить эту зиму» — Катя, дочь рассказчика, провалившись при поступлении в институт, говорит отцу, что все с приемом было заранее predetermined, поступили даже те, кто набрал на полбалла меньше требуемой оценки. «Тогда зачем жить? Если все определено», — спрашивает Катя.

Катя заболевает той же странной болезнью ничтогонезнания, как и Станислав Семенович в начале романа. Недаром рассказчик вспоминает об этом человеке; Катя лежит в той самой Градской больнице, которую видно было из Нескучного сада, кольцо безысходности, казалось бы, замыкается: «...за снегом и деревьями грязновато желтеет кусок стены старого корпуса, и я думаю: «Все это я видел сорок два года назад, как глупо прожить долгую жизнь и увидеть опять то же самое». Ее депрессия спровоцирована отчаянием перед

обстоятельствами, «водоворотом» («Вы бросили девочку в водоворот и отошли в сторону», — заявляет Катина тетка).

Трифонов впервые обращается не к какой-либо кризисной точке в нравственном состоянии героя (на чем строилось подавляющее большинство его сюжетов, что позволило А. Бочарову назвать повести Трифонова «повестями нравственного эксперимента»), когда герой должен что-то наконец выбрать, совершить поступок, а прослеживает судьбу человека на протяжении всей его жизни — от детских впечатлений до итогов, и даже не предварительных. «Время и место» — своего рода житие, жизнеописание, но отдельные вехи жизненного пути Антипова даны дискретно. И тем не менее — от главы к главе Антипов растет, умнеет, мудреет, стареет; проходит через все отпущенные человеку фазы жизни: любовь, женитьбу, рождение детей, болезни и т. д. Эта установка Трифонова на изображение многофазисной, продолжительной жизни вступает в контраст с пунктирностью композиции. От центральной художественной мысли о протяженной жизни как бы ответвляются повеллы, которые можно воспринимать каждую отдельно, они завершены, у каждой есть финал, каждая представляет собой отдельную историю, а все вместе, соединяясь в единство романа, они освещаются по-новому, смыслы их просвечивают друг через друга.

Для создания жития, жизнеописания тоже необходимо выявление опорных кризисных точек. Трифонов проводит Антипова и рассказчика, чья жизнь, во многом «вторящая» антиповской, как бы заполняет пробелы в другой жизни, через несколько таких кризисов: обрыв детства (потеря отца), обрыв отрочества («Центральный парк», столкновение — лицом к лицу — со смертью и безумием), возвращение матери и первое посещение Антиповым Бориса Георгиевича Киянова, находящегося в тяжелой депрессии («Тверской бульвар — I»), испытание первой любовью («Тверской бульвар — II»), война («Якиманка»), первое испытание гражданского мужества (история со стариком Терентьичем, «Переулочек за Белорусским вокзалом»), испытание совести, разрыв между дружбой и правдой (история с Двойниковым, глава «Тверской бульвар — IV»), возможный аборт у Тани и похороны Сталина, кризис времени («Конец зимы...»), Антипов в роли «судьи» в деле Киянова и Тетерина («Большая Бронная»), несостоявшаяся любовь и неполучившийся роман «Синдром Никифорова» («Новая жизнь на окраине»); одиночество и инфаркт («Время и место»), возвращение к жизни («Пережить эту зиму»).

Цепь этих кризисов и образует рисунок жизни Антипова — как и в действительности, когда наша память сосредоточивается преимущественно на болевых точках жизни; тот же принцип Трифонов положил в основу композиции романа. В разные времена, через которые проходит действие романа, Антипов испытывается по-разному, но в каждом случае от него, от его поведения зависит судьба человека, и всякий раз Антипов поступает достойно. Во время работы на оборонном заводе он не поддается давлению сверху — мог бы пострадать старик Терентьич; на судебном процессе, где Антипов выступает в качестве литературного эксперта, он находит в себе силы для справедливого отзыва, несмотря на то что это отрицательно сказывается на судьбе его книги; Антипов ведет себя так же достойно, будучи посредником во взаимоотношениях Киянова и Тетерина.

«Иной романист, — справедливо пишет А. Бочаров, — вылепил бы из такого человека вполне симпатичного положительного героя, носителя чести и долга. Но Трифонов показывает, как мучительно продирается каждый раз Антипов к правильному решению, сколько саднящего, кровоточащего стоит ему это». Трифонов не боится показать и человеческие слабости Антипова, его холодность, некоторую рассудочность, неэмоциональность. Так, когда мать Антипова после долгого вынужденного отсутствия (она не видела сына целых восемь лет) возвращается в Москву, Антипов не обнаруживает в себе теплоты к матери, никакой близости, он лишь позволяет ей быть к нему близкой: «Мать продолжала стоять, неразличимая в темноте, не садилась и ничего не говорила, он догадывался, что ее душат слезы... От лица матери уже не пахло паровозной гарью, а пахло простым мылом и чем-то еще, от чего у Антипова сжалось сердце. Засыпая, думал: написать рассказ «Поцелуй». Но «Поцелуй» был у Чехова. Тогда, может быть, так: «На сон грядущий». Но и «На сон грядущий» было у кого-то. Кажется, у Хемингуэя. Сквозь сон томило — все уже написано». Не судьба близкого человека «томит» Антипова, а литература, — эта деталь подчеркивает внутреннюю отчужденность Антипова и одержимость профессией.

Так же холодны и отношения Антипова к друзьям, к первой женщине, да, в общем-то, и к учителю: он пока еще не может испытывать сострадания, хотя через страдания проходит сам. И слова, которые говорит ему сосед по коммунальной квартире — «Знаете, что удивляет: ведь вы хотите стать писателем, а совсем не способны проникнуть в душу другого

человека», — даны автором иронически, однако и в них заложена своя правда, хотя произносит их мерзавец.

Трифонов пишет Антипова, как и весь роман в целом, оставляя в его характере пробелы, прощелки, воздух, который должен заполнять уже читатель. И в то же время в романе возникает характер органичный — как личность, не очищенная от случайных «примесей», от «боковых» поступков и размышлений. Характер Антипова нигде не определяется писателем, он не усиливает нажим пера, как это делается, например, в обрисовке других героев романа, не избавляет Антипова от тщеславия, соединенного с неуверенностью в своих силах. Каждый раз Трифонов ставит своего героя перед непростой задачей, не облегчает ему выбор, а усложняет его. Перед судом, на котором Антипов должен выступить, он размышляет: «Двойников, и верно, норовил подзаработать на чужой счет, но он же и помогал людям щедро. Как же соединилось это в одном человеке? Да вот соединилось как-то! Все в нем было.

...Как же было Двойникова — в каждой молекуле расщепленного пополам — слить воедино?»

Антипов постоянно сталкивается с неоднозначностью человека и его поступков, встает в тупик; не может одновременно определить свое отношение, например, к Киянову — с одной стороны, он понимает неприязнь Тетерина к благополучной кияновской судьбе, с другой — кто, как не Киянов, помог в трудные времена жене Тетерина, кто сохранил — единственный — его книги? Однако жизнь все-таки требует решения, поступка: «На суде нельзя: чтоб ни туда, ни сюда. Там ничьих не бывает». Можно, конечно, попытаться уклониться — но это тоже будет взвешено на весах, это тоже будет решением, от которого зависит чья-то судьба, хотя бы отца Мирона, приятеля Антипова по институту, старого адвоката, не раз помогавшего ему, антиповской, семье... Так что «стянулись концы мертвым узлом — сначала слегка, потом потуже, потом еще туже, потом крепче уж некуда, нерасторжимо. Затевалось невинное за чаем с карамельками в доме Мирона, а теперь до того каменно и роково, что только плюнуть остается и рукой махнуть! Понял Антипов, что как он выступит на суде, так и с книгой получится. *Не с книгой — с судьбой*».

Человек на суде — центральная, решающая ситуация почти всех крупных произведений Трифонова. В романе «Время и место» ситуация суда — тоже решающая: от того, как выступит Антипов, зависит не только судьба Двойникова, но и его, Антипова, судьба. Уступить под наплывом объективных

обстоятельств — значит «измызгаться, как свинья в луже». Киянов в свое время уступил «под напором судьбы», не захотел «выламываться из правил», и «капот настиг его», «как ни отбивался» — настагает и самоказнь (самоубийство), — Антипов не уступает, решается, сопротивляется напору — и в конце концов всякий раз побеждает себя самого.

Процесс принятия окончательного жизненного решения для Антипова равносильно и родствен творческому процессу. В романе «Синдром Никифорова», который пишет Антипов, он, по его же словам, занят анализом «несочинившейся жизни»; а сам Антипов как бы творит свою жизнь на наших глазах. Для него творчество и жизнь — нераздельны, неразъемны. Важнее, чем результат, сам процесс творчества, важна честность писателя перед белым листом бумаги, его творческая потенция, заставляющая Антипова опять и опять возвращаться к своей «громоздкой постройке», к своему «лабиринту». «Надо было дочерпывать последнее» — Трифонов отдает Антипову свои выстраданные убеждения, свои слова, ранее сказанные им о себе самом в одной из статей, переливает ему свою кровь.

Однако почему же все-таки не получается у Антипова роман? Размышляя над образом Никифорова, Антипов начинает понимать недостаточность погружения в «психофизическую реальность», которую для удобства называют «целлофановым словом «быт», то есть в частную жизнь: «Частная жизнь Розанова была бы, он чуял, спасением, но ветер извне стучал в ее окна, стены содрогались, скрипела кровля. И сам Розанов под конец жизни был сокрушен ураганом — частная жизнь не защитила. Поэтому что же? Смотреть реальностям в глаза? Но в том и заключался синдром Никифорова — в страхе увидеть...»

Путь Антипова к познанию жизни, к погружению в действительность, путь к поискам истины — тот же, что прошел и сам Трифонов, которого упорно называли «бытописателем». А преодоление бытописательства («частной жизни») сравнивается с преодолением страха перед жизнью; Трифонов сам выжигает в себе — от «Студентов» до «Времени и места» — это *нежелание видеть*, сопряженное с желанием спрятаться от «урагана», ветра истории, переливающейся в современность.

В творчестве, в работе сознания Антипов больше чем характер: он одновременно и подобен автору (сам писатель), и антипод его — не случайно Трифонов дал ему фамилию «Антипов». Многие биографические детали жизни Антипова совпадают с биографией Трифорова; совпадают они и в момен-

тах творческих. Так, реакция критики на роман Антипова пародирует реакцию критики на повести самого Трифонова: «Рецензенты не понимали: что хотел сказать автор романа «Синдром Никифорова»? Если Никифоров малоталантлив и малоудачлив, писать о нем неинтересно. Если талантлив, но малоудачлив, надо показать социальные корни неудач на фоне жизни страны. Антипову казалось, что у него есть корни и фон. Но говорили, что фон не тот, что это вчерашний день». Эта пародия — частность, деталь, хотя и существенная. Антипов, как и его создатель, обнимает сознанием почти все происходящее в романе (только в трех главах из тринадцати повествование ведется от лица рассказчика, Антипов присутствует в них как персонаж).

Через личность Антипова Трифонов исследует взаимоотношения жизни и искусства, взаимосвязи прекрасного и морального. В одной из своих ранних работ М. Бахтин замечал: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности»¹.

Каждый поступок Антипова действительно решает, выстраивает его писательскую судьбу: творчество и жизнь сплетаются неразрывно, питают и обуславливают друг друга. Антипов просто не может поступить безнравственно: это будет изменой не кому-либо, не предательством кого-либо, а предательством самого себя, того светильника творчества, который в нем светит. Страх перед жизнью — самое большое наказание художника; страх перед реальностью и есть отказ от ответственности, о которой говорит М. Бахтин. Поэтому творческая судьба зависит не только от того, что Антипов пишет, но и от того, в частности, сохранит он Тане ребенка или нет.

Трифонов выступает в романе как моралист — но не в примитивном смысле, не как проповедник узких моральных норм и догм, нет, — он настаивает на зависимости творчества от совести, без которой и творчество будет обречено, какого бы жизненного успеха ни добился писатель. Страх перед жизнью сковал Киянова, он поддался этому страху — и заплатил

¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества, с. 5, 6.

ценой собственного творчества и даже собственного существования. Творчество и мораль образуют в Антипове два мира, внешне независимых, но внутренне подчиненных друг другу. Художническая совесть Антипова как бы включена в его моральную совесть; всеобъемлющий мир морали выше, чем автономный мир творчества. Лишь в самом начале своего писательского пути Антипов допускает холодное равнодушие к предмету, отчуждается от жизни; он еще наивно полагает, что литература — это слова. Трифонов показывает молодую беспощадность антиповского взгляда, его способность думать о названии рассказа рядом со страдающим человеком. Трифонов никак не осуждает в тексте своего героя, но обнаруживает бесплодность чисто «художественного», эстетического подхода к действительности: недаром героя томит, что «все уже написано». Антипов-студент идет от литературы, а не от жизни (так же как и после близости со случайной попутчицей герой размышляет о рассказе, прикидывает его сюжет). «Вы помните стихи Тютчева, — говорит ему больной Киянов. — «Не то, что мните вы, природа, не слепок, не бездушный лик...» Так вот, не то, что мните вы, литература, не слепок, не фраза, не окаянный труд, как вас учат. Литература — это страдание. Вам не приходилось страдать, Антипов? Нет? И слава богу. Но, значит, пока вам нечего сказать людям. А учить вас, как делать фразу, мне скучно».

Именно после этого разговора с Кияновым Антипов совершает расправу над своими рукописями: «Антипов читал все рассказы подряд до трех часов ночи, все более огорчаясь и испытывая отвращение к написанному, где не было никаких страданий. Затем он стал сжигать рукописи в газовом пламени над плитой, один рассказ за другим, что длилось долго». И тем не менее уничтожить рукопись, повторив гоголевский жест, еще не значит переродиться в настоящего писателя. То, что Антипов пишет дальше, еще не выходит за рамки «литературы ощущений» (так определяет свою раннюю прозу Трифонов в статье «Нескончаемое начало»). «Нет, что верно, то верно, — думает Антипов, — рассказ получился. В нем были тонкие описания, как у Паустовского, и разговоры незначительные, но со смыслом, как у Хемингуэя. Это был, в сущности, рассказ ни о чем. Не все понимали такую прозу». Антиповское самодовольство не прикрывает, а простоудушно обнаруживает вторичность, литературность рассказа, написанного в манере, которую Трифонов в той же статье иронически назвал «пахло мокрыми заборами».

Столь же наивной предстает и попытка внешнего решения

творческих проблем, предпринятая студентом Антиповым: он ездит по казачьим станицам, расспрашивая «про партизанскую жизнь». Здесь, думается Антипову, «кроется превосходнейший материал. Героизм, самопожертвование, страдание и одиночество — что может быть благодатней для прозы! ...И как удачно, что он встретил слепца, хотя бы за три дня до отъезда». Опять-таки явной авторской оценки Трифонов не дает, но бестактно стоящие рядом слова — «удачно» и «слепец» — обнаруживают неплодотворность отношения писателя к жизни как к материалу, объекту, внешней данности жизни. Только потом, много позже, Антипов придет к истине: чтобы писать, надо сдирать с себя кожу — «оперировал на себе». Его творческие муки Трифонов именуется «муками совести»; хотя и не о себе самом вроде бы пишет Антипов, а о другом писателе, но — парадокс — о себе прежде всего! И, прожив сложную, такую грустную жизнь, почти умирая, во время тяжелого сердечного приступа, Антипов прозревает, благословляя эту жизнь, которая имела свое время и свое место: «Когда несли на носилках по лестнице, Антипов думал сквозь боль: не было *времени* лучше, чем то, которое он прожил. И нет *места* лучше, чем эта лестница с растрескавшейся краской на стенах, с водяными разводами наверху, с какими-то надписями карандашом, с голосами и запахами жизни, с распахнутым окном, за которым шевелился огненный ночной город» (курсив мой. — *Н. И.*).

Трифонов не исследует человека «поэтажно», по разным уровням жизни — отдельно быт, отдельно творчество; задача его состоит в обнаружении единства личности писателя и человека, единства его сознания. Совершенствование личности Антипова идет через возрастание любви — вопреки его очевидной человеческой (слишком человеческой!) греховности. Через несколько любовных историй проводит Трифонов своего героя, но все они слишком малы по сравнению с благословляющей любовью к жизни, к которой он приходит в финале. Эта любовь — выше собственного индивидуального счастья, выше своего несчастья:

«О господи, как совершенны
Дела твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать...»

Эти строки Пастернака необычайно близки — вплоть до деталей (ночной город, стены, больной), а самое главное, по мысли — к окончательному итогу жизни Антипова.

Потом, правда, Трифонов «оживит» своего героя (здесь тоже возникает второй финал повествования: «другая жизнь» — Антипов выздоровел, женился, у него маленький сын), но истинным итогом сознания Антипова являются именно эти идея, чувство, мысль — благословение прожитой жизни, избавление от страха перед жизнью — на грани смерти. Эмблематична здесь и лестница, на которой приходит прозрение: она как бы является метафорой жизни; лестница есть выход из дома, из замкнутого пространства собственного существования, пространства «частной жизни». Это еще один поэтический троп в романе. Лестница олицетворяет духовный путь, духовное возрождение Антипова и в то же время остается реальной городской лестницей — нечистой, старой, облупленной «краской на стенах». Так единство суперреального и поэтического, характерное для романа в целом, достигает кульминации в предфинале.

Вольное дыхание

Старик» — последнее художественное произведение Трифонова, опубликованное при жизни автора. Роман «Время и место», как и цикл рассказов «Опрокинутый дом», появившийся в печати почти одновременно с романом, вышли уже после кончины писателя. Всякая смерть неожиданна, но смерть остановила писателя в тот момент, когда начинался «новый» Трифонов. Однако и в том новом, о чем речь пойдет дальше, как всегда в эволюции Трифонова, переосмыслены и прежние мотивы его произведений.

В цикле «Опрокинутый дом», состоящем из шести рассказов, есть одна крайне важная для писателя мысль: «меня интересуют не горизонты прозы, а ее вертикали». Именно по вертикали, вглубь и ввысь, ведет исследование человека и времени Трифонов, по вертикали он разрабатывает — углубляет свою проблематику. И все же появление таких рассказов, как «Опрокинутый дом», где повествование идет от лица не просто некоего лирического героя, а именно его, Юрия Валентиновича Трифонова, исповедальность, незащищенная открытость этих рассказов были неожиданностью для читателей и критиков, уже привыкших к немного иронической манере как бы бесстрастного повествования, характерной для «позднего» Трифонова. Писатель долго приучал публику к этой манере, встречавшей поначалу резкий отпор (обвинения в равнодушии, объективизме и т. п.) со стороны критики, привыкшей к «указующему персту». Не плоскую мораль, не нормативный нравственный вывод, например, находили читатели в финалах его произведений, а, наоборот, чуть ли не опровержение поставленной заранее этической задачи. Трифонов обращался с читателем довольно жестко. Горькие лекарства и горькие истины — вот был метод его обращения к публике.

В то же время Трифонов ощущает и определенную усталость. Ему приходится постоянно разъяснять свою позицию,

вступать с критикой в диалог, писать своего рода послесловия к художественным произведениям, публиковать эссе и воспоминания, открыто выходя к читателю, терпеливо объясняя свой художественный метод. И, наконец, он выступает от первого лица уже в художественном произведении — в рассказе.

Еще в конце 60-х годов в дискуссии о современном рассказе, проведенной журналом «Вопросы литературы», прозаики самых разных направлений отметили движение к необходимой свободе прозаического слова, к раскрепощению от жестких жанровых рамок. Трифонов, участвовавший в этой дискуссии, замечал: «Латинское прилагательное «prosus», от которого произошло слово «проза», означает: вольный, свободный, движущийся прямо... Но века литературы накопили и в прозе свои каноны, шаблоны, жанры. Современная проза, которая иногда ставит читателя в тупик — роман ли это, рассказ, исторический очерк, философское сочинение, набор случайных сценок? — есть возвращение к древнему смыслу, к вольности, к «prosus»¹.

А. Битов там же засвидетельствовал новое направление поисков: «Интересный рассказ появляется сейчас, как мне кажется, лишь на стыке жанров, на границе перехода из жанра в жанр — у писателя, который, может, не осилил еще иной, более свободный, чем рассказ, прозаический жанр, но внутренне уже принадлежит ему и исповедует его — уже покинул прежний рассказ-чертеж, рассказ-камеру. Края такого «нового» рассказа как бы размыты, — нет, это не сырость или невязкость речи — это неограниченность жизни»².

Проза, основным внутренним законом которой являлся закон мотивировки, в которой детали и эпизоды железной цепью скованы друг с другом; проза, в которой главным сюжетным двигателем являлась детерминированность событий и детерминированность психологии, внутреннего мира героев, неожиданно качнулась в другую сторону: обнаружилось явное присутствие автора или очень близкого к нему лирического героя, от лица которого ведется повествование (вспомним определение Б. Пастернака — «автобиографическая феноменология»³). Отказываясь от «литературы», от явной фабульно-

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 7, с. 64.

² Там же, с. 74.

³ «...Я успел задумать и начать что-то среднее между статьей и художественной прозой, о том, как в жизни жизнь переходила в искусство и почему,— род автобиографической феноменологии...» —

сти, традиционного понимания сюжета, беллетристических героев, в общем, от всего того, что уже обладало проверенным эстетическим качеством, литература переживает процесс освобождения, предпочитает поэтику непредустановленного и переходит к поискам новых контактов с действительностью. В этот процесс отказа от привычной беллетризации включаются не только прозаики, для которых жанр эссе, воспоминаний, мемуаров привычен и органичен, но и те, кто явно предпочитал именно фабульное повествование — я имею в виду, хотя бы Трифонова и В. Распутина, прозаиков в традиционном, подчеркиваю, смысле этого слова, не близких к публицистике, очеркистике, далеких от прозы прямого, непосредственного авторского высказывания, выражавших свою позицию опосредованно, через сложную систему героев, их взаимоотношений, их самооценок и столкновений.

Обратившись только к публикациям самых последних лет, мы обнаружим довольно мощное жанровое направление, которое объединяет совершенно разных по своим тематическим устремлениям прозаиков: опубликованы цикл рассказов Ю. Трифонова «Опрокинутый дом» и циклы рассказов Ф. Абрамова, «Путешествие по Италии со старым другом» и «Дороги. Автобиографическая проза» Н. Ильиной, новые рассказы В. Распутина и Ю. Казакова, роман-эссе Л. Гинзбурга «Разбилось лишь сердце мое» и проза А. Вознесенского «О»; «Сороковой день» и «Колокольчик» В. Крупина... Да и в чисто, казалось бы, художественных произведениях вдруг открыто зазвучал авторский голос. Писатели словно «отказываются» от эстетики — ради этики, от беллетристического повествования — ради откровенного монолога перед читателем, ради обнажения своей позиции, своего мировидения. Так продолжается своеобразная ветвь русской классики — вспомним хотя бы «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Дневник писателя», «Былое и думы» и «Исповедь» Л. Толстого.

Эти произведения не совсем вписываются в привычные каноны лирической прозы, хотя и глубоко родственны ей.

Прежде всего эти отличия касаются жанра: в прозе, которая условно обозначена как «авторская»¹, свободно сочетаются разные жанры. В нее могут быть включены лирическая проза и трактат, исповедь и проповедь, исследование и стихи, вставная сюжетная новелла и мемуары. Лирическая

Из писем Б. Пастернака к С. Спасскому. Письмо от 3.1. 1928 г.— «Вопросы литературы», 1969, № 9, с. 166.

¹ См. статью В. Бондаренко «Поиски жанра» («Волга», 1981, № 3).

проза, как правило, окрашена ностальгирующей интонацией, это жанровая разновидность элегии в прозе; проза «авторская» включает лирическую прозу лишь как один из жанровых компонентов в свой сплав. Все эти жанры сочетаются в союз при помощи сочинения, а не соподчинения.

Позиция автора в этой прозе тоже несколько отлична от его позиции в лирической прозе, в которой он является прежде всего как бы музыкальным инструментом, лирически преображающим увиденное. Стремление обнажить самого себя, понять себя, напряженный диалог с самим собой — вот основа прозы «авторской».

Взгляд от «мира», от действительности направляется внутрь самого художника. Лирическая проза тяготеет к поэтическому познанию мира, «авторская» есть прежде всего самопознание, а уже через него — познание времени.

В статье, отделенной от нас более чем десятилетием, М. Чудакова отмечала: «Личность автора в прозе последних лет тает, расплывается. Однако читатель ощущает сейчас явную потребность во встрече с автором лицом к лицу, в авторском голосе, обращенном к нему непосредственно — поверх всех барьеров...»¹

Потребность в авторитетном «авторском» слове шире рамок только словесности и шире рамок советского искусства. «Единственное обоснованное свидетельство, на которое имеет право человек, — замечал Федерико Феллини, — это свидетельство о себе самом». И в фильме «Амаркорд», являющемся рассказом-воспоминанием (в переводе с диалекта «амаркорд» значит — «я вспоминаю»), Феллини выстраивает сюжет как цепь отдельных ассоциативных эпизодов, организованных и связанных размышлениями автора о себе и о времени, которое выпало на его отрочество. А время это было не такое уж сладкое — время набирающего силы фашизма. Феллини ощущал настоятельную потребность расплатиться с фашизмом, так сказать, художественными средствами. Отправной пункт исследования и размышлений его был как бы на периферии главных событий. Он не говорил напрямую о коричневой «заразе» и обратился к «детскому» восприятию, через ракурс простодушного взгляда засвидетельствовав и ужас, и смехотворность (а фашизм подвергается в картине именно осмеянию), и тем самым историческую обреченность притязаний Муссолини. Слова и деятельность Феллини — симптом, вы-

¹ Чудакова М. Заметки о языке современной прозы. — «Новый мир», 1972, № 1, с. 238.

ражающий общую потребность искусства в авторитетной позиции художника, с открытым лицом выходящего к публике.

В творчестве Трифонова «авторская» проза зарождается как бы внутри чисто беллетристического повествования. По-разному относящиеся к его прозе и по-разному ее трактовавшие критики сходились безусловно на одном: Трифонов силен своей социальностью, традиционным для русской литературы умением уловить в жизни типы человеческого поведения. Но вот уже внутри самой социальной, пожалуй, трифоновской повести — «Дом на набережной» — неожиданно появляется «голос», который критикой был определен как «Неизвестный» (А. Демидов) или «голос автора» (В. Кожин).

Если мы обратимся к более ранним его произведениям, то услышим этот голос в финале «Обмена» (встреча Дмитриева с неким «я») и в прологе «Долгого прощания». Но во всех этих произведениях «я» вступало в контакт с вымышленными героями (Дмитриев, Глебов и т. д.); поэтому лирические отступления здесь можно отнести лишь к предварительным наброскам, наброскам «авторской» прозы. Задача трифоновской прозы состояла не в самопознании или исповедальности, а в объективном социально-психологическом анализе — лирическое начало было как бы подсобным. Поэтическое, лирическое начало постоянно тлело и развивалось подспудно, — хотя другого такого «прозаического прозаика», как Трифонов, на первый взгляд, трудно отыскать.

Поэзия мира трифоновской прозы обеспечивалась автобиографическим, личным началом, которое служило постоянной питательной почвой его повестей и романов, и повышенной для прозаика тягой к метафоре, перерастающей в символ (два дома в «Доме на набережной», образ реки времени в романе «Время и место», образ берега в «Обмене», горящее лето в романе «Старик»). Практически в каждой его вещи обнаруживается символ, вбирающий в себя многоступенчатое, сложное содержание. Иногда Трифонов как бы отпускает поэзию на свободу; и тогда рождаются такие «стихотворения в прозе», как его прологи и эпилоги (вспомним хотя бы образ сиреневого сада из пролога к «Долгому прощанию» или начало главы «Центральный парк» в романе «Время и место»). Недаром, кстати, почти через всю прозу Трифонова — от «Утоления жажды» до «Времени и места» — лейтмотивом проходят два стихотворения, из которых первым он как бы декларирует свой подход к реальности (знаменитое ахматовское: «Когда бы вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»), а

вторым, как камертоном, поверяет «душевное» состояние своих героев («В больнице» Б. Пастернака; впервые это стихотворение появляется в контексте трифоновской прозы в повести «Обмен», где пастернаковские строчки бормочет сонный Дмитриев). Если говорить о поэтическом начале в прозе Трифонова, нельзя обойти и композицию «Старика» или «Времени и места» — композицию, построенную на сочетании тем и лейтмотивов, «рифмующихся» в произведении (горящее подмосковное лето 1972 года — горящее время гражданской войны в «Старике»; Антипов и его двойник-рассказчик во «Времени и месте»), нельзя не заметить и того, что Трифонов в своей «поздней» прозе постоянно прибегает к приему поэтического тропа, когда за первым слоем события, переданного как бы наивными глазами ребенка или профана (детские игры-испытания в «Доме на набережной», глава «Пляжи тридцатых годов» в романе «Время и место»), скрывается иной, глубокий и драматический смысл.

Постоянная тяга к поэтическому (отнюдь не «украшательскому») свидетельствует не только об определенных чертах дарования Трифонова, но и о том, что при возрастании поэтического начала (а динамика его очевидна) не мог в конце концов не выразиться открыто лирический голос автора. И в цикле рассказов «Опрокинутый дом» это произошло. Такой исповедальной прозы у Трифонова еще не было. Он рассказывает все — свою прошлую личную жизнь, свои ошибки, метания, отмечая пустозвонство и непредумышленную ложь (рассказ «Кошки или зайцы?»), сравнивает себя «прошлого» с собою настоящим. Но это не просто удовлетворяющийся сам собою лабораторный самоанализ, самокопание. Как точно отмечает Лидия Гинзбург, психологический самоанализ — это «производное от запросов встревоженной совести».

В наши дни повысился читательский интерес к личности писателя. Необычную популярность приобрели мемуары, воспоминания о писателях, переписка, открывающая личный мир автора; огромен спрос на вполне академические исследования и изыскания, знакомящие читателя с документами, черновиками, фотографиями, дневниками того или иного писателя, близких к нему людей. Чрезвычайно популярными стали, например, встречи с писателями в телевизионной студии «Останкино», где читателем (и зрителем!) движет жажда близкого, непосредственного контакта с писателем. Тяга эта носит двойственный характер: с одной стороны, публика хочет увидеть «знаменитость» вблизи и вступить с ней в диалог, с другой — это свидетельство повышенного спроса на личность, а

ее олицетворяет в глазах публики писатель, всегда бывший в России большим, чем просто прозаик или поэт.

Осознанная автоконцепция личности, которой и является «авторская» проза, строится на необходимых основах самоутверждения и самоосуждения, взаимосвязанных диалектически. Для того чтобы стать художественной, а значит, и ответственной, такая автоконцепция должна опираться на крупную систему ценностей, быть связанной с бытийными вопросами, хотя материал, естественно, может быть привлечен любой. Если же «авторская» проза остается на уровне домашнего альбома, даже с сенсационными открытиями, то она не поднимается над жанром зарисовок быта писателя, спекулирующего на внимании общества. «Вечные темы» — так называет Трифонов один из рассказов цикла. И действительно, вечные темы, произрастающие из «сора жизни», пронизывают эти рассказы: судьба, смерть, любовь. Ответить на вопрос о том, что же движет его судьбой, Трифонов не в силах, но он стремится поймать и запечатлеть то, что кажется ему «судьбоносным мигом» («человек не понимает своей судьбы в этот час, когда судьба творится, понимание является задним числом, я лишь чувствовал, что миг — судьбоносный»).

Загадки судьбы... Это что-то уж слишком красиво; скажем более трезво — непредопределенность фабулы дает не только простор для ассоциативного письма; за этой внешней ассоциативностью прослеживается мысль о неожиданности, о свободе развития самой жизни. Осмысливая свою собственную судьбу и судьбы близких людей, Трифонов приходит к внешней бесфабульности, под которой скрывается внутренняя стройность. От непосредственно актуальных, социальных проблем Трифонов — через анализ собственной жизни, через отпущенное на свободу от сюжетной скованности самосознание — переходит к вопросам онтологическим.

И. Золотусский заметил однажды об «Уроках Армении» А. Битова: «Герой Битова выясняет отношения не с начальником-консерватором или антигероем — сукиным сыном. Он выходит на спор с природой, как выходили на этот спор герои Достоевского. Он добивается свободы сознания, на которое давит исторический опыт». Трифонов же выходит (развивая критическую метафору И. Золотусского) на разговор с судьбой; герой-автор оставляет в стороне Дмитриевых, Лукьяновых, Кандауровых.

Реальные путешествия в «Опрокинутом доме» — предлог, отправная точка для диалога с судьбой. Читатель не найдет в этом цикле экзотики, описаний достопримечательностей, пу-

тевых впечатлений. И Америка, и Италия, и Финляндия упорно возвращают писателя к себе, являются лишь поводом, фоном для самоанализа, для работы самосознания. Экзотику мира вытесняет реальная московская и подмосковная жизнь; экзотику странствий — путешествие человека за своей судьбой. «Они привезли меня все это показать. Но я это видел. Я догадался. Я знал. Потому что какая разница — где? В зале, похожем на вокзал (в Лас-Вегасе. — *Н. И.*), где стоит гул многих сотен голосов, стук автоматов, которые дергают за ручки, звон сыплющихся монет, или же — на летней верандочке в деревне Репихово, где мы засиживались до петухов втроем, полковник Гусев, Боря и я, одурманенные вожделением переменить судьбу?»

Через анализ своей собственной личности, рассматриваемой как новое по сравнению с героем-персонажем художественное единство, писатель идет к обобщениям, выходит через индивидуальное, личное — на проблемы общественные, социальные. Недаром именно в «Исповеди» Толстой дал столь сокрушительную и мощную критику — через себя, свою судьбу, развитие своей мысли — современного ему общественного «неправильного» устройства. Но для того, чтобы эта критика была действенной, она должна была быть беспредельно откровенной и «критичной» во всем, что касается самого автора, его личности. Военное правило — для того чтобы бороться и побеждать, надо «закрывать», защитить себя — в литературе парадоксально «переворачивается»: для того чтобы воевать против чего-то, нужно обнажить себя. Это, так сказать, закон жанра.

Рассказы написаны в новой для Трифонова, свободной стилистической манере. Помогла ему освободиться от жесткой внутренней замкнутости, «железной» формы, характерной, например, для «Старика», и мобильная, эластичная структура рассказа-эссе. Эти рассказы объединяются не внешними, сюжетными деталями, а внутренней проблематикой и авторским голосом в своеобразный «маленький роман».

Рассказами Трифонов всегда «пробовал», подступался к новой для него проблематике. Так, «Утолению жажды» предшествовал даже более интересный, чем сам роман, цикл «туркменских» рассказов; «московским» повестям — ряд «городских» рассказов, в которых Трифонов начинал разрабатывать те характеры и те конфликты, которые потом встанут в центр повествования. Через рассказы Трифонова искал и новые изобразительные средства.

Раньше Трифонов тщательно выстраивал, реконструиро-

вал цепь, тянущуюся из прошлого в настоящее, настойчиво искал закономерности процесса. Теперь же он убежден, что эта цепь (или «нить» — излюбленное писателем слово) существует объективно: «Не надо заботиться отыскивать нити, из которых все это сплетено: пусть они возникают внезапно, как ледяной перрон Лахти», потому что «все сплетено искусно, и если потянуть нитку в устье, она непременно обнаружится и затрепещет в истоке».

Трифонов исследует «закольцованность» жизни внутри и ее самой: не надо ничего придумывать, выдумывать, фантазировать; надо пытаться доверчиво проникнуться, например, тем чувством сочетания различных времен, в которое погружает человека окружающая действительность. «Здесь, в Риме, перемешаны тысячелетия, перепутаны времена, и точное время трудно определить. Оно здесь не нужно. Ведь это в е ч н ы й город, а для вечности опоздание не имеет значения. Вы живете в доме XIX века, спускаетесь по лестнице XVIII, выходите на улицу XV и садитесь в автомобиль XXI века».

Вечность — история — современность; таковы координаты рассказов, действие которых происходит в Риме, Сицилии, Подмоскowie, Лас-Вегасе, Москве, Финляндии. Мир оказывается огромным — и одновременно маленьким, уместным во впечатления и память одного человека. Место действия, если можно так выразиться, — жизнь и судьба рассказчика, объединяющего в себе всех встреченных им в мире людей. Таким образом, место действия едино, несмотря на переброски героя то в Америку, то в Италию. И в герое, как и в Вечном городе, тоже смещены и перепутаны времена, прошлое и настоящее вступают в нем самом в диалог, спорят и опровергают друг друга. В автопортрете, с которого начинается цикл, использованы два времени, и прошлое просвечивает сквозь современный облик («тогда» и «теперь» — автопортрет выполнен по модели, идентичной портрету Глебова в «Доме на набережной»): «...тогда я был нищ, по городу ходил пешком, жалея тратить лиры на автобус, вечерами валился с ног от усталости, утром вскакивал бодрый, как пионер, на витрины книжных магазинов смотрел со жгучей тоской; теперь могу купить любую книгу, ходить пешком мне скучно и утомительно, кроме того, я всегда куда-то спешу и езжу на такси... Тогда меня все ошеломяло, я все хотел заметить, запомнить, мучился желанием написать что-нибудь лирическое обо всем этом, а теперь ничто не ошеломяет и не слишком хочется писать». Но диалектика образа состоит в том, что в отрицании присутствует отрицаемое! Конечно же Трифонов «всею ко-

жей и задохнувшимся сердцем... почувял разницу между нами: мною тем и сегодняшним». Однако прошлое остается с ним навсегда: «...навсегда остались пение, шум в голове, петарды, Руссо. Правда, я не почувствовал за всей красотой жареных кошек. Я не прозрел истину... Все так, но мне было тогда тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами».

Настоящее вызывает из небытия прошлое, чреватое прошлым. Так, в рассказе «Вечные темы» почти из небытия, вдруг, в ночном Риме возникает бывший знакомый по Москве, редакционный работник, и его появление оживляет прошлое. Лицо его ассоциируется Трифоновым с лицом судьбы. Богатая синьора Маддалони из Сицилии оказывается землячкой отца Трифонова: «Я слушаю в ошеломлении — Ростов? Новочеркасск? Двадцатый год? Миронов? Дуненко? Генерал Гнилорыбов? Это как раз то, чем я теперь живу. Что было моим — прамоим — прошлым. И эта казачка, превратившаяся в старую кофейного цвета синьору, — каким загадочным, небесным путем мы прикоснулись друг к другу!»

Взаимосвязь явлений, людей, событий прослеживается Трифоновым. «Вот что странно — все изменяется внутри юльца», — думает рассказчик. И в этом сцеплении важно ничего не пропустить, не забыть.

На первый взгляд, перед нами рассказы о загранице. Но на самом деле, отталкиваясь от заграничных впечатлений, мысль Трифонова упорно возвращается на родину, в Москву; путешествие в конечном счете опять-таки приводит к самому себе, оживляет «домашние» воспоминания. Экзотика мира не представляет для Трифонова художественной ценности; он ее постоянно «одомашнивает», заземляет. Где бы ни происходило действие рассказов, в них возникает мир уже обжитой, типично «трифоновское» место действия. Так, в рассказе «Смерть в Сицилии», повествующем о невероятной судьбе синьоры Маддалони, экзотическая Сицилия с ее отелями, морем, жарой, красной луной и тому подобным развернуто сравнивается с типично московской бытовой картинкой: «Впрочем, спустившись из нашего отеля, который стоит на взгорье и на мысу, по узкой набережной к площади, где все освещено, как в праздник, где кусками продают осьминогов... где плотно висит в воздухе острое зловоние рыбы, как в гастрономе у «Сокола», когда туда привозят в грузовиках-холодильниках сырую рыбу и пьяненькие рабочие толкают по желобу в подземелье тяжелые ящики, в которых трепыхаются хвосты, а хозяйки с сумками уже выстраиваются в очередь возле прилавка...»

То же самое возвращение к себе, к своему месту происходит и в рассказе «Опрокинутый дом», место действия которого, Лас-Вегас, упорно перебивается Подмосковьем. Повествование расслаивается, идет двумя потоками; эти потоки — спорят, взаимодействуют в пределах одного образа или даже одной фразы. Полковник Гусев, живущий в постоянном страхе смерти, и Борис, для которого в жизни интересно все — люди, автомобили, гульба, книги, жадный до жизни, умерший неожиданно, на бегу, совмещаются в сознании автора со знакомыми американцами, с их судьбами, так непохожими, и так — одновременно — родственными судьбам московских друзей-приятелей.

«Все было так не похоже на Репихово. Но какая-то нить — я чувствовал — соединяла эти два местечка». Эта нить — сознание автора, которое на самом деле и является предметом изображения. Нить повествования напрягается между тем временем, когда он не понимает происходящего, и осознанием происходящего. Действительность оказывается более фантастической, чем литература.

«Когда я учился в Литинституте, — вспоминал Трифонов, — проблема сюжета казалась самой жгучей, первейшей по важности. ...После каких-то ничтожных успехов на семинарских чтениях, когда воспламенялась дурацкая молодая уверенность в себе, в том, что здорово научился писать (через полосу самоопьянения проходят все, и чем скорее этим переболеть, как корью, тем лучше, потому что в зрелые годы это губительно), единственно, что томило: о чем писать? Не было сюжетов. Выспрашивали у родных и знакомых, выманивали друг у друга, придумывали, накручивали. Казалось: эх, вот бы сюжет какой-нибудь! Уж я его!»

Сюжет — дело десятое, к этому выводу приходит Трифонов: «Представление о сюжете, то есть о событии или о цепи событий (Трифонов под сюжетом подразумевает конечно же фантастику. — Н. И.), не играет большой роли в процессе работы... Главной трудностью и главной ценностью... является ощущение правдивости описываемой жизни. Из него, из этого ощущения, и выделяется сюжет»¹.

Отказ от беллетристики, от «литературы» как чего-то выдуманного, вымышленного — очевиден. За реальным, почти документальным фактом жизни раскрываются глубинные пласты и взаимосвязи. В статье «Нескончаемое начало» Трифонов замечал: «Раньше писал более связно, Одно клеилось

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 7, с. 64.

к другому, одно текло из другого. В этой связности была и связанность. Теперь стремлюсь к связям отдаленным, глубинным, которые читатель должен нащупать и угадывать сам. «И надо оставлять пробелы в судьбе, а не среди бумаг». Пробелы — разрывы — пустоты — это то, что прозе необходимо так же, как в жизни.

Ибо в них — в пробелах — возникает еще одна тема, еще одна мысль».

И вот эта «еще одна» мысль, которая возникает в рассказах, между которыми и внутри которых Трифонов оставляет «пробелы», — это мысль о закономерной противоречивости жизни, ее неожиданности и одновременно — закольцованности; недетерминированности — и взаимосвязанности.

То умозаключение, которым открывается рассказ, опровергается развитием, ходом действия. Например, рассказ «Кошки или зайцы?» открывается мыслью о том, что «жизнь — постепенная пропажа ошеломительного». А все дальнейшее содержание говорит о том, что ничто из ошеломительного не пропадает, остается с человеком навсегда («Но ведь ощущение счастья было!»), более того: жизнь не гарантирует устойчивости, опровергает стабильные, казалось бы, представления.

В рассказе «Вечные темы» первоначальная мысль о том, что так называемые «вечные темы» в литературе никому не нужны (это говорит молодому прозаику как бы сама судьба в лице редактора — «лицо судьбы было невзрачно... с взглядом печальным и одновременно безжалостным»), неожиданно отрицается самой действительностью; именно человек с «лицом судьбы» испытывает в конце концов на себе мощное давление «вечных тем» любви и смерти, именно он наказан теперь жизнью. И грозное «лицо судьбы» меняется: «Это было лицо как бы опустевшее, как может опустеть старая площадь в час сумерек».

«Смерть в Сицилии» открывается риторическим вопросом: «Что можно понять за несколько дней в чужой стране? Можно ли догадаться о том, как люди живут? И как умирают?» Писатель, очевидно, заранее уверен, что этого сделать нельзя, ответ его загадочно отрицательный. И тем не менее рассказ и посвящен как раз пониманию жизни и смерти женщины, брошенной судьбой в Сицилию; и тут приходит к Трифонову то «ошеломление», от которого он заранее отказался. Таким образом, итог оказывается гораздо плодотворнее постулата, результат художественного исследования плодотворнее предположки.

Мысль о загадочности жизни — наряду с социально-исто-

рической неумолимостью и одновариантностью ее развития — подспудно развивалась в творчестве Трифонова. Именно о нелепости жизни, как и о принципах ее изображения, говорит Коришеву Диомидов («Утоление жажды»). Непредрешенность действительности издавна волновала Трифонова; он искал пути изображения тех невероятных сочетаний, на которые столь щедра жизнь. Герои его часто ощущают безотчетный страх или тоску перед загадочной, неясно-сумеречной судьбой, которая ждет где-то поблизости и неизвестно, с какими намерениями. Такой безотчетный страх посещает в пустыне доктора Ляхова (ранний «туркменский» рассказ «Доктор, студент и Митя»); случайно встреченный в дороге «маленький шофер» тоже «охвачен необыкновенным страхом». Это не только страх пустыни — «Едешь, едешь всю дорогу — ни души живой, ни дерева, прямо жутко вообще», как говорит новичок шофер, — это еще и страх перед жизнью, в чем боится себе признаться Ляхов и что он смог преодолеть только одним — помощью другому, больному человеку; и эта действительная помощь избавила его от тоски, страха и одиночества.

Магия неправдоподобия и непонятности жизни...

Так, Галя из раннего рассказа «Очки», милое, но совершенно прямолинейное существо, мучается вопросом, почему молодая красивая женщина близка со «старым», сорокасеми-летним мужчиной. «Почему? С какой радости? Если это так, без любви, то, по мнению Гали, Сергей Павлович совсем неподходящий партнер. А если это глубоко... тогда вообще ничего не понятно». Трифонов упорно, от рассказа к рассказу, продолжает эту линию изображения невероятности жизни. В рассказе «Бако» (1959) речь идет о водителе автобуса, о его нелегком труде, о его любви к толстухе жене Лизавете, матери трех детей. Но в конце этого маленького рассказа выясняется, что ленивая и рыхлая Лизавета, с которой Бако так нравилось разговаривать о международном положении, бросила его с детьми и уехала в неизвестном направлении с каким-то железнодорожником.

« — Не могу понять, чего Лизе не хватало, — изумлялась Валентина Семеновна. — Вы так ее любили, а зарабатываете вы хорошо...

Бако не знал, чего ей не хватало. Но однажды у него вырвалось с горечью:

— Ей, дуре, не хватало деревьев!»

Эта же мысль о невероятности жизни лежит и в основе трехстраничного рассказа «Однажды душевной ночью» (1960). На окраине Ашхабада герои случайно сталкиваются с чело-

веком, который просит у них топор, потому что не может открыть свою комнату. Человек этот оказывается испанцем, эмигрировавшим из Франции в 1941 году. Почему случилась эта встреча? «Почему он здесь, а жена на Украине? Почему он выбрал Ашхабад?.. Почему же?» — задается вопросами рассказчик. Ответ испанца — из ряда философских, а не обыденных:

« — Человек не живет сам, — говорит он тихо... — А жизнь сама знает, как лучше».

Ответы жизни, направляющую руку судьбы, нельзя предугадать. Герои Трифонова порой решаются сами выстроить свою судьбу, как решил это сделать Арташес (рассказ «Кепка с большим козырьком», 1966). «Арташес приехал в С. пять лет назад с твердым намерением за короткий срок заработать шестьдесят тысяч денег (это было в 1955 году) и купить дом в Кисловодске». Всю свою жизнь он подчинил этой цели. Трудясь в поте лица своего с утра до ночи, не позволяя себе даже расслабиться, он накопил деньги, но в самый последний момент, уже перед отъездом, случайный встречный, обозлясь, ударил его ножом прямо в сердце. «Рука судьбы», рок, нелепость... Непонятное. Да, непонятное, если пытаться смотреть на жизнь высокомерно, сквозь «очки» (рассказ «Очки»). Только внезапная потеря очков, поиски дороги в пустыне, затерянность, страх смерти оживляют Галю; только пройдя через все это, можно оценить жизнь, людей, их доброту и участие. Только — лицом к судьбе, а не пытаясь ее сконструировать, даже из лучших побуждений.

Эту странную непредрешенность и — одновременно — закономерность жизни можно уловить, лишь следуя ее изгибам, воспроизводя ее процесс. Дом на Масловке с его обитателем, художником-неудачником Ионой Александровичем всплывает в памяти Трифонова при посещении мастерской знаменитого Марка Шагала, и это единство памяти, оказывается, и есть победа над временем, которой добивается искусство. «Надо преодолеть покосившееся время, которое разметывает людей: того оставляет в Витебске, другого бросает в Париж, а кого-то на Масловку...» Победа над временем, которое надо преодолеть, может быть обусловлена только собиранием невероятно удаленных друг от друга судеб. Время разъединяет — память и художник (что для Трифонова едино) собирают.

Биографические моменты жизни становятся элементами творчества; сама жизнь человека держит экзамен перед искусством. Жизнь писателя, таким образом, больше чем суще-

ствование; на нее распространяются те же высокие законы требовательности и ответственности, как и на творчество.

При первом чтении Трифонова возникает обманчивая легкость восприятия его прозы, погружения в знакомые, близкие нам ситуации, столкновения с известными по жизни людьми и явлениями. Социальный материал Трифонова — это мы. Поэтому между прозой и читателями нет барьера.

Но за внешней простотой изложения, спокойной интонацией, рассчитанной на равного себе и понимающего читателя, — трифоновская поэтика. И — попытка социального, этического воспитания.

Проводя нас через перипетии гражданской войны, семейные отношения, трудности творческой работы, через испытания духа своих героев, Трифонов стремился к укреплению стойкости и ответственности современной личности, обращался к лучшему, что есть в человеке. Уроки истории и уроки повседневного гражданского поведения были ему равно необходимы.

О чем бы ни писал Трифонов — о народовольцах или о гражданской войне, — он хотел понять наше время, передать его проблемы, вскрыть причины современных социальных явлений. Жизнь воспринималась им как единый художественный процесс, где все связано, все рифмуется. А «человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории...». Таким «нервом истории», отзывающимся на боль, ощущал себя и остался для нас Юрий Трифонов.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Начало	9
Цена успеха	33
Жажда справедливости	57
Отблеск истории	75
Вся мелочь жизни?	93
«История постоянно пишется заново...» . . .	166
Жизнь по второму кругу	187
Забвение или память?	212
Прощаясь с героями	260
Вольное дыхание	279

Иванова Н. Б.
И 20 Проза Юрия Трифонова.— М.: Советский писатель,
1984 г.—296 с.

Книга посвящена одному из самых известных современных советских прозаиков — Юрию Трифонову (1925—1981). Наталья Иванова анализирует прозу писателя, начиная с самых ранних его произведений и кончая посмертно опубликованным романом «Время и место».

И $\frac{4603010102-206}{083(02)-84}$ 417-84

8 P 2

Наталья Борисовна Иванова

ПРОЗА ЮРИЯ ТРИФОНОВА

М., «Советский писатель», 1984, 296 стр.
План выпуска 1984 г. № 417

Редактор *Г. Э. Великовская*
Худож. редактор *А. В. Еремин*
Техн. редактор *Н. В. Сидорова*
Корректор *Л. Н. Морозова*

ИБ № 4166

Сдано в набор 19.10.83. Подписано к печати 17.05.84. А 07362. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Обыкн. новая гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 15,54. Уч.-изд. л. 17,45. Тираж 18 000 экз. Заказ № 704. Цена 1 р. 40 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109.