

НАТАЛЬЯ
ИВАНОВА

Точка
зрения



НАТАЛЬЯ
ИВАНОВА

*Точка
зрения*

*О прозе
последних
лет*

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1988

ББК 83. ЗР7

И 20

Художник Алексей Ганнушкин

Иванова Н. Б.

И 20 Точка зрения: О прозе последних лет.— М.:
Советский писатель, 1988.— 424 с.
ISBN 5—265—00459—9

Критик Наталья Иванова известна своими острополюемическими выступлениями. В ее новой книге ведется разговор об исканиях и «болевых точках» литературного процесса последних лет. В центре внимания писатели, вокруг которых не утихают споры: Юрий Трифонов, Чингиз Айтматов, Виктор Астафьев, Василь Быков, Фазиль Искандер, Андрей Битов, Валентин Распутин, Владимир Маканин.

И $\frac{4603020000-195}{083(02)-88}$ 439—88

ББК 83. ЗР7

ISBN 5—265—00459—9

© Издательство
«Советский писатель», 1988

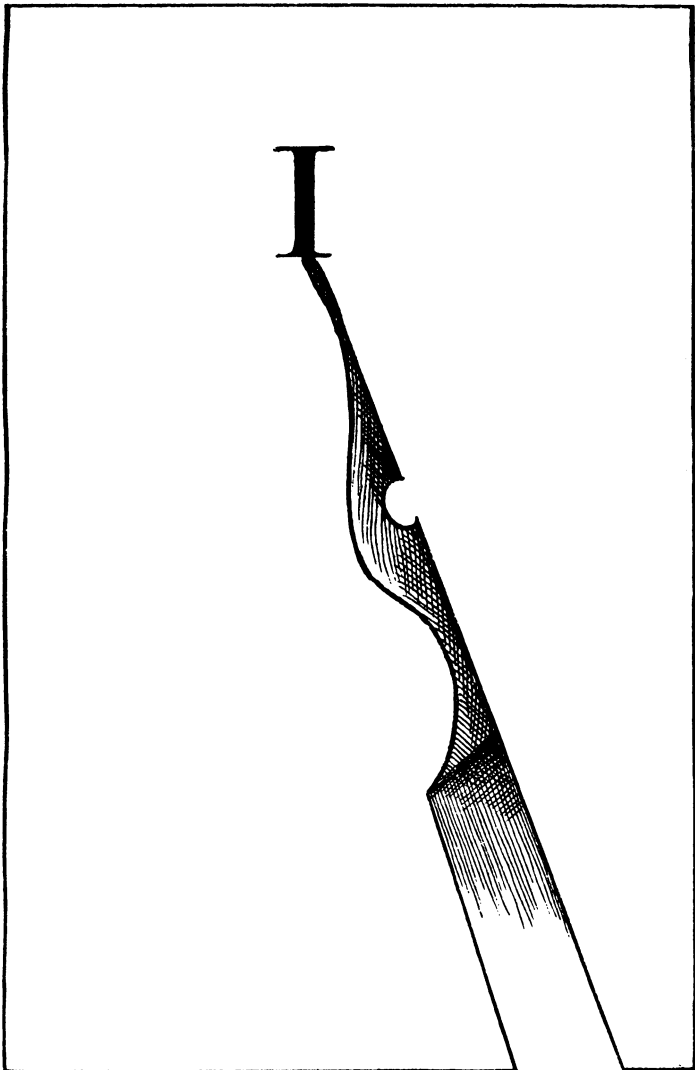
О Т А В Т О Р А

Мне было трудно поставить точку. Книга пишется и после того, как сдана в набор. Она — о текущей литературе. В самом эпитете звучит незавершенность. Обновляется жизнь, меняется и литературно-общественная ситуация. За последние два года напечатаны произведения, о публикации которых мы и мечтать не могли. Однако большинство глав книги написано до этих событий. Неудовлетворенность положением дел в литературе обусловила их тональность, подчас — резкую.

Как у иных прозаиков обнаруживается свое пространство и «ядро» героев, переходящих из рассказа в повесть, из повести в рассказ, героев, объединенных временем и местом (в одном рассказе они — на периферии, в другом — главные действующие лица), так и у критика есть свои литературные герои — авторы, которые интересны ему каждой своей новой вещью. Поэтому у иных действующие лица этой книги не закреплены за главами, я позволила себе к их творчеству возвращаться неоднократно.

Многое в текущей литературе представлялось и представляется мне неравноценным. Однозначную оценку литературного процесса, как позитивную, так и негативную, я не разделяю. И во время так называемого «застоя» продолжали работать настоящие писатели. Были — и продолжают существовать — приспособленцы к любой ситуации, была — и продолжает существовать — серость, умеющая «цвести» при любой конъюнктуре. Об этом с трудом, но удавалось говорить на страницах периодики.

Решить проблемы может только жизнь. А критика — лишь назвать, выволить из зоны молчания (или умолчания).



ВОЛЬНОЕ ДЫХАНИЕ

А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!

И. Бунин

Лет двадцать, наверное, уже прошло с того момента, когда в центре внимания литературной критики оказалась так называемая «исповедальная» проза. Но век ее — по ряду обстоятельств, углубляться в которые не входит в мою задачу, — был недолог. Победила традиция объективного, близкого к эпическому повествования — и следы эпоса (или зародыши его) критики начали справедливо обнаруживать не только в романах или повестях, но даже и в рассказах, критерием при оценке которых стала служить близость к эпосу. Ориентация на эпос проникла и в «соседние» литературные жанры, — солидность, устойчивость, степенность и масштабность стали цениться даже в поэзии (особенно в поэме).

Эпитет «эпический» по отношению к тому или иному произведению стал не просто определять жанровую принадлежность, а нести в себе отчетливую позитивную оценку. Расцвет беллетристики, подделывающейся под эпiku, лишь подтвердил, на мой взгляд, существующее положение дел. Беллетристикой были успешно освоены стереотипы — производственного конфликта, семейного конфликта, нравственного выбора, нравственного компромисса, героя-конформиста и героя-максималиста и так далее и тому подобное. То, что было открытием у мастеров, тиражировалось их многочисленными последователями.

Этот процесс характерен и для так называемой «деревенской» прозы, где за В. Беловым, В. Распутиным, В. Астафьевым и Ф. Абрамовым тянется шлейф подражателей; то же самое происходило и в «городской» прозе, особенно явно в той ее части, которая назвалась «московской школой». Однотипность сюжетов и стереотипность героев этой прозы убедительно проанализированы

И. Дедковым в его статье «...Когда рассеялся лирический туман...»¹.

Жизнь всегда богаче любых литературных форм, пусть они, эти формы, стали в свое время основой крупных достижений, да и сейчас далеко не исчерпали своего творческого потенциала. Жизненное содержание во всей его непредусмотренности, непредопределенности не укладывалось целиком в ложе привычных, освоенных причинно-следственных связей. Критика эту инерцию художественного мышления почувствовала, заговорив о некоторой «усталости» традиционно-психологической прозы, об отработанности стереотипных конфликтов и клишированных героев, о необходимых процессах «самообновления» литературы, о плодотворности дальнейших стилистических и жанровых поисков.

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. Так, Ю. Трифонов 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*»².

Рядом с прозой, основным внутренним законом которой является закон мотивировки, в которой детали и эпизоды железной цепью скованы друг с другом, прозой, в которой главным сюжетным двигателем служит детерминированность событий и детерминированность психологии, внутреннего мира героев, — рядом с этой прозой, которая остается, вне всяких сомнений, мощным и плодотворным жанровым направлением, неожиданно оказываются два новых потока: «фантастическая» и — назовем условно — «авторская» проза, по-новому исследующая и преобразующая эмпирику действительности.

Термин этот — «авторская» проза — носит исключительно рабочий характер. Безусловно, автор и авторская

¹ Дедков И. ...Когда рассеялся лирический туман... — «Литературное обозрение». 1981, № 8.

² «Вопросы литературы», 1969, № 7, с. 64.

точка зрения присутствуют в том или ином виде в любом литературном произведении, написанном даже в высшей степени объективно. Однако в той прозе, о которой будет идти речь, автор выступает не только как сочинитель, но и как действующее лицо, персонаж, несущий большую смысловую и художественную нагрузку, герой, чье самосознание является организующим центром произведения.

Именно об этих двух перспективных направлениях, об их парадоксальной внутренней близости, так сказать, родстве по происхождению, и говорил А. Битов: «... Настоящий прозаик проходит этот путь, похожий на собрание сочинений. Когда ему однажды надоест без конца переодеваться и представляться героями, он неизбежно обратится к самому подлинному и достоверному из доступного ему в опыте — к себе, к прямой речи. Правил написания исповеди не существует... Исповедь не может быть закреплена жанром, как и подлинная фантазия». И далее: «Фантазия тоже — всегда «от себя» и свободна от жанровой крепости... Современный фантастический рассказ не может не возникнуть»¹.

Не ставя своей задачей в данном случае проанализировать «фантастическую» прозу, тем не менее считаю необходимым и полезным остановиться на некоторых ее моментах.

Уже в творчестве таких «закоренелых» реалистов, как В. Шукшин, С. Залыгин и В. Распутин, зарождается эта линия.

Напомню лишь о неожиданном для многих читателей, казалось бы, но столь закономерном появлении в творчестве Шукшина фантастической сказки «До третьих петухов», использующей мотивы русского фольклора; напомню о повести «Оська — смешной мальчик» и рассказах Залыгина, вошедших в его сборник «Фестиваль», где автор «На Иртыше» и «Комиссии» погружается в стихию гротеска и фантастики, где действие переносится в далекое будущее, покойник рассказывает о самом себе, а животные разговаривают человеческим языком; напомню о Хозяине острова и волшебном дереве Листвене в «Прощании с Матёрой» Распутина.

Первым на этот процесс обратил внимание А. Бочаров, отметивший поворот деревенской прозы, и В. Крупина в частности, к фантастике. В статье «Экзаменует

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 7, с. 75.

жизнь» («Новый мир», 1982, № 8) критик отмечал и то, что «В. Орлов совершил аналогичную параболу: от реалистически-исповедального «Соленого арбуза» через документальное «Происшествие в Никольском» — к фантазмагии «Альтиста Данилова».

В. Крупин начал с небольших психологических новелл и зарисовок, сделанных чисто, искренне, но по знакомым мотивам деревенской прозы (сборник «Зерна»), — новелл, не ставших событием литературной жизни.

И критика встретила Крупина доброжелательно, отметив его хорошее нравственное чутье, любовь к своей вятской земле, чистоту русского языка — в общем, все то, что и составляет привычный образ «деревенского» прозаика. Никаких «выходов», преодолений, никаких рывков в сторону не было у Крупина: так, внимательный ученик хороших учителей.

Появление «Живой воды» резко изменило отношение к Крупину. Именно «Живая вода» с ее гротеском и неожиданным искрящимся взлетом фантазии сразу же привлекла к нему внимание читателей и критиков. Однако поддерживать Крупина опять-таки стали за тему, за любовь к деревне, сочный язык, достоверность, актуальность (борьба с пьянством).

В коротком предисловии, предворяющем журнальную публикацию повести, С. Залыгин не избежал какой-то извиняющейся за фантастику интонации и всячески подчеркивал достоверность произведения: «Очень точный, соединяющий слово новое со словом традиционно русским язык Крупина; очень точные детали и быта людей, жизнь которых проходит в пристанционном поселке (не то это город, не то деревня, одним словом — поселок, мало ли их разбросано по просторам России), и этот язык и эти детали — все это такая точность, которая нигде не становится бытописанием или просто описанием. Даже становясь фантазмагорией, она в то же время не нарушает строя вполне реалистического произведения».

Русская литература допускает любой литературный прием, если он дает конечный результат, если создает произведение действительно художественное»¹ (разрядка в цитатах здесь и далее моя. — *Н. И.*).

¹ «Новый мир», 1980, № 8, с. 26.

Л. Коробков, анализирувавший повесть на страницах «Литературной газеты», тоже отмечает прежде всего достоверность — «сделанные с самой что ни на есть натуральной н а т у р ы з а р и с о в к и ж и т ь я - б ы т ь я некоего пристанционного поселка»¹. Оппонент его И. Золотусский тоже опускает в своей рецензии фантастический элемент; он увидел в повести аллегорию: «Аллегория этой повести заключается в том, что живая вода — она же водка»².

Обозначила художественный принцип повести А. Латынина: «Условность в повести Крупина — это не только открытый Васей Зюкиным колодец волшебной воды, оборачивающейся под конец фонтаном спирта. Вся повесть Крупина носит откровенно игровой характер и строится на переплетении реалистически-достоверных деталей с иронически-гротесковыми». Но, объяснив, что, «оценивая повесть, надо отрешиться от привычки мерить героев меркою бытового правдоподобия», критик все же сводит содержание повести к банальному итогу: «Настоящая, без обмана, без подделки живая вода — живая деятельная человеческая душа, она и только она, а не ключ-оборотень, является вечным, действительно неиссякаемым источником добра и света»³. Включив повесть Крупина в историко-культурный ряд — от Вергилия и Данте до Сервантеса, — А. Латынина оставила в стороне ту литературную ситуацию, в которой повесть явилась веским полемическим аргументом. Фантастика все-таки расценена А. Латыниной вслед за другими критиками «Живой воды» лишь как прием или подключение к фольклорной традиции.

Если же исходить не из мировой культуры вообще, а из реальной жизни литературы конца 70-х, то станет понятным тот неожиданный вираж, который и произвел на свет «Живую воду». Да, конечно, в Кирпикове (главном герое повести) можно найти своеобразно преломленные черты Дон Кихота или Одиссея, но *зачем* это все понадобилось Крупину? Прозаик, на мой взгляд, предложил свою, полемическую модель национального

¹ Коробков Л. Неужели это всерьез? — «Литературная газета», 1981, 4 февраля.

² Золотусский И. Загадка простоты. — «Литературная газета», 1981, 4 февраля.

³ Латынина А. Кирпиков и вечные проблемы. — «Литературное обозрение», 1981, № 9, с. 40.

характера, разрабатываемого деревенской прозой; дал он и свою модель «общины» — отнюдь не патриархально-умилительной.

В. Крупин не просто ввел в свою прозу новые для нее приемы (фантастика ведь так традиционна для русского фольклора!), а *пародировал* направление деревенской прозы, находясь как бы внутри него. Именно внутри: пародия его была не отрицающей (не извне, не со стороны), а *оживляющей*, она сама была той «живой водой», в которой, объективно говоря, нуждалось направление.

Параллель творческой эволюции В. Крупина легко прослеживается и в судьбе В. Орлова — прозаика «городской» темы, активно вступившего в литературу еще в самом начале 60-х годов. Традиционно-психологический роман В. Орлова «Происшествие в Никольском» вообще почти не был замечен критикой, и только появление «Альтиста Данилова» всколыхнуло читателей и критиков. С В. Орловым повторилась та же история, что и с Крупиным: вещь принималась за «достоверность», за тонко подмеченные черты нашего быта, за попытку «самыми разнящимися красками... нарисовать картину будней и праздников жизни музыканта. Быт его и взлеты фантазии, «сумасшедшинку» и иссушающий труд, все то, что составляет нутро каждого серьезного художника»¹ — так писал о романе в предисловии к журнальной публикации композитор Родион Щедрин.

На страницах «Литературной газеты» была опубликована беседа с В. Орловым, в которой писатель сам, уже *поверив* критикам, подчеркивает достоверность «Альтиста» и свое новое стремление... к еще большей достоверности. Что альтист! «Иное дело с «Аптекарем» (замысел нового романа Орлова. — *Н. И.*) Тут я стараюсь добросовестно изучить его дело, влезть в терминологию, чтобы была полная достоверность».

И гордится теперь Орлов, например, тем, что он своей дилетантской «шуткой» о молниях предугадал ф и з и ч е с к о е открытие (реальное!), а не тем, что совершил какое бы то ни было открытие литературное, хотя бы и небольшое... Так уж приучила его критика: достоверность — главное! И рассуждает теперь Орлов о своем герое-альтисте примерно как о герое психологической литературы «нравственного выбора»: «...В решающие моменты он принципиален и идет на риск, а в творче-

¹ «Новый мир», 1981, № 9, с. 25.

стве, в осознании миссии художника его активная позиция проявляется совершенно четко»¹. И свое обращение к фантастике как к подсобному средству Орлов объясняет вполне прямолинейно: «Думаю, в любую эпоху к фантастике, к сказке, к притче обращаются, чтобы ярче сказать о своем времени». Возникает, однако, вопрос: почему же раньше, предположим, в момент написания «Соленого арбуза» или «Происшествия в Никольском», Орлову и в голову не приходило отправить свою героиню-медсестру на какой-нибудь ведьминский шабаш? Ведь и тогда, может быть, удалось бы «ярче» сказать о своем времени!..

Нет, видимо, не только из стремления «ярче» и «достовернее» сказать о своем времени появилась фантастика в произведениях В. Крупина и В. Орлова. Их творчество, при всей своей специфике, — знак времени: испытывая потребность в новых жанровых формах, литература, жертвуя традиционным психологическим письмом, уклоняется в сторону гиперболы, фантастики, гротеска. Подобные черты обнаруживаются, например, у Н. Евдокимова. Его литературная репутация не связывалась в критических прогнозах с фантастикой! Или — Ч. Айтматов с его несколько декларативной и умозрительной, но такой необходимой в общей философской концепции романа «Буранный полустанок» фантастической линией. Скажем прямо: фантастика у Айтматова не «завязана» в сюжете так, как у Орлова, Крупина или Евдокимова (повесть «Происшествие из жизни Владимира Васильевича Махонина»). Более того, она является у Айтматова лишь подчиненным элементом романной конструкции. Но ведь недаром именно Айтматов вдруг обратился к фантастике практически одновременно с другими прозаиками! Можно напомнить и о фантастических смещениях в последних произведениях В. Катаева и о фантастике, органично вплетенной в трагический финал романа А. Рыбакова «Тяжелый песок», и о фантастической гиперболе у А. Адамовича в его основанной на документах повести «Каратели»...

Думается, что перед нами не случайные совпадения в творчестве столь разных по художественному уровню и проблематике творчества писателей, а определенная

¹ Орлов В. Медсестра, альтист и аптекарь. — «Литературная газета», 1982, 11 августа.

закономерность, рожденная внутренними потребностями литературного процесса.

Но литературный маятник, качнувшись в сторону фантастики, отошел от «золотой середины» традиционной психологической прозы и в другую, совсем противоположную сторону: в сторону прозы с явным присутствием автора или очень близкого к нему лирического героя, от лица которого ведется повествование. Вспомним замечательно точное определение жанра Б. Пастернаком — «автобиографическая феноменология»¹. Отказываясь от явной фабульности, традиционного понимания сюжета, беллетристических героев, в общем, всего того, что обладало проверенным эстетическим качеством, литература, как и в случае с фантастикой, предпочла поэтику непредустановленного и перешла к поискам новых контактов с действительностью. Причем — самое интересное! — активно 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 и всегда предпочитал именно фабульное повествование, — я имею в виду хотя бы Ю. Трифонова и В. Распутина, прозаиков, в традиционном — подчеркиваю — смысле этого слова не близких к публицистике, очеркистике, далеких от прозы *прямого*, непосредственного авторского высказывания, выразивших свою позицию опосредованно, через сложную систему героев, их взаимоотношений, их самооценок и столкновений. Более того, именно Трифонов и Распутин относятся к тем «объективным» художникам, от которых критика требовала «приоткрыть забрало», высказаться напрямую.

Если мы обратимся только к публикациям последних лет, то обнаружим довольно мощное жанровое направление, которое объединяет совершенно разных по своим тематическим устремлениям прозаиков: цикл рассказов Ю. Трифонова «Опрокинутый дом» и роман-эссе Л. Гинзбурга «Разбилось лишь сердце мое», «За доброй надеждой» В. Конецкого и «Дороги и судьбы» Н. Ильиной, рассказы В. Распутина, «Продолжение времени» и «Камушки на ладони» В. Солоухина, циклы рассказов (от первого лица) Ф. Абрамова и проза Андрея Вознесенского «О», «Сороковой день» и «Колокольчик»

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 9, с. 166.

В. Крупина, и «Летят мои кони...» Б. Васильева... Да и в чисто, казалось бы, художественных произведениях вдруг открыто зазвучал авторский голос. Писатели как бы отказываются от эстетики — ради этики, от профессионально-беллетристической манеры — ради откровенного монолога перед читателем, ради обнажения своей позиции, своего мировидения. Этим продолжается своеобразная ветвь русской классики, — вспомним хотя бы «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Былое и думы», «Дневник писателя» и «Исповедь» Л. Толстого.

Примерно целое десятилетие активно участвовало в литературном процессе направление лирической прозы. Но в литературе, по-моему, не существовало и более сильного жанрового направления, которое продержалось бы более десяти лет. Названные выше произведения не вписываются в привычные каноны лирической прозы, хотя и глубоко родственны ей.

В прозе, которая условно обозначена как «авторская», свободно сочетаются разные жанры: фрагменты действительно лирической прозы перемежаются со статьей или исследованием по конкретному профессионально-литературному вопросу, исповедь — с проповедью, трактат — со стихами, вставная сюжетная новелла — с мемуарами. Лирическая проза, как правило, окрашена ностальгирующей интонацией, это жанровая разновидность элегии в прозе, — проза «авторская» включает ее лишь как один из жанровых компонентов в свой сплав. Все эти жанры сочетаются в союз при помощи сочинения, а не соподчинения.

Авторская позиция в этом новом варианте лирической прозы тоже несколько отлична от позиции в лирической прозе 60-х годов, в которой автор является прежде всего как бы музыкальным инструментом, лирически преображающим увиденное. Стремление запечатлеть — вот что характерно для лирической прозы; стремление обнажить самого себя, понять себя и свое время, напряженный диалог с самим собой, покаяние — вот основа прозы «авторской».

Взгляд от «мира», от действительности направляется внутрь самого художника. Лирическая проза 60-х годов тяготела к поэтическому *познанию мира*, нынешняя есть прежде всего *самопознание*.

В романе-эссе Льва Гинзбурга «Разбилось лишь сердце мое» сказано о Вольфраме фон Эшенбахе, авторе

знаменитого «Парцифалья»: «Он был одновременно и автором и как бы персонажем своего романа». Эти слова можно отнести и к самому роману-эссе Гинзбурга. Повествование строится практически бесфабульно: здесь и рассуждения о труде переводчика, и история отдельных переводов, и рассказы о немецких писателях и немецкой культуре, и размышления об истоках фашизма, о современном западном терроризме, и воспоминания... Книга пестрая. Объединяет ее личность автора-повествователя, который рассказывает и одновременно является объектом изображения. Познание действительности через самопознание, субъект и объект прозы в одном лице — такова задача Гинзбурга: «Жизнь переводчика тысячелетней поэзии показалась мне наиболее удобным объектом для наблюдения этих диковинных переплетений и взаимосвязей. В силу одного своего призвания он обязан вобрать в себя культуру, маленькое свое, частное, сформированное временем человеческое «я» как бы отдать вечности, непрерывному потоку истории. Он вмещает в себя множество действительностей, тысячи жизней: авторов, персонажей. Разве все это, помноженное на его собственную жизнь, не достойно стать предметом романа?» В словах, предваряющих основное повествование, Гинзбург формулирует свою цель: «...Говоря о себе самом, предаваясь тем или иным подчас рвущим сердце личным воспоминаниям, я стремился выявить пугавшую меня самого таинственную связь времен... единую зависимость людей от обстоятельств и прихотей Времени, единую нашу ответственность перед ним...»

Лев Гинзбург предельно самообнажен в исповеди. Сохраняя реальные имена, повествуя о действительных событиях, он лишает их флера возвышенности, не доверяя «изысканной словесности». Есть даже некая бравада собственной грубоватостью. Грубовато и сочно он пишет и о немецкой культуре. Но эта бурлескная грубоватость, совмещаясь с откровенностью, дает неожиданный эффект реальности, неприукрашенной правды. Приведу один эпизод из текста. Симон Миндлин рассказывает об ужасах гетто. Он не мог найти убежище в городе и пришел на кладбище к сторожу с просьбой помочь спрятаться. «Так вот этот старичок говорит: «Знаешь, Симон, у меня есть яд, все равно тебя убьют, прими яд, и я тебя похороню как человека, а ты мне отдашь за это свой костюмчик. Зачем он тебе, если ты все равно будешь покойник?» С такой же грубоватой откровенностью и

иронией рассказывает автор и о литературе, и о самом себе. Сам процесс перевода в его интерпретации выглядит не просто литературным занятием (хотя целые вставные новеллы посвящены в романе отдельным переводам), а судьбой, сутью жизни. Проблемы перевода становятся биографическими проблемами переводчика; жизнь и творчество, их взаимодействие, сплошь да рядом коварное, — сюжетом романа.

Только первоначальному взгляду такой тип прозы может показаться эстетически наивным, так как между читателем и изображенной действительностью отсутствует беллетристическая «линза». На самом же деле перед нами отнюдь не менее сложное, чем беллетристика, литературное явление.

Лидия Гинзбург, обращаясь к проблемам развития реализма, заметила (по поводу разрушения сложившихся эстетических стереотипов): «Реалистическую действительность следует понимать, разумеется, не как сырую действительность, но как мир художественной символики, заранее не предустановленной, питающейся традицией лишь в скрытом ее виде»¹.

В творчестве Ю. Трифонова, например, эта проза зарождается как бы внутри чисто беллетристического повествования. По-разному относящиеся к его творчеству и по-разному его трактовавшие критики сходились безусловно на одном: Трифонов силен своей социальной, традиционным для русской литературы умением уловить в жизни типы людей, типы человеческого поведения — будь то Глебов или Кандауров, Дмитриев или Лукьяновы. Но вот уже внутри, пожалуй, самой социальной трифоновской повести — «Дом на набережной» — неожиданно появляется «голос», который критикой был определен как Неизвестный (А. Демидов), или «голос автора» (В. Кожин). Не останавливаясь на анализе содержательных моментов, связанных с этим «голосом», хочу лишь отметить, что лирические отступления, написанные от первого лица, не следует отождествлять с голосом реального автора, Юрия Валентиновича Трифонова; но тем не менее личная, автобиографическая нота в них явно звучит.

Если мы обратимся к более ранним произведениям того же писателя, то услышим голос автора и в финале

¹ Гинзбург Лидия. О литературном герое. Л., 1979, с. 82.

«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 у Ю. Трифонова 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 побочным, второстепенным. Кстати отметим, что Трифонов начинал именно как поэт, он сам это засвидетельствовал в «Воспоминаниях о муках немоты»: поэтическое, лирическое начало у него постоянно тлело и развивалось подспудно, хотя другого такого «прозаического прозаика», как Трифонов, на первый взгляд трудно отыскать. Поэзия мира Трифонова — тема особая¹; здесь мы коснемся лишь тех моментов поэзии в прозе Трифонова, которые и привели его в конце концов неизбежно к явному обнаружению авторского голоса.

Поэзия мира трифоновской прозы обеспечивалась двумя данными: 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 апокалипсическое лето в романе «Старик» и т. д.). 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 б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»), а вторым, как камертоном, поверяет душевное состояние своих героев (стихо-

¹ Проблема «поэтического» начала в прозе Ю. Трифонова более подробно проанализирована в моей книге «Проза Юрия Трифонова» (М., 1984).

творение Б. Пастернака «В больнице» впервые появляется в контексте трифоновской прозы в повести «Обмен», где пастернаковские строчки бормочет сонный Дмитриев: «О господи, как совершенны дела твои», — думал больной», — а в последний раз — в художественном подтексте той главы «Времени и места», когда Антипова, героя романа, в тяжелом состоянии несут по лестнице к «скорой помощи»). 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, «невинным» слоем события, увиденного 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 трагический смысл (репрессии 30-х годов).

Постоянная тяга к поэтическому — отнюдь не «украшательскому» — свидетельствует не только об определенных чертах дарования Ю. Трифонова, но и о том, что при возрастании поэтического начала — а динамика его очевидна — не мог в конце концов не выйти открыто, не выразиться лирический (я имею в виду не «певческий», а обнаженный) голос автора. И в цикле рассказов «Опрокинутый дом» этот голос наконец прямо обнаружил себя. Такой обнаженно-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 всегда встревоженной совести»¹.

В наши дни повысился читательский интерес к личности писателя. Необычайно популярны мемуары, вос-

¹ Гинзбург Лидия. О психологической прозе. Л., 1971, с. 77.

поминания о писателях, переписка, открывающая личный мир автора; огромен спрос на, казалось бы, вполне академическое «Литературное наследство», знакомящее читателя с документами, черновиками, фотографиями, дневниками близких к писателю людей. Чрезвычайную популярность приобрели, например, встречи с писателями в телевизионной студии «Останкино», где читателем (и зрителем!) движет желание близкого, непосредственного контакта с писателем, желание задать ему самые важные, самые наиболее вопросы. Тяга эта носит двойственный характер: с одной стороны, публика хочет увидеть «знаменитость» вблизи и войти с ней в контакт, с другой — это свидетельство повышенного *спроса на личность*, которую и 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 оперировать крупной системой ценностей, бытийными вопросами, хотя материал, естественно, может быть привлечен любой. Если же эта проза остается на уровне домашнего альбома, даже с сенсационными открытиями «из личной жизни», то она не поднимается над жанром зарисовок быта писателя, спекулирующим на внимании общества. «Вечные темы» — так называет Ю. Трифонов один из рассказов цикла. И действительно, вечные темы, произрастающие из «сора жизни», пронизывают эти рассказы: судьба, любовь, смерть. 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 тот час, когда судьба творится, понимание является задним числом, я лишь чуял, что миг — судьбоносный»).

Загадки судьбы... Это что-то уж слишком красиво; скажем более трезво: непредопределенность фабулы самой жизни 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, Ю. Трифонов приходит к внешней бесфабульности, под которой скрывается внутрен-

няя стройность жизни. 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 свои отношения не с начальником-консерватором или антигероем — сукиным сыном. Он выходит на спор с природой, как выходили некогда на этот спор герои Достоевского. Он добивается свободы сознания, на которое давит исторический опыт»¹. Ю. Трифонов же выходит (развивая критическую метафору И. Золотусского) на разговор не с природой, а 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, путевых 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 вожделием переменить судьбу?»

В прозе, о которой мы говорим, может, конечно, выйти на первый план именно «личная» основа, но сам жанр диктует другие цели: самоанализ ради обнаружения *незнания* даже себя самого, исповедь — ради очищения, катарсиса, преодоления недостаточности своей жизни; откровенность — ради открытия, размыкания себя для других, самопознание — ради суда над самим собой, познания истины, заложенной в человеке, и поисков пути к преодолению неистинности своего существования. «Авторская» проза в идеале есть вопрошание: кто

¹ Золотусский И. — «Вопросы литературы», 1975, № 10, с. 30.

я? Если я учитель, поводырь, проповедник, если такова моя миссия (а миссия писателя невозможна без этого), то *вправе* ли я проповедовать?

Эта проза соединяет в себе задачи исповедальную и учительскую, проповедническую. Через анализ своей собственной личности, рассматриваемой как новое по сравнению с героем-персонажем художественное единство, писатель идет далее к обобщениям, выходит через индивидуальное, личное — к проблемам общественным, социальным. Недаром именно в «Исповеди» Л. 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 «закрыть», защитить себя — в литературе парадоксально «переворачивается»: для того чтобы воевать против чего-то, нужно обнажить себя. Это, так сказать, закон жанра. А для того, чтобы создать исповедальную самохарактеристику, писатели зачастую начинают с детства, прослеживают истоки формирования собственной личности.

«Словом не убий» — автобиографическая книга П. Проскурина, писателя, чьи романы и повести пользуются широкой популярностью у читателя, такой главой и открывается — «Свет детства». «Свет детства, — пишет автор, — сопровождает человека всю жизнь, бывает, что он помогает перенести невозможное, нащупать единственно верный путь в самом безнадежном лабиринте жизни, непостижимым образом отличить ложное от истинного, истинного друга от скрытого врага...»

В книге мы находим различные стилистические пласты, в которых отразилась многожанровая задача. Первый стилистический пласт — это спокойное, с тщательной прорисовкой характеров и ситуаций, традиционно-психологическое повествование. В него вплетается и активный голос размышляющего о жизни и литературе автора, голос спорящий, полемический. Другой стилистический пласт прозы П. Проскурина — это символика: прожитая жизнь воплощается в формулах, вбирающих собственно психологический, а также исторический народный опыт, постоянно находящийся в центре писательской мысли. И тут, как мне показалось, пи-

сательское слово начинает звучать более чем приблизительно, неопределенно (хотя именно формулирование требует определенности); символика становится выспренней и неубедительной. Позволю себе, для того чтобы мои утверждения не были голословными, привести несколько цитат. («С л о в о м не убий» — название программное.)

«И праздник полнейшей душевной свободы, раскованности и бесстрашия, какого-то непрерывно захватывающего движения продолжался, начавшись на высоком обрыве... очень долго; возможно, продолжается он и до сих пор; он был тем плодотворным подножием, материнской основой, придавшей всему, что я потом делал, что писал, какой-то большой для меня и полностью подчиняющий себе смысл».

«Пожалуй, то чувство, что постепенно охватывало меня, передать невозможно, да и я сам не знаю до сих пор, что это было; пожалуй, можно сказать одно — какой-то глубинный, извечный ход жизни затягивал и затягивал меня в свой процесс...»

«Какой-то», «сам не знаю», «возможно» и т. п. — это и есть стилистические признаки неопределенности, нечеткости мысли. В соединении с «извечным ходом жизни» или «плодотворным подножием» эта неопределенность вырастает в необязательность; личный опыт подменяют стандартные, апробированные формулы, не дающие личного, индивидуального, резкого абриса. Автор начинает с того, что «происходило нечто такое, о чем я до сих пор не подозревал и что глубоко и как-то болезненно-ярко отражалось во мне, не в душе, не в сердце, а как бы во всем моем существе...» — а итог опять-таки стереотипный: «...И я опять начинал чувствовать себя всего лишь ничтожно малой и все более растворяющейся частью какого-то мощного и непрерывного потока жизни». Итак, мы опять вернулись к цитатам: «Пожалуй, в тот момент, когда над землей появляется солнце и все вокруг неуловимо меняется, приобретает какое-то иное внутреннее наполнение и значение, какая-то незримая нить связывает твою душу с тем таинством, что особенно ощутимо пришло в природу». Однако если уж дело дошло до «незримых нитей» и «ощутимого таинства», то надо ждать стихов.

Так оно и есть: П. Проскурин щедро цитирует свои поэтические опыты.

В этих стихах мы обнаружим истоки того словесного

эксперимента по соединению устойчивых клишированных формул с неопределенным, размытым личным контекстом, о котором говорилось в связи с прозой. Поэтические опыты проникнуты тягой к символике, причем здесь уже символ правит символом, а смысл лишь подразумевается, его надо тщательно реконструировать. Здесь есть и «безумие и нежность наших слов», и «заоблачная исповедь души», и «звездные ветры», которые «прошелестят, как чей-то дальний смех», и «слабеющая грусть в надежде тишины и утolenья», и конечно же «немота небес», и «удар невыносимой боли», и «призраки веков на дедовских могилах», и «родник целительного обновления», и в заключение — «как тяжек груз надежды и сомненья»...

Со свойственным мне простодушием я полагала, что эти выпренные «грехи молодости» будут процитированы с некоторой, скажем так, внутренней улыбкой, трезвой самоиронией — смотрите, мол, куда может завести любовь к красивым словесам; полагала, что П. Проскурин напишет о преодолении собственного псевдоромантизма, тем более что он на протяжении всех глав не только рассказывает о себе, но и рассуждает о литературе... Но нет, автоцитаты даны во вполне серьезном и даже возвышенном контексте! Нет расстояния, нет эстетической дистанции между рифмованными строчками Проскурина-раннего о «целительном обновлении» и размышлениями «из настоящего». Нет оценки прошлого из настоящего, а ведь именно трезвой оценкой, «новым светом» нового человеческого и литературного опыта должно поверяться прошлое в прозе, о которой идет речь, — таковы законы жанра. В этом-то и состоит ценность самопознания, а не только в работе памяти, с той или иной степенью достоверности воспроизводящей прошлое. Над автобиографической «авторской» прозой в принципе скрещиваются два луча света, работают два источника, между которыми возникает напряжение — прошлое и настоящее. Их взаимная проверка и рождает *необходимость* нашего, читательского знакомства с перипетиями детства и молодости писателя, с более или менее курьезными фактами; рождает *необходимость* публичного рассказа о своей бабушке, о ловле рыбы, таежных приключениях или первых литературных опытах.

В канун 80-х годов многие прозаики, критики и литературоведы пытались подвести итоги и наметить пер-

спективы литературного развития. В журналах «Вопросы литературы», «Литературное обозрение» прошли плодотворные дискуссии. Опубликованы материалы «круглых столов», на которых выступали известные писатели. Хочет обобщить литературный опыт 60—70-х годов и П. Проскурин.

Критике он доверяет мало. По всей книге «Словом не убий» разбросаны всяческие уколы в адрес критики. Так, справедливо воздавая должное большому труду Н. Задорнова, постоянно пишущего «об освоении и жизни Дальнего Востока», Проскурин замечает, что этот труд «так и не замечен пока современной критикой». Оставим это утверждение, не совсем соответствующее истине (романы Задорнова, постоянно публикуемые на страницах центрального журнала «Новый мир», ни разу не обходились без многочисленных рецензий, вышла и критическая монография о его творчестве), на полемической совести П. Проскурина; но в пылу утверждения ценности книг Задорнова Проскурин заявляет следующее: «Слепота, небрежение? Или что-то иное?..» — с многозначительным отточием. Что же означает это отточие, можно понять из следующих фраз: «Вот и получается, что книги таких истинных радетелей родной земли, как Николай Павлович Задорнов или Всеволод Никанорович Иванов, фактически работают не в полную силу...» Попробуем разобраться. Итак, с одной стороны — «истинные радетели родной земли», с другой — тайный, зловредный умысел критиков, заранее от патриотизма отлученных. И то, что наше умозаключение справедливо, следует из очередного историко-концептуального размышления, в котором звучат уже ветхозаветные интонации: «История всякого великого народа имеет способность самоочищаться во времени, как бы концентрировать и как можно ярче высвечивать свои истинные ценности, укрепляя тем самым далеких потомков, и не временщикам от критики или истории менять эти законы; да их и никому иному не переменить — ни земным царям, ни небесным, потому что это краеугольные камни бытия и цивилизации».

Итак, истинным ценителем своего творчества, истинным судьей, считает П. Проскурин, может быть только сам писатель. Рассказывая о перипетиях, связанных с журнальной публикацией романа «Горькие травы», в конце концов напечатанного в «Сибирских огнях», Проскурин заключает: «Факт даже чересчур бурной

встречи со стороны широкого читателя публикации «Горьких трав» еще и еще раз насторожил меня в отношении случайных, равнодушных рецензентов и утвердил в пушкинской мысли, что художник, если он художник, в конце концов «сам свой высший суд». И П. Проскурин смело берет на себя судьейскую роль.

Обычно русские писатели оставляли это занятие для критиков, литературоведов и мемуаристов, которые уже потом, после писателя, «пройдут твой путь за пядью пядь, но пораженья от победы ты сам не должен отличать». Но можно ли доверять сегодня эту тонкую работу временщикам да злоумышленникам?

Всю литературу П. Проскурин разделяет на два потока: «литературу фактографическую, можно сказать и фотографическую, и на литературу предчувствия». Первая, обрисованная в фельетонных красках, вызывает у автора явное чувство пренебрежения: «литература задорного барабанного боя», она «констатировала факт, очередное достижение экономики, науки, градостроительства». Изображенная П. Проскуриным как некое утрированное нагнетание идиотизма, бездарности и бесконфликтности, такая псевдолитература и нам не по вкусу.

Закрадывается, правда, мысль, что и о прорабах можно писать, и о градостроителях, и даже о научных работниках, что не грех, скажем, когда и геолог выйдет в писатели. Да и сам П. Проскурин вон сколько (судя все по той же автобиографической книге) на лесозаготовках отработал... Главное — *как* писать.

«Фактографической» (далее П. Проскурин дает ей еще более сильное определение — «мертворожденная») литературе, портрет которой кладется широкими мазками, а также — упаси боже! — без каких-либо конкретных имен, Проскурин противопоставляет «литературу предчувствия», которая и есть, по его мнению, единственно литература. Правда, и здесь обобщение слишком размашисто — реальные контуры того, что хочет объединить под этим понятием автор, расплываются; однако сразу же ясно, что — хорошо, а что — плохо: «...Еще у Есенина зазвучала тоска по уходящей в небытие русской деревне с ее вековыми традициями». Вот это направление, связанное с тоской и вековыми традициями деревни, и подразумевается Проскуриным под «литературой предчувствия»: «Рядом с литературой фактографической... все свободнее начинал перекаты-

ваться через многочисленные валежины и завалы светлый, прохладный ручеек...» Никто не спорит: «деревенская» проза, представленная в нашей литературе такими крупными писателями, как Абрамов, Астафьев, Белов, Распутин, действительно стала явлением. Но зачем же при ее помощи унижать и принижать все остальное в нашей прозе? Да и в «деревенской» прозе не так просто все складывается; и там идут свои достаточно сложные процессы. Вслед за «ручейком» Проскурин переходит к крупным обобщениям: «И ты почувствуешь, как подхватило тебя и понесло, сквозь все буреломы, сквозь темные, враждебные силы, встающие на пути и еще более остервенело старающиеся опустошить твою душу. Ты услышишь бег родной земли сквозь вой и посвист ночи, сквозь кривляние омерзительных рож, но это все гнилье, все т р у х а на необозримом пути твоего народа. Это все мертвые, холодные, мгновенные взлески фосфоресцирующего гнилья...

Это ничего! Не оглядывайся! Так уж сложилась судьба русского человека, что на его историческом пути пришлось ему сплошь да рядом перескакивать через рытвины и ухабы и почти непрерывно отбиваться от ненавидящих, несметных враждебных орд, от предательства и зависти».

Что же это за «орда» такая? Прямого ответа П. Проскурин не дает; но иного, чем «фактографическая литература», оснащенная «временщиками от критики», создающими злонамеренные препятствия, многозначительно названные «завалами» и «валежинами», и представить невозможно...

Стремление поучать — соблазнительный, но опасный путь. Читатель в конце концов всегда спросит с героя-автора: а сам ты как расцениваешь свои дела, свою личность? Конечно же истинное отстаивание ценностей, проповеднический пафос неосновательны без суровой строгости по отношению к самому себе.

В «повести о своем времени», вышедшей под поэтическим названием «Летят мои кони...» («Юность», 1982, № 6), Б. Васильев так характеризует поиски писателем первой фразы: «Миг, превращающий эфемерные, неясные, преступно личные мысли в некую общественную значимость». Не совсем гладко, но мысль понятна. Мне кажется, что именно этот уловленный Васильевым миг превращения, миг нагрузки личного — общественным и

есть отправная точка, миг рождения жанра «авторской» прозы, к которому безусловно принадлежит и повесть Васильева. Б. Васильев как бы останавливает свою жизнь для того, чтобы закрепить в сознании свой путь; при этом руководствуясь памятью художественной, а не строго исторической, свободно монтируя разные планы, перемежая прошлое настоящим, опять уходя в ретроспекцию и т. д. Но линия жизни — от прошлого к сегодняшнему — натянута туго, она и организует повествование. Строго реалистическое слово-обозначение сочетается с другим словом — лирико-поэтическим, словом-отношением, словом-метафорой. И если слово-обозначение у Васильева, как правило, точно и по-своему даже образно, то к слову-отношению возникают по мере чтения повести некоторые претензии. А ведь именно в лирической интонации ищет ключ повествования Васильев: «Еще размашисто рысят кони, еще жив праздник в душе моей, еще кружится голова от вчерашнего хмеля и недопетая песня готова сорваться в белесое от седины небо. Еще не остыли на губах ворованные поцелуи случайных женщин, любивших любовь больше, чем меня, и тем вложивших свой камень в котомку моей усталости.

...И все же я еду с ярмарки, а это значит, что между моими желаниями и моими возможностями... начала вырастать стена. И каждый прожитый день добавляет в эту стену свой аккуратный кирпичик. Я еще хочу бежать вслед за уходящим поездом, но уже не могу его догнать и рискую остаться один на гулком пустом перроне».

Образ объясняется при помощи образа, символ — при помощи символа. Кони, ярмарка, седое небо, женщины с камнем, котомка усталости, стена, поезд, перрон... Очень кстати, думается мне, Б. Васильев вспоминает с юмором некоего Зюйд-Вестова (детский псевдоним автора), романтически настроенного юношу; кстати, он вспоминает и о том, что Б. Полевой на полях его позднейших рукописей тоже зачастую ставил «22!», то есть перебор. Те же цифры хочется порой проставить и на полях повести «Летят мои кони...».

Скажем, Б. Васильев вспоминает Смоленск своего детства: «несказанно красив» (не слишком оригинальный эпитет), он «еще оставался городом-плотом, на котором искали спасения тысячи терпящих бедствие. И я рос среди людей, плывущих на плоту». Но тут же, забывая об этом образе, он пишет: «людские волны, накатываясь на вечно пограничный Смоленск,

разбивались о его стены». Не задумываясь об образной противоречивости, Васильев опять — на той же странице — обращается к образу плота, оправившегося от урагана (гражданская война), и внезапно говорит: «Смоленск... колыбель детства моего». Но на этом образный ряд не кончается: только что мы прочли о колыбели, а в следующем предложении читаем: «Ныне от тебя остались осколки, как от греческих амфор». Так «плот», «стена», «колыбель» или «греческая амфора»?

Вот автор начинает размышлять о времени: «Я родился на перекрестке двух эпох». Запоминается сразу — «перекресток». Но читаем продолжение, в котором можно насчитать несколько совершенно разноплановых образов: 1) «Еще судорожно и мучительно отходила в вечность Русь вчерашняя в нас, а у ее одра неумело, но громко уже хозяйничала Россия дня завтрашнего»; 2) «Старые корни рубились со звонким восторгом, новое прорастало медленно»; 3) «Россия уже отбыла со станции «Вчера», еще не достигла станции «Завтра» и, громыхая разболтанными вагонами, испуганно вздрагивая на стыке дней своих (? — *Н. И.*), мчалась»; 4) «из пронизанной вспышками выстрелов ночи гражданской войны в алый рассвет завтрашнего дня»; 5) «Все было в куче, как в зале ожидания»; 6) «Сейчас мне представляется, будто тогда мы наивно и хмельно играли в жмурки». Каждый образ в отдельности, может быть, и интересен, но не слишком ли их много на единицу печатного текста? «Авторская» проза представляет большую — по сравнению с фавулой — свободу для образных ассоциаций, но отбор их должен быть строгим. Иначе печальная тень Зюйд-Вестова осенит и последующие произведения писателя...

На этот «перебор» обратил внимание А. Кондратович в статье о повести Б. Васильева и «Словом не убий» П. Проскурина («Пройденное — обретенное». — «Литературная газета», 1982, 22 сентября). Но замечание А. Кондратовича носит частный характер. В целом же в статье не только положительно оцениваются оба произведения, но и выводится определенный моральный итог. «Один человек активно не нравится и тому, и другому — это он сам». Вот с этим-то положением трудно согласиться. Нет-нет да и слышим такую самооценку Б. Васильевым собственных произведений: «...Они больше сюжета, шире только что рассказанных событий, и это как раз и есть мое постижение литературы». А импуль-

сом к писательскому труду является, оказывается, обида: «Обыкновенная человеческая обида, в которой мне не стыдно признаться: меня не выбрали делегатом на съезд кинематографистов». А. Кондратович ничего этого не желает замечать у своих героев. А ведь именно нотки самоудовлетворенности роднят таких разных, как казалось мне раньше, писателей...

«Авторская» проза, столь простая и безыскусная на вид, требует взвешенного, продуманного отношения писателя к образу повествователя, от лица которого идет рассказ. В этой прозе повествователь становится персонажем, обладающим не просто большей по сравнению с другими героями, а принципиально новой по качеству властью и ответственностью. Организующим центром становится личность автора, самосознание писателя. Личность писателя в такой прозе наиболее открыто обнаруживает себя и проходит проверку на нравственный авторитет, ибо это не только исследование жизни, но и самоисследование. «Частные» дела перерастают рамки только личных происшествий; они, естественно, приобретают оттенок события (иначе зачем знакомить с ними читателя) — события душевной жизни.

У Крупина после «Живой воды», повести с животворным отклонением от беллетристики в сторону фантастики, тоже появился ряд вещей, выполненных в жанре «авторской» прозы. Им опубликованы статьи по самым разнообразным вопросам — о развитии русского языка, о преподавании в школе, о воспитании детей и т. п., — написанные страстно, убежденно. Возникла в газетах даже своего рода «мода» на «Крупина... Но сейчас речь не об этом, а о его «авторской» прозе.

Фабула рассказа «Колокольчик» проста: группа писателей приезжает на родину героя-писателя, в Киров (в этом обнаженно-горьком повествовании столько личного, что даже как-то неловко называть героя «лирическим», больше соответствует существу дела конечно же герой-автор), в связи с празднованием юбилея города. Писатели выступают на литературной встрече с читателями в Кирове, затем с той же целью выезжают в район. Вот и все. Дело святое, просветительское. Сюжетом же рассказа является совсем другое — постепенно нарастающий стыд героя за себя и за своих братьев по перу, вроде бы «вышедших из народа», приехавших сейчас, как к теще на блины, на праздник жизни, на котором нет

места реальным заботам и нуждам тех, к кому они прибыли.

Поначалу желание поразить фразой, сверкнуть свежей мыслью, встать таким фертотом перед публикой, одновременно заигрывая с ней, охватывает молодого автора, который заканчивает свою речь уже совершенной нелепицей, например: «...Что есть писательство как не публичный донос одного о чем-то или о ком-то для многих?» Говорит он путано, сбивчиво, но, как написали на следующий день в областной газете, «взволнованно и с большой любовью к вятской земле».

Герой-писатель беспощаден к себе, к своим вымученным и таким фальшивым, таким ненужным словам. На самом деле, оказывается, жизнь идет, не замечая этих слов, записанных на пленку для радио, звенящего над всей округой колокольчиком репродуктора: «Стадо брело по улице, трактор буксовал, шел дождь, мужики спорили на крыльце. Перестав ломиться в клубные двери, они сговорились идти в магазин и пошли, а мой безобразный голос орал над этой распутицей, над этими мужиками, над застрявшим трактором, над коровами, над пастушьим кнутом, над всей нечерноземной округой, орал о том, чего не бывает в жизни, а если и бывает, то только для зажавшихся». Мало родиться среди народа — нужно еще и жить, и думать вместе с ним: «Редко мне бывало так стыдно, как тогда на крыльце. «Слушай, — говорил я себе, — слушай, выходец из народа...» Герою-писателю стыдно за это «вещание» народу, стыдно ему за свое «проповедничество». Писательское «глубокомыслие» оказывается на поверку ничтожным и пустым, и в рассказе к герою приходит надежда на очищение, первым условием которого является неутраченная способность к критическому самоанализу.

Тема углубленной самокритики, покаянной открытости звучит и в «повести в письмах» В. Крупина «Сороковой день». Повесть в письмах — традиционный для русской литературы жанр. Герой Крупина в данном случае — столичный журналист, приехавший в «глубинку» к родителям (мать лежит в больнице), журналист с мечтой о писательстве, о большой литературе. Перед нами не чисто «авторская» проза: повествователь — некий журналист. На самом же деле все повествование убеждает в том, что точки зрения героя-повествователя и автора совпадают. В письмах говорится о реальных фактах жизни, о реальных людях; лицо авто-

ра, его мысли, раздумья, его боль просвечивают через письма «журналиста». Да и исповедальная интонация «Сорокового дня» очень близка «Колокольчику», рассказ — задним числом — читается как письмо из повести.

Казалось бы, литературная судьба В. Крупина после «Живой воды» обеспечена — успех у читателей, у литературной критики. Но Крупин самостоятельно и сразу вышел за очерченные самим собой литературные границы.

Крупин, кстати, сам себя пародирует в тексте «Сорокового дня»: «...Ты, жалея меня, просила писать рассказы о природе, подкрепляясь и мнением критиков, хвалящих меня именно за них. Но природа-то для кого? Вот получи зарисовочку:

«Выпал снег, превративший куст высокой калины в сказочный хвост белого павлина. Но вскоре легкий ветер обдул ветки, а оставшиеся комочки снега превратили калину в цветущую вишню». Вот такие нюни...

Чем не для печати?»

Видимо, писатель почувствовал неучтенный остаток, тот зазор, который все-таки остается между литературой и жизнью, почувствовал необходимость как можно ближе — без «эстетической линзы» — рассказать о наболевшем. Письма — это репортажи с комментариями. Обо всем рассказывается с личным отношением, предельно откровенно: будь то судьба отца — любителя выпить, больной матери, девчат, работающих в телятнике, разрезанной ножом бульдозера земли. Все это для героя — родное, его дом. Но это уже не тот устойчиво деревенский дом, уклад, не просто «тоска по уходящей в небытие русской деревне с ее вековыми традициями» — так, помнится, определял главное («литература предчувствия») направление прозы П. Проскурин. В. Крупин смотрит сейчас *изнутри* этого дома и видит, что дом-то — *опрокинутый*.

Безыллюзорен и его взгляд на отца, в котором сочетаются черты шутовские — и глубокая человечность, и поиски смысла жизни. Безыллюзорен взгляд на самого себя. Тут тоже драматический разлом, разрыв: «Не странно ли, скоро двадцать лет в Москве, а все как в гостях». «Еду домой» — вот как хотел начать это письмо, которое не утерпел писать... Домой? И здесь дом. Так и живу нараскорячку».

«Разорванность» героя-повествователя символизизи-

рует его внутреннюю нестабильность, неустойчивость. С одной стороны, он прекрасно видит все нелепое, глупое, недалекое, фиксирует недостатки, с другой — принимает интонацию наставническую, учительскую, «гоголевскую» — периода «Выбранных мест из переписки с друзьями». Он как бы «сверху» видит и поучает: как лучше вести колхоз, каковы должны быть отношения мужа и жены, как воспитывать детей, как чтить родителей, как бороться с пьянством, делится мыслями «о пользовании землей»...

Есть свои преимущества в прямом и нелицеприятном разговоре с читателем. Есть и опасность. Бессмертная тень занятого обдумыванием сочинения «в душеспасительном роде» Фомы Опискина, в образе которого, как известно, Достоевский выразил свое отношение к Гоголю «Выбранных мест...», нет-нет да и ложится на страницы повести.

Кстати, о Гоголе — маленькое отступление. Реминисценции его прозы настойчивы в «Сороковом дне». «Числа нет, месяца тоже. В Испании отыскался король. Это я», — шутливо заканчивается одно из писем. Так же вроде бы с шуткой повторяется в сюжете повести и знаменитый гоголевский жест — сжигание рукописи: «Вечерами швыряю в подтопок блокноты. Я ведь в этот раз, зная, что еду надолго, привез почти все, еле допер, думал на досуге осмыслить. Смерть им! Чуть не тошнит от перечитывания...» И дороги, вслед за Гоголем, у В. Крупина разбегаются, «как раки», и появляется гоголевская фантастика («А один мужик уверял, будто знал еще недавно мельника, который вечером брал подушку и шел спать на дно реки»). Но наиболее близкое к Гоголю — интонация покаяния; герой-автор направляет свой упорный взгляд не только на окружающее, но на самого себя, на свои недостатки («грехи»). «Вообще сны — страшная вещь. Я им подвержен непрерывно... обвалы, удушения, расстрелы, любимые лица в коростах... Вот за что это? За нравственно непотребный образ жизни, за кривду». Или: «Что бы я ни вспомнил — кругом виноват. Какое бы место я ни вспомнил, обязательно связано что-то плохое, людей вспоминаю — всех обманывал. И если еще стал кому-то дорог, то это главная вина и обман. А ведь я ел сытый кусок в этой жизни, он не был укоренным, считался заслуженным... Мне надо было, чтоб обо мне знали, чтоб я был на виду, и я этого добился, и что?»

Не останавливаясь на подробном разборе «Сорокового дня», вещи не гладкой, но написанной со страстью, во многом односторонней в простодушном поучительстве, обратимся прежде всего к образу героя-автора. Прозаик В. Шугаев, отрицательно оценивший повесть, главный ее «грех» видит в том, что совесть героя-повествователя у В. Крупина якобы персонифицируется, отделяется от самого героя; что для него характерно эдакое брюзжание по поводу недостатков при личном неучастии в их преодолении («Советская Россия», 1982, 4 августа). Следует, однако, задуматься: а не является ли сам факт записи свидетельством активного, непримиримого отношения к «язвам»? Конечно, можно потребовать от героя выступления с лекциями, пожелать ему прямо вмешаться в колхозные дела или настелить доски перед своим приусадебным участком. Это будет, так сказать, активным участием; а *слово*, обращенное к нам, главное оружие литератора, — нет? Но не является ли оно более действенным по отношению к общественной совести, чем поступок одноразового употребления? Да, еще и еще раз повторяю: наставительный тон героя-автора подчас раздражает. Но если бы этот тон был направлен только *вовне*... А ведь сам герой подвергает себя мучительному самоанализу, бичует самого себя, выставляет на всеобщее обозрение свои «язвы». Именно эта работа необходимого и очистительного самопознания, личная исповедь, «страданье на миру» вызывают доверие к герою-автору и к его словам. Он как бы спрашивает: кто виноват? — и отвечает: я, а не какие-нибудь там *они*. Поэтому-то герою и стыдно за «зарисовочку», хотя уж она-то ни в чем не виновата. Так вот, в этой работе самоанализа герой-автор, ужасаясь себе самому теперешнему, вспоминает себя ребенком, слушающим внутреннюю музыку, пораженным красотой мира. Этот ребенок в душе почти утрачен, но воспоминание о нем есть тот критерий, который и дает надежду на нравственное возрождение героя.

Детство как постоянный критический критерий «авторской» прозы может присутствовать и вне автора-персонажа, — такова роль образа дочери в рассказе В. Распутина «Что передать вороне?».

Фабула рассказа В. Распутина «Что передать вороне?» тоже проста: приезд героя-повествователя из деревни в город, короткое свидание с дочерью, срочный отъезд назад в деревню, в свой «кабинет», где ждет новая руко-

пись, работа над которой застопорилась. Известие о болезни дочери — в конце. Вот и все. Содержанием же этой прозы является исповедь о неравенстве самому себе, углубленный самоанализ, муки самопознания и поиск идентичности собственной личности. «Не знаю, бывает ли у кого такое еще, но у меня нет чувства полной и неразделимой слитности с собой,— пишет Распутин.— Нет у меня, как положено, того ощущения, что все во мне от начала и до конца совпадает, смыкается во всех мелочах в одно целое, так что нигде не хлябает и не топорщится». Перед нами — совсем другой, «новый» Распутин, отнюдь не тождественный автору «Живи и помни» или «Прощания с Матёрой» — вещей, написанных уверенной рукой человека, утверждающего свою позицию. Сейчас — другое: открывается неуверенность даже не просто в своем слове, а в себе самом, в тождестве самому себе: «...То подынешься утром, выспавшийся и здоровый, без всякого желания жить, то что-нибудь еще. Конечно, у нормального человека этого не бывает, это свойство людей случайных или подменных». Заметим особо последнюю деталь: обычно прочные, устойчивые люди были нравственной ценностью в художественном мире Распутина, «случайными» или «подменными» могли оказаться либо порубщики, либо пожогщики, либо какой-нибудь «оторвавшийся» от корней человек типа Андрея в «Прощании с Матёрой». «Случайным» или «подменным» оказался и Гуськов в «Живи и помни». Обращение качества «подменности» на себя самого является не эффектной позой лирического героя-автора, а искренним стремлением определить происхождение той неустойчивости, которая его мучает: «Относительно «подменных» я думал особо: предположим, кто-то должен был родиться, но по какой-то (не нам знать) причине ему не выпало в свой черед родиться, и тогда срочно из соседнего порядка на его место был призван другой. Он и родился, ничем не отличаясь от остальных, поднялся, никому в огромном многолюдье невдомек, что с ним что-то не то, и только сам он чем дальше, тем больше мучается своей невольной виной и своим несовпадением с тем местом в мире, которое отведено было для другого».

В «Исповеди» Л. Толстого есть сходная мысль: «И в таком положении (счастливая семейная жизнь, здоровье, плодотворная работа и т. д.—*Н. И.*) я пришел к тому, что не мог жить и, боясь смерти, должен был

употреблять хитрости против себя, чтобы не лишиться себя жизни.

Душевное состояние это выражалось для меня так: жизнь моя есть какая-то кем-то сыгранная надо мной глупая и злая шутка. Несмотря на то, что я не признавал никакого «кого-то», который бы меня сотворил, эта форма представления, что кто-то надо мной подшутил зло и глупо, произведя меня на свет, была самая естественная мне форма представления».

Я не собираюсь ставить знак равенства между размышлениями Л. Толстого и В. Распутина. Поражает именно *совпадение* мыслей и ощущений, высказанных исповедально, на пределе откровенности, — не через «литературу» (литература здесь уже недостаточна, она слишком замкнута установленными рамками сюжета, героев, конфликта и т. п.), а через покаяние, что ли, — это последний, *крайний* разговор. Эта исповедь является одновременно и испытанием духа перед лицом мира — тем диалогом с миропорядком и с судьбой, о котором говорилось выше в связи с «Опрокинутым домом» Ю. Трифонова. Распутин тоже исходит из состояния «опрокинутости», непрочности дома (нарушается тонкая нравственная связь с ребенком, лирический герой проявляет эмоциональную глухоту и замкнутость на себе самом — и расплывается за это глубоким отвращением к самому себе, невозможностью работать, «болезнью духа»).

В. Распутин пытается исследовать глубокий внутренний кризис современной личности: «Стоит мне глубоко задуматься или, напротив, забыться в приятном бездумье, как я тут же теряю себя, словно бы отлетаю в какое-то предстоящее мне пограничье, откуда не хочется возвращаться. Это небыванье в себе, этакая беспризорность происходит довольно часто, невольно я начинаю следить за собой, сторожить, чтобы я был на месте, в себе, но вся беда в том, что я не знаю, чью мне взять сторону, в котором из них подлинный «я» — или в том, что с терпеньем и надеждой ждет себя, или же в том, что в каких-то безуспешных попытках убегает от себя?» Распутин себе и мирозданию задает те же «проклятые», «судьбоносные» вопросы, над которыми бьется и Ю. Трифонов, проверяет родственные связи, испытывает их на разрыв, пишет об одиночестве человека в мире; наконец, приходит к художественной символической, характерной и для «Опрокинутого дома», —

символике внутри «авторской» прозы. Лирический герой распутинского рассказа, уходя из дома в поисках себя самого, поднимается на гору, реальную гору над Байкалом, и там пытается задать свои вопросы («Конечно, вопросы эти были напрасны. На них не только нельзя ответить, но их нельзя и задавать. И для вопросов существуют границы, за которые не следует переходить»), вопросы к «земле» и «небу» (тоже классический для русской лирико-исповедальной прозы синдром вопроса к миру, оборачивающийся вопросом к себе: «Русь! чего же ты хочешь от меня?» — «Где выход, где дорога?»). Символический образ дороги возникает в сознании автора: «Ни неба я не видел, ни воды и ни земли, а в пустынном светоносном миру висела и уходила в горизонтальную даль незримая дорога, по которой то быстрее, то тише проносились голоса».

Маленькая, казалось бы, вина перед дочерью вырастает в вину перед всем миром (отсюда — глухая тоска и отчаяние, рациональных причин которых автор найти не может). Состояние внутреннее не обусловлено состоянием внешним, — оно рождается даже *вопреки* внешним обстоятельствам.

Поиски В. Распутиным новых художественных путей именно через «авторскую» прозу прослеживаются и в рассказе «Наташа». Лирический герой, от лица которого опять идет повествование, лежит после операции в больнице; за ним присматривает медсестра, которая неожиданно, после того как тяжелый период миновал, уезжает. Но Наташа — не просто персонаж: она — сон автора о самом себе, его спасение и «полет», его «высота». Тут Распутин прибегает и к реалистически обоснованной фантастике (сон). Заметим, что фантастическое, о котором говорилось выше (как о способе преодоления беллетристики, наделенной проверенным эстетическим качеством), здесь соединяется с «авторской» прозой: «Мы парим на той пограничной высоте, докуда достает нагретый за день, настоявшийся воздух, на котором можно лежать почти не шевелясь. Он то приливо приподнимается, волнуясь от закатного солнца, то опускается, и мы качаемся на нем, как на утомленной, затухающей волне...»

Фантастический элемент используется В. Распутиным как средство для повествования о том, чему он не может найти причинно-следственных обоснований, и прежде всего — для раскрытия психологического

и эмоционального состояния, невыразимого на стертом языке беллетристических клише. Фантастическое оказывается верным средством приближения к самому себе. Образ дороги, по которой летят голоса в рассказе «Что передать вороне?», близок к образу небесной дороги в рассказе «Наташа»: «Небо остывает, и я хорошо вижу в нем обозначившиеся теньями тропинки... по легким вдавленностям заметно, что по ним ходили, и меня ничуть не удивляет, что они, точно от дыхания, покачиваются и светятся местами смутным, прерывистым мерцанием». И в первом, и во втором рассказе образ небесной дороги предвещает открытие истины, той тайны, о которой, как мы помним, и вопросы задавать нельзя. Распутин пишет: «Я вижу и слышу все и чувствую себя способным постичь главную, все объединяющую и все разрешающую тайну, в которой от начала и до конца сошлась жизнь... Вот-вот она осенит меня, и в познании горького ее груза я ступлю на ближнюю тропинку...»

Но в такой предельной, как мне кажется, для прозы символизации, когда возникает уже символ-категория, а не символ, выросший из реального опыта, есть и своя опасность. Возникает искус неопределенности, неотчетливости слова, ведущий к размытости мысли, — а ведь все-таки проза требует мысли, к каким бы тонким материям она ни обращалась. В «традиционном» рассказе «Век живи — век люби» есть косвенный монолог героя, подростка Сани. «Что-то», «какой-то», «где-то», «когда-то» — как все это неверно и неопределенно, — пишет В. Распутин, — как смазано и растерто в туманных представлениях и чувствованиях, — и неужели то же самое у всех? Но ведь как никогда прежде близок он был к этим «что-то» и «какой-то», ощущал тепло и волнение в себе от их дыхания и вздрагивал от их прикосновения, с готовностью раскрывался и замирал от их обещающего присутствия. И чего же недоставало в нем, чтобы увидеть и понять? Какого, способного отделиться, чтоб встретить и ввести вовнутрь, существа-вещества, из каких глубин, какого изначалья?»

В этом монологе выражен не столько духовный мир подростка, на мой взгляд, сколько новая тяга к программно заявленной неопределенности. Недоверие к разуму, к «умственности» оборачивается недоверием к слову; тяготение к эмоциональной духовности ста-

новится самоцелью, а «духовность» — значительно обедненной и замкнутой на самой себе. В том же рассказе (вошедшем в один цикл с рассказами «Что передать вороне?» и «Наташа») внутреннему монологу Сани предшествуют строки: «В такой день где-то на земле или на небе — происходит что-то особенное, с него начинается какой-то другой отсчет. Но где, что, какой? Нет, слишком велик и ничему не подвластен, слишком вышен и всеславен был он, этот день, чтобы поддался он хоть какому-нибудь умственному извлечению из себя. Его возможно лишь чувствовать, угадывать, внимать — и только, а неизъяснимость вызванных им чувств лишь подтверждает его огромную неизъяснимость».

Конечно, странно от В. Распутина с его любовью к русскому языку и прекрасным знанием русской природы вдруг услышать о дне, который «вышен», или о «неизъяснимости», которая «подтверждает неизъяснимость», — но это все мелочи. Задумаемся о другом: почему вдруг мальчик думает так же, как и Распутин в «авторской» прозе? Почему их антиумствования столь однотипны («вышен» день, неизъяснимость, туман или, наоборот, многозначительный закат), столь «красивы» и неконкретны?

В одном из своих выступлений, проследив процессы, идущие в молодой армянской прозе, Л. Аннинский замечал: «Усилием рассудка я, конечно, могу попытаться восстановить вокруг этой словесной магии некоторые жизненные связи. Или хотя бы литературные. Я могу предположить, скажем, что печальный туман в рассказах молодых армянских писателей есть форма реакции на сухой типологизм, на скучное описательство, на многословную «эпику», для которой все в человеке слишком ясно и логично»¹. Но критик задается естественным вопросом: зачем? Где все это происходит? Что бы все это значило? Для какой р е а л ь н о й нужды возникает фантастика? Что же, наконец, решается этой музыкой, этим туманным стилем? Для чего эта вселенская тоска и печаль?

«Не торопясь, ты пьешь чай (это уже из рассказа «Что передать вороне?» — *Н. И.*), все глубже и глубже задумываясь с каждым глотком какой-то н е о п р е д е л е н н о й и б е с п р е д м е т н о й м ы с л ь ю,

¹ «Дружба народов», 1981, № 12, с. 207.

ощупью и лениво ищущей неизвестно что в полном тумане». Возникает неопределенность, переходящая временами в манерность, даже в какую-то вычурность, столь чуждую былой стилистической манере В. Распутина. Воображаемая дорога, по которой летят неизъяснимые голоса, большая поляна, на которой среди ромашек и колокольчиков сидит лирический герой, позванный «сюда неведомой (так! — Н. И.) повелительной силой», «в каком-то (опять! — Н. И.) тревожном и восторженном ожидании, которое наполняет меня все больше и больше», в ожидании — «чего-то и сам не знаю, что это может быть», девушка, которая летает с героем...

Надо отдать должное мужеству и смелости писателя: оставив в стороне своих прежних героев, В. Распутин, видимо, почувствовал уже некоторую отработанность, скажем так, пласта, поднятого им ранее, стал искать новые пути, работать в новом направлении. Но вместе с отказом от прошлого не «взлетел» ли он слишком высоко, оторвавшись от питавшей его реальной почвы, от реального «места», от своей корневой территории? Может быть, это своеобразная реакция на эпигонов, жизнерадостно подхвативших и нещадно эксплуатирующих распутинских старух и стариков, желание отойти в сторону, найти новое качество?.. «Авторская» проза открыла Распутину новые перспективы, дала простор для углубленного самопознания, но в то же время ясно обнаружила туманность упования на неясные «голоса». Достоевский писал в «Дневнике писателя», откликаясь на только что появившуюся в печати «Анну Каренину»: «Такие люди, как автор «Анны Карениной», — суть учителя общества, наши учителя, а мы лишь ученики их. Чему же они нас учат?»

* * *

В статье, отдаленной от нас более чем пятнадцатилетием, 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

¹ Чудакова М. Заметки о языке современной прозы. — «Новый мир», 1972, № 1, с. 245.

Потребность в «глубоко личной, авторитетной и страстной интонации», в ничем не заслоненной «собственной» личности автора, — потребность, которую точно уловила М. Чудакова, сейчас начинает удовлетворяться. Ощущавшийся дефицит уверенного, компетентного слова в прозе и призвана насытить «авторская» проза — жанровое направление, возникшее в литературе органически, ответившее на насущный вопрос читателя. Но есть и опасность.

В «авторской» прозе биографические моменты жизни становятся элементами творчества; сама жизнь человека держит экзамен перед искусством. На жизнь писателя распространяются те же высокие законы требовательности и ответственности, как и на продукт этой жизни — творчество.

1983

ИСКУШЕНИЕ УКРАШЕНИЕМ, ИЛИ «РАСКАЛЕННАЯ ГИЕНА»

Что-то витает в воздухе, какое-то недоверие, подозрительность, когда вдруг — о языке, о стиле...

Эстетическая критика? Ну уж вряд ли...

Однако — яростно отстаиваем (от кого? зачем?) свое право говорить *поверх* литературного произведения, минуя вопрос о его художественных «составляющих», о его поэтике, о его, наконец, эстетической ценности.

«Я не оцениваю качество «записи» — я истолковываю факт ее появления. Я не «разбираю» произведение — я его переживаю как духовную реальность... Я не завишу от уровня писателя...»¹

Доверять этим словам Л. Аннинского на все сто процентов не следует. Сам критик то и дело их опровергает: чтением пристальным, придирчивым, нацеленным на стиль; прекрасно чувствует и знает Л. Аннинский, что без этого-то «разбора» грош цена любой нашей концепции.

Без анализа, без разбора — художественного, эстетического — не будет и синтеза, и схватывания ситуации, и наша борьба за независимость критики печально закончится утраченными иллюзиями и обманутыми надеждами.

Ведь в художественных особенностях текста закодированы и мировоззрение писателя и его понимание действительности, и его идеал. На всем — вплоть до синтаксиса — лежит инстинктивный отпечаток личности, а в смене художественных форм проглядывает смена эпох. Это все аксиомы, но о них приходится напоминать.

¹ Аннинский Л. Парадокс о критике. — «Литературная газета», 1984, 4 января.

Корни такого предпочтения «проблемного» анализа конкретно-языковому — давние. Еще в работе, помеченной 1934—1935 годами, — «Слово в романе», — М. Бахтин замечал: «Роман долгое время был предметом только отвлеченно идеологического рассмотрения и публицистической оценки»¹. Такая точка зрения на язык прозы и стилистику романа инерционно присутствует и в современной критике, рассматривающей произведение прежде всего как форму «моральной пропаганды» (Г. Шпет).

О языке? О стиле? Не принято было останавливаться на этом и самими русскими писателями, стилистами-утайщиками. Вот и Ю. Трифонова свидетельство: надо писать «сурово, правдиво, не заботясь только о живописи и поэзии, а заботясь о сути, о прозе»². А если уж речь пойдет о стиле, то как идеал — сдержанная простота языка и незаметность, «спрятанность» стиля, подобные чеховским. «Меня долго мучило желание написать прозу, подобную стихам, музыке, подобную какой-нибудь песне, берущей за сердце, или красивой картине... но потом понял, что это желание ложное. Проза должна быть похожа на прозу, — заключает Трифонов, — и надо стремиться написать что-нибудь подобное вот чему: «По причинам, о которых не время теперь говорить подробно, я должен был поступить в лакеи к одному петербургскому чиновнику по фамилии Орлову...» («Нескончаемое начало»).

Все это отнюдь не означает, что Трифонов исключительно тем и занимался, что намеренно выжигал в себе «стилиста». Только очень наивный читатель подумает, что этот писатель решил избавиться от стиля вообще.

Да, внимание прежде всего — традиционно для русской литературы — к мысли, сочувствию, боли. Стиля порой даже и стыдимся. Прячем его. Но это отнюдь не означает, что его нет.

«А стиль Достоевского?.. — пишет И. Анненский. — Эти гиперболы, эта захлебывающаяся речь... Но вду-

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 73.

² Трифонов Ю. Возвращение к «prosus». — «Вопросы литературы», 1969. № 7, с. 67. В книжном издании выступления писатель более категоричен: он усилил свою мысль, сняв слово «только»: «не заботясь о живописи и поэзии». — Трифонов Ю. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., «Художественная литература», 1978, с. 559.

майтесь только в эту странную форму, и вы откроете в ней значительность: таков и должен быть язык взбурдаженной совести, который сгущает, мозжит, твердит, захлебывается и при этом все еще боится доверять густоте своих красок, силе своего изображения.

В языке Достоевского есть особая, ему лишь свойственная и надобная точность, есть и резкая отчетливость, когда это нужно (здесь и далее в цитатах подчеркнуто мной.— *Н. И.*).

Но он презирает всякую украсу, все звучные слова и метафоры, если они... все только «живописные сравнения». Вы не найдете у него черного излома белоствольной березы, ни камней, которые в сырую ночь сползли на холмике, точно на совещание. Но это люди у него о п а д а ю т от страха, сердце стучит, словно с крючка сорвалось, и глаза п р и к л е и в а ю т с я к лицу собеседника»¹.

Такая вот присказка.

В потоке современной беллетристики слово, как правило, обладает прежде всего функцией коммуникативно-информативной. Оно является средством передачи сюжета, обрисовки черт характера, пейзажа и т. д. Это слово изображающее, но не изображенное, оно средство, но не предмет. Отсюда его нейтральность, сглаженность. Стертость этого слова сказывается и в том, что при чтении произведений, написанных при его помощи, возникает иллюзия внесловесного погружения в сюжет, слово не «зацепляет», не останавливает внимания, читатель скользит по словам, следя лишь за перипетиями сюжета.

Пути слова в художественной прозе никогда не были гладкими и однообразными. Эпохи в развитии художественного слова, для которых было характерно тяготение к нормативности (например, 40-е — начало 50-х годов), сменялись эпохами бурного проникновения в литературный язык живого разноречия.

Бледный, лексически невыразительный, как бы «выстиранный» язык («некая гладкопись, тот псевдорусский язык, который употребляет слово строго в том значении, какое указано в словаре», по замечанию

¹ Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 242.

Залыгина), синтаксически утяжеленная фраза, в которую не проникает живая речь, образует повествовательный облик определенной части текущей беллетристики, что резко отличает ее, скажем, от прозы 60-х годов, в которой зазвучал непосредственный, как бы записанный на магнитофонную ленту голос современника. В этом сходились совершенно разные, казалось бы, по «эстетике» писатели: в прозе В. Шукшина, В. Белова, Ф. Искандера, в городской «иронической» прозе особой ценностью обладало именно такое, произнесенное и «изображенное» слово, формировавшее не только прямую или косвенную речь, но и «зону героя» в повествовании, от «авторитарного» переходившего к «демократическому». По сравнению с литературой 40—50-х годов, развивавшейся преимущественно в рамках языковой нормативности, проза 60-х резко выделилась отчетливым повышением «характерологического повествования, занимавшего в литературе предшествующего периода сравнительно скромное место»¹.

Однако вскоре после «языкового раскрепощения» проза пережила возврат к объективному авторскому повествованию. Так, проза 70-х уже гораздо реже прибегала к сказу.

В текущей критике анализ языка прозы, художественной речи, как правило, сводится к последним абзацам в статье или рецензии, к общим определениям типа «яркий», «образный», «сочный» или же, напротив, «бедный», «серый», «непритязательный». «Мы мало, бедно, скупо, словно по какой-то привязчивой обязанности говорим о более чем существенном в жизни литературы — о ее языке»², — писал А. Кондратович в статье «Нищета многословия».

Однако и самих прозаиков, и читателей этот вопрос волнует по-настоящему.

«К нам в редакцию, — отмечает «Литературная газета», — приходит много писем от читателей, обсуждающих язык современной литературы. Одни обеспокоены его, как они считают, «серостью и бледностью», другие досадуют на писателей, чрезмерно обильно употребляя-

¹ Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа. — См. Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., «Наука», 1977, с. 72.

² «Литературная газета», 1983, 27 июня.

ющих в своих произведениях разговорную, сниженную лексику» (1983, 18 мая). Отвечая на вопросы анкеты «Язык и время», прозаики в основном и говорили о степени допустимости разговорной лексики, о работе со словарем, о диалектизмах. Понятие языка художественной прозы сводилось к тому или иному типу окрашенности словаря. И. Грекова отмечала — как плодотворную тенденцию — «дерзкое смешение разнородных языковых пластов, так сказать, «высокого» и «низкого» стилей». В. Крупин подчеркивал стимулирующую роль «животворящих родников местных речений». Наиболее последовательным выражением этой позиции явилась и статья В. Личутина «Помни род свой, и песню, и слово...»: «Слово, как носитель памяти, истории человеческой, не может устаревать иль ветшать... каждое слово, когда-то добытое в раскопах, — словно бы камень драгоценный». В. Личутин видит в диалектном слове «народную стихию», основу «метафорического образа, ибо диалектное слово образно и многозначно в своей основе и от самого рожденья»¹.

Столь взаимоисключающие, казалось бы, призывы — к «возвращению», возрождению диалектной метафорической основы языка и обогащению лексики прозы за счет живой разговорной речи — на самом деле близки. И то и другое свидетельствует о тяге к расширению канонизированных пределов узкопонимаемого литературного языка, к обогащению его живыми источниками, будь то диалектизмы или же городское разноречие. «...Литература, — замечал еще Г. Винокур, — охотно пользуется различными внелитературными средствами языка для своих изобразительных и характерологических целей, причем ее право на это в принципе вряд ли можно серьезно оспаривать»². Однако, как показывает практика, не только оспаривают, но и «досаждают на писателей», — не вдаваясь в подробности, зачем, для чего использовано то или иное покоробившее невинный слух читателя слово. Это, как правило, не принимается во внимание ни читателем, ни даже — увы! — критикой, подчас напоминающей известную гоголевскую даму, предпочитавшую выражениям резким, но точным — окольную учтивость.

¹ «Литературная учеба», 1978, № 1, с. 194—195.

² Винокур Г. Язык литературы и литературный язык. — В кн.: Контекст. 1982. М., 1983, с. 255.

Не претендуя на широту и всеохватность суждений о современной языковой ситуации (для этого следовало бы обратиться к огромному литературному материалу: а почему не В. Катаев? Не В. Астафьев? Не Б. Окуджава?), остановимся лишь на некоторых частных, но, как мне кажется, симптоматичных тенденциях современной художественной прозы, порожденных одной и той же настойчивой тягой к преодолению усредненной гладкописи, равнодушной к священной силе слова, о которой не может не задумываться всякое новое литературное поколение. «Люди живут, нечаянно или по наущению произносятся какие-нибудь слова, а затем сами же слепо следуют им, страдают из-за них или даже принимают мученический венец», — размышляет в повести А. Кима «Лотос» резонер-учитель, поминающий в трехстраничном монологе своем во славу столь же волшебного, сколь и лживого слова не только Христа, стоически не отрекавшегося от собственного слова, но и Пилата, обрекшего страстотерпца лукавым словом и жестом своим на крестные муки.

Стилистически «стертая» проза не обязательно многословна. Она просто равнодушна к другим качествам слова, кроме информативного, и поэтому производит впечатление многословной. Слов в произведении может быть и немного, но их художественная эффективность настолько мала, что почти любое из них может быть заменено другим, близким по смыслу, и это не отразится на эстетическом впечатлении от вещи в целом. Информативное и коммуникативное слово в принципе этим и отличается от художественного — *взаимозаменяемостью*. Другое дело, когда автор претендует именно на художественность. Тогда в информативное изложение событий вставляются — для оживления текста — «образные» пейзажи, несущие, по мысли автора, поэтическую нагрузку.

В послесловии к «Повести о несбывшейся любви» Анатолия Иванова в «Роман-газете» В. Яковенко настаивает на том, что «картины суровой и вместе с тем прекрасной сибирской природы, речевая словесная стихия органично вплетаются» в данное повествование. Попробуем сравнить этот многообещающий вывод с реальным текстом повести.

В центре повести — несостоявшаяся по крупному счету судьба известного «на всю страну» писателя, «давным-давно» удостоенного «всех возможных почет-

ных званий, государственных наград и премий». Это ему, стоящему «на высоком яру», открывается пейзаж: «Все просторнее становилось и на земле, потихоньку сгорали на ней леса и перелески. Деревья, росшие отдельно, тоже сыпали вниз янтарные угли, эти угольки медленно гасли, а сверху подсыпались и подсыпались свеженькие». «Чернышов любил и понимал природу. Из всех времен года он, как Пушкин, больше любил осень, из всех состояний земли он лучше всего понимал и умел выразить в повестях и рассказах вот эту ее высокую осеннюю целомудренность, когда она, очищаясь от пыльных летних бурь, отдыхая от буйных огненных гроз, готовилась к чему-то огромному и таинственному, как сон, как небытие».

«Высокая осенняя целомудренность», которую любил, как Пушкин, и «умел выразить» герой, так же как и сочетание образа листьев-угольков с «деревьями», стоящими «отдельно», — свидетельство стилистической неоднородности текста, не выверенного одной доминантой.

Ан. Иванов, известный читателю своими крупными произведениями, интерес к которым был стимулирован крутыми сюжетными поворотами и страстями героев, многократно усиленными телевидением, обратился в этой повести к частной жизни героя-интеллигента с целью доказать, что, оторванная от жизни народа, не оправданная крупной темой, писательская удача все же остается псевдоудачей, что бы ни говорила «обслуживающая» писателя критика.

Автор заставляет героя высказать слово самоотречения. Вот как думает сам Чернышов (о себе в третьем лице), — опять обратим внимание на язык косвенной речи героя, как бы скалькированный с газетной полосы: «Его повести не имеют и десятой доли той художественной ценности, которую приписывают им критики... Критика по поводу его творений шумит, бушует, даже кричит, надрываясь от восторгов, а у людей свои мерки художественных ценностей. А уж у времени тем более!» Эти риторические восклицания, ораторские приемы, рассчитанные не на внутреннюю речь, а на аудиторию, свидетельствуют не о наступившем прозрении и самокритике писателя, что, видимо, хотел показать Ан. Иванов, а об искусственном моделировании его характера. Без воссоздания живого человеческого слова не может существовать проза, как она не может суще-

ствовать и без свежей, оригинальной мысли, тем более, что эта мысль в повести препоручается писателю.

Посмотрим, о чем же мыслит и как «обобщает» прозревающий Чернышов: «Чернышов уныло думал, что его герои действительно бескрылые», «До чего же все-таки народ мудрый!», «Русские литераторы никогда не боялись... дерзко бросить в лицо своим угнетателям стихи, облитые горечью и злостью». Под «угнетателем» прямо подразумевается юркий черноглазый критик Семен Куприк, чья нерусская фамилия, подчеркивает Ан. Иванов, лишь на одну букву отличается от фамилии известного писателя. Темное влияние критика на литератора, утратившего под его воздействием родную почву, заложено автором и в еще одну «говорящую» фамилию — литератор, естественно, не Яснов, не Белов, а именно *Чернышов*.

Кстати, как писатель-профессионал, Чернышов не может не знать, что его коллега Лермонтов бросает не в «лицо», а в «глаза» — и не «угнетателям», а «пестрой толпе» — свой — в единственном числе! — «железный стих, облитый горечью и злостью»!..

Для наполнения идейного каркаса, по которому писатели разделяются на хороших «эпиков», жизнь которых исключительно трудна, а творчество — трудоемко, и дурных «бытописателей», чья жизнь и творчество легковесны («...Зачем тебе эта каторга? Самое милое дело — небольшая повесть. Несколько неделек — и испеклась», — искушает Семен Куприк Чернышова, у которого руки рвутся к эпосе), автор использует вставные пейзажи. Только что «отдельные» деревья, как мы помним, сыпали «янтарные угли», а вот и новый пейзаж: «Сквозь поредевшую листву солнце снова сыпало на черную воду пригоршни золотых углей». Но повествование от автора расцвечено не только однообразно выполненными пейзажами осенней природы. Расцвечены и чувства героев: «...Красивое лицо исказилось невыносимой мукой», «За селом, обессиленная, упала ему на плечи (?! — *Н. И.*) со словами: «Валя, Валя...» — и уже не смеялась, а только плакала, но это были теперь счастливые слезы».

Именно от такого языка, теряющего связи с живым разноречием жизни, отражающим ее изменчивую проблематику, и отталкиваются прозаики, пытающиеся при помощи слов не только передать сюжет, но и изобразить это слово, несущее художественную инфор-

мацию о человеке. Это слово совсем не обязательно обладает яркой лексической окраской; здесь важна постановка слова внутри повествования, его функция в словесной композиции произведения.

Острое чувство неудовлетворенности художественным уровнем текущей беллетристики порождено не только тем, что в ней недостаточно активно осваиваются новые жизненные проблемы, но и состоянием собственно прозаического слова, вне разработки которого никакие новейшие проблемы не будут иметь эстетического обоснования. Написанная с установкой на прямое авторское слово, текущая проза использует другие «слова» и «языки» персонажей чаще всего лишь для расцветивания, характерологической окраски. Они, эти «языки», не входят в живой контакт (конфликт, полемику, подтверждение) с авторским словом и даже друг с другом. Это, так сказать, отдельно звучащие в произведении слова-украшения. Язык произведений, написанных по такому принципу, можно уподобить картинке, в которой контуры нарисованы простым карандашом и затем отдельные плоскости раскрашены.

* * *

...Действие романа В. Михальского «Тайные милости» происходит в областном центре, на берегу Каспийского моря. Герой, тридцатитрехлетний Георгий Васильев (отметим многозначительность названия романа, имени героя — в переводе «победитель» — и его возраста; в романе вообще детали очень многозначительны) — зампредгорисполкома. Георгий представлен читателю автором как прирожденный лидер, хороший организатор. Председатель горисполкома, собираясь перед пенсией сменить прописку на московскую, хочет посадить Васильева в свое кресло, о чем и сообщает ему, одновременно поручая разобраться в ситуации с водоснабжением города. И Васильев активно включается в работу, обнаруживая, что новый водосбор, постройка которого требует огромных мощностей, городу практически не нужен. Выкладки Васильева производят впечатление на обкомовское начальство; до кресла, можно сказать, рукой подать. Эта сюжетная линия вообще неплохо обкатана в прозе последних десятилетий; на месте водосборных сооружений могли бы возникнуть цеха строящегося комбината, Васильев — угодить в главные инженеры и т. д., и ничего, кроме аксессу-

аров, выполняющих роль пыльного театрального задника, не изменилось бы. Отчетливо это понимая, автор вводит любовную линию — какой же роман без любви? С увядающей женой (к тому же карьеристкой в душе) у героя нет внутренней близости, да и обычная супружеская близость уже не доставляет ему радости. Тут и возникает в романе одинокая красавица Катя, агент Госстраха, ничего, кроме страховки и ласки, от героя не требующая. Катя безоглядно, с первого взгляда, полюбила Васильева: «Катя прижалась лицом к его плечу, и он почувствовал ее горячие слезы...» От свалившегося на нее подарка судьбы в лице Васильева Катя плачет «чистыми слезами благодарения (? — *Н. И.*), думая о Георгии, о нечаянной щедрости жизни, которая так долго обходила ее своими явными и тайными милостями». Васильев увозит Катю на уик-энд за город, где она, случайно оступившись в море, погибает. Жертвуя семейным благополучием и карьерой, Васильев, испытывающий чувство непоправимой вины, организует похороны и забирает Катиного маленького сына.

Жизнь наказала Васильева. Назначение не состоялось. К финалу романа «черты лица его заострились и отвердели, в глазах стало меньше света и... победительной ясности». Но автор, пользуясь избитым ходом природной параллели, не удерживается от перспективы: «Дул освежающий северный ветер...»

В. Михальский заявляет своего героя как человека, в котором ясность ума сочетается с трусоватостью, деловая хватка — с эгоизмом, внешнее внимание к людям — с тщеславием. Зампредгорисполкома — романтик в душе. Большой знаток поэзии, особенно поэзии Лермонтова. Кстати и некстати он читает Лермонтова, цитирует Пушкина (правда, недопустимо для знатока путая текст «Бориса Годунова» с текстом «Маленьких трагедий»). Смысл романтической окраски героя заключается, видимо, в желании автора создать неоднозначный характер «делового романтика»: «А ведь с внешней стороны его жизнь складывалась удачно: он еще молод, а у него уже большие дети, преданная жена, великолепная квартира, крупная должность. И, оказывается, все это, вместе взятое, он готов отдать за час наедине с желанной, но, в сущности, мало знакомой ему женщиной... Ах, сколько задушено им в самом себе неродившихся поступков, живых чувств!» Кто же эта зага-

дочная личность в гарольдовом плаще? Лишь сильный шок, такой, как внезапная смерть близкого человека, способен перевернуть его отношение к жизни, избавить от раздвоенности, пытается убедить нас автор. Но такие люди, как Васильев, скорее пожертвуют своей псевдоромантичностью, нежели карьерой!..

Лишенная яркой стилевой окраски, «городская» проза чаще всего пользуется языком общеупотребительным, нейтральным. Тем более контрастными на фоне такого стиля выглядят порывы в высокопарную риторику. Использование «высоких» слов в качестве оживления стилистически нейтральной прозы может выглядеть провинциально претенциозным, как известный призыв Хлестакова «удалиться под сень струй». Как правило, грубые стилистические «швы» проходят между любовной и производственной линиями, расчетливое сочетание которых давно уже стало доступным методом сочинения романов, повестей и пьес из современной жизни.

Язык романа «Тайные милости», усредненно-коммуникативный, расцвечен «красивыми» сравнениями и описаниями, служащими искусственными наполнителями текста: здесь и «торжественно-белые облака», которые, конечно же, проплывая «в высоком солнечном небе», напевают «какую-то совсем простенькую, но вечно живую мелодию радости и надежды», и «острое чувство нежности», охватывающее героя... «Глядя в бездонное небо, Георгий почувствовал себя каплей росы на древесном листе, которую высушит первый же луч солнца, блестящей пылинкой...»

Иногда эти украшения безобидны, как бижутерия, но чаще всего приоткрывают истинное равнодушие автора к своему «неоднозначному» герою, его смоделированность. «В оцепеневшей душе Георгия зияла пустота — серая, мучительная, необозримая...», «...улыбнулся шевельнувшейся в душе живинке». Эти «живинки» отнюдь не оживляют персонаж, а производят обратное действие: он перестает вызывать какое бы то ни было сочувствие и сопереживание. Жаль лишь безвинную Катю, убитую исключительно в целях эффектной концовки...

Раскрытие характера персонажа через звучание его речи, в прямом изображенном слове, постепенно уходит из современной прозы на периферию словесной композиции произведения. Особенно очевидным это становится тогда, когда повествование в целом (включая автор-

скую речь и речь главных героев) приближено к нормативному.

Обратимся к двум частным, «боковым» эпизодам из романа В. Михальского «Тайные милости». Речь второстепенных персонажей резко выделяется у Михальского своей характерологичностью. «Он женил на офицерской дочке, она так сильно влюбил в него, что хотел отравиться, — родители не разрешили. Да, ее мать не разрешил. Русский у него жена — Мила, очень толсты, очень хороший!» — так говорит шофер Али-Баба, беседуя с главным героем романа. Речь простодушного, чистого Али-Бабы производит комический эффект — и только. «Фильтруют-милтруют, снимай штаны, да, давай окунем немножко», — произносит персонаж, а автор поясняет: «У Али-Бабы было всегда тяжело с возвратными глаголами, поэтому он и говорил вместо «окунемся» — «окунем», вместо «смеялся» — «смеял». Такое разъяснение «всерьез», с использованием в авторской речи терминов грамматики разрушает иллюзию свободно текущей речи. Утяжеленная — на фоне нейтрального стиля повествования — авторским комментарием, она становится краской, не более.

То же самое можно сказать и о речи другого персонажа романа, пожилого рабочего «бабы Миши». Словечко «законно», нарочито пестрящее в тексте, так и остается свидетельством попытки внешними средствами индивидуализировать персонаж: «С новым живет, законно», «Не могу терпеть, законно», «Спасла, законно», «Верую, законно», «Я ее пер, законно... Днем сплю, ночью ахаю, законно». Автор вынужден — с помощью главного героя — «переводить» язык «бабы Миши» на понятный читателю: «Посторонний человек мало бы что понял из рассказа «бабы Миши», а Георгий представлял все так ясно, как будто был той кровавой черной осенью рядом». И далее в повествовании идет большое отступление, написанное нейтральным слогом, прямо излагающим военный эпизод. Прозаику, в одном случае комментирующему неправильность употребления возвратных глаголов, приходится выступать и в роли толмача.

В отличие от сравнительно высокопоставленного героя романа «Тайные милости», в «Жизнеописании» Ю. Эдлisa действуют скромные — по первому впечатлению — и «неформально» престижные — по размышлению — служащие: теннисный тренер и врач-космето-

лог. Внезапная любовь, развод, душевные переживания родителей, взрослеющая дочь — сюжетная заявка, мягко говоря, популярна. Но есть и новинка: ушедший из семьи отец брошен своей новой красавицей женой и, обитая вместе со второй тещей, постоянно навещает прежнюю семью, к которой он по-своему привязан. Вскоре после ухода из семьи он дарит дочери канарейку Чипа. Действие охватывает те двенадцать лет, которые и были отпущены маленькой канарейкиной жизни. Название повести подчеркивает авторскую позицию: любая жизнь заслуживает своего летописца...

Демократической русской литературе всегда было чуждо низкое высокомерие по отношению к так называемому «маленькому» человеку. Этот человек — брат твой; негоже и нам пренебрегать выстраданной заповедью и искать героев литературы лишь в среде героических деяний.

В повествовании Ю. Эдлisa проходят судьбы обычных, честно и с добром в душе проживших и проживающих свою жизнь людей. Однако автор, увлекшись ретрообразным перечислением предметов, окружающих героев, несколько смещает ценности, и смерть бабушки, скажем, занимает в повествовании не больше места, чем описание того, как сломал себе лапку вышеупомянутый Чип. Мир, в котором вещи оседают, как пласты ушедшего времени... Гипертрофия вещественного мира, выхваченного из утекающего времени взглядом повествователя, является попыткой не через психологическое переживание, а через судьбу предмета показать процесс жизни. Но вещи становятся не столько шифрами движения времени, сколько замещают человека.

Скромное «ретро» тщательно продумано автором «Жизнеописания». Фарфоровые статуэтки «fin du siècle», бронзовые лампы, ситцевые абажуры свидетельствуют не столько о незатейливой простоте героев, сколько о наследственной подлинности вещей, — все это с неброским вкусом расставлено в словесном натюрморте. Но этого «неброского вкуса» слишком уж много, и он как-то даже бьет в глаза, как каталог из жизни достойных людей...

Видимо, понимая ограниченность избранного им метода, Ю. Эдлис передает этот мир через голос повествователя. Мы ни разу не услышим в «Жизнеописании» голоса ни одного из героев, вся вещь представляет собою монолог. Интонация повествователя (а его при-

сутствие явно ощутимо по переговорам с читателем: «но об этом — ниже», «не исключено, что», «дело в том, что», «впрочем, если смотреть в лицо непреложным фактам» и тому подобные свидетельства его всезнающего голоса разбросаны по страницам «Жизнеописания») — это интонация чуть усталого, в меру ироничного «хрониста», как он себя называет, с первых страниц устанавливающего доверительный контакт с читателем. Эта интонация подразумевает прежде всего понимание читателем каких-то глубин подтекста. Если В. Михальский взбадривал свой роман инъекциями «жесточкого» романса, дабы поднять тонус сюжета, то автор «Жизнеописания» — в тех же целях — окрашивает стиль в тона нарочито меланхолической, «светской» многозначительности. «Чувство неотмолимого греха не отпускало его ни на день, ни на час, но, как это ни странно, этот тяжкий душевный груз был вместе с тем непостижимым каким-то образом сладостен и даже, если угодно, мучительно-милосерден, ибо, как казалось самому отцу, он-то и оставлял хоть какую-то надежду на прощение или хотя бы на искупление вины». Для такого витиевато-кокетливого стиля характерно и то, что повествователь не просто рассказывает, а изрекает: «Почему-то история необычайно и даже, если угодно, капризно, чтоб не сказать — слепо, избирательна в смысле того, что она оставляет и чего не оставляет в наследие грядущим поколениям на пепелищах великих переломов и смутных времен». Завернутые в красивую обертку банальности далеки от реальной жизни среднего городского человека.

«Во все эпохи,— замечает Лидия Гинзбург в своей книге «О старом и новом»,— обыватель наряду со своим обиходным, разговорным языком (средним штилем) имеет и свой высокий обывательский стиль, закрепляемый в литературе. Это, так сказать, провинциальная литература, не потому, что она непременно издается в провинции, но потому, что она... подбирает упавшие слова в тот момент, как они теряют свой смысл. Слова пустые, как упраздненные ассигнации, слова, не оправданные больше ни творческими усилиями, ни страданиями, ни социальными потрясениями»¹.

¹ Гинзбург Лидия. О старом и новом. М., 1982, с. 417.

Изображение частной жизни человека — скажем, в рамках семьи — может иметь двойкий результат. Замкнутое, принципиально изолированное от «ветра истории», оно грозит оказаться лишь самоценным бытописанием. Насыщение таких произведений псевдоактуальными деталями, увядшими производственными конфликтами лишь подчеркнет при этом герметизм авторской мысли. Но изображение частной жизни может и повести автора вглубь, к острым, общественно важным проблемам.

Эти тенденции отражаются не только на характерах и конфликтах, но и на самом повествовательном облике прозы, на ее языке.

Нельзя не отметить свойственную повести Г. Семенова «Городской пейзаж» живописность пейзажей, пластичность описаний, прозрачность освещенной естественным светом природы. Но повесть эта по смыслу гораздо крупнее заголовка. Эта повесть, в отличие от других последних «объемных» вещей Г. Семенова, социальная.

За внешним лукавством, за присказкой авторской — неравнодушная мысль о жизни, о том, как мы живем: с «утренней душой» или же как придется. О напрасно загубленном празднике, на который мы все призваны жизнью.

Интеллигенты не в первом поколении, братья Луняшины внешне резко отличны. Борис — человек, обменявший наследственную духовность на сытую, несправедливо добытую, богатую жизнь. Федор — с его метаниями и отчаянием — заявлен как духовная личность.

Автор ведет свое повествование, управляя им косвенно. Как он пишет в авторском отступлении, объясняя свою позицию, — «не прибегая к прямой критике», а лишь продолжая рисование «ускользающих черточек характеров», рассказывая «именно об образе жизни, а не о делах людей, считая, что судить о людях можно по их образу мышления и по жизни, какую они ведут, а вовсе не по делам, потому что и порядочный специалист может быть человеком непорядочным».

Размышлениям героев на страницах «Городского пейзажа», действительно, отведено много места; философом доморощенным называет Борис Федора, но и сам не прочь пофилософствовать. «Цель жизни — жизнь», — внушает он брату. Федор вначале не может поверить в такое элементарное оправдание существования, но

постепенно, под сладким бременем «кормящей» жены Раи, родившей ему трех близнецов, приходит к такому же выводу.

Но что-то в его душе сопротивляется, он начинает понимать, что «эта жизнь... совсем не обязательна для него и что раньше он был для чего-то нужен, была у него какая-то цель, а теперь трагическая необязательность именно этой жизни, какой он жил, смущала его и заставляла искать нечто высшее в самом себе...» Никакого иного спасения, чем «простое дело — отмытый ли круг сплющенного ведра, выстиранные ползунки», — которое стало бы для него большим и важным, он не находит. Но спастись выстиранными ползунками еще никому не удавалось. Опять закольцовывается все та же настойчивая Борисова формула: «цель жизни — жизнь»... Вырваться за ее пределы Федору не удастся, как бы он ни пытался. В целях избавления от мук самосознания он даже занимается самовнушением: «Жизнь — это дело. А любое дело надо исполнять хорошо. Иначе не стоит браться и тратить время. А как же иначе? Я хорошо живу». А ведь были у Федора какие-то туманные цели, говорил он в свое время Марине, что еще горы свернет: «То ли еще будет!» Но все надежды идут прахом: «Благих намерений у меня хоть пруд пруди, а где, как их применить? Да и потом, чтобы они восторжествовали, эти мои намерения благие, надо сначала зло вырвать с корнем. А я не умею. Не могу в этом достичь ничего, поэтому и не хочу ничего. Потому-то и радуюсь жизни, у которой цель — просто жизнь! Инфузория!» Федор не случайно говорит о том, что ему хотелось бы «чечевичной похлебки». В конце концов за «чечевичную похлебку» Федор смиряется со своим приземленным существованием.

Г. Семенов недаром делает своих героев родными братьями. Это не случайная краска, а концепция. Казалось бы, столь противоположные по своей внутренней природе бесцельно рефлектирующий Федор и сугубый материалист, «хищный» тип Борис — две стороны одной медали. Г. Семенов обнаруживает родственную близость двух этих типов жизненного поведения. Прекраснодушный фразер Федор замечательно устраивает свой быт на несправедные деньги Бориса, не задумываясь о том, откуда эти деньги могут появиться.

Но если писатель предъявляет свой счет героям-интеллигентам, то и читатель тоже вправе предъявить

ему свой. Так как «Городской пейзаж» — вещь очень даже продуманная, то остановимся на двух ее аспектах.

Первое: во всем виновата цивилизация. Город. Внешняя его красота — флер, мираж. За перламутровой дымкой — обшарпанные дыры подъездов, в одном из которых теряет невинность героиня. Миражность этой красоты еще более подчеркнута сквозным образом-символом иллюзиона, замонтированным тем, что Борис работает на киностудии; в повести то и дело вспыхивают ассоциации с неверным, дрожащим миром экрана. Федор подбирает на шоссе ведро, расплющенное автомобилем, и видит в нем свой собственный печальный итог: «Глупое ведро, упавшее на дорогу... Все расплескал, всю свою родниковую воду...»

Идея не новая, столь же прямолинейная, сколь бесперспективная. Согласиться с ней — значит не только предъявить счет, но и подписать приговор: как хапугам типа Бориса, так и рефлектирующим мечтателям. Свести их всех к Федору, к его печальному итогу.

Второе: философствование бесплодно. Философствование — да, конечно, но философствование еще не лишает интеллигента права на мысль, на настоящую философию. А этого права автор своим героям не дает. Или — или: или нувориш, или фразер.

Не желая «взять в эмоциональный плен», «покорить волю и рассудок» читателя «нарочитой непохожестью» стиля, Г. Семенов выбирает для повествования ровный стилистический рисунок. Оживляется этот рисунок тогда, когда появляются второстепенные, «фоновые» персонажи с экспрессивно окрашенной речью. Таков, например, разговор «на разных языках» — книжно-возвышенном и вульгарно-просторечном — матери и свекрови Раи Лунышиной, принадлежащих к разным социальным группам:

«— Не стали бы водку пить, — говорила она с неожиданным азартом, — все бы пьяницы воскресли, стали бы толковыми человеками... — И умолкла, поджав губы.

Лишь одна Нина Николаевна, в алюминиево-светлом взоре которой всегда теплилась мудрая и несказанно нежная доброта, поддерживала ее, говоря тоже нечто неожиданное и не относящееся ни к чему:

— Я помню, картина была в старом учебнике истории, портрет — энергичное лицо Кромвеля, которое мне почему-то страшно нравилось. Я влюблена была в Кромвеля. Даже подружке своей призналась, а она

вытаращила глазенки: ой, говорит, Ниночка, какая ты высокая натура! Так и сказала: «высокая натура»... Сейчас смешно вспоминать, а ведь действительно — были какие-то очень высокие идеалы... Я с вами совершенно согласна.

— Ну да, — говорила Раина мать. — Сейчас ведь мужчины как больные кошки, так бы и пристукнула! То из дома просится, мяучит, то обратно в дом пусти его, а то опять на улицу... Не знаешь, что и делать, как быть. До войны люди лучше были.

— Вы не огорчайтесь, — успокаивала ее Нина Николаевна, с участием разглядывая ее. — Вы всегда должны помнить, что затруднение — первая стадия чуда».

Использование характерологического окрашивания речи персонажа — распространенный прием. Намерения и Г. Семенова, и В. Михальского были благими — одним-двумя «голосовыми» штрихами обрисовать человека. Но почему же этот прием не срабатывает? Если автор вынужден в художественном тексте пояснять читателю свой конкретный прием, то языковой «эпизод» становится неизбежно искусственным. Либо — если в маленьком эпизоде, выпадающем из общей ткани повествования, усиленно концентрируются языковые «черты» героев — он читается как вставной номер, который не связан внутренними отношениями с основной повествовательной тканью. Характерологические оттенки слова используются писателем как «красочка» (говоря его же, Г. Семенова, словом). В повести есть даже разговор о «красочке» как об одной из проблем художественной речи:

«А мне не нравится велелепный, — отвечала ему Пуша... — И вообще я против всяких непонятных слов, всяких диалектов. У нас некоторые писатели умеют... так понапишут, что ничего не поймешь... Язык обрабатывать нужно, чтоб он простой был и доходчивый. А некоторые наоборот... надергают всяких слов, напишут их в свои романы — ни за что не догадаешься, что оно обозначает такое». Пуше возражает Федор: «Я, например, тоже не понимаю иной раз какое-нибудь диалектное слово, ну что ж! Зато я знаю, что автор это слово понимает и, видимо, не зря дал красочку...»

Точка зрения Пуши компрометируется в тексте повести. — через Пушу звучит голос самоудовлетворенного обывателя, не воспринимающего другой язык: «не

понимаю», «не нравится» — значит, «не нужно». Пренебрежительная лексика Пушки — «напихают», «надергают» — обнажает вульгарно-узколобое, изначально неприязненное отношение обывателя ко всему, что кажется ему непонятным, «чужим». Но и противоположная Пушкиной точка зрения на диалектное (характерное) слово как на «красочку» тоже малоперспективна. Использование диалектных, областных либо жаргонных слов в качестве характерной «красочки» может обернуться искусственностью, нарочитостью.

* * *

Достоевский замечал в «Дневнике писателя»: «Знаете ли вы, что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и пр.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки... Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо, — он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному... и выходит неправда. Выведенный тип говорит как по книге». «Эссенциозность», точно подмеченная Достоевским, отличает, скажем, «специально»-простонародный язык у Григоровича от ненарочитого языка простонародья у Пушкина... Но вернемся к нашему времени.

С симптоматичным разговором о языке в повести Г. Семенова перекликается маленький, но важный стилистический эпизод «Последнего колдуна» В. Личутина (писателя, не только упорно вводящего в прозу диалектизмы, но и попытавшегося теоретически обосновать свою позицию в вышеупомянутой статье «Помни род свой, и песню, и слово...»). К ослепшему старику Феофану Солнцева, бывшему учителю, приезжает из города пятилетняя внучка, «разговористая девчонка», уже употребляющая в речи своей невинной даже и матюки. Так вот, эта Ольга Михайловна (как она сама себя величает) после слов деда: «Не прыгай, а то коленки вередишь, больно будет», — спрашивает его: «Дедо, это как будет, по-немецки, да? Что такое вередишь?» «Не-е, — говорю, — не по-немецки, а истинно по-русски. Вереда — это болячка, ушиб, вред». Непонимание внучкой речи деда («мать-то ее,

дочь моя, корнями отсюда: лет десять не пожила, а уж через каждое слово меня обрывает: ты, отец, не по-русски говоришь») свидетельствует, по мнению писателя, не только о культурных, но и социальных изменениях: «Друг друга понимать плохо стали», — горько обобщает старый учитель.

Именно в языковой ситуации обеднения, опреснения языка, когда матюки вытесняют народное слово, возрастает, считает Личутин, ответственность писателя за его сохранение — хотя бы консервацию. Отношение Личутина к языку — преимущественно словарное, что тут же уловила его оппонент по «Литературной учебе» Г. Белая: «Астафьевские повести и роман «Тихий Дон» близки нам не только и не столько своим «словарем» (сколько макулатуры мы читаем с тем же словарем), сколько стилевой организацией словесного высказывания...»¹

Отмахнуться от поднятой Личутиным проблемы легко, полезнее его понять — не через теоретические высказывания, а через его собственную художественную практику. Личутин пытается не только сохранить диалектное слово, но и передать расслоенность современного языка, социальную разноголосицу. Для него, к примеру, важно не просто ввести в текст слово «вередить», но и показать остронеприязненную реакцию на это слово со стороны другого языка, обладающего иным социальным кругозором и словесно-идеологическим оформлением. Личутин выстраивает в своей прозе иерархию социальных языков, над которыми возвышается авторский язык, в качестве «красочки» постоянно использующий характерные слова-диалектизмы, просторечия, вульгаризмы и т. п. Основу же авторского повествования составляет книжная лексика, организованная сложноподчиненными, разветвленными фразами, синтаксически крайне замысловатыми: «Вроде бы это, слегка сумеречное, затененное пространство, чудившееся когда-то звучно и пугливо огромным, куда и лошадь-то с возом сена свободно въезжала, за эти годы сузилось; видно, изба, как и любой человек, тоже съезживалась от старости, опадала, хилилась в связях, костенела в суставах, и если бы сохранить ее в спокойе еще на столетие, то стены бы, наверное, сомкнулись сквозными пазами, потолок бы слился с полом,

¹ Белая Г. Пути истинные и мнимые. — «Литературная учеба», 1978, № 4, с. 216.

а сама бы изба превратилась в огромную надмогильную плиту над всем тем, что когда-то весело рождалось и жило в ней, а после ушло в землю».

Каковы же социальные языки, разноголосицу которых передает Личутин?

В прямой речи героев повести «Последний колдун» их два: язык северной поморской деревни, чистый и образный, — и жаргон поселка городского типа. Жаргонизмы городской речи резко противопоставлены в словесной композиции повести плавной и метафорической народной речи (как «вередить» — матюкам пятилетней внучки Феофана Солнцева). Особенно насыщена и экспрессивно окрашена, естественно, прямая речь героев. Народную речь автор передает с бережностью и несомненным любованием: «А ну, соколик, пить — не долги отдавать», «Осподи, сидят как замороженные. Перья-то, перья оправьте. Проводим короля и королевишну до пуховой перинки. Не кладите камень в изголовье», «Баба-то пьяна, дак у нее и задница не своя», «Без мужа жить, как без соли есть, а с мужем жить, как с перцем есть»... Все эти примеры взяты с первых полутора страниц текста. Рядом с такой прямой речью — на тех же полутора страницах — еще две ярких частушки и народная песня. От этой сверхнасыщенности — как образной, так и лексической (диалектной) — возникает то ощущение «эссенциозности», о котором писал Достоевский.

Почти все деревенские герои и героини Личутина словечка в простоте, без «подкладки» образной не скажут, даже их брань звучит сказочно: «Вы нас-то как: вот, мол, глупы сыроеги... Угорела барыня в нетопленной горнице. Она еще и ширится. Тесно ей, гли-ко. Им, мокрохвосткам, ныне што: ни зазору, ни совести. Встали, отряхнулись и пошли».

Прямая городская речь у Личутина тоже резко «эссенциозна»: «Милка, стерва, открой», «Подай фраера», «Ха, нашел дуру», «Небось, целку из себя строила», «Только раза и дал по пачке», «Нюрке тоже надо бы свесить», «Пьяные хари, сопли на губах подберите» и т. п.

Речь героев повести обусловлена не только их социальной принадлежностью, но и их социальными устремлениями. Так, Василист, внук Геласия, человек глубоко равнодушный к жизни деревни, потерял и образное слово, основанное на народной памяти. «Варнак» с уз-

ким лбом, с бездумной радостью разрушает Василист не столько избу Геласия, сколько вековые деревенские традиции, закрепленные в том числе и в языке. Канцелярское демагогическое косноязычие приобретает в речи Василиста варварскую окраску: «Сказано — сделано, должно об исполнении. Ты не мешай народу, народ через тебя страдает... Нервы дорого стоят нашему государству», — и рядом: «Кончай травить похабель», «Я не фуфло какое-то... Усек, дедо, эй!», «Ты мне не шуми! Я те, ух!» У жены Василиста, Киры, речь галантерейно-мещанская, в своей пошлости даже выразительная: «Киса-то расшалився», «Котик-то мой мордастенный расшалився» (это о «варнаке» Василисте).

В повести ясно очерчены языковые «зоны» героев. Но косвенная и несобственно-прямая речь героев образована уже определенным смешением просторечия и диалектизмов с высокой книжной лексикой и литературным синтаксисом, чужеродным для интонации внутренней речи: «Странно подумать, но теперь он все уверенней слышал в себе желанное облегчение от долгой душевной тяжести, ибо постоянное чувство вины перед Полей с некоторых пор давило его. Бывало, упорно казнил себя мыслью, что ему бы надо умереть по его-то возрасту, а н е т — прибрал верховный Полюшку, иначе рассудил». «Ибо» и «ан нет» в одной речевой конструкции обнажают следы нарочитой выстроенности внутренней речи старика Геласия, выдают ее искусственно-литературное происхождение. Так же литературны и почти изысканны риторические вопросы, которые Геласий сам себе задает: «Куда стремился, зачем? Чтобы вечно носиться в той темени, бесприютно и сиротливо?»

Даже в прямой речи Геласия ощутимы языковые перепады, а в косвенной речи они особенно выделяются — такова, например, стилизация высокой церковности: «Кажется, уж все отжили, отпели свое, отлюбили, отвоевались и только бы покорством наполниться сейчас и смирением, изгнав гордыню и наслаждаясь неустанным трудом и горним духом, мерно и истово тянуться в те вершины, куда уготовила судьба». И. Дедков замечал по поводу столь излюбленных Личутиным лексических возвышенностей: «Личутин, так же как некоторые современные писа-

тели, стремится к «духовности»; ради нее он привносит — и в этом он тоже не одинок — в речь и сознание героини авторский, нарочито высокий лад и слог, почему-то считая, что чем больше торжественной отвлеченности, тем больше духовной силы»¹. Свежее, оригинальное слово-метафору обступает, теснит типично книжная, нарочито приподнятая лексика: «Завяз, сразу отсырел его голос и дальше первых изб не пошел: знать, еще не настало то отчаянно многоголосое пространственное время, когда звук может проникнуть куда как далеко и, отразившись от неведомых пределов, возбуждив многие чужие души, заселив в них сладкую печаль и неопределенные мечтанья, уже в новом обличе вернуться обратно».

Авторское стремление выразиться как можно более возвышенно и торжественно рядом с явной диалектной «эссенциозностью» производит порой даже неожиданный для автора комический языковой эффект: «Степушка действительно за эту зиму зачужел и был притягателен своей новизной».

Взгляд Личутина на жизнь, отпечатавшийся как след, инстинктивно, даже помимо его сознательной воли, в тексте, в самом языке его произведений, — это взгляд человека, уже выломившегося из поморской деревни, живущего в столице, в совершенно иной языковой среде, и пытающегося «отсюда» остановить — восстановить — памятный язык, а вместе с ним и «страну» детства, уже утраченного. Это не язык В. Белова в «Привычном деле», живущего в языковой стихии совершенно естественно. Косвенная речь Ивана Африкановича дышит, — за речью Параскевы или Геласия видишь посредника, записчика, учетчика народных речений, а иногда и коллекционера. Ведь само-то слово — как таковое — не меняется, стоит оно у Белова или у Личутина. Но непредсказуемость языковой ситуации состоит в том, что, как только меняется освещение этого слова, меняется отношение к нему, — и тут же изменяется и тембр, и смысл.

Если языковая «поступь» Белова в «Привычном деле» естественная, гибкая и пластичная, то Личутин переживает, переигрывает в своей натуральности.

¹ Дедков И. Глубокая память зимнего берега. — В кн.: Личутин В. Повести. М., 1981, с. 596.

А натуральность эта конфликтует — на языковой «площадке» — с интеллектуальным комментарием (то, что Личутин писатель остроинтеллектуальный, кем бы он ни хотел казаться, — для меня очевидно).

Личутин озабочен не столько художественной речью, органичным звучанием произведения в целом, сколько отдельными образами речи и метафорическими выражениями в составе художественного произведения. Отсюда и создается впечатление не сочетания, не спора, а смешения стилей. Отсюда — противоречивое отношение к языку его прозы, словарно содержательной.

Думается, что и сам прозаик почувствовал ограниченность роли диалектного слова в составе повествования. В авторской речи повести «Домашний философ» Личутин не употребил ни одного родного северного диалектизма. Это обусловлено изменением места действия (не северная поморская деревня, своего рода языковая «оружейная палата», — поселок на берегу теплого южного моря). «Изменил» Личутин и своим героям, кряжистым беломорцам. Писатель поставил «на себе» эксперимент, впервые попытался создать художественную среду без окрашенного диалектного слова. Однако история жизни двух пожилых людей, потерявших взрослого сына, а вместе с ним и смысл своей жизни, рассказана тоже достаточно затейливо и витиевато. Но слово не только средство изображения; оно становится в повести определенным символом. Словом с большой буквы, которое обязано, по мысли героя, спасти человечество.

Петр Ильич Баныкин по ночам писал работу, которая должна была принести ему мировую славу. «По своему пониманию Петр Ильич разбил слова на особые чувственные секторы, так полагая, что для каждого участка мозга должно быть определенное слово». Петр Ильич ищет самое главное Слово и даже идет за этим Словом к старухе колдунье («Слова искал верного, решения, оправданья своей непонятной жизни»).

«— Скажи Слово, ведьма. Я душу отдам... Скажи».

Так и не обретя волшебного Слова, Петр Ильич разочаровывается в самой идее: «...Со словом связался, дурак. Хотел постичь самую суть. На что жизнь убил? Слово — это моча, выделения организма, пот больного мозга, зудящего в лихорадке... Слово и нужно-то лишь больной душе, чтобы усладить и обмануть ее». Баны-

кин сводит теперь Слово («дым, обман») к «животу». Но жизнь мстит ему — без Слова она, оказывается, бесцельна и поразительно пуста.

Однако весь этот интеллектуальный сюжет выглядит в повести несколько искусственным рядом с живым страданием матери, Фисы Павловны, никакими проблемами Слова не занятой. Возникает впечатление, что Личутин объективировал в рассуждениях о Слове свои собственные надежды и разочарования, связанные с работой по поиску художественного слова, обладающего особой, волшебной силой... Самоценное Слово оказалось в конце концов миражем — как для героя, Петра Ильича Банькина, доморощенного философа-эгоиста, так и для самого автора.

Гораздо менее, чем у Личутина, «самовита» работа со словом, скажем, у Распутина в «Последнем сроке». В его авторском повествовании смысл стоит за словом, отличающимся не окраской, а сдержанной простотой и подтекстом. Вот как заканчивается «Последний срок»: «Старуха слушала, не отвечая, и уже не знала, могла она ответить или нет. Ей хотелось спать. Глаза у нее смыкались. До вечера, до темноты, она их еще несколько раз открывала, но ненадолго, только чтобы вспомнить, где она была.

Ночью старуха умерла».

Ни эпитетов, ни просторечий, ни разветвленной фразы, ни сложного синтаксиса. Самыми емкими и простыми языковыми средствами пользуется Распутин для того, чтобы сказать о смерти старухи Анны, видимо, отчетливо понимая, что всякое украшательство в такой ситуации стало бы не только отступлением от художественного вкуса, но и своего рода кощунством.

Сюжетная ситуация «Последнего срока» (приезд детей к умирающей матери) напоминает сюжетную ситуацию повести А. Кима «Лотос» (приезд художника Лохова к смертному одру матери). Но повествовательный облик этого произведения Кима тоже резко отличается от сдержанной манеры «Последнего срока». Если у Распутина мы встречаемся с предельной простотой и суровостью языка, то у Кима агония и смерть матери, переживаемая художником, и все связанное с этой смертью возвышается, торжественно преображается в слове повествователя. Если даже он будет говорить о драматическом и ужасном, о физиологически уродливом, то это безобразие — отрицатель-

ный полюс прекрасного, совершенного. Уроdlивое существо в одной системе координат с прекрасным, о нем пишется в столь же высокой, приподнятой интонации.

Художник, казнящий себя за то, что шестнадцать лет не навещал мать, живущую на Дальнем Востоке, все же и в этой ситуации остается художником, не выпускающим из рук итальянский карандаш. Ситуация возможная, но для традиционного гуманистического взгляда нелегкая.

В прозе В. Катаева («Трава забвенья», «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона») критики увидели пренебрежение автора к традиционной этике, предпочтение броско-зрительного впечатления — переживанию и состраданию (сравнение Веры Николаевны Буниной-Муромцевой с белой мышью; украшенного кружевами гроба матери — с конфетной коробкой). Такая позиция писателя шокировала критику, расценившую эти сравнения как своего рода моральную безответственность художника, да к тому же эпатажно заявленную.

Что же делает художник в повести «Лотос»?

«Он развернул альбом и принялся рисовать: я должен сделать портрет той, которая взшла на костер, как и каждый из нас восходил или взойдет когда-то, должен нарисовать человека, запечатлеть лицо бедной мученицы, которая ни в чем не повинна перед высшей властью мира... Глубина материнского тела уже была вотчиною смерти, захваченной ею безвозвратно, и я нарисовал не маску смертного лица старухи, моей матери, а завоеванную ордами страну, захваченный врагами дом».

Так образ вытесняет чувство.

«...Лица старухи, моей матери...»

Идут — по возрастающей — поэтизация прозы, инъекции торжественно-возвышенной риторики, раскаты ритмизации: «И вот она — та неожиданная встреча, которая случается по прихоти искусства, но в мире несвершающихся судеб и надежд людских такого не бывает...» Проза переходит в стихи, слову уже тесно в рамках прозы.

Лохов вкладывает в руку матери апельсин, кожура которого разъята наподобие лепестков цветка, — Лотос Солнца, как думает художник, дар, бессознательно принятый умирающей. Красивость этого жеста очевидна. Однако автор, недаром назвавший свою повесть «Лотос», усматривает в этом жесте принципиальный

символ, и затем этот символ будет настойчиво проведен через все повествование (с таким же Лотосом-апельсином душа матери придет через много лет к умирающему Паку; с Лотосом-апельсином художник Лохов будет и впредь навещать могилу матери; о священном значении Лотоса будут твердить в повести и неземные голоса Хора — МЫ). Установка на эстетизацию слова и жеста — принципиальна для повести. Мы здесь обнаружим и «одинокую арию, сопровождаемую прозрачной песней ветра», и «упругие ветви» деревьев, шелестящие «на ветру, как струны Эоловой арфы».

Эстетизация слова была характерна и для более ранних вещей Кима — хотя в меньшей степени. Да и цель ее была иной. Там эта эстетизация не только искупалась, но и провоцировалась экзотикой ситуации, неожиданностью для русской прозы самой обстановки, самого жизненного материала («Шиповник Меко», «Невеста моря»). Проза Кима изначально поэтична, но эта поэтичность хороша там, где она не переходит в нарочитую поэтизацию и риторику, где сам сюжет, характеры героев, обстановка действия прекрасны так, как может быть прекрасна лишь природа, где люди с ней — с природой — либо совпадают, сливаются, либо болезненно ощущают свою отделенность и обделенность природой («Рассказы командировочного человека», из них особенно «Каждый день мимо Дашиной горы» и «Цунами»). «Я постепенно начинаю понимать всю безукоризненную красоту того, что перед глазами, и невольно опускаю фотоаппарат. Повторить этого видения нельзя...» («Звено нежности»). В более ранних вещах Кима ощущалось обаяние безыскусного восторга перед открывшейся писателю красотой мира. «Я не нахожу ничего, ничего безобразного на этой земле!.. В этом мире сыплются на землю с неба цветы, цветы — они застилают всю землю. Кто их бросает нам? Девушки бродят по этой земле великолепными хищными стаями, ночью они спят, свернувшись в своих постелях, словно усталые львицы» («Цунами»). Но эта объективная красота мира уже у раннего Кима сталкивалась с человеческой трагедией (больной врач в «Голубом острове», умершая в детстве Даша, погибшая в цунами жена старшины), отсюда — драматичное переживание этой красоты как ценности, которая все же не способна спасти человека, современную личность, на которой лежит «каинова печать бесплодия».

Ким словно заклинал — преобразованием в слове — красоту мира. Однако эта красота, облик ее уже был иным, нетрадиционным. «Отчего бы глубокой ночью не раскрыться небу, протянув между перламутровыми берегами облаков синюю извилистую реку — от края и до края? Отчего бы и тебе не услышать однажды, как тихонько, будто мышь, луна прогрызает бок у тучи и как «звезда с звездой говорит» — немолчный тараканий шорох светил?» Неожиданный контекст для знаменитой лермонтовской строчки, не так ли?

Но в этом поклонении красоте мира и слова, отражающего мир, таилась и опасность — опасность превышения меры. Скажем, летний дождь («Верзилово») описывается так: «чудеса превращения воды», «небесная вода», «полет воды», «дождевая фантазмагория», «натянутые между небом и лесом серебряные струны арфы, которые, казалось, должны звучать звонко и трепетно», и даже — «грустная хрустальная трель невидимого, спрятанного среди мокрых кустов ксилофона». Лирический герой рассказа не просто любит дождь или передает свои ощущения, нет, задача его иная — он хочет «постигнуть дождь в лесу в истинном его значении и красоте». Сочетая возвышенно-метафорический стиль («серебристый и прохладный храм дождя») с добродушно-одомашненным просторечием («уцопывал гриб», «плотные, блестящие кукиши молоденьких валуев»), Ким как-то уравнивает ситуацию, понимая, что слишком далекий отлет от реальности в концентрированный «лиризм» прозе опасен.

В «Лотосе», однако, он предоставляет слово даже не просто своим героям, а их неким духовным субстанциям, очищенным от примесей сугубо материальных, составляющих лишь оболочку героя. В «Лотосе» разговаривают не герои, а души героев, освобождающиеся от земного груза. Внутренняя речь героев — не сфокусированный поток сознания, а торжественное посвящение в то, что может скрываться за сознанием и подсознанием.

Размышляя о целях и задачах искусства, Лохов приходит к выводу: «...Цель искусства вовсе не в том, чтобы картине стать равнозначной жизни, а в преобразении последней с помощью человека, то есть в конечной своей цели искусство сводится к тому, например, чтобы апельсин превратить в Лотос». В чем опасность такой «эстетизирующей» установки? Апельсин не может

оставаться апельсином, а смерть — потерей самого близкого человека; они проходят спецобработку поэтизацией.

«Я снегом стала, а потом ручьем, который весело скакал по камешкам и раздвигал свой шлейф...

Ты стала облаком, подводной тишью океана, струей луны на перекатах речки и звездными крупинками в бездне ночи».

Ким словно старается этой красотой хоть после смерти воздать матери должное, утешить ее душу, душу женщины, жизнь которой была столь тяжела. Перипетии этой жизни вызывают горькое чувство. Потеря на войне молодого и горячо любимого мужа, бегство через оккупированную территорию с малым ребенком на руках, неудачное второе замужество, изнуряющий и долгий труд, тяжелая неизлечимая болезнь — все это тоже «записано» с голоса матери, уже отлетевшего. Однако Ким — в соответствии со своей эстетической установкой — не пишет о фактах просто, сдержанно и сурово, а преобразует их. Скажем, так:

«...Проведи вновь меня с малюткой через эти земли, где беснуется Смерть, костлявая военачальница пришлых врагов, и железом молотит богатый урожай...»

Слово у Кима — это обезболивающая повязка, которую он накладывает на душевные раны своих героев.

И все же такая точка зрения на слово в прозе Кима нуждается в определенной коррекции: у Кима русская традиция крепко настоена на восточных травах; и то, что нашему уху или глазу может показаться чрезмерным, на самом деле (попробуем избавиться на мгновение от «евроцентризма») не совсем привычно?

То, что в другом смысловом контексте может показаться «виньеточным», — для Кима, может быть, не пустая завитушка, а наполненная звучанием раковина, через которую он слышит мир? А избыточная образность Кима — это образность, в самой своей избыточности открывающая неостановимый, непрекращающийся рост (как растут на Сахалине гигантские лопухи, в которых можно затеряться) всего сущего, не умирающего, а лишь перерастающего из одного обличья в другое?..

И язык, стиль Кима отражает постоянную двуплановость его сознания. Эта двуплановость придает своеобразие его прозе (правда, нельзя не сказать и о том, что своеобразие это довольно относительное, видны здесь отчетливые следы и Рогатой матери-оленихи, и Пса, бегущего краем моря). Но они же, стилистически конф-

ликтуя на одной площадке, порой почти подрывают доверие к его образности. Сапфирные гроты, степные зефиры, голубые ожерелья, баховские хоралы, окиан-море... Лиса одновременно и оборотень, и Патрикеевна; а если вечный Хор многозначительно поет о вечной прелести весеннего утра, когда некая мать кормит детей в «пространстве счастья» багровым борщом, приговаривая по-южному: «Сидайте, ешьте, пока горячий», — то она же почему-то названа автором снегурочкой. Тут обнаруживается в повести, к которой трудно — да и незачем — предъявлять требования психологизма, чисто языковой эклектизм, отражающий и эклектизм культурный: «...Аромат снегурочки-матери призывает нас: остановись, вернись домой, не уходи с замкнутым лицом... в пустыню, в мару».

Лейтмотивом через все повествование проходит еще один голос, даже не голос, а голоса Хора, «МЫ», с высоты обобщенного духа комментирующие происходящее («и в отдаленности своей сладостными до слез голосами Хора Жизни»). Хор Жизни — еще более возвышенный, чем все остальные голоса, — исполняет реквием по матери «нежно, истово, с возвышенной печалью». Но в этой словесной «истовой возвышенности» трудно дышать...

И вспоминаются известные критические слова Бунина, сказанные в письме к А. И. Тинякову: «Неужели тяжкое — порою даже преднамеренно-тяжкое — нагромождение высокопарных определений и сравнений, равно как и начертание слов с больших букв, есть нечто иное, чем бессильное желание сказать что-то значительное?»

Желание преодолеть беллетристическую серость «стертого» слова явно присутствует и в прозе А. Проханова. Здесь мы встречаемся с двумя прямо противоположными стилевыми тенденциями: с допинговой взвинченностью, «поэтизацией» — и с намеренной утилизацией языка, близкого к газетному, с широким использованием торопливого канцелярского жаргона. Повествование от автора в романе «Вечный город» пестрит такими газетными оборотами: «в аспекте», «обилие задач», «сегодняшний день он посвятил автомобильному транспорту», «визуально оценить территорию», «день обещал быть насыщенным», «оценивал пропускную способность трасс».

И повествование, и прямая речь героев перенасы-

щены технической терминологией. Для того чтобы оживить речь героев, чтобы прибавить ей — по-своему понимаемой — современной «художественности», автор добавляет в техническую терминологию метафорические выражения, а так как одно другому противоречит, то речь в итоге звучит резким диссонансом. Скажем, автор предупреждает речь своего героя такой ремаркой: «Завьялов (главный герой, архитектор. — *Н. И.*) вздохнул и начал негромко, отыскивая уверенные простые слова». Прислушаемся же к этим «простым», как уверяет нас автор, словам внимательно:

«В основу гипотезы положен реальный процесс, охвативший сегодня страну. Миграция колоссальных масс сельского населения в города, вызывающая их необъятный рост. Создание огромных социально-производственных организмов, питающих эту миграцию. И встречное движение — выплески из больших городов хорошо оснащенных десантов... Почкование временных мобильных поселений, отрывающихся от цивилизованных центров» и т. п. Любимые опорные «образные» слова героя-архитектора — всячески неопределенные «сгустки», «выплески» — рядом с «высокой эффективностью экономических акций». Ничего «простого» мы здесь не обнаружили, напротив, возникает явное впечатление, что герой словечка в простоте не вымолвит. Можно, правда, встать и на иную точку зрения: перед нами ведь не чистый разговор, а скорее, короткое официальное сообщение; для него, может быть, и выбран столь диссонирующий, режущий ухо язык? Но тогда при чем тут «выплески» и «десанты»?

Если же мы обратимся к обыденному разговору супругов, то обнаружим следы той же выпренности и претенциозности:

«— Пойди, пойди и добейся. Добейся ее прощения! Мне кажется, что ты иногда раскаиваешься, жалеешь, что выбрал меня. Пойди и добейся прощения! Ты все время об этом мечтаешь!

— Ксения, ну что ты! Прошлое присылает гонцов. Такое время настало, что прошлое их присылает. Вот и Варламов сегодня! Я был поражен, что увидел...»

Заметим, что герои разговаривают дактило-амфибрахией, производящим здесь комическое впечатление. Видимо, автору такая речь представляется сверхсовременной, как сверхсовременным кажется ему насыщение прозаической речи собирательно-абстрактными словами:

«Ночное, невнятное еще копошилось, рассовываясь в бесцветные норы, за глазницы», «Но утро дарило прозренье, свет, любимое разноцветье ковра», «И она (жена.— Н. И.) приближалась с нарастающим свечением». Прозаическая речь теряет точность, выразительность, целенаправленность, заменяется интересничаньем, манерным бормотанием. «Она умело наносила на себя прозрачные невесомые оболочки для скоростных скольжений, готовая вписаться в потоки». Что сия головоломка означает? Дальше становится ясно, что героиня подкрашивала лицо гримом. Но почему этот грим уподобляется неким «оболочкам» для «скоростных скольжений»? И что это за «скольжения»? И как можно вообще «вписаться в потоки»? Утонуть? Да нет, вроде героиня на службу спешит и бросаться в реку не собирается...

Явное предпочтение — и в предмете описаний, и в том, каким языком они сделаны,— отдается всему блестящему, мишурному, позолоченно-хрустальному («хрустальный» и «блестящий» — излюбленные прохановские определения): «стояли в сверкании люстр», «в хрустальном стекле машинист махал им рукой», «бутылки с красной, бьющей в хрусталь струей», «укол электрода — хрусталь. Сварщик как люстра в огнях», «вышел... весь в восхищении», «вовлекала в игру своих дум и желаний», «сияющая, в отточенном блеске»... (примеры взяты из романов «Место действия» и «Вечный город»). В общем, «все это было приятно и зрелищно», как заключает на одной из страниц автор.

Но Проханов, видимо, и сам понимает, что сладким можно перекармливать до отвращения. И потому вводит в повествование эпатажирующе-жестокие «картинки», описывающие, скажем, обреченных на бойню животных, действие электрического тока, застывший в смертной муке коровий глаз и т. п. Горящее, воняющее мясо, кости, черепа, скелеты — все это выписано с каким-то холодным эпатажирующим сладострастием: «Он смотрел, как отделяют головы. Просовывают в череп руку. Поворачивают в позвоночнике гайку. Голова, блеснув жемчужной костью, отваливалась без кожи, голая, с выпуклыми окулярами из красной авоськи». И здесь А. Проханов не обходится без украшений — смотрите, мол, как я вижу! «Огромные клубники, отекающие соком на солнце», — вот с чем сравниваемы, оказывается, отделенные от туш коровьи головы. «В красном дожде (крови! —

Н. И.) танцевали звери и птицы. Цепи (с подвешенными коровами. — *Н. И.*) горели, как люстры». «Зубы блестели, как семечки в дыне. Расколотые черепа вешали на тележку». А герой, Завьялов, все это наблюдающий и чуть не падающий в обморок от дурноты, и в этой, столь неподходящей обстановке не прекращает мыслить изящно: «Мой страшный контакт с биосферой...»

За словом, как всегда в художественной прозе, встает не только стиль, но и мироощущение. Так, мы не можем не убедиться в том, что жена героя романа «Вечный город» Завьялова Ксана — отъявленная мещанка; в какую бы красивую «обертку» эта женщина-модельерни была автором завернута, ее тут же выдаст ее собственное слово.

Сначала красивая «обертка»:

«Те снежные поля, знаешь, в какую млечность должны были перейти? Те снегири и зори — знаешь, в какой румянец? (У супругов нет детей, и это мучает Ксану. — *Н. И.*). Но они не перешли, остались незавершенным, хотя и чудесным прошлым». И тут же, без особого перехода, красавица жена, выражающаяся столь литературно-изысканно, «метафорически», продолжает, но уже без метафор: «Прости, но мне хочется денег, достатка во всем. Своей комнаты с туалетным столиком и большим зеркалом в серебряной раме... Чтоб мои туалеты... вызывали восторг. Под стиль интерьера. Под цвет машины. Один наряд — для театра, другой — для званого вечера. Третий — для дачи...» Как легко, однако, «млечность» и «зори» переходят в этом монологе в обиходно-мещанское «хочется денег»! Но в том-то и состоит парадокс обывателя: чем дороже, тем для него красивей...

От претензий Ксаны почти не отличаются претензии к мужу Маши из «Места действия»: «Нечего на себя надеть! Надоело!.. Я женщина! Люблю наряды, праздники!.. Что ты можешь со своей любовью? Праздник мне можешь устроить?.. А посадить на самолет и к морю, где тепло, вода голубая?» Набор красок, приемов и уподоблений, которыми пользуется автор, очевидно ограничен, и потому, несмотря на различия в сюжетной схеме, романы «Место действия» и «Вечный город» по языку и интонации однотипны. Сравним еще хотя бы последние фразы в романах (а финал, как известно, особо насыщенное смыслом, ударное место в повествовании).

Не затрудняя себя поисками особых вариантов, автор один роман кончает так: «И ему все казалось: кто-то смотрит на него из небес любящими глазами» («Вечный город»), — а другой: «...И ему казалось: за самолетом все тянется, не желая отстать и погаснуть, след промелькнувшего, явленного ему чуда» («Место действия»). «Интерьеры» этих однотипных построек однообразно же и разукрашены псевдонародными аксессуарами — гривнами, монастырями, свечами, куполами, колокольнями, то и дело расчетливо — дабы не устал читатель от техники — мелькающими в пейзаже лошадками, бумажными цветами, платками в розах, веселыми, «очень русского вида» бабенками и т. п.

«Изображенная» речь героев в прозе Проханова близка к авторскому повествованию. Описывая, скажем, любовную близость между супругами, автор, кажется, готов употребить в дело весь словарь своей героини — только «млечности» и «зори» тут заменяются «световым лучом» и «звездным путем»: «Она была от него далеко, на длину светового луча. Он старался ее приблизить дыханием, теплом, беззвучным неслышным шепотом. И она в отдалении медленно откликнулась, слабо к нему обращалась, начиная обратный извечный путь по лучу. Он, замирая, чувствовал, как горячо его векам, глазам, груди, ожидая ее приближения. И она приближалась с нарастающим свечением, увеличивалась, была огромней его, обнимала, несла на себе, все превращая в молниеносный разящий снаряд».

Кокетливые эвфемизмы, кстати, иногда могут звучать гораздо более безвкусно, пошло, чем прямые обозначения словом. Точно об этом сказал Бунин — в связи со стихами Бальмонта. «Удивительный он был вообще человек, — пишет Бунин, — человек, за всю свою долгую жизнь не сказавший ни единого словечка в простоте, называвший в стихах даже тайные прелести своих возлюбленных на редкость скверно: «Зачарованный Грот»¹.

Если художественная задача Кима состоит в преобразении, эстетическом очищении, в предельной метафоризации обыденного, то Проханов «одевает» сюжет и героев, которые без этого просто обнаружили бы свою вторичность. Оказывается, что в центре «Вечного

¹ Бунин И. Автобиографические заметки. — Собр. соч., т. 9. М., 1967, с. 309.

города» — известный конфликт между молодым архитектором-новатором и вероломным начальником, использующим его открытия в своих личных целях, а также конфликт этого же новатора — с не выдержавшей «лишений» (маленькая квартирка, отсутствие туалетов и денег) красавицей женой. И автор, дабы спасти, «прикрыть» сюжет, навешивает на этот многократно бывший в употреблении каркас столько не имеющих отношения к действию декораций, чтобы отвлечь внимание от непроработанности характеров, недостаточности психологических мотивировок, поверхностных сюжетных решений. Автор прибегает к настойчивой стимуляции броским, но внутренне безответственным словом, к эпатажу: только что он быстрым штрихом описал «водосброс» провинциальной толпы на Курском вокзале, и тут же — бойню, где обреченные животные высокомерно уподобляются «провинциалам»: «Гурты вырывались из тесных, зловонных вагонов, слепо ломились вперед, как толпы провинциалов к кассам, торопясь закомпостировать билет на продолжение пути, — наводнить на сутки столицу, запрудить магазины... и вырваться в общих вагонах в родную провинцию». Броско? Даже слишком. Переступи через «провинциала», откажись воспринимать его как человека — и образ готов...

Риторика — вот тот спасительный круг, за который то и дело цепляется утопающий во вторичности сюжет и манекенный герой, который думает слишком красиво, чтобы можно было поверить в реальность этих личных псевдомонологов: «Мой мир растерзан на части. Вселенная моя разрывается. Ее расшвыривает (?! — *Н. И.*) всей мощью центробежных усилий» — и так далее и тому подобное.

Метафора, если она не обеспечена содержательной необходимостью, превращается в «яркую заплату» — если не на рубище, так на чиновничьем пиджачке, что производит еще более комическое впечатление. «Он чувствовал это место как могучую концентрацию сил, где припали к земле небеса и возник небесный посев»... «Концентрация сил» рядом с «небесным посевом»? Но — скорее, скорее, автор торопится, не вслушиваясь в звучание фразы, ему некогда, он бросает мазок за мазком, повторяясь, сбиваясь на самопародию... Такую шустрюю фразу внимательно, вдумчиво читать просто так нельзя: она рассчитана на одноразовое восприятие,

на... — любимое словечко автора — «скольжение», а не на проникновение в текст.

Стоит лишь «остановиться, оглянуться», как открываются неточности и недоделки, а то и просто безграмотность: «Городков старался понять, как сочетается в нем выпуклая земная конкретность с вогнутыми объемами образов», «Он (Пушкарев. — *Н. И.*) выдавливал из себя комбинат бесконечно малыми порциями», «Пушкарев выдавливал из него (Хромова. — *Н. И.*) объекты», «У всех церковных столбов, у всех раскаленных гиен...» — вот в какое животное может превратиться, видимо, геенна огненная...

Внутри того же возрастного поколения, к которому принадлежит автор, существуют прозаики с активно выраженной антиромантичностью языка и стиля, с намеренно «снижающим пафос» голосом.

Языковая установка этой прозы резко противоположна «метафорическому» слову. Эта установка — по своему влиянию — шире языка как такового: она определяет не только стиль, но и сюжет, конфликт, выбор героев. И как всегда, язык писателя отчетливо выражает его художественную позицию.

Скажем, слово в прозе В. Маканина носит принципиально антиукрашательский, предельно деловитый и бесстрастный характер — это скорее слово протокола, чем «образное», «выразительное» или «изобразительное» слово. В этой прозе, внешне не «литературной», ощущается явная внутренняя полемичность по отношению к художественной позиции, скажем, такого писателя, как Проханов.

Близок к мысли — не «очищать»! бояться пафоса высоких слов как огня! — «внутриремесленный», казалось бы, рассказ о Желтых горах в повествовании Маканина «Голоса». Сначала, замечает он в этом не поддающемся четкому жанровому определению произведении (можно отнести его к «промежуточным» жанрам или к «авторской» прозе, где происходит монтаж отдельных новелл, эссе, воспоминаний, скрепленных голосом автора, его речью, прямо обращенной к читателю), сначала, в юности, он написал о Желтых горах рассказ — восторженно и возвышенно, но потерпел неудачу. «Восторг, — замечает автор из «сегодня», — и умелой-то руке передать трудно или даже невозможно. Восторг чаще всего сфера устной речи».

Второй раз Желтые горы возникли в прозе Маканина в связи с романтическим одиночеством героя, о котором поведано с нескрываемой иронией: «Шел он и шел, гонимый и бедный, и вот увидел их желтые вершины». Эти «романтически-одинокие» Желтые горы тоже были отвергнуты беспощадной авторской рукой... Этап третий: вместе с возвращенными Желтыми горами, увиденными новым, сугубо земным и реалистическим зрением («горы кругом лежали, разбросанные, как шапки»), приходит в прозу новый герой, Колька Мистер: «...Он был худ и тощ. Из левого бока у него торчала отводная трубка, через которую он мочился. Жить ему оставалось около года, ему было двенадцать лет, а в тринадцать он умер». Колька Мистер, со страшной для ребенка трезвостью старичка воспринимающий свое положение, подросток, с которым жизнь стала сразу же откровенна донельзя, открыв ему то, что детям закрыто, — близкую смерть, «был и в ответах практичен. Он глядел на земные дела цепко, горько и без маломальской фантазии».

Эти слова можно соотнести с образной и языковой системой автора. «Обстоятельность и злая точность его ответов, — вспоминает повествователь Кольку Мистера, — являлись для меня тогда неслыханной мудростью». Не только «тогда», но и «теперь» являются: протокольная «обстоятельность» и «злая точность» выражают кредо Маканина, отрицающее орнаментальную «красивость» и перенасыщенную метафоричность. «Злая точность» свидетельствует о внутреннем неприятии всего украшательского, олеографического в прозе, неприятия того, что «приятно» и «зрелищно». «Злая точность» тут отражает этический критерий: не закрывать глаза. Выбор материала, только эстетически приятного, блестящего, яркого, предпочтение всего «красивого» — безобразному, «неэстетичному» носит не только художественный, но и этический характер, определяет нравственную позицию писателя. «...Человек, на поверхности земной, — замечает Достоевский, — не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то»¹.

Язык прозы Маканина скуп на тропы. Как правило,

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. II. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 274.

определения здесь носят информативный характер. Так, церковь — «старенькая», забор — «полутораметровый», бабушка — «худая и вечно несытая», сын — «больной». Только один раз на все повествование Маканин употребляет художественный эпитет: у Колькиной матери «вдруг брызнули перестоявшие слезы». Но так как этот эпитет — единственный на много страниц, то именно он и обладает большой энергией, сильным воздействием.

Маканин ищет эпитеты не ради украшения текста, а для того, чтобы с наибольшей степенью точности определить явление. Эпитет возникает тогда, когда нужно определить какое-то внутреннее, психологическое состояние человека, и прозаик — как бы на наших глазах происходит этот процесс — подыскивает слово: «Когда Куренков на кого-то злился, он темнел лицом, смуглел, отчего на лоб и щеки ложился вроде бы загар, похожий на степной» («Антилидер»).

И в изображении прямой речи своих героев Маканин предпочитает ограничиться лаконичными репликами. Герои его не ведут длинных разговоров, в которых речь героя как бы исподволь моделирует его характер; редко пользуется Маканин и характерологическими, экспрессивно окрашенными речевыми формами. Диалоги подчеркнута кратки, реплики стерты.

«Мать Кольки... радостно и возбужденно спросила:
— Ну, сын, хочешь в пионерлагерь?»

Совершенно спокойно, притушив умную и злую улыбочку, Мистер негромко ответил:

— Оссподи, да спихни меня куда хочешь».

Но в этой краткости реплик неожиданным образом уместается внутренний смысл характера, который в другом случае был бы растоплен в многословии авторского комментария. Так, после смерти Кольки Мистера пацаны собираются пойти к горам, чтобы посидеть у костра. «О Кольке Мистере они больше не думали... небольшие детские души не могли выдать и выжать из себя больше, чем они уже выдали и выжали.

— Жалко вообще-то,— сказал один.

— Еще как...

И они пошли».

Реплика, состоящая всего из двух слов — «жалко вообще-то», — красноречиво свидетельствует и о детской невозможности понять чужую смерть, и о детской

же доброте, и о детских же равнодушии и забывчивости.

Тщательно отбирая прямую речь героев, эпитеты, определяющие их характеры, Маканин стремится преодолеть однонаправленность, линейную информативность (чувствуя, видимо, в этом определенную свою слабость). Только объемным прозаическим словом, словом изображающим и изображенным, а не постепенным накоплением описанных словами различных черт и черточек, возможно воссоздание людей, которые «живы» своими «голосами». «Возникает ощущение неслышимых голосов... ощущение, что тебе по силам, быть может, изображение быта, мыслей, дней и ночей людских, черточек и штрихов характера, но самые-то живые в стороне, они живут и живут, а потом они умирают, гаснут». «Злая точность» в своем пределе может привести к тому, что живое слово тоже практически сведется к минимуму. Данное в сухой реплике, как бы захлопывающей дверь в повествовании (последнее, пародированно-«наставляющее» слово уходящих в небытие стариков в «Голосах» — «Зар-разы!..»), это слово может и самоуничтожиться. Монологи героев, сведенные к репликам; реплики, сведенные к одному слову, — а что же дальше? Ведь расширение словаря диалектизмами (Личутин), как и украшение повествования «серебристыми арфами» и «прохладными храмами» (Ким) или «раскаленными гиенами» (Проханов) Маканину явно не по вкусу!

Но установка на предельный лаконизм тоже компенсируется Маканиным: он зачастую прибегает к настойчивому педалированию отдельного слова или группы слов внутри текста шрифтом — курсивом, разрядкой. Делал это в своей прозе Трифонов, но он выделял только отдельные слова, приобретающие в тексте значение, близкое к символическому. Трифонов пользовался этим приемом как сильным средством, а значит, изредка; текст Маканина пестрит авторскими разрядкой и курсивом. Обилие скобок, рассеянные по тексту авторские значки и пометки, эмоционально комментирующие отношение к прямо высказанному слову, — все это не что иное, как источники бокового света, освещающие слово с разных «сторон» и «смыслов». Автор старается компенсировать жесткую отборочность прямой речи и тяжеловесной интеллектуализацией повествовательного слова, как бы парящего над действием, например: «Па-

радокс индивидуальной тесноты или безиндивидуальной уплотненности еще долго его занимал, пока он не понял, что суть не дается сравнением» («он» — это «бывший» мальчик из повести «Голубое и красное»). Из скрещений прямого смысла слова, его бокового освещения, его постановки внутри текста и авторского комментария рождается ироничность прозы Маканина, но это не легкая и изящная ироничность «молодежной» прозы 60-х годов. Ирония Маканина — тяжелая и серьезная ирония и не оттененная самоиронией (что было тоже характерно для «молодежной» прозы). Не только сама реальность, но и литературный контекст подвергается у Маканина ироническому переосмыслению. Вспомним его иронический пересказ повести Кима; в повести «Предтеча» тоже очевидна литературная полемичность маканинской «злой точности». «...В те ночи,— пишет Маканин о своем герое, журналисте Коляне,— заметно помягчев, он пристрастился к мягкому же и успокаивающему чтению книг, где описывалась деревенская или поселковая жизнь». И дальше идут пародирующие «пасторальную» прозу слова, подчеркнутые у Маканина: «...Печь тихо потрескивала — лаяли за окном собаки. Луна сияла. А в избах устанавливалась долгая зимняя ночь...». Ироническое слово Маканина рассчитано на внутреннее, «немое» чтение, а проза, скажем, городской «иронической» школы или раннего Шукшина рвалась к произнесению, это была артикулированная проза, даже и в записи имитирующая артикуляцию персонажа. В этой письменности прозы Маканин, кстати, парадоксально близок и к прозе Личутина или Кима.

Характерная для современной повседневной беллетристики усредненная гладкопись, основанная на беспредельном уважении к нормативности, гладкопись, слышащая лишь свой (или адекватный своему) голос, голос среднестатистического горожанина, — по инерции живет да поживает в литературе, удобно устроившись; уж к ней-то, к гладкописи, какие могут быть претензии! Между тем современная проза отчетливо тяготеет этой затягивающей усредненностью, хочет выделиться, вырваться за пределы «правильной» языковой безликости.

Проза конца 70-х — начала 80-х хочет прорвать каноны многословной усредненности и гладкости, хочет добиться нового звучания слова. Это стремление к новому звучанию может реализовываться и парадоксальным путем — путем реставрации диалектного слова, — может и, наоборот, тяготеть к слову выпренному, блестящему, как позолота. «Злая точность» языка противостоит как реставрации, так и выпренности. Но и здесь есть свои опасности — опасность обеднения, процеженного языка, сведения его к точным, иногда замысловатым, но лишь информационным формулам.

1984

ПЕРЕКЛИЧКА

(О сходстве несходного)

...Покамест упивайтесь ею,
Сей легкой жизнью, друзья!

А. С. Пушкин. Евгений Онегин

Та жизнь была беспечна и легка...

О. Чухонцев

Тяга современного человека, современного читателя к документальному повествованию удостоверена многими исследователями и критиками. Кризис читательского доверия к беллетристике очевиден. Раскрывая повесть, начинающуюся фразой: «Первый раз в жизни Игорь Шматов опоздал на работу» (повесть Ю. Гейко «Испытание»), — мы заранее знаем, что ни Игоря Шматова, ни его опозданий в действительности не было. Погружаться в иллюзию мира, где некто Потапов (роман С. Иванова «Из жизни Потапова») что-то изобретает или выясняет какие-то отношения с несуществующей, тоже фиктивной, как и он сам, женой, — затруднительно. Чем больше уверяет нас автор, что это, ах, как похоже на жизнь, чем большей оптической иллюзии он хочет добиться, — с тем большей неприязнью воспринимаем мы эти восковые подобию людей. Уж лучше непохоже, странно, *неподобно*, — лучше признаем себя в зеленом листке или живой лягушке, нежели в конструированном подобии человека...

Не нужно путать этот кризис читательского доверия с проблемой художественного вымысла. Кстати, чем откровенней этот вымысел в художественной прозе — скажем, если автором введен фантастический элемент, — тем с большим доверием читатель приступает теперь к чтению. Здесь по крайней мере карты открыты: автор прямо заявляет о своем «*вранье*». Прием обнажен.

В одной из недавних кинолент вместе летали в космос живые люди и роботы, но роботы были так искусно под-

деланы под людей, что различить их внешне было невозможно.

Только когда у человека-робота оторвалась кисть и в разрыве обнаружались перепутанные проводки, стало ясно, кто есть кто; но столь отвратительно для человеческого глаза было: из раненой человеческой руки ползут провода, виднеются клеммы и зажимы...

Так и в текущей беллетристике: все эти разнообразные герои, наделенные именами и фамилиями, детьми и родственниками, внешними данными и даже «психологией» (скажем, героиня обнаруживает то одно, то другое «трепетное чувство»), поселенные авторами в наши города, снабженные пропиской, должностями и т. д. и т. п., но с вылезавшими время от времени зловещими «проводками», — эти герои, несмотря на свою — порой — актуальность и злободневность, уже не могут преодолеть кризис доверия.

Уже упоминавшиеся повесть Ю. Гейко «Испытание» и роман С. Иванова «Из жизни Потапова» — отнюдь не худшие примеры современной прозы. Эти сочинения отличаются добросовестным знанием изображенных сторон действительности. И испытатели новых автомобилей, и сорокалетние ученые выписаны достаточно точно, без «люфта». Образ жизни современного горожанина схвачен авторами, и детали этой жизни эмпирически достоверны. Однако при всех достоинствах этих произведений они остаются лишь внешним отражением частных эпизодов действительности. А беллетристический схематизм, не заметный с первого взгляда, обнаруживается при сравнении.

Игорь Шматов. Обаятельный, достаточно сильный внутренне, тридцатисемилетний герой, способный ради любви к настоящему своему делу (испытаниям) пожертвовать своей карьерой. Выбрать путь. Резко изменить жизненную ситуацию. Забывать временами о семье (жена, ребенок; неудовлетворенная жена требует развода). Ради «производственной» истины — пойти на конфликт. Даже — на конфликт с благополучным «другом-врагом».

Сан Саныч Потапов. Обаятельный, достаточно сильный, одаренный сорокалетний герой. Способный ради любви к настоящему делу (творчеству) пожертвовать карьерой. Выбрать путь. Резко изменить жизненную ситуацию. Забывать временами о семье (жена, ребенок; неудовлетворенная жена требует развода). Ради «произ-

водственной» истины — пойти на конфликт. Даже — с благополучным «другом-врагом».

При всех необходимых индивидуальных оттенках в психологии, разнице в обстановке (в одном случае — испытательный завод, в другом — НИИ) — налицо поразительная однотипность. Обескураживающе однотипны и «любовные» ситуации. Мужья постоянно в командировках, в отъездах; жены (Элла, Таня) этого не выдерживают и подают на развод; через три дня (неделю, месяц) герой встречает Хорошую Девушку (Валю, Наташу), немедленно понимает, что любит ее и любим. Вот только ребенок (мальчик, девочка) страдает... Перед нами — случай явной переклички. Но не переклички художественной, не литературной поддержки или полемики, нет, это перекличка литературных схем.

Читателя скорее «зацепит» реальная судьба действительного человека, и к художественному исследованию такой судьбы он отнесется с бóльшим доверием и — по крайней мере — с бóльшим вниманием.

Мы, недоверчивые, перестали воспринимать беллетристику «на веру». Фомы неверующие, мы хотим вложить персты в раны.

Но у документалистики тоже есть своя ахиллесова пята. Образ, созданный в документальной прозе, может стать обобщающим. Но он не может стать многозначным, не может стать неисчерпаемым. Это — прерогатива прозы художественной.

Литература живет и развивается не только сознательно, но и интуитивно-инстинктивно. Сознательно литература может ставить перед собой актуальные тематические задачи, но подчас не в состоянии разрешить их художественно. И в поисках глубины современная литература опирается на культурную память человечества, прививает к современным литературным жанрам жанры иные. Теряющие свое начало в исторической памяти народа. Через «голову» письменной литературы современный прозаик обращается к фольклору. Это — знамение времени, подтверждаемое совершенно разными писателями. Ч. Айтматов: «...выразить... глубоко поэтические сердечные думы героев современности нельзя без опоры на прошлое. Разве не поразительно, что зерно, пролежавшее тысячелетия в египетских пирамидах, дает колос? Поэтическое слово обладает не меньшей жизнестойкостью... И здесь полезно бывает заглянуть в «закрома».

Известно, что «древнее» слово нередко оказывается самым «современным». П. Мовчан: «Народное творчество уходит в такие глубины, достигает такой древности, что отдельные образы его и лексемы словно бы погружают наше сознание во временную бесконечность, углубляя и нашу память, и понимание мира. И не удивительно, что письменная культура и литература не только сохранила фольклорные образы, но и наследует их даже в новейших ипостасях современной поэтики, поскольку фольклорные произведения были и остаются стилистической творческой первоосновой».

Опора на фольклорные жанры и прамотивы для современной прозы сейчас — все равно что для современного человека, постоянно находящегося на идейных и художественных «сквозняках», продуваемого ветрами различных идеосистем, подчас теряющего иммунитет к массовым псевдокультурным «заболеваниям», — опора на фундаментальные этические ценности. Письменный жанр «пересекается» с жанром устным: будь то сказка («Живая вода» В. Крупина), песня или жестокий романс («Кукарача» Н. Думбадзе), легенда или родовое предание («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря»). Хотя современный писатель отчетливо осознает свою литературность («После сказки» — так назовет «Белый пароход» Ч. Айтматов), но не менее отчетливо писатель осознает и то, с чем он связан кровеносной системой («После сказки»).

Этот конструктивный принцип может уходить в глубь произведения, не открываясь так явно, как, скажем, в произведениях Ч. Айтматова. Более того — подчас он скрывается в произведениях абсолютно современной «внешности». Но только обнаружив этот принцип, поняв причину его возникновения, можно приблизиться к самому замыслу автора, от *внешнего* в произведении перейдя к *внутренней* его задаче.

* * *

С взаимопроникновением жанровых структур связан еще один конструктивный принцип современной поэтики: опора на уходящие в глубь литературы и фольклора, отяжеленные за века своего бытования в культуре многими смыслами, но до сих пор художественно перспективные мотивы.

Одним из художественных прамотивов, одухотворяющих искусство на протяжении трех тысячелетий его существования, является мотив матери и сына.

Не будем уходить в толщу времен и вспоминать всевозможные и бесконечные примеры закрепления и преобразования этого мотива в литературе и искусстве. Нельзя обнаружить другого мотива, столь же несомненно охватывающего всю историю культуры. Эта пара нерасторжима в художественном сознании человечества и является ее онтологическим и первичным прамотивом. Поэтому если мы будем добросовестно анализировать только часть ее — образы *детства* (как это делается в интересных работах М. Эпштейна и Е. Юкиной «Образы детства» («Новый мир», 1979, № 12) и Е. Шкловского «В потоке времени. Тема детства в творчестве Юрия Трифонова» («Детская литература», 1983, № 6), то неизбежно «разрубим» ценностный смысл этого мотива. Собственно говоря, детство, ребенок всегда были нравственным критерием в гуманистической культуре. Однако переакцентировка этого мотива в современной культуре — на фоне разработки его в культуре прошлого — обнажает существенные сдвиги в современном сознании.

Для того чтобы показать сложность и трудную обнаруживаемость этого мотива, а также его огромную идейно-художественную значимость в произведении, приведем лишь один пример — «Моцарт и Сальери» Пушкина. Коллизию этой трагедии литературоведение в основном трактует — с множеством оттенков, конечно, — как коллизию таланта и ординарности, добра и зла, благородства и зависти. При всей справедливости таких подходов нельзя игнорировать еще один: Моцарт как вечное «дитя» и Сальери как здравомыслящий «взрослый». Дитя-Моцарт относится к окружающей его действительности с невероятным доверием, он открыт миру, «улице» — с улыбкой и детской непосредственностью. Он не логичен (логика — прерогатива «взрослого» мира), его гений «озаряет голову безумца», он не занят «взрослым» повседневным тяжким трудом; «гуляка праздный» — так говорит о нем Сальери, так можно сказать и о ребенке. «Безделица», небрежно он отзывается о своих занятиях: «Намедни ночью Бессонница меня томила, И в голову пришли мне две, три мысли. Сегодня я их на бросал» (разрядка здесь и далее моя. — *Н. И.*). И Сальери разговаривает с Моцартом

укорительно и нравоучительно, «высокоморально», пытается внушить ему *нормы* «взрослой» жизни и морали, на которые смеющийся, как дитя, Моцарт («Моцарт хохочет») отвечает: «Ах, Сальери! Ужель и сам ты не смеешься?» Своим непосредственным восприятием мира (без границ — между собою и действительностью) он хочет заразить и Сальери, но...

Моцарт не просто ребячлив. Игра для него, как и для ребенка, адекватна жизни, не оторвана от нее, это такая же стихия жизни, как и музыка. Как появляется у Пушкина Моцарт? «Ага! увидел ты! а мне хотелось Тебя неожиданной шуткой угостить». Он шутит постоянно, говоря о себе, как говорят только дети и короли, в третьем лице: «Но божество мое проголодалось».

Сальери же не может, не в состоянии подняться (а ему мнится — опуститься) до такого мировосприятия. Ему *не смешно*. «Мне не смешно», — дважды повторяет Сальери, как ни пытается развеселить его Моцарт своими шутками, наивной игрой старого уличного скрипача. Моцарт — *дитя*, обреченное стать жертвой умудренного жизнью «служителя» Сальери (один только яд, дар возлюбленной, который он носит при себе уже осемнадцать лет, показывает его возраст). Моцарт же вечно юн («херувим»). Сальери постоянен в своем настроении, как и положено серьезному человеку, — настроение Моцарта переменчиво, как детское: только что он хохотал, а вдруг уж помрачнел, его что-то тревожит. «Страх ребячий» — так определяет Сальери его состояние.

Так чье же это дитя?

Моцарт сам отвечает на этот вопрос — он пьет «за искренний союз, Связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии». Обманываясь в Сальери, Моцарт говорит правду о себе.

Умиряющее, обреченное дитя (или дитя, которому неотвратимо предостоят крестные муки) — один из центральных трагических мотивов европейской культуры и безусловный мотив классической русской литературы. Дитя гармонии Моцарт... Но вспомним еще одного «безумца» русской прозы, казалось бы, совершенную противоположность Моцарту, — чиновника из «Записок сумасшедшего», «низкого» героя, в котором мотив высокого безумия жестко и безыллюзорно преобразован Гоголем в клиническую душевную болезнь; забитого жизнью, униженного начальником департамента, с уязвленным самолюбием записывающего: «Из благо-

родных только наш брат чиновник попался мне», — вообразившего себя королем испанским (только безумный и ребенок с равной степенью убежденности способны на это). О чем он кричит, о ком вспоминает он на пределе жизни, когда уже нет «сил терпеть»? «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Посмотри, как мучат они его! Прижми ко груди своей бедного сироту! ему нет места на свете! его гонят!»

Вспомним и детей у Достоевского — начиная с «вечного ребенка» Макара Деушкина (сама фамилия героя подчеркивает его невинность, «недовзрослость»), Нечки Незвановой, вплоть до бедного «идиота»-князя, непосредственного, как дитя, и как дитя же невинного и не защищенного ничем, кроме своей светоносной души; вспомним и Подростка, и Илюшечку Снегирева, и Колю Красоткина, и Лизу Хохлакову... Нельзя принять гармонию, построенную на слезе единственного замученного ребенка, — тем более нельзя, что ребенок-то этот сыном этой самой гармонии и будет (опять — Моцарт)... Так откликаются друг другу, перекликаются ситуации и мотивы; и уже вечный юноша, вечный сирота, пасынок русской действительности Лермонтов приходит на память, — пасынок действительности, но сын гармонии, сын великой русской Музы... И те герои, о которых никак не подумаешь — дети, тоже несут в себе вечный рай утраченного детства; так, вечное дитя — Обломов, которого и Пшеницына-то баюкает по-матерински в пуховой постельке. Нужны, ой как нужны были русской литературе герои взрослые, зрелые, дельные, — но любила она и рождала детей своих — трудных, по-детски упрямых. Открыт ясный ум Толстого для мужественного Андрея Болконского, но сердце его отдано толстому увальню, близорукому ребенку Пьеру и вечной девочке Наташе.

«Ах, умолчу ль о мамушке моей...»

Мать — больше чем женщина, что родила; это и «мамушка» — нянюшка, и родное пепелище, это и Москва, и Россия, но прежде всего — вечная русская Муза.

«...Люблю — за что не знаю сам», — а за что любят мать?

Но вернемся к нашему времени, которое переосмысливает этот прамотив в соответствии со своей духовной ситуацией. То, что от века справедливо воспринималось как трагедия, как нечто противоестественное, опрокидывающее и разрушающее закономерный, хотя и печальный, природный ход вещей (когда на смену одному поколению приходит другое), — гибнущее дитя, которому не может помочь даже мать, — уходит на периферию литературы. А то, что для иных веков казалось естественным ходом вещей — смена поколений, кончина родителей, — то, что воспринималось как *соприродное*, как историческая жатва, в которой затем исчезнет — так же закономерно — и потомок —

Увы! на жизненных браздах
 Мгновенной жатвой поколенья,
 По тайной воле провиденья,
 Восходят, зреют и падут,
 Другие им вослед идут...
 Так наше ветреное племя
 Растет, волнуется, кипит
 И к гробу прадедов теснит.
 Придет, придет и наше время,
 И наши внуки в добрый час
 Из мира вытеснят и нас! —

неожиданно переосмысливается. Естественное стало неестественным.

Этот мотив ярко выражен в стихотворении Олега Чухонцева, поэта, наделенного чуткой отзывчивостью на духовную ситуацию времени, — «...И дверь впотьмах привычную толкнул». Картина, возникающая в сознании поэта, — загробное виденье, как сказали бы в прошлом веке, духовное поминанье ушедших из жизни родителей, — переживается сыном как трагедия; не только трагедия смерти («и вздрогнул, и стакан застыл в руке: я мать свою увидел в уголке, она мне улыбнулась как живая»), но и как трагичность предстоящей жизни:

И всех как смыло. Всех до одного.
 Глаза поднял — а рядом никого,
 ни матери с отцом, ни поминанья,
 лишь я один, да жизнь моя при мне,
 да острый холодок на самом дне —
 сознание смерти или смерть сознания.

И прожитому я подвел черту,
жизнь разделив на эту и на ту,
и полужизни опыт подытожил:
та жизнь была беспечна и легка,
легка, беспечна, молода, горька,
а этой жизни я еще не прожил.

Смерть матери накладывает на дитя невыносимое бремя вины и скорби. Или же — эта смерть высвечивает суетливый практицизм «детей», их конформизм, равнодушие, и — в конечном счете — обреченность.

Начнем с неочевидного.

В «Обмене» Ю. Трифонова (1969) все начинается с рокового заболевания матери, Ксении Федоровны Дмитриевой. Ее близкая смерть — страшная реальность и одновременно — экзистенциальная проблема, с которой сталкивается «дитя» — сын, Виктор Георгиевич Дмитриев.

Трифонов не обнаруживает явно онтологическую проблематику в своей повести. Она упрятана в столь прочную и многосоставную «бытовую» обертку, что и спровоцировало критику на «бытовое» же прочтение повести (борьба с «мещанством» и т. п.). Конечно же Трифонов, как писатель остросовременный, ставил в повести и актуально-социальные проблемы, о которых достаточно широко писали критики — с разных, порою прямо противоположных точек зрения. Но уже Б. Панкин в статье «По кругу или по спирали?»¹ отметил притчевый характер повести. Это станет еще более очевидным, если мы рассмотрим «Обмен» не в контексте «антимещанской» прозы, а сопоставим эту повесть с повестью другого прозаика, казалось бы, отнюдь не близкого Трифонову по своим идейно-художественным задачам, — с почти одновременно опубликованной повестью В. Распутина «Последний срок» (1970). То, что является фундаментальным основанием повести «Последний срок» — смерть матери и отношение к этой смерти ее детей, — так же характерно и фундаментально и для повести «Обмен».

Отношение Дмитриева к предстоящей вечной разлуке с матерью вытеснено, *заменено* его метаниями по поводу расширения своего жизненного пространства («жилплощади»), которое его мать *освобождает*..

¹ П а н к и н Б. По кругу или по спирали? — «Дружба народов», 1977, № 5.

Естественная человеческая реакция сына на смерть матери вытеснена реакцией жильца. Квартиросъемщика.

Резкая переакцентировка культурного прамотива, «вечной пары» искусства, еще резче подчеркивает бесчеловечность того мира, нравам которого подчиняется Дмитриев. Эту бесчеловечность не спасает и не оправдывает и то, о чем темпераментно писал Л. Аннинский в статье «Интеллигенты и прочие»¹: фарисейство Ксении Федоровны, ее высокомерие, презрение к другим, «чужим» (Лукьяновым).

Естественный — как это ни трагично — уход матери из жизни поставлен в неестественный жизненный контекст. Отношения любви, сыновства, человечности извращены. Отсюда — намеренный контраст онтологической проблематики с ровным, засасывающим движением быта.

В сознании Дмитриева, которое хватается за соломинку любой иллюзии, возникает самооправдательная псевдоисторическая картина — сидя на берегу реки (вспомним державинское — «Река времен в своем стремленьи...»), он рассуждает о том, что все вокруг, даже и сам пейзаж, неотвратимо «олукьянилось». И если это происходит и с рекой, и с берегом, и с природой, может быть, так и надо? И надо подчиниться ходу вещей и принять все как должное? Спокойно и без особых переживаний?.. Но Дмитриев и тут совершает *подмену*, оправдывая родовое предательство социальными изменениями.

Л. Теракопян в статье «Повести Валентина Распутина» (1974) на первый взгляд справедливо противопоставляет психологическое письмо Ю. Трифонова прозе В. Распутина. Но если мы попытаемся взглянуть с другой стороны, то обнаружим, что «бесхитростная ситуация» «Последнего срока» во многом идентична «хитроумной» ситуации «Обмена».

Дети старухи Анны — Илья, Люся и Варвара — хотят, чтобы все как можно скорее завершилось. Хотят отделаться. Исчерпать свои обязанности. В укорах дочерей Михаилу, в доме у которого живет и умирает ста-

¹ Аннинский Л. Неокончательные итоги. — «Дон», 1972, № 5.

руха Анна, читается арифметика расчетливого внешнего внимания. Что же отвечает им Михаил? «А что, — кричит он, — может, кто-нибудь заберет ее, а? Давайте. Забирайте. Корову отдам тому, кто заберет... Кто из вас больше всех любит мать?» Сопряжение в мысли «мать — корова» не менее чудовищно, чем сопряжение «мать — квартира».

Смерть матери, трагическое ее осознание существует *за пределами* текстов «Обмена» и «Последнего срока» — этот трагизм закреплен в *авторской* позиции, в авторской скорби Трифонова и Распутина. Дети этого лишены. Да и дети ли?.. Да, все-таки — дети. Так, метафора — Дмитриев — бывший ребенок — отчетливо проступает и в дмитриевской нерешительности, и в мгновенном воспоминании — озарении о детстве, когда рисовал, «как сумасшедший», павлиновские дачу и собаку Нельду... После окончания «последнего срока», отпущенного Ксении Федоровне, сразу после ее смерти, повествователь замечает о Дмитриеве: «Еще не старик, но уже пожилой, с обмякшими щечками дяденька». И тут же, в контраст с «дяденькой», еще больше усиливая нажим пера — вместе со смертью матери кончился бывший ребенок! — «Я ведь помню его мальчишкой по павлиновским дачам. Тогда он был толстяком. Мы звали его «Витучный».

Предавший и похоронивший свою мать, Дмитриев, как это ни покажется странным, родня по духу детям старухи Анны: Люсе, Варваре, Илье... Плач Варвары по живой еще матушке — лишь только внешний ритуал, что подчеркивается авторской ремаркой: «Варвара открыла ворота, никого не увидела во дворе и сразу, как в ключила себя, заголосила:

— Матушка ты моя-а-а!»

И далее В. Распутин пишет: «Варвара поднялась и отошла плакать к столу — где удобнее».

Тот же мотив — мать и дитя — по-новому развивает и углубляет В. Распутин в «Прощании с Матёрой».

Мать — мать — Матёра: материнская основа, материнское начало, уходящее из жизни, смерть матери — все это сконцентрировано В. Распутиным в образе острова Матёры, уходящей под воду, образе столь же конкретном, столь и обобщенном — природно-историческом. Рассматривать «Прощание с Матёрой» только как повествование о конкретном случае — значит оставаться лишь на поверхности текста. Как дерево

Листвень крепит своими корнями, по преданию, Матёру к земле, так и образ В. Распутина уходит вглубь, обретая многослойный смысл. Матёра — это и реальный остров с населяющими его людьми, со старухой Дарьей, Богодулом, это и символ уходящего многовекового уклада — «Атлантиды крестьянской жизни», по точному определению А. Адамовича. Или — фольклорного «острова Буяна»? «На море-окияне, на острове Буяне»... «Некстати вспомнилась Дарье» эта «старая и жуткая заговорная молитва», замечает автор. Но нет ничего здесь «некстати», прекрасно понимаем мы. Остров Буян, расположенный посреди моря-окияна — сказочное средоточие, прообраз счастливой и богатой земли (от фольклора — через сказку Пушкина — унаследованный Распутиным в Матёре), как, кстати, и «болотце с лягушкой» — премудрой царевной-лягушкой, постаревшей Василисой — старухой Дарьей... Но этот же образ неразрывно связан и с прамотивом материнства, столь существенным для прозы В. Распутина в целом. Самым сильным художественно выражением этого прамотива и явилась распутинская Матёра.

История Матёры уходит далеко в века — «триста с лишним лет назад» надумал поселиться на острове «п е р в ы й мужик», матёринский Адам. На маленьком острове этом В. Распутин умещает весь мир: «было где разместиться и пашне, и лесу, и болотцу с лягушкой». Была в деревне и своя церковь, и своя мельница; дважды на неделе садится на остров самолет — «в район народ приучился летать по воздуху». От церквушки со сбитым крестом — до самолета: ничто не обошло, не миновало Матёру, и история, и цивилизация оставили на ней свой след. «От края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и в с я к о й т в а р и п о п а р е». Матёра — это и сжатая, сконцентрированная в маленький остров Земля, это и живая история этой земли — от разбойников до казаков, от арестантов до колчаковцев. «Знала пожары, голод, разбой»; «И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: уходили на погост одни, нарождались другие». В. Распутин подчеркивает унаследованную от века естественность самого хода жизни, явно переключаясь с классическим — «И наши внуки в добрый час Из мира вытеснят и нас!». Та же природно-историческая, естественная и закономерная цепь, в которой одни поколения сменяются другими... Но

происходит внезапный слом, остановка: то, что для современного сознания — обычная история (затопление острова), для Матёры — трагедия нарушения естественного хода жизни, насильственного его изменения. Иным словом, чем катастрофа мира Матёры, это и не обозначишь, — тем невыносимее для Матёры, что это — дело рук человеческих. Ведь порубщики и пожогщики — ее же дети, вчерашние «мужики», как и сын Дарьи, внук ее Андрей. Одной из ключевых, эмблематических сцен в повести является разрушение старого кладбища, воспринимаемое матёринцами как надругательство над их прошлым. Естественное вытеснение одного поколения другим заменено убийством полного соков дерева-Лиственя, искусственным прекращением жизни, насильем, уничтожением «огнем и мечом» — топором и пожогом.

Неразрешимо? Необратим ход событий, сомкнутся волны над Матёрой? Надо строить ГЭС, не может не идти вперед цивилизация — но ведь и культура Матёры исчезает! Обе — правы? В том-то и состоит подлинный трагизм предложенной В. Распутиным ситуации: писатель не облегчает задачу, списывая гибель Матёры на исторический процесс, на «времена».

Сравним современную интерпретацию мотива матери-природы с гоголевской. Если в перевернутом «петербургском» сознании Поприщина вдруг возникает как мечта и реальная поддержка матушка и природа — или природа-матушка: «Вот небо клубится передо мною, звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем, сизый туман стелется под ногами; ... вот и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном?» — сыновний крик о помощи, обращенный к матери-природе, — то в сознании потомков Дарьи (и Матёры!) при мысли об обреченности самой Матёры ничего не возникает.

Повесть «Прощание с Матёрой» напечатана в 1976 году в журнале «Наш современник». В начале того же года в «Дружбе народов» появилась новая повесть Ю. Трифонова «Дом на набережной».

И тут, и там — дом. Дом на краю воды. Дом — модель мира. Только если у В. Распутина это самообеспеченный остров, на котором есть *все* — и пашня, и лес, и даже болотце с лягушкой, то у Ю. Трифонова — это не природная, а социальная модель действительности. В доме на набережной и в соседнем домишке на Дерю-

гинском подворье тоже есть *все*: и красная профессура, и НКВД, и скромные совслужащие с девизом «не высываться», и дворник, и швейцар, и мелкая шпана, и уголовники, — каждой твари по паре представлено и на этом «острове», как бы плывущем по волнам истории, омываемом временем. Где сейчас герои повести? Смыло, унесло, затопило: «они... плывут, несутся в потоке, загибают руками, ...меняются берега, отступают горы, редуют и облетают леса...» Мотив *погопа*, кстати, явно родствен у Трифонова мотиву *пустыни*: «Вот так в песках пустыни открывают давно сгибшие и схороненные под барханами города — по контурам, видимым лишь с большой высоты, с самолета. Многое заваяно песком, запорошено намертво». Как пустыня, так и поток смывает все следы, все усилия человеческие: «Проходят десятилетия, и, когда уже все давно смыто, погребено, ничего не понять, требуется эксгумация...» Эксгумация — это то, чего не желает видеть и знать Глебов, но чем занят автор, эту тяжелую обязанность не в состоянии разделить с ним ни один герой: всех унесло, запорошило, смыло; только Глебов не «утонул», вынырнул; однако его в роли раскопщика прошлого представить себе невозможно — он не желает ничего помнить.

Мотив эксгумации есть и в «Прощании с Матёрой». Перед назначенным переездом в поселок люди выкапывают, переносят на новое местожительство прах предков, в надежде, видимо, унести с собой и духовную крепь с ними. Зачем? «А они держат нас» — центральная мысль одного из «болгарских» (1966) рассказов Ю. Трифонова «Самый маленький город», как бы отвечающего на этот «распутинский» вопрос. Есть, конечно, и в мире Матёры свои «беспамятные» и отступники, есть свои Глебовы, у которых намеренно короткая память. Клавка Стригунова так и говорит: «Давно надо было утопить. Живым и не пахнет... Не люди, а клопы да тараканы. Нашли где жить — середь воды... как лягушки...»

И ждала, не могла дожждаться часа, чтобы подпалить отцову-дедову избу и получить за нее оставшиеся деньги».

Но есть и свои памятливые, помнящие о «кладбище, пристанище старших». Остров — «твердь», вокруг него — не просто вода, а «течь», противоположная по составу своему основе, Матёре. «Черная вода», как пишет об

омывающей дом на набережной воде Ю. Трифонов. «Волны сомкнулись над ним», «до потопа» — все это слова из трифоновской повести.

В «Прощании с Матёрой» одним из ключевых эпизодов является предфинальный — остров Матёра как бы уходит, теряется в тумане: «Все сгнуло в кромешной тьме тумана». Плывет на катере Павел, сын Дарьи, кричит в тумане: «Ма-а-ать! Тетка Дарья-а-а! Эй, Матёра-а!» («...струна звенит в тумане... Матушка, спаси твоего бедного сына!») Но, в отличие от гоголевского «кромешного мира», у В. Распутина не сын обречен, а мать...). Не откликаются ни мать, ни Матёра, объединенные в последнем крике Павла. «Кругом были только вода и туман. И ничего, кроме воды и тумана».

Так и дом на набережной растворяется в тумане прошлого, погружается в волны, исчезает навсегда. «Дом рухнул», — пишет Трифонов. Остаются — Павел («Прощание с Матёрой») и Глебов («Дом на набережной»). Лишь они выплыли из этого потока.

Ценностное отношение Трифонова и Распутина к исчезающему в волнах неизбежного времени «дому-острову» разное. Да и сами эти два «острова» во многом противоположны, слишком разные на них обитают жители. Но само совпадение художественных ситуаций в обеих повестях, явная перекличка мотивов обнаруживает неожиданное родство Распутина и Трифонова, несмотря на все внешнее несходство (расцененное критикой даже как противоположность). «Воды глубокие плавно текут», — сказано Пушкиным; и эти «глубокие воды», питающие художественную мысль и Трифонова, и Распутина, на самом деле текут из одного социально-исторического и культурного источника.

Основанные на глубокой литературно-исторической прапамяти, злободневные самой «протяженностью» мысли, произведения этих двух прозаиков непосредственно связаны и с «Медным всадником», отчетливо поставившим неразрешимую проблему противоречий между вымечтанным личностью достоинством частной жизни и — торжествующей государственной и исторической необходимостью, приводящей личность к краху и безумию.

Помимо писателей, открыто заявляющих свою родовую связь с фольклором и явно включающих фольклорное художественное мышление в состав своей «крови» (тот же В. Распутин), несомненное влияние фольклора

можно обнаружить и у столь «литературно-письменного» прозаика, как Ю. Трифонов.

Так, треугольник «Ганчук — Соня — Глебов» — своеобразная модификация традиционного фольклорного треугольника «царь — царевна — Иванушка-дурачок». Глебов так же «мыряет» в ганчуковские «терема», как Иванушка «мыряет» к царевне. Нелепый в своей огромной шубе, Ганчук похож не только на «купцов Островского», как указывает в тексте Ю. Трифонов, — он похож и на проигравшего в споре с Иванушкой незадачливого сказочного царя, в прошлом — героя и рубаку («Ганчук — это звучало страшновато для врагов»). Недаром образ Ганчука связывается Трифоновым с бывшим румянощеким богатырем, «Ерусланом Лазаревичем». А обитает этот — в прошлом «богатырь» и «царь» — в «тереме», откуда все остальное, даже кремлевские дворцы видны сверху, с птичьего полета (об этом, кстати, думает «мырнувший» Глебов: «каждый день видеть дворцы с птичьего полета!»).

Даже к Глебову Трифонов подбирает пародийно-фольклорный аналог, подсвеченный современным аргю: «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 замертво от изнеможения. Богатырь-выжидатель, богатырь — тянульщик резины. Из тех, кто сам ни на что не решается, а предоставляет решать коню».

Ю. Трифонов явно и резко снижает фольклорные прообразы своих героев. В. Распутин в высшей степени *серьезен* в подключении своей прозы к фольклорной основе. И сама Матёра (остров Буян) с Лиственнем и «хозяином», и образ матушки (старуха Анна и старуха Дарья) насыщены фольклорным смыслом, углубляющим современную проблематику, проясняющим ее онтологический смысл.

В. Маканин в повести «Где сходилось небо с холмами» связывает смерть матери с сюжетным развитием повествования. Оговорюсь: эта смерть — не только смерть реальной матери. Аварийный поселок, где прошло детство композитора Георгия Башилова, замещает мальчику родительский мир и родительскую опеку.

О смерти матери и отца сообщается в самом начале повествования в подчеркнуто спокойной, эпической интонации, хотя эта смерть не *естественная* (насколько может быть естественной смерть), а внезапно-катастрофическая (родители погибли во время пожара на заводе). Эпичность повествования о смерти и похоронах подчеркнута образами солнца, степи, деревьев: «Солнце сияло, на столах под кленами еда, а мамку и папку похоронили — надо играть. И раннее утро, вокруг пьют и поют — надо играть. Мальчик свесил на гармонику голову, а люди, вдруг заговорившие разом, обожженные, пьяненькие, объясняли ему, что никто никогда так замечательно не играл, как он». Дар мальчика сразу связывается со смертью родителей. Родина замещает ему мать. Как в образе Матёры В. Распутин сочетает идею родового места с образом конкретной матери — старухи Дарьи, так в образе аварийного поселка В. Маканин тоже сочетает образ родины — и матери, родины-матери. Но — по сравнению с В. Распутиным — В. Маканин резко меняет пейзаж, освещение, цвет. Аварийный поселок — тоже своеобразный *остров* в мире. Три барака, стоящие буквой «П», с четвертой стороны как бы закрытые заводом, замыкают пространство этого мира («поселок был совсем невелик... и ничего не стоило обойти его кругом, особенно летом»). Это остров в степи, отделенный от остального мира невысокими холмами, — «где сходилась небо с холмами». «М е ж д о м ь е м звалась внутренняя часть «П», всегда солнечная и жаркая...» Поселок и его жители, увиденные глазами ребенка, тоже окрашены фольклорной образностью: «детство... сделало их в глазах мальчика великанами, громадными людьми». Однако никакой ожидаемой фольклорной идилличности в этом образе поселка нет — недаром он аварийный. Но катастрофы случаются в нем столь часто, что они воспринимаются жителями уже и не как катастрофы, а как запрограммированная закономерность жизни, характеризующаяся ритмической повторяемостью. Этой повторяемости В. Маканин дает специальное, как бы простодушно-эмпирическое обоснование: «Завод был в значительной степени автоматизирован, но старого образца, так что пожары случались и более того — были предусмотрены». Это конечно же специально «ложный ход», ложная причина; но от повторяемости и ритмичности, от всей этой запрограммированности рождается образ поселка, *свыкшегося* со своей неестест-

венной катастрофичностью, ставшей уже как бы и естественным образом жизни. Люди привыкли. «Над плоским заводом стелились живые красные клубы дыма», «подвижное и живое: восходящие клубы дыма», «шевелиющиеся клубы дыма», «дым был черный, дым стелился» — постоянная деталь поселкового пейзажа, еще более угрожающая своей обыденностью и постоянством. Трубы завода дымят, как трубы крематория, — испуская «живой» дым, в котором сгорели и родители будущего композитора: «Отец сразу и умер, обгорев, а мать еще дышала». Ничего не осталось в поселке, связанного с красотой народной жизни, — ничего, кроме песни. Люди, живущие здесь, не смогли «опредметиться» ни в чем — ни в архитектуре, ни в резьбе по дереву, ни в утвари. Быт их гол и некрасив. Материальная культура поселка крайне примитивна и вызывающе неэстетична. Таким образом, песня здесь является не одной из форм народного сознания, а единственной и центральной формой.

Аварийный поселок тоже уходит под воду времени, как и Матёра, как и Дом на набережной. Мы и здесь можем сказать, что «волны сомкнулись над ним».

Три раза приезжает в поселок ставший уже столичным жителем, а затем — и композитором с мировой известностью Башилов. И три этих посещения фиксируют постепенное исчезновение того уклада жизни, при котором прошло детство героя. Уходят в землю поставленные в междомье столы, за которыми собирались все жители поселка, пели и плакали, и поминки и свадьбы справляли. Сначала — чуть покосившиеся, затем — разбитые, а в конце концов: «Столов не было, на их месте в земле торчали остатки опорных столбиков, гнилых, не достававших Башилову и до колена. От скамей тоже осталось мало: из шести уцелела одна, притом была полуповалена и одним концом лежала прямо на земле». На этом аварийном «острове» тоже были свои «великаны», свои мудрые старухи. Умирают жители, приходят на их место люди новые, и песен, и обычаев не знающие. Да и старых как будто подменили: дед Чукреев, у которого Башилов спал в детстве, теперь требует с него полтинник, проявляя прагматическую цепкость и полное отсутствие лирических воспоминаний о далеком прошлом. Полтинник за койку — вот чем встречает героя его «малая родина». Да уже и не родина вроде — одно лишь географическое место. Родовые связи пор-

ваны — и отнюдь не усилиями «городского» композитора (что было бы *ожидается*). Родовое место исчезло. Вместо него — новый поселок, с новыми жителями и новыми отношениями. *Мать умерла* — теперь уже окончательно. Отношений потомка с предками нет. Предков как подменили: нельзя же считать все тем же стариком, согревающим сиротское башиловское детство, Чукреева, о котором теперь сказано — «такой шустрый, улыбчивый, такой деловой старик». Дед становится «умником». На противоположном конце авторской мысли — блаженный дурачок Васик, *безумный*, единственный хранитель родового места, музыкальной, песенной памяти. Васик — блаженный, мычащий, вечный, обиженный «взрослым» миром ребенок («они меня бьют»).

Перерождение началось давно.

Не с людей даже — а с их песенного дара.

Дар этот существует *от века*. Как раньше говорили — дар божий: «Аварийщики пели не только на поминках — они пели и при рождении ребенка...» Дар народный, не индивидуальный; поют *все* — и женщины, и мужчины, и взрослые, и дети, поют *всегда* — как птицы поют: «и пели просто так, от скуки, долгими вечерами». Уральские казачьи песни не «изображаются» В. Маканиным в тексте, он лишь называет их. Прирожденная, народная песенность — неотъемлемая черта образа жизни аварийщиков, а не просто чей-то отдельный талант — заявлена в повести как данность, не нуждающаяся в объяснении или даже изображении. В. Маканин не показывает, *как* они поют. Поют — и все, этого достаточно.

Дар исчезает. Это — плата. Был у некоего Ахтынского великолепный голос; отвез он Жорку Башилова в Москву, поступил тот в музыкальное училище — а дар (голос) у Ахтынского и исчез. С одной стороны, В. Маканин дает этому случаю вполне реалистическое обоснование: дорвался, мол, Ахтынский в Москве до ледяного пива. С другой — оставляет причинно-следственную ниточку, ведущую к успеху Башилова.

Закон сообщающихся сосудов.

Башилову — училище, у Ахтынского — голос долой.

Башилову — талант, европейская слава; а из поселка песня ушла. Исчезла.

«Все соки высосал», — бросает в лицо Башилову бабка Алина. Чем *лучше* Башилову — тем *хуже* (не в смысле материальном, нет, *музыка* уходит, душа)

поселку. Сознание своей вины мучает Башилова: «Ты ведь знаешь, я виноват перед своим поселком, я виноват».

Но ведь дитя гармонии Моцарт не уменьшает музыку в мире — напротив, он ее преумножает. Уменьшает Сальери.

Дитя аварийного поселка увозит музыку с собой. Почва скудеет.

Есть в таком споре В. Маканина с традиционным пониманием взаимоотношений «высокой» и «низовой» культуры современная жесткость взгляда.

То, что лежит в основе авторской позиции В. Распутина (чувство вины, которое неведомо прямым сыновьям и внукам Дарьи), В. Маканиным персонифицировано в герое.

Кстати, тут В. Маканин повторяет свою собственную схему — только на ином витке. Сюжетной основой рассказа «Ключарев и Алимужкин» является то, как — независимо от личных намерений — успех и благо жизни словно перекачиваются от Алимужкина к Ключареву, который преисполняется чувством некоторой неловкости (как Башилов преисполняется чувством вины). В конце концов Алимужкин помирает, а процветание Ключарева идет по нарастающей.

Ключарев — как герой — появился затем в маканинской повести «Голубое и красное». Ключарев там — десятилетний ребенок, чье детство проходит в бараке аварийного заводского поселка.

Оттуда в новую повесть перешел и сам поселок, а пара «Ключарев — Алимужкин» преобразилась в пару «Башилов — аварийный поселок».

Отношения героя с «малой» родиной-матерью драматичные. Превращение ее из матери в мачеху очевидно. Вместо родственного утешения Башилов слышит одно: «Пошел отсюда!» Башилов хочет припасть к «истокам», к «корням» — а «истоки» исчезли. А вместо «корней» — сарайчик с «запорожцем» да угрюмый «племяш», которому *вся эта музыка* без надобности. Башилов хочет *вернуть долг*, открыть в поселке школу для музыкально одаренных детей, а должок-то принять некому.

В. Маканин ужесточает ситуацию. И получается так, что именно «высокая» культура виновна в гибели «низовой». Что именно интеллигенция виновна перед народом. Хотя автор и оговаривается, что плачи, исчезнувшие в поселке, зазвучали в виолончельных сонатах Ба-

шилова, но автор же настаивает на закономерности чувства вины у композитора. Чем больше «растет» Башилов — тем меньше становятся былые «великаны».

Однако В. Маканин вводит в повествование еще одну линию — линию масскультуры, персонифицированной в ресторанном певце Генке Кошелеве. Это — как бы тень Георгия Башилова (недаром так тенево-близки по звучанию их имена и фамилии). Башилов помог Кошелеву внедриться, объективно способствует его процветанию. А уж с «музыкой» таких, как Кошелев, дело обстоит совсем ясно: как только поселковая песня адаптируется в шлягер, она неизбежно погибает. И в этом опять чувствует свою объективную вину Башилов. «Опыт не утешал своей общностью, и рискованная мысль, что композиторы прошлого также черпали и тоже истощали доно, не облегчала ноши. А счет продолжался, счет давил, и как же было оплачивать, если из собственно сочиненных Башиловым первой и второй частей нового квартета песенники не взяли ни ноты — хитрецы, какой нюх! (Получается, что Башилов расплачивается с «народом» посредством песенников. — *Н. И.*) Зато из энергической финальной темы... были сработаны искристые жизнерадостные песни... песни были талантливы, нравились, и уже год за годом вся эта веселуха звучала с эстрады, по радио — и возвратным обычным путем глушила и добывала поселковскую стихию музыки».

Проблема, которую попытался поднять В. Маканин, — это и злободневная проблема, и проблема из разряда вечных. Времена, конечно, другие; и не будет современный ремесленник Сальери доставать яд Изоры и плакать от музыки, — но вдруг отзовется у современного прозаика и пушкинский трактир (ресторан «Петушок»), и отравление композитора, правда, сниженное, трагестированное: зазванный в «трактир» *приятелем* — музыкантом Кошелевым, он тогда отравился в ресторане вареными раками, жестоко промучился... «Остаточная интоксикация преследовала приступами: слышались то ночные шаги, то вдруг собачий лай». Отзовется и *австрийскими музыкантами*, и композитором С. В лейтмотиве повести отчетливо слышен прамотив.

Все реальное (и люди, и события, и их причины) носит характер абсолютно конкретный — и в то же время резко преображенный, обобщенный. Время в повести исчисляется не по годам, не течет, а пульсирует по действиям (трехкратный проезд героя). Пространство тоже

конкретно (аварийный поселок) — и, однако, предельно обобщено («где сходилось небо с холмами»). Действующие лица — и люди, и эпические «великаны». Наконец, Башилов: конкретно названное лицо, но — скажем прямо — не личность, не индивидуальный характер, а функция художественного замысла.

Функциональность тоже бывает разная: схематичная и конструктивная.

В. Маканин — конструктор. Как правило, сюжеты его рассказов и повестей выстраиваются рационально, почти математически и развиваются до упора, до полной исчерпанности мысли, до последней стадии, до «агонии» (иногда и в прямом смысле слова) героя (Якушкин в «Предтече» умирает, «человек свиты» опускается на асфальтовое городское дно, неуживчивый Куренков в «Антилидере» проходит через тюрьмы и бараки, по кругам, все ниже, но не сдаваясь, ниже, ниже, пока не достигает его смерть, притаившаяся в самом начале рассказа; а иногда и начинается повествование с краткою итога, следствия, с *конца* — «Где сходилось небо с холмами», — а затем автор расшифровывает причину, начало). Маканин неторопливо, постепенно и закономерно разворачивает программу, как бы заложенную в судьбе человека, как программу фатально неизбежную.

Но в этой конструктивности маканинской мысли есть и своя ловушка. В нее попадает герой — но не попал ли в нее и автор, поработанный математической красотой выверенной идеи? И так, Башилов думает о том, что и композиторы прошлого «истощали» народное «лоно». Отсюда — и тот «счет», который давит. Вот в этом-то посыле и кроется неправда: настоящий музыкант очевидно укрепляет позиции музыки в мире. В уничтожении ее, скажем прямо, повинны отнюдь не настоящие музыканты. Башилов ведь чувствует свою вину не в том, что он не воюет с приснившимся ему многоглавым драконом масскультуры, а в том, что он, Башилов, его породил. Не *подменяет* ли он долг истинный надуманной социальной виной?

Но мысль В. Маканина только первоначально может показаться столь прямолинейной и — отсюда — неверной. На самом же деле за этой «эвклидовой» геометрией скрывается мысль более драматическая. Для пояснения приведу пример из личного опыта. Во время фольклорных экспедиций не раз слышала, как восьмидесятилетняя бабуля рассказывает не народную былинку или сказ-

ку, не народную песню поет, а повторяет услышанную по радио обработку, ибо репродуктор в каждой избе работает безостановочно с шести утра. До слез обидно, конечно, когда вместо ожидаемой первозданной мелодии слышишь чуть ли не шлягер. Но ведь виноваты-то в этом не Юрий Казаков с Валентином Распутиным! Хотя чувство вины присуще как раз *тем, кто не виноват*.

Вот в этом В. Маканин абсолютно прав: *без вины виноватые*.

Ибо не В. Распутин виноват в том, что уходит Матёра под воду, что уничтожается старое кладбище, что рубят под корень волшебное дерево Лиственъ. Но чувство вины и долга перед Матёрой присуще именно В. Распутину, а не порубщикам-пожогщикам. Чувство вины и долга, ощущение гибели Матёры или распада музыкальной силы аварийного поселка как своего собственного, личного несчастья, как потеря *матери*, скрепляющей единство сына с миром, есть трагическое чувство.

Вот почему герой В. Маканина даже желает собственной гибели. Болезнь, в жару которой ему приходит острая мысль о долге, — высокая болезнь. Только эта мысль дарует ему внезапное возвращение — хотя бы в воображении — родового, материнского места: «Он увидел жаркий-прежаркий полдень, и шмелей, гудящих над волами, и прабабку, лузгающую неторопливо семечки». Только это видение и еще юродивый с детским именем Васик (и разговаривает, как годовалое дитя, но и чист, и музыкален, как дитя), единственный, кто сохранил — кроме Башилова — песню: «Звук и бы ли ужасны, но дурачок хорошо знал, что петь надо тихо», — вот и все, что осталось Башилову. Да еще открытое окно, у которого сидит он целыми днями и слушает, слушает улицу...

«Но, проходя перед трактиром, вдруг Услышал скрипку...

Входит слепой старик со скрипкой».

* * *

Почему же не может смириться не только сердце, но и ум сына XX века со смертью матери, с исчезновением — вполне исторически объяснимым и закономерным — Матёры? Ведь не остановишь, не ляжешь поперек прогресса!.. Почему так упрямо возвращается композитор в аварийный поселок? Что его туда гонит? Поче-

му нет тихого пушкинского умиления и принятия неизбежного? Вот если бы Башилов погиб — сильный, молодой, талантливый! Тогда была бы и трагедия! Ну что же так трагически переживать этот уход изжившей себя Матёры! Такая точка зрения тоже существует.

Почему же произошла эта переакцентировка мотива, где причина, о чем это свидетельствует? О незащищенности человека перед лицом смерти — когда последняя преграда между ним и небытием, последняя защита, природа уходит из жизни? Но ведь так было всегда, от века! Однако острота момента состоит в том, что человечество конца XX века как никогда раньше ощутило свою общую незащищенность. С ясной, отчетливой очевидностью свидетельствует тот же О. Чухонцев:

...И уж конечно буду не ветлюю,
не бабочкой, не свечкой на ветру.

— Землей?

— Не буду даже и землю,
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.

— А дух?

— Не с букварем же к аналою!
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлюю.

Я весь умру. Я повторяю: весь.

— А божий дух?

— И он не там, а здесь.

Эта безыллюзорная ясность ответа совпала с тем, что в кризисном состоянии — на грани между жизнью и смертью — оказалось все человечество, а не отдельно взятая личность. Поэтому смерть так остро воспринимается современным сознанием — это последнее звено из цепи. Обрывается закономерно развивавшееся прошлое, вся человеческая культура. Время стало катастрофическим. Поэзия пытается восстановить порванную связь времен и поэтому ищет опору в предках:

Недоверьем не обижу
Жизни видимой, но вижу
ту, которая в тени,
зримей, и чем старше зренье,
тем отчетливей виденья
жизни, сущей искони.

Поэтому и умереть им
или где-то в мире третьем
затеряться не дано,
нашим старикам, старухам,
в тех краях, пока мы духом
в этих с ними заодно.

(О. Чухонцев)

Поэтому и столь существенным для современной культуры (и органически связанным с мотивом «мать и дитя») является мотив *памяти*.

Критик В. Сахаров как-то с иронией в голосе назвал прозу Ю. Трифонова «воспоминательной», — но этот эпитет хочется поддержать безо всякой иронии.

«Несмотря на опасности, надо вспоминать» — это уже голос самого писателя, Юрия Трифонова, из его «Воспоминаний о муках немоты». «Вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет» («Время и место»). «Дни мои, — думает Павел Евграфович Летунов, — все более переливаются в память. И жизнь превращается в нечто странное, двойное: есть одна, всамделишная, и другая, призрачная, изделие памяти, и они существуют рядом» («Старик»).

Может, мы живем с рожденья
в двух мирах, и подтвержденья
явны одного в другом:
в первом человек закован
временем своим, в другом он
связан памятью и сном.

Так со словами Трифонова перекликается поэтическая формула Чухонцева.

На протяжении последних десяти — пятнадцати лет критика упорно противопоставляла прозу деревенскую — городской прозе (вплоть до названий статей — скажем, «Земля и асфальт»). Внешне эффектное, противопоставление это — при пристальном взгляде на литературу — неверно. На самом деле литература начинает обнаруживать обратную тенденцию: к сопоставлению, а то и к диалогу, ибо ценности писателей того и иного направления — *общие*, несмотря на «прописку», на территориальную разделенность. При внимательном чтении прозы Ю. Трифонова, В. Распутина, В. Маканина можно увидеть гораздо больше близкого, чем антагонистического. Тематическое различие было раз и навсегда принято за глубокий ценностный водораздел — что не подтверждается конкретным анализом художественных произведений. Более того: сопоставительный разбор показывает, что и «городская» и «деревенская» проза говорят об общих бытийственных и социально-исторических проблемах; что между ведущими писателями этих на-

правлений существует несравненно более тесная связь и родство, чем между ними и их собственными эпигонами, использующими наболевшие вопросы в качестве остренькой приправы, беззастенчиво превращающими истинные духовные поиски в свои нарядные и наглядные стереотипчики. Для такой работы по сопоставлению нельзя ограничиваться методикой традиционного разбора — если «про прозу», то исключительно по материалам прозы; необходимо включать как можно более полный *контекст* литературы и общественной жизни.

1984

В самом конце шестидесятых, когда постоянно появлялись на страницах толстых журналов новые рассказы Ю. Казакова, Ю. Трифонова, В. Шукшина, Ю. Нагибина, А. Битова, Г. Семенова; когда публикация в журнале рассказа («Ясным ли днем») «открывала» читателю писателя (В. Астафьева); когда рассказ зачастую являлся тем самым «гвоздем», на котором крепко держался очередной журнальный номер; когда рассказ как бы концентрировал, вбирал в себя атмосферу времени, а благодарный читатель чутко на это реагировал; когда по рассказу, как по линиям руки, внимательный критик мог предсказывать будущее писателя (так, рассказы «Голубиная гибель», «В грибную осень» предсказали «позднего» Трифонова), — журналом «Вопросы литературы» был проведен «круглый стол», посвященный проблемам рассказа (1969). Мнения прозаиков о состоянии жанра высказаны были разные. Порою — взаимоисключающие.

Юрий Куранов: «Жанр рассказа сегодня многообразен, как никогда».

Андрей Битов: «Хотелось бы высказаться о современном рассказе более резко... Я сознательно иду на обострение, утверждая недостаточность и несостоятельность современного рассказа».

При различии в оценке прозаики сходились в другом: «современный рассказ предпочитает сюжет не внешний, а внутренний» (Ю. Куранов); «Края... «нового» рассказа как бы размыты... писатель... покинул прежний рассказ-чертеж, рассказ-камеру» (А. Битов).

Эта точка зрения на сюжет в рассказе горячо опровергалась. Григол Чиковани: «Без сюжета нет рассказа. Бессюжетные вещи — это всего лишь эскизы, этюды. Их

много пишется в последнее время и у нас и за рубежом... Однако бессюжетные «рассказы» часто бессодержательны и статичны».

Споры о структуре жанра шли параллельно с оценкой его роли в литературной ситуации. И здесь была такая же разноголосица.

Куда же «двинулся» рассказ? Чьи прогнозы оправдались? Что подтвердила литературная реальность, что отинула?

Рассматривать рассказ как «школу прозы», как нечто, через что надо пройти, дабы потом приступить — уже «вышколенным» пером — к «объемной» прозе, — дело, на мой взгляд, малоперспективное. Аргументов против этого множество, назову лишь два, но очень внушительные: Чехов и Бунин.

Замечу сразу же, что сколь я не считаю рассказ школой прозы, столь же я не считаю его и жанром-«разведчиком». Существует такое мнение: мол, рассказ — первопроходчик темы и проблемы, а за ним устремляются более «солидные» жанры: повесть и роман. Роман при этом считается жанром самым «главным», как бы начальствующим.

А рассказ тем временем от недостатка внимания хиреет. Но хиреет, если можно так выразиться, парадоксально. Скажем, в «Новом мире» за 1973 год напечатано всего два рассказа, а в 1984-м — семнадцать. Однако впервые увидевшая свет в 1973 году «Дурь» П. Нилина стала событием литературной жизни, чего при всем уважении к авторам нельзя сказать о рассказах 1984 года.

Количество рассказов в периодике все возрастает и возрастает. Ежегодно публикуется (в одной только Москве) более пятисот рассказов. Это, конечно, цифра угнетающая. И тем не менее, скажем прямо, нет ему, рассказу, заинтересованного внимания. Идет себе массовый поток...

А ведь рассказ — сильнодействующее средство. Жанр (в недалеком прошлом) — фаворит: и у журнала, и у читателя. Те же рассказы, что появляются сейчас на страницах журналов, стремятся стать похожими на повесть, на роман, связаться в цепочку, встать друг за дружкой в цикл, а там, где цикл, — там и объем близок к романному... Один рассказ подсвечивает и поддерживает другой, перекликается с третьим, сплетается с четвертым, закольцовывается пятым. Поодиночке рассказу словно стало боязно на люди выходить.

Но — иногда выходит.

И даже — открывает журнальную книжку.

Тем самым как бы подчеркивается весомость публикации, ее ценность.

Рассказ «Медвежья Кровь» В. Астафьев начинает с того, что объясняет бессилие слова в сравнении... впрочем, лучше предоставим слово автору: «Дивные... красоты я описывать не стану, потому что местам абаканским миллионы, а может, миллиарды лет, слову же нашему — всего тыщи, и как ни вертись, как ни изоощрайся, слабо оно и зачастую бессильно отразить могущество и дух природы». Не могущество и дух природы хочет «отобразить» писатель: нет, мысль его о другом — о злом духе разрушения и гибели, которые несет в себе потребитель-истребитель — либо «новоявленный филантроп», о чьей роковой воле глухо говорится в связи с трагедией Лыковых, либо заготовители, уничтожающие кедровник, либо сплавщики, трелевщики, использующие в качестве дорог — вместо волоков — горные речки: «прет тяжелая машина или трактор ломаные, обезображенные деревья, прет напропалую по дну, спрямляет повороты, снимает островки, мыски... сметает на пути всякую речную роскошную растительность и всякую живность по берегам и в воде».

«Медвежья Кровь» представляет широко распространенный сейчас тип рассказа-эссе, рассказа-раздумья. Фабульные связи в таком рассказе резко ослаблены. Они заменены другими связями — прежде всего эмоционально-логическими. Астафьеву надобно не столько анализировать действительность через художественные образы, сколько мысль свою утвердить. В таком рассказе, говоря словами Л. Толстого, «связь постройки сделана не на фабуле... а на внутренней связи».

В этом отношении «малая» проза В. Астафьева бесконечно далека от так называемой «лирической» или ассоциативной прозы. Это — система доказательств, своего рода расследование проблемы. Это сказывается и на языке рассказа, на его стиле. Повествование идет от первого лица, но это не «я» персонажа, а «я» реального Виктора Петровича Астафьева, записывающего свои размышления. Этот рассказ не «скреплен» никаким сюжетом — так, плыл писатель Астафьев на лодке-моторке

к верховьям реки Малый Абакан (Абакан в переводе с хакасского и значит Медвежья Кровь), смотрел и думал. Эта проза — жанр «промежуточный», своего рода сплав публицистики и прозы. Публицистика прямо прорывается в астафьевском негодующем, бичующем слове, в обвиняющей гневной интонации.

Здесь на помощь писателю приходят и риторические обороты речи — «да будет», «дабы». («Свежие могилы возле лыковского стана да будут наглядным уроком и укором всем, кто любит блудить ночами в лесу, пером и словом на бумаге, помнить об этом, дабы трагедия Лыковых не повторялась нигде более...»), — и восклицания, и риторические вопросы («А здоровье? А дисциплина труда? А падение нравов?»). Вся стилистика рассказа насквозь публицистична, пропитана публицистикой; идиомы, наиболее часто используемые в речи такого типа, несколько старомодно прикрашены, чуть «сдвинуты» — во имя большего эмоционального воздействия, видимо; В. Астафьев не скажет просто — «пилит сук, на котором сидит», вместо этого читаем: «пилит *тупой пилой недоумия сук*, на котором сидит». Сюжетом бесфабульного рассказа В. Астафьева являются сам ход мысли и чувства писателя, его эмоциональная реакция, наплывы наблюдений и воспоминаний. Жанровая «формула» его не закреплена, подвижна, валентна, может к ней «прилепиться» в любом месте и коротенькая притча, и вставная эпиграмма в прозе (скажем, о много и мнимо страдающих «русских интеллигентах»). Но самый главный жанровый признак — это обращенность к читателю, постоянное призывание его в свидетели, в единомышленники. Но на диалог «прямая речь» В. Астафьева не рассчитана, она ближе к темпераментному ораторскому монологу.

«Медвежья Кровь» являет собой соединение образного и понятийного мышления. Композиционно рассказ можно представить себе как цепь, состоящую из звеньев: величественных пейзажей, бытовых зарисовок путешественника-рыболова, зорко увиденных деталей, преобразенных в символы. Все эти звенья композиционно спаяны едино направленной мыслью и чувством автора.

Поэтика рассказа строится на постоянной оппозиции прекрасного *живого* («Принесло льдом, притолкало сюда полоску земли величиной с полотенецко, с корешками цепкой ягоды, и она долго укреплялась на новом камен-

ном месте...») и отвратительно *мертвого* («Остерегись, путник, влезать на лохматый бугор за ягодой — провалишься меж кустов, сквозь еще жидкие сплетения травы и корней, в современную преисподнюю... и без посторонней помощи не выберешься из этого месива, бывшего когда-то тайгой»; «по бокам-то все косточки голые, лесные»).

Рассказ В. Астафьева, исполненный в манере «авторской» прозы, близок по стилю последним рассказам В. Распутина, Ф. Абрамова, «Колокольчику» В. Крупина (недаром, ох, недаром начинает лукавый В. Астафьев с того, что прямо пишет о малосильности чисто художественного слова!). Он как бы «забывает» о сюжете, героях. Рассказ традиционно-сюжетный (вспомним знаменитый рассказ В. Астафьева «Ясным ли днем») вытесняется вот таким выплеском писательской боли.

Однако попробуем взглянуть на рассказ чуть с иной точки зрения: а не воздействовала бы мысль В. Астафьева сильнее, если бы она не была столь прямолинейно и публицистически высказанной, а рождалась бы из самых неожиданных сюжетных поворотов и событий? Ведь все-таки, невзирая на обилие прекрасных пейзажей, «Медвежья Кровь» — это прямое и целенаправленное авторское слово. Писатель действует в «Медвежьей Крови» методом накапливания, даже — нагнетания в одну цель бьющих деталей, он выстраивает свою речь линейно, сосредоточивая «огневую мощь» в одной точке. Такой рассказ противоположен классическому типу русского рассказа — рассказу Бунина, например, который, как пишет исследователь Л. Крутикова, работая над рукописью, корректурой, переизданием, избавлялся даже от тени назидательности, «исключая пространные авторские рассуждения», «убирал те детали, которые могли своей нарочитостью подсказать читателю слишком простое, однолинейное объяснение». Исследователь заключает: «Если в черновых, а иногда и в первопечатных редакциях функцию обобщения выполнял прямой авторский голос, то при дальнейшей работе над текстом Бунин находил более художественно совершенные формы синтеза и более утонченные приемы выражения авторской позиции»¹ (подчеркнуто мною. — *Н. И.*).

¹ Крутикова Л. В мире художественных исканий Бунина. — Литературное наследство, т. 84, кн. 2, М., 1973, с. 100.

Отчетливо звучащая астафьевская дидактичность, назидательность, однако, уравнивается тем ощущением неограниченности самой жизни, из которой рассказ как бы вынут. Именно о таком типе рассказа А. Битов в своем выступлении 1969 года говорил: «В таком рассказе чистый воздух, в нем легко дышится, в нем именно появляется настоящая деталь», рождается «ощущение необрубленного пространства».

То же ощущение пространства и правды жизни рождается и при чтении даже самых небольших по объему рассказов Ф. Абрамова.

Сюжеты его рассказов, как правило, просты и незамысловаты. Писатель внимательно слушает собеседника (это — первое условие понимания) и записывает, ничего не искажая. Но это отнюдь не «интервью с интересным человеком», не зарисовки с натуры, которыми столь перенасыщена наша словесность, а пропущенные через писательское сострадание и боль судьбы людей. Судьбы разные — и горькое счастье, и относительное благополучие куплены порою слишком дорогой ценой. Писатель не опускает глаз и перед изломанными, исковерканными судьбами, прямо говоря и о нелегких испытаниях, через которые проводила людей жизнь, и о людях, не выдержавших этого испытания. И, что характерно вообще для творческого поведения Федора Абрамова, мы ощущаем не только авторское сочувствие или негодование, но и чувство личной ответственности, истинную, не декларативную неотделимость писательской судьбы от судеб далеких и близких ему людей. Под рассказами Ф. Абрамов часто ставил даты, и они говорят о многом («Самая счастливая», 1939—1980). Поэтому так важен в этих рассказах сам голос автора, перед которым раскрываются, которому исповедуются люди. Писатель не может отчужденно фиксировать — в его лице ищут не просто собеседника, но — защитника, ищут поддержку духовную. Ф. Абрамов не скрывал и того, что не всегда писатель соответствует той высоте, на которую ставит его как своего радателя народ. Здесь непростителен «этнографический» интерес к людям, непростительна душевная лень. «Еще писателем называешься», — в сердцах бросает ему соседка (рассказ «Бабилей»). «Я не байки сказываю, не потешки пою. Юрмолу-то до чего довели — на ладан дышит. Бабы ко мне о первом маи заходили, еще тогда говорили: «Нам уж разве писателя просить. Он разве поможет...» А писатель, на-ко, посидел, попил

да к бабке на поветь, во сена душистые. На отдых».

Отсюда — стыд, о котором не стесняется говорить в своих рассказах Ф. Абрамов. Стыд — если твой собеседник «из народа» отворачивается и молчит.

Есть свои преимущества в прямом и нелицеприятном, во многом — публицистичном разговоре с читателем, который мы наблюдаем во многих «бесфабульных» рассказах. Есть и опасность. Действуя по новейшим канонам и трафаретам литературной нравоучительности, прозаики повествуют о Путешествии, о неожиданной Встрече на Дороге, о душевном Разговоре и т. п. Каждое новое знакомство представляется здесь полным смысла, каждое движение тела и души — многозначительным. Отсюда и рождается тип короткого рассказа-эссе («Мгновения», «Зерна», «Затеси» — так обозначают этот жанр известные прозаики); но отсюда же берут начало всяческие подделки под литературу. Один-два незатейливых пейзажика, лирическая интонация, демонстрация задумчивой эмоциональности — и такой «рассказ» готов. «Ориентация на бессюжетность. — замечал В. Белов, — очень выгодна... посредством прозаикам. Под видом краткости они публикуют все свои блокнотные записи. Ложная многозначительность таких коротышек не всегда очевидна». Но не будем задерживаться на подделках. И серьезно относящиеся вроде бы к своему делу прозаики порой выдают за рассказ сырье. Возможно, хорошего качества, но — материал для рассказа, пред-рассказ. Легко впасть в роль эдакого наставника, вещателя истины. Вспомним еще раз незабвенного Фому Опискина, задумавшего «написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия».

В жанре рассказа, близкого к очерку, постоянно работает В. Солоухин. Писатель прямо выходит к читателю, то повествуя о своем пребывании в родном Оленине, то рассказывая о зарубежных поездках и путешествиях... Прямое авторское слово нашло себе точный жанровый адрес в маленьких притчах-наставлениях («Камешки на ладони»).

Если мы откроем один из последних томов А. Чехова, то в разделах «Записные книжки», а также «Дневники 1896—1903 гг.» и «Записи А. П. Чехова в мелиховском дневнике П. Е. Чехова» обнаружим богатейшие россыпи записей — свидетельства ума и таланта, юмора и иро-

нии Чехова. Однако в примечаниях сказано: «Большая часть записей представляет собой вырезки из рукописей Чехова, некоторые заметки написаны на оборотах писем, полученных Чеховым». Представить себе Чехова публикующим эти записи в качестве размышлений и изречений (хотя они таковыми объективно являются) просто невозможно, сам жанр таких публикаций — при чеховском-то чувстве собственного достоинства — показался бы ему не совсем ловким...

Однако литературные нравы, как известно, меняются, и то, что являлось литературным *бытом*, на наших глазах выходит подчас в авангард литературного процесса.

В жанре «Камешков на ладони» писатель не столько изображает, сколько философствует, и, надо сказать, делает это с чрезвычайной серьезностью.

Зарубежные путешествия... Их отображение в литературе тоже образует своего рода «поджанр». Автор, приехав из недолгой поездки, стремится, видимо, зафиксировать в слове самые глубокие из своих впечатлений. Фабула в рассказах такого рода одинакова: встреча. Так, встрече со средиземноморской Францией посвящен один из рассказов В. Солоухина. Афоризмы Солоухина в «зарубежных» рассказах исполнены в слегка иронической, более подходящей, видимо, по мнению автора, к иностранному фону манере. Например: «Жизнь должна искриться, играть, как шампанское, а не тяжелеть в стакане серым неподвижным напитком с мертвым привкусом». Особенно огорчило повествователя то, что переводчица ему попалась необязательная. Как бы заиграла жизнь, если бы можно было прибавить их отношениям чуточку аромата, флирта... По ходу рассказа отпускается много «шпилек» по поводу французских художников, в частности — Матисса. Вот и все содержание рассказа.

Опыт личности — вот что ищет читатель в такого рода рассказах. И ценность такого повествования прямым образом зависит от качества того опыта, которым делится с нами автор. Повествователь интересен своей «личной жизнью в истории», а не подробностями своего ежедневного существования, возводимыми путем печатного слова в некую ценность.

В рассказе В. Солоухина о его средиземноморской поездке есть один короткий абзац, посвященный «частному делу» — визиту на могилу Герцена. «Герцен изображен в рост, на постаменте, но и постамент, и памятник

ник непривычно малы. Мраморный человечек в половину натуре... Положил и я три цветочка к подножию Александра Ивановича Герцена.

Остальной день мы потратили на знакомство с Монте-Карло...»

Что ж, мы знаем и это печальное свойство: мерить людей размерами пирамид и надгробий. В истории, однако, остаются не надгробья, а личности и идеи. Своеобразным памятником Герцену стали письма «С того берега», тоже посвященные зарубежным впечатлениям. Вот та высокая мерка, с какой и нынешний писатель должен бы приступать к рассказу о своих заграничных путешествиях... Однако это лишь мечта. Вернемся к действительности, к зарубежным впечатлениям современных наследников Герцена и Достоевского.

В рассказе В. Поволяева «В Булонском лесу» повествование ведется от лица советского человека, волею судеб заброшенного в заграничную командировку — в одну из европейских столиц, где летом, как утверждает В. Поволяев, «воздух бывает тяжелым, дымным, — как в кухне, где подгорели котлеты». Но кухонных сравнений (оставим грех на совести автора. Могу сослаться на личный опыт — воздух в Париже совсем неплох) для автора недостаточно: и пруд-то в Булонском лесу загнивающий — «серая, застойная вода» (тоже неправда. — *Н. И.*), и хозяин собаки — негодяй, да и в самой собаке есть «что-то ущербное», и даже в утках («у нас в России я никогда не видел таких уток») повествователь отмечает нечто демоническое — они летают «со светящимися люминесцентными глазами». Настырные буржуазные утки, конечно же, «клянчили подачку» и возню «затевали из-за куска хлеба». Но это, так сказать, гарнир к «подгоревшей котлете»: повествователь возмущается злостным издевательством хозяина по отношению к собаке «яркой гнедой масти» (?!). Описание и осмысление этого факта лирическим героем и стало сюжетом рассказа.

Параллельно — в «неких позовах, что возникают у человека в думах» — повествователь размышляет о жизни: «Невольно захотелось втиснуться в землю (? — *Н. И.*), скрыться под зеленым дерном: надо же, каким в сущности хреновым животным может быть человек!» Небрежность или неумение строить литературную фразу оборачивается двусмысленностью: можно подумать, что человек, желающий скрыться под дерном (?!), —

хреновое животное... Итог повествования заранее ясен — несмотря на вполне приличную погоду, в Париже конечно же «было сыро и неуютно на душе, хлестал там холодный дождь, пузырились лужи». Капиталистическая действительность осуждена. Может ли вызвать доверие читателя подобная заметка о летних европейских впечатлениях, преподнесенная в качестве рассказа?..

Вполне броско звучит такое название рассказа о зарубежной поездке: «Какого цвета звезды в Севилье?» Обычная для В. Поволяева сюжетная завязка: очередная зарубежная поездка, на этот раз — в Испанию. Тем же бойким пером набросана обстановка («в мадридском аэропорту было грязно», «взгляды на нас бросали настороженные», «в здании было душно», «город оказался темным», «дома мрачные» и т. п.). Внимание туристической группы неожиданно привлекли — что, вы думаете? люди? памятники архитектуры? городские достопримечательности? — выставленные в витрине «дикие винные настенные мыльницы, отлитые из толстого пузырчатого стекла». Вокруг этих мыльниц и затевается сюжет. «Заграница есть заграница, тут ведь всякое бывает», — мудро замечает повествователь. Владелец магазина, где продаются замечательные мыльницы, — «белокурый капиталист», — отдает мыльницы и крючки для ванной почти задаром, сбавляя цену и бывшему летчику Генриху, и Сане, тоже прошедшему боевой путь. Фашистский полк собирался навалиться на польский городок, но встала на его пути Санина батарея: «Занозой в глазу сделалась та батарея». Не стоит удивляться стилю — это обычная манера автора. Славный Саня, или, на испанский манер, Алехандро, «извозюканный кровью», потерял в бою руку: «в могиле у него (это — образ! — *Н. И.*) осталась отсеченная взрывом рука».

«Белокурый капиталист» поразил своей щедростью воображение творческих интеллигентов. Но и интеллигенты не ударили в грязь лицом. И Саня, лихо запаливая «ронсоном» водку («над рюмкой, будто над неким олимпийским сосудом, занялось прозрачное, беловато-аметистовое пламя»), показывает фокус — опрокидывает горящую водку себе в рот: «Щеки, нос, губы Алехандро мгновенно засветились прозрачно-сине...» Гусарские забавы советских туристов приводят — с полного авторского одобрения — в невероятный восторг зарубежную публику, а читатель, видимо, должен с придыханием следить за нынешними «подвигами» бывших

фронтвиков, в качестве «пропаганды» дарящих «капиталисту» банку красной икры...

«Так, так, тихим шагом, как будто в лунную ночь, в мечтах и меланхолии из пивной возвращаетесь», — советует в известной пьесе Баян Присыпкину. Неувядающие слова! После бара с «горящей» водкой Алехандро «поднимал высоко голову, чтобы взглянуть на дивные, редкой величины и яркости звезды Севильи». Комментарии, я полагаю, излишни... Стоит, однако, посочувствовать самому повествователю и пожалеть его героя, обрекших себя на столь специфическое познание Испании, на столь своеобразные знакомства и впечатления.

Прошу прощения за резкие эстетические перепады, но от дивных сеvilьских звезд приходится возвращаться на родную почву. К русскому рассказу.

Пример «ассоциативного», свободного по композиции, фабульно ослабленного рассказа — «Вкус» Андрея Битова. В этом рассказе, являющемся и самостоятельным, целым произведением, и одновременно частью «романа-пунктира» «Роль» (так обозначает жанр сам прозаик), А. Битов как бы воплощает в художественном слове свои теоретико-литературные размышления о развитии жанра. Если в ранних своих рассказах А. Битов новеллистичен, обращается к ярко выраженному сюжету, к «отделенным» от автора «самостоятельным» героям, то сейчас он все больше склонен к «выветриванию» сюжетности и к герою, который одновременно является повествователем (передоверяя ему и свои личные впечатления, свое видение, свои оценки окружающего). При чтении рассказа «Вкус» вспоминается замечание Достоевского: «Попробуйте разделить, попробуйте определить, где кончается ваша личность и начинается другая?» Рассказ начинается и развивается так, как будто мы уже давно знаем героя; А. Битов не знакомит нас с ним, а просто отдает нас в поток его сознания, ощущений, размышлений. Сознание это причудливо, может показаться даже хаотичным; его «параллельные» то и дело пересекаются, множатся, отражаются во внутренних зеркалах, опять сталкиваются, разбегаются... Внешнее включается во внутреннее, не изображается, а становится переживанием, как, скажем, известный переделкинский пейзаж, включенный в сложный душевный мир героя. Не вещь, а ощущение от вещи — его хрупкий субъективный, мгновенный оттиск. *Вкус*. Вкус пирожка, заполняющий рот своим отсут-

ствующим объемом. Вкус женщины. Ощущение местности. Даже не вкус, а, как говорят виноделы и дегустаторы, *послевкусие*. Не пейзаж сам по себе, а его интерпретация — вот то, что, на мой взгляд, характеризует принципиально новое видение в рассказе «Вкус». Эта интерпретативность и организует повествовательную — внешне-ассоциативную, но глубоко продуманную и почти математически выверенную, гармонически уравновешенную — структуру. В самом деле: все в этом, только на первый взгляд «хаотичном» рассказе как бы рифмуется, перекликается, взаимно поддерживается; почти все симметрично. Постоянный, не прекращающийся ни на мгновение мерцающий самоанализ героя, бесконечная цепь рефлексий и интерпретаций становятся явлением эстетического порядка. Вкус как миросозерцательная эмоция — это единственное, что осталось у героя. От всех иных эмоций он свободен. Его вкус безупречен; его коробит от неловкого *безвкусного* жеста женщины, ему трудно, невозможно работать в «*высосанном*» великом поэтом пейзаже. Вкус — единственное, что осталось герою. У него нет ни любви, ни душевной близости с другими живыми людьми, — ничего, кроме вкуса. И даже тогда, когда, кажется, в герое просыпается *живой* человек (умерла бабушка его жены), то он просыпается, как это ни странно звучит, благодаря *мертвому*. Но и это — иллюзия; целуя бабушку в холодный лоб, герой мгновенно вспоминает шокирующую цепочку ассоциаций: холодноватый вкус аккумулятора, вкус женщины. Вкус оборачивается и замыкается вкусом. Пристальное слежение героя рассказа за самим собой замыкается одиночеством, кончается душевной изоляцией.

А. Битов изображает множественность душевных противоречий, разнообразие мотивов поведения, сложное взаимодействие мыслей и поступков своего героя. Писатель уходит от традиционного изображения характера и обстоятельств к воплощению отражения противоречий действительности во множественности психологических импульсов одного сознания.

Оказывая больше доверия самой жизни, нежели «художеству», переходя на исповеди-проповеди, не уводим ли мы самое литературное слово от литературы? Прислушаемся, о чем пекутся сами писатели. «Прежде всяких литературных достоинств я ставлю качества душев-

ные» (В. Распутин). «Опоры литературы — правда, любовь и совесть» (Ю. Бондарев). Писатель углубляется в этику, уходит в публицистику.

Намеренно демонстрируемая антилитературность (идушая от неприятия литературы — «все прочее — литература» — как беллетристики) связана и с процессом все нарастающего внимания к самой личности писателя, к основам его этики, к началам его работы. К писателю идут как к исповеднику и ждут от него подчас прямых «указаний», прямых и авторитетных советов. (А. Курчаткин в одном из выступлений перед читателями объяснил, что раньше, мол, были священники, перед которыми исповедовались, каялись, от которых ждали проповеди, — теперь место священников заняли прозаики. Хотя такое мнение вызвало у читателей улыбку, но доля истины здесь есть.)

Противоположен такому бессюжетно-исповедальному типу рассказа, где авторская позиция выражена недвусмысленно и однозначно, рассказ, где автор умышленно «убирает» свой голос.

Авторская позиция может быть развита в самом повествовании, во взаимоотношениях героев. Для выражения авторской позиции писатель в этом случае пользуется иными, не дидактическими и не риторическими средствами.

Буйвол Широколобый в рассказе Ф. Искандера — своеобразный патриарх расстилающегося вокруг прекрасного мира; правда, есть и свои опасности, есть и свой «ад» — бойня, или «там, Где Лошади Плачут». В спокойной, неторопливой эпической манере повествования, столь соответствующей, аккомпанирующей характеру и поведению главного героя, мы не найдем ни единого слова от автора. Перед нами постепенно разворачивается житие буйвола, картины его детства сменяются эпизодами зрелости; а непонимание буйволом того, куда и зачем его везут, вступает в резкий контраст с нашим читательским априорным знанием того, что непокорного, сильного, мудрого буйвола везут не куда-нибудь, а на бойню.

Ф. Искандер подключился здесь к авторитетной отечественной традиции изображения действительности через взгляд и изображение сознания животного (вспомним «Холстомера» Толстого, «Изумруд» Куприна, «Каштанку» Чехова). Буйвол Широколобый являет собой самую естественную красоту здоровой жизни приро-

ды, ее соразмерность и величие, простоту и уравновешенность. В самом деле, буйвол — вседержитель своей вселенной: «...и ворона, выклевывающая клещей, и черепахи, лежащие на спине, были приятны главным образом тем, что они были признаками мира, спокойствия, отдыха. И он чувствовал всем своим мощным телом, погруженным в прохладную воду запруды, этот мир и спокойствие, это высокое голубое небо и это жаркое солнце; сама жаркость которого и дает почувствовать блаженство прохладной воды». Буйвол спокоен, окружающий живой мир природы живет под его защитой. Он — олицетворение силы, исполняющей «закон жизни».

Как и в рассказе В. Астафьева «Медвежья Кровь», мир в «Широколобом» принципиально разделен на живой (мир жизни природы, культуры, счастья, земли и неба, добрых людей и сильных, прекрасных, здоровых животных) и мертвый (мир насилия, смерти, тлена, воню). Вольному воздуху луга и моря противостоит не только запах равнодушного железа и разгоряченного асфальта, по которому везут Широколобого на убой, но и вонь, идущая из пасти разъяренного медведя, посягнувшего на буйволенка. В мире природы тоже есть своя жизнь и своя смерть, свет и тень, прекрасное и безобразное. Но в основном, как и в рассказе В. Астафьева, прекрасный мир природы противопоставлен насилию над ней. Люди четко разделяются по своему отношению к живому миру. Если для весовщика буйвол — это всего лишь мясо, «девятьсот пятьдесят пять килограммов», то для пастуха Бардуши Широколобий — это чудо природы, перл создания, яркая индивидуальная личность: «— Такого буйвола... — сказал Бардуша, и вдруг в голове у него смешалось все, что он думал о Широколобом — могучая память, трогательная привязанность к буйволицам, сила, храбрость, чувство собственного достоинства, — и он, не зная, о чем сказать, добавил: — Больше на свете нет... Он рог сломал в драке другому буйволу. Понимаешь, рог!»

Был когда-то Великий Буйвол, сломавший деревянные ворота бойни, ушедший в горные леса; а Широколобий воспринимается пастухом как последний Буйвол на свете.

Ф. Искандер воссоздает наивное сознание, наивное восприятие мира. Хотя повествование ведется от третьего лица, на многое мы смотрим глазами Широколобого, и слово в рассказе не просто воспроизводит действие,

а находится в постоянном контрасте с реальным событием. Отсюда — особое эмоциональное напряжение рассказа. Ф. Искандер *тормозит* действие. Если представить себе фабулу рассказа как отрезок прямой линии — от начала, где буйвола вгоняют в машину, до конца, где к упавшему буйволу стремительно приближается катер с отстрельщиками, то сюжетом рассказа будет постоянное нарушение этой прямой, постоянное и настойчивое возвращение к предыдущим событиям жизни буйвола. Прямая неожиданно обогащается ветвящейся и изгибающейся, живой, пульсирующей «кривой», как бы пытающейся укрепиться, уцепиться за предыдущую жизнь; но прямолинейное движение вперед неизбежно и неумолимо. И когда в самом финале Широколобый уплывает в море — наконец-то осуществляя свою мечту о вольном морском просторе, — то это не что иное, как последний изгиб живой «кривой», борющейся с прямой линией. Борьба сюжета с фабулой, изгибы сюжетной кривой — это борьба Широколобого за свою жизнь, за свое достоинство. И хотя мы понимаем, что печальный конец неизбежен, автор завершает рассказ не на смертельном исходе (последней точке отрезка прямой), нет, он оставляет это за пространством рассказа; несмотря на жесткую реальность, *финал* построен на резком контрасте, несовпадении с сюжетной развязкой. «Свобода моря была такой огромной, а люди, даже если они несут несвободу, были по сравнению с морем такими маленькими в своей маленькой лодке, что при столь смехотворном соотношении сил и беспокоиться было нечего. Шум мотора нарастал». Но и это еще не финал.

Неожиданно завершая повествование пейзажем, облитым мягким светом закатного солнца, Ф. Искандер парадоксально добился гораздо более сильного эффекта, нежели бы эффект от изображения убийства буйвола (или даже сухого авторского сообщения о происшедшем). Почему же примиряющий этот свет так сильно действует на нас, больно сжимая сердце? В возвышенно-торжественном утопическом пейзаже, где и горы, и море, и город едины и обласканы солнцем, заключен идеал автора: «Белые дома города и мягкие, пушистые холмы над ними, и цепи дымчатых гор, уходящие в бесконечность неба, и далекие, но различные для любящего глаза пятна голых утесов над Чегемом — все, все утопало в примиряющем свете закатного солнца». Автор завершает на наших глазах картину прекрасного миро-

здания, указывая нам — нет, не морально, не назиданием или нравоучением, а невероятной красотой мира — истинную высоту предназначения всего живого.

Размышляя о знаменитом бунинском рассказе «Легкое дыхание», Л. Выготский писал: «Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе»¹.

Именно контрапункт внешнего и внутреннего, подспудного течения в рассказе обеспечивает его многомерность, глубину. Иначе повествование останется лишь *материалом* к рассказу, может быть, и забавным, и сюжетно организованным — но не более того.

Вспомним историю создания гоголевской «Шинели». В основе ее лежит анекдот, рассказанный Гоголю друзьями, история о том, как некий чиновник, долго копивший деньги на ружье, совершив наконец драгоценное приобретение, на первой же охоте его потерял и с горя чуть не умер, если бы сердобольные собратья-чиновники, «скинувшись», не купили ему новое ружье. Работая от этой «точки», Гоголь написал совершенно о другом: не об умилительных товарищах, а о растоптанном, поруганном и восставшем человеке. Какое это имеет отношение к истории с ружьем? Самое косвенное. Наши же рассказчики зачастую останавливаются именно на самой первоначальной ступени зарождения рассказа. На анекдоте. Фабуле.

Так, в рассказе В. Муссалитина «Помоги подняться» («Новый мир», 1984, № 10) бес попутал героя — привел он домой некую Зиночку-Зинулю, а неожиданно нагрянувшая жена застала их в соответствующем виде. Герой выпутывается из создавшейся неприятной ситуации, ибо любит жену, а не Зиночку. Изменять плохо? Плохо. А не изменять — хорошо. Нравоучительно? В высшей степени. Прямолинейность названия — «Помоги подняться» — соответствует прямолинейности содержания.

Еще один рассказ В. Муссалитина — «Старые шрамы». Дядька, вернувшийся с фронта, сидит на берегу речки с племянком Женькой. Мальчик восторженно слушает рассказы дяди, с восторгом включается в игру,

¹ Выготский Л. Психология искусства. М., 1968, с. 199.

представляя себя взрослым, отвоевавшим солдатом. Вокруг мир и тишина. Мораль? А вот и она: «Но если не найдут нас с тобой медали — не больно огорчайся. Ради них разве воевали?.. Вот награда нам, — он широко обводит рукой небо, реку, поле. — Это все наше, братец! Во веки веков».

В рассказе того же автора «Утренний разговор» повествователь, просыпаясь утром в «неперспективной» деревне Киселевке, слушает бабу Федосью. Тут, конечно, и уменьшительные суффиксы («спинушка», «спасибушки»), и восторженные восклицания («Ты полюбуйся, какой денек ноне!»). Читатель попадает как бы в перенасыщенный раствор восторженного умиления.

Остановимся на маленьком лирическом авторском отступлении (прошу прощения за длинную цитату, но она здесь необходима): «Ах, Федосья, ах, баба Федосья, как хочется верить тебе, что с твоим уходом, с уходом твоих товарок-сосежек с этой земли не опустеет, не осиротеет твоя Киселевка, что снова возродится в ней жизнь, будут кричать и озоровать пацаны, будут плакать и жаловаться на свою долю бабы, будут хорохориться, пить горькое вино и горланить отчаянные песни мужики... Как хочется мне, чтобы осталась услышанной эта твоя потаенная мольба!»

Ясно, что хочет нам поведать автор: хорошо бы не исчезла в деревушке Киселевке жизнь, чтобы она продолжилась. Этого хочет и Федосья, потому и не перебирается на центральную усадьбу.

Автор старается выразаться, так сказать, литературно. Поэтому он и прибегает к известным синтаксическим приемам, в частности — повторам, дабы усилить, укрепить у читателя впечатление. В. Муссалитин и начинает с жаркого восклицания, которое, скажем, совершенно невероятным стилистическим «казусом» смотрелось бы в эстетически безупречной прозе В. Распутина: двойное «ах». И, наконец, пожелание повествователя, которое будто бы совпадает с Федосьиным: ему очень хочется верить, что после смерти Федосьи здесь опять «будут плакать и жаловаться на свою долю бабы», а также «будут... пить горькое вино» мужики. Завела, заманила ветвистая фраза, и объективно оказалось, что «потаенная мольба» Федосьи — это мольба о пьянстве мужиков и слезах женщин!

Так стилем разрушаются и моральные выводы В. Муссалитина. Навязчиво-очевиден нравоучитель-

ный «антипотребительский» вывод в рассказе А. Ткаченко «Моторный друг».

Как только прочтешь про то, что из салона разбитого «жигуленка» выпал роман А. Хейли «Аэропорт», этот типичный пример «моторной» масскультуры, а также про «мертвенный холодок настывающей поролоновой куртки», — сразу поймешь, против чего выступает автор и за какие моральные ценности он голосует.

Вот этот-то слишком короткий «привод» — от текста к выводу — и тревожит. Настораживает меня эта прямая — как известно, кратчайшее расстояние между точками.

Обратимся опять к Л. Выготскому, к его классическому анализу «Легкого дыхания». Выстроив сложный структурно-композиционный рисунок рассказа, ученый пишет: «Прямая линия — это и есть действительность, заключенная в этом рассказе, а та сложная кривая построения этой действительности, которой мы обозначили композицию новеллы, есть его легкое дыхание. ...События соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити; они... соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе».

Проста фабула рассказа В. Кондратьева «Асин капитан». Лейтенант, идущий из госпиталя к «своим», случайно встречает знакомую девушку, в которую он был влюблен до войны. Ночной разговор, появление близкого Асе (так зовут девушку) сильного человека, капитана; его деликатный уход, последние часы встречи. Вот и все. Но рассказ очень непросто выстроен. Начнем с названия: почему «Асин капитан»? Ведь рассказ-то не о нем? Уже название намечает ту линию, которая будет идти параллельно истории Аси. В. Кондратьев всячески уходит от «прямой». Рассказчик уводит то в одно, то в другое время, то в «настоящее» — время рассказывания, то в военное прошлое, а уже оттуда — в довоенное время. Слои времени как бы просвечивают один сквозь другой, переливаются; и сквозь облик встреченной на фронте Аси, жестокой, нервной, испытавшей много горя за прошедшие три года, мерцает та, прежняя калужская девушка, к которой так боялся подойти герой. Вроде бы и не виноват он перед Асей, но томит, мучает его чувство душевной вины, которую он никак не может избыть сегодня.

ня... Ведь не он же, в самом деле, виноват в ее тяжелой судьбе! Никакого морализирования, никаких «выводов» нельзя обнаружить в этом рассказе, но смысл его богаче прямолинейных нравоучений.

Ни авторских размышлений, ни авторских отступлений не обнаружим мы и в рассказах Б. Екимова. Лаконичные, «подбористые» рассказы Б. Екимова построены на той или иной социально важной (чаще всего — социально тревожной) жизненной ситуации. Глаз у Б. Екимова на такие ситуации и детали снайперский. Рассказы Б. Екимова словно бы неторопливо поведаны самой крестьянской жизнью; там, где следует, — с остановкой, с подробностью; там, где ничего существенного, на сельский взгляд, не происходит, — с прочерком. Каков из себя, скажем, герой рассказа «Музыка в соседнем дворе» Матвей, мы так и не узнаем; однако автор не преминет сообщить, что свояк и свояченица, приславшие Матвею и его жене Таисе вызов на хорошо оплачиваемую работу на Север, — «оба тужистые, на подбор», что в селе сейчас «иные бабы весь рот золотом залепили». Слово героя явно окрашивает слово повествователя, вступает с ним в непосредственный контакт — и благодаря этому читатель допущен во внутренний мир героя.

Давая выговориться самой жизни, представляя ее объективно, без какого бы то ни было авторского нажима, лирического либо иронического «окраса», Б. Екимов не оценивает прямо поступки и действия своих героев. Оценку должен вынести сам читатель. Представим себе, сколько возмущения и горечи вызвал бы у В. Астафьева стреляющий в голубей бездельник Сапов, незадолго до голубей перестрелявший всех кур у себя на дворе. Нет, не хочет работать Сапов, ни за что ни хочет, хочет он лишь, как сам выражается, «жрать». Посылает жену пасти личных коров да кормиться у людей; катится он неостановимо, все ниже и ниже, и ничего не выходит из благих предприятий управляющего колхозным отделением Чапурина по «спасению душ» таких, как Сапов. Логика Чапурина («Как не стыдно?») недоступна ни Сапову, ни его приятелю, пришедшему из тюрьмы. Чапурин из последних сил бьется, а Сапов знай себе ворует, да еще и жеребую кобылу забивает до смерти... Интонация повествования остается в высшей степени ровной. Но — не бесстрастной, ибо авторская точка зрения на происходящее является более чем оправданной. Но авторская позиция, позиция Б. Екимова, сложна, не-

взирая на всю очевидную простоту его рассказов. Рассказы рождены из потребности уяснить, понять жизненную проблему, поставить вопрос, поделиться своей болью — по поводу вот таких Саповых, ни за грош спускающих собственную жизнь. Проза Б. Екимова живо наблюдательна, точна и социологична. Не «художественностью» берет Б. Екимов, а искренностью и неравнодушием к предмету. Б. Екимов остро ставит ту или иную наболевшую проблему, не предлагая решения (да оно и невозможно), но призывая читателя задуматься — над такими типами отношения к жизни, скажем, как тип, воплощенный им в «мертвой душе» — Сапове или в прирожденном хозяине Чапурине.

Но из всего вышесказанного не следует, что Б. Екимов волнуют в первую очередь — и прежде всего — лишь хозяйственно-экономические проблемы. «Живая душа» — так называется один из его рассказов. Души живые и мертвые души — вот где проходит четкая граница между героями Б. Екимова. Живая душа — это и многострадальная молодая вдова Раиса («Человек для Раисы»), оставшаяся с двумя детьми без мужа, умершего по пьяному делу у чужой бабы, Раиса, которая все «по дружечке» тоскует (а бабки все ищут ей «партию», и иного, чем переписка с заключенным, придумать не могут — нет свободных, да работающих, да непьющих мужиков в деревне); это и мальчик Алеша Тебякин по прозвищу «Быча», спасающий брошенного людьми, неучтенно появившегося на свет бычка (корова яловой числилась; главное для «мертвых» душ — как числится! О бессмертная «арифметика!»), это и Матвей («Музыка в соседнем дворе»), которого, несмотря на соблазн больших денег, не отпускают родные места. В этой своей твердой надежде, в уповании на душу живую, естественную, добрую Б. Екимов близок к Ф. Искандеру.

«Они стояли на асфальтированной площадке под ярким фонарем, в мертвенно-голубом свете которого асфальт обратился в подобие пепла». Эта фраза — казалось бы, проходная в контексте рассказа Г. Семенова «Коллекция» — на самом деле обнажает постоянное и проникающее всю художественную плоть рассказов противостояние живого и мертвого, от мельчайшей клеточки — фразы — до характера, до сюжета, композиции.

Некто Синяков, бесконечно приговаривающий — «мы же интеллигентные люди», — бухгалтер кустового управления торговли, а также владелец шотландской овчарки Норы, всю страсть своей пятидесятилетней жизни вкладывает в коллекцию птичьих чучел. Он сам и убивает, и свежует, и набивает, и развешивает их у себя в квартире. Нет у него ни семьи, ни друга, ни любимой. Г. Семенов психологически точно связал два пристрастия — к красивым фразам и к чучелам. Слово Синякова — слово с постоянной оглядкой, слово мнительное, слово-возражение — ищет себе поддержки в красавостях, в псевдокрасоте, ибо истинная красота простой, обыденной, не «возвышенной» жизни ему не доступна. Он эту «просто» жизнь — презирует, его, тщательно скрывающего от окружающих страсть к спиртному, тянет к пышному занавесу, к котурнам, к опере: «Мы разучились быть красивыми в своих чувствах, разучились красиво представлять жизнь в театре... На сцене, как на переводной картинке, все должно быть красиво, красочно, как в красивой, мечтательной жизни». Разговаривает Синяков украшенной, виньеточной, псевдолитературной речью («Я всюду ищу информацию и считаю, что все новые знания — это, так сказать, пьянящий напиток жизни»), сам себя перебивает восклицаниями, риторическими вопросами. Ему кажется, что у него есть способность «независимо мыслить, быть оригинальным и возвышенным», а на самом деле за всей этой фразой и позой — черная сила, «рвущаяся наружу из-под дырявой маски, подбитой курчавыми бакенбардами». За маскировочными словами о том, что «мы тоже дети природы», скрывается не сын природы, а ее убийца, обладатель «страшноватой коллекции», «мертвого царства» «оцепеневших птиц». Но читателю становится известно об этой коллекции лишь в конце. Писатель постепенно приводит нас к этой пиковой и одновременно финальной точке рассказа о «мертвой душе» — нет, не столько чучела мертвы, сколько их хозяин.

Г. Семенова занимает проблема ложной, сочиненной, омертвевшей (или мертвой), но притворяющейся живой, маскирующейся, мимикрирующей псевдожизни. Синяков, торопящийся скорее объявить, что он — такой же, как все, свой брат («все мы дети природы») интеллигент («все мы интеллигентные люди»), стремящийся примкнуть, прильнуть к живым, «заговаривающий» своего нового знакомого, как бы заманивающий его в свое

мертвое царство, как пишет Г. Семенов, «выстраивал образ будущего друга, сочиняя его с помощью фантазии». При этом надо помнить, что писатель четко разграничивает «помощь испытанного средства — воображения», так сказать, здоровую художественную фантазию, органичную для литературного творчества, — и фантазию ложную, или, как он иначе ее называет, «игривое воображение» (рассказ «Приятная привычка»). Героиня этого рассказа, стареющая художница Жанна Купреич, скорее играет в жизнь, нежели действительно живет (а жизнь при этом стремительно проходит), завораживая себя красивой и лихой фразой: «Жизнь — приятная привычка! Не более того». Эта фраза тоже — своего рода маска: Жанна скрывается за ней, «как за вуалевой дымкой, наброшенной на лицо».

Правда «искусно прячется на донышке души», а игривое воображение «во много раз сильнее жалкой и ничтожной реальности», замечает Г. Семенов. Но это голос самой Жанны слышен через голос повествователя, вплетается в него. На самом же деле именно реальность интересует писателя, но не просто реальность, а реальность на стыке ее с «вуалевой дымкой» воображения. В облике, в голосе («она искусно играет гласными окончаниями слов»), даже в имени героини подчеркнута манерность, рисовка, искусственность, поза (немолодая уже женщина в матроске, играющая роль светской хозяйки дома-салона). Недаром слово «загадочная» Г. Семенов все же ставит в кавычки.

В этом рассказе в сюжет вплетается и голос самого повествователя, полемизирующего с критикой, прямо размышляющего о целях и задачах литературы. Рассказывать людям, *не искажая правды* (а это является главным «критерием оценки любого сочинения»), — так определяет он свою задачу. Борьбу реальности с иллюзией, правды — с попытками от нее спрятаться, замуфлировать ее — писатель и проследживает в рассказе «Приятная привычка» (кстати, мысль его прямо перекликается с мыслью Ю. Трифонова: главное — это «ощущение правдивости описываемой жизни»). С иронией звучат в рассказах Г. Семенова слова о «красивой», о «придуманной» жизни, о «раковине» — доме, в котором пытается спрятаться от «жалкой и ничтожной» реальности Жанна Купреич, «играя волнующей улыбкой» или «как бы выходя из игры».

Реальность, пусть даже «жалкая и ничтожная», жи-

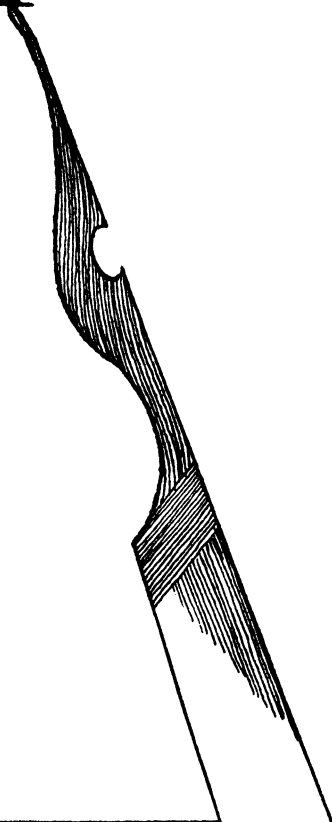
ва, а игра — пусть даже такая заманчивая, как игра в молодость,— мертва, словно яблони, замерзшие под окнами художницы. Я далека от того, чтобы искать в прозе Г. Семенова символы, однако яблони эти, ничего не символизируя, о многом свидетельствуют.

Свобода и раскрепощенность композиции, совмещение повествования от третьего и от первого лица, включение отступлений, смещение времен, опора не столько на внешний, сколько на «внутренний» сюжет — все это, бесспорно, характерно для современного рассказа, избегающего мертвящей прямолинейности и холодной назидательности. Однако ослабление фабульных связей в рассказе тоже имеет свои пределы. Ассоциативность хороша там, где она художественно обоснована самим авторским заданием, авторской целью, где она либо является способом изображения определенного сознания, либо способом нового авторского познания действительности. «Ассоциативный», бесфабульный рассказ требует особого напряжения стилистики, точнейшей детализировки, требует развития внутренней идеи, обеспечения небанальной авторской мыслью. Там, где этого нет, «ассоциативный» рассказ вырождается, превращаясь либо в набор претенциозных и бессвязных пустот, либо в «общее место».

И тогда, томимые тоской по настоящей, полноценной художественной прозе, мы повторяем известные слова Гоголя из письма Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет...»

1985

II



СМЕХ ПРОТИВ СТРАХА

(Фазиль Искандер)

«Смешное обладает одним, может быть скромным, но бесспорным достоинством: оно всегда правдиво. Более того, смешное потому и смешно, что оно правдиво».

Фазиль Искандер. Начало.

О замысле повести «Созвездие Козлотура», опубликованной в журнале «Новый мир» в августовском номере 1966 года и сделавшей ее малоизвестного автора, выпустившего до того несколько поэтических сборников, знаменитым, Фазиль Искандер рассказывает так: «До этого были скитания по газетам со статьей против кукурузной кампанейщины. Я сам вырос на кукурузе, но я видел, что она не хочет расти в Курской области, где я тогда работал в газете. И я попытался своей статьей остановить кукурузную кампанию. Статью, правда, не напечатали, но писатель должен ставить перед собой безумные задачи!»

С кукурузной кампанией Искандеру справиться не удалось. Выступить в качестве проблемного очеркиста — тоже. Но упрямого абхазца это не остановило. Социальный темперамент молодого прозаика был неудержим: Искандер вскрыл и обнародовал механизм любой кампании, противоречащей здравому смыслу, ибо, как он дальновидно понимал, кукурузой деятельность активных пропагандистов по нововведениям ограничиться не может.

В «Созвездии Козлотура» Искандер живописал такую кампанию в подробном развитии: от радужных перспектив (поддержанных одним чрезвычайно высоко поставленным лицом — «интересное начинание, между прочим!») до бурного финального провала. Но как в финале драматического по накалу страстей произведения, следуя эстетике уходящего времени, должен был брезжить рассвет, герой обретать свежие силы, а

автор усиленно намекает читателю на его грядущие победы, так и в финале повести уже брезжит, назревает новая, очередная кампания.

О вещах печальных и более того, социально опасных и постыдных автор повествовал в манере неожиданно-жизнерадостной. Что-что, а уныние было повествователю абсолютно чуждо. Парадоксальный этический закон этой прозы таков: постараться из неудачи извлечь как можно больше творческой энергии. Так, «для мест, подлежащих уничтожению» в очерке, повествователь делал единственное, что мог: старался их писать как можно лучше.

После появления «Созвездия Козлотура» Искандер был обвинен в «плачевном отсутствии сынолюбия по отношению к отчому краю».

Через двадцать лет он скажет в беседе с корреспондентами «Литературного обозрения»: «Сатира — это оскорбленная любовь: к людям ли, к родине, может быть, к человечеству в целом».

Но сатира молодого автора была необычной.

Смех автора был не только уничтожающим (резкая социальная направленность его была действительно очевидна), но и жизнеутверждающим. Смех словно говорил: смотрите, до чего могут дойти люди, бездумно следующие начальственным указаниям. И сколь, напротив, замечательно и удивительно жизнестойка природа, этим указаниям весело сопротивляющаяся!

В «новомирской» прозе начала шестидесятых чрезвычайно ценилось, как замечал впоследствии Юрий Трифонов, «против чего» выступает тот или иной автор. Проза эта ударила, как мы сейчас бы сказали, в «болевые точки» общественной жизни и истории страны. Особенно высоко ценилась проза как бы совсем безыскусная, словно вышедшая из недр самой действительности. Правда искусства стремилась как можно ближе подойти к правде самой жизни, раствориться в ней. При резком повороте от лакировки действительности литература восставала против условности, как бы отказываясь от художественности. Поворот лицом к правде осуществлялся через жанры внебеллетристические.

«Против чего» направлена повесть Искандера, было ясно. Хотя написана она была совершенно иначе, чем «новомирская» проза, — легко, изящно, искрометно, вроде бы несерьезно.

В самом стиле повести были вещи озадачивающие, выбивающиеся из ткани сатиры. Девушка, разбрасывающая свидания, как цветы («Можно сказать, что в те годы она проходила сквозь жизнь с огромным букетом, небрежно разбрасывая их направо и налево»); луна, напоминающая «большой законченный круг горного сыра» («с каким удовольствием я погрыз бы его острый, пропахший дымом ломоть, да еще с горячей мамалыгой!»); девочка, которая стояла, длинной голой ногой почесывая другую («я догадался, что она старается спрятать хоть одну босую ногу»); мужичок с олеографической картинки, улыбка которого «проглядывала из щетины его лица, как маленький хищник из-за кустов» — это все, в общем-то, мало имело отношения к сатире как таковой. Разбрасываемые — от избытка художественной энергии, буквально распирающей Искандера, с той же щедростью, с какой вышеупомянутая девушка разбрасывала свои свидания, — сцены и эпизоды свидетельствовали о широком диапазоне творческих возможностей автора, явно перерастающих сатирические рамки.

В «Созвездии Козлотура» рядом с откровенной сатирой неожиданно начинает звучать совсем иной, чужеродный, казалось бы, звук — лирическая интонация, окрашенная ностальгией воспоминаний о днях детства, о родовом доме в горном селе. После демагогической шумихи, после суеты и призрачной псевдорботы повествование переносится в другой мир, где царствует подлинность жизни, торжествует здравый крестьянский смысл, где слову отвечает дело. «Может быть, самая трогательная и самая глубокая черта детства, — замечает Искандер, — бессознательная вера в необходимость здравого смысла. Следовательно, раз в чем-то нет здравого смысла, надо искать, что исказило его или куда он затерялся. Детство верит, что мир разумен, а все неразумное — это помехи, которые можно устранить, стоит повернуть нужный рычаг». Сказано с явной грустью. Если в детстве эта вера была закономерной, то у молодого повествователя она уже явно поколеблена. Козлотуризация полностью противоречит здравому смыслу, но идет полным ходом, ибо крестьянина никто не спрашивает — он полностью отстранен от обсуждения сельскохозяйственных нововведений.

Многое объединяло Искандера с «иронической» молодежной прозой, прозой товарищей Искандера по жур-

налу «Юность» (там он в 1962 году начал печатать свои рассказы).

Отрицали они одно и то же, противник был общий. Но что решительно ставило Искандера в особое положение — это здоровый дух созидания, опора на ценности народной жизни. Этот дух, как здоровый крестьянский запах хлеба, молодого вина и трудового пота, исходит от его прозы. Герои-шестидесятники, как правило, пытались вырваться из своей среды, уйти, улететь, уехать из опостылевшего гнезда, гневно рассориться с омещанившимися родственниками. Типический герой-бунтарь того времени гневно сокрушал полированную мебель в родительском доме. Интонация и мысль Искандера о родительском доме совсем иная: «Мне не хватает дедушкиного дома с его большим зеленым двором, со старой яблоней (обнимая ее ствол, лезла к вершине могучая виноградная лоза), с зеленым шатром грецкого ореха, под которым, разостлав бычью или турью шкуру, мы валялись в самые жаркие часы».

Время в рассказах Искандера тоже было совсем другим, чем в «молодежной» прозе. Там время повествования как бы совпадало с процессом чтения, действие происходило сейчас, сегодня, в настоящем. И герой-«бунтарь» совпадал в принципе по возрасту и с читателем, и с писателем.

Возраст героев рассказов Искандера иной, и время действия — другое: предвоенные годы, война, после войны.

Подлинным открытием прозы Фазиля Искандера стало то, что мир был увиден двойным зрением: глазами ребенка — наивного, простодушного, незащитного в своей чистоте — и глазами взрослого, вспоминающего из «сегодня» свое детство.

Переезд Искандера в Москву сыграл в выборе такой оптики, я полагаю, решающую роль.

Нет, ничего плохого, «разоблачающего» городские нравы Искандер о Москве не пишет. Интонация его рассказов о Москве остается спокойной и сдержанной. Сын Кавказа не обрушивается на столицу с гневными филиппиками. Сам облик города, его климат, его вечное беспокойство и суета, определяющие во многом и характер горожан, описаны им чрезвычайно корректно, но с явным чувством ностальгии по теплу и солнцу родной Абхазии, по шуршанию волны по гальке, по духу дворишков и кофеен, по духу братства и добрососедства.

«И уже нет мамы, нет ничего, — так заканчивает Искандер «Большой день большого дома» — рассказ о семье своей матери, о чувстве рода, о расцветающей красоте девичьей жизни. — Есть серое московское небо, а за окном, впиваясь в мозги, визжит возле строящегося дома неугомонный движок. И машинка моя, как безумный дятел, долбит дерево отечественной словесности...»

В этом мире «серого неба», в атмосфере бесконечной тревоги москвичей по поводу завтрашней погоды (рассказ «Начало») — тревоги, закономерно ставившей абхазца в тупик, ибо не в поле же им завтра выходить! — естественным было внутреннее движение к самому ценному, самому святому времени, к «раю», оставленному там, то есть к миру детства. Глаза, душа ребенка позволили Искандеру и сказать горькую правду о времени, и не утратить ощущение вкуса, красоты жизни. Искандер вернулся в мир детства — «непомерного запаса доверия к миру», отрицая тем самым явное недоверие современного «неправильного» мира к человеку, с которым он столкнулся, например, после «Созвездия Козлотура». Искандер не просто «разоблачал» неправильность реальных обстоятельств, а противопоставил им свой мир.

В одной из бесед Искандер высказал следующую мысль: «Человек — существо идеологическое. Начиная от сапожника (или сына сапожника, неважно) и кончая, скажем, философом Кантом, человек создает в своей голове образ мира и действует в основном в согласии с этой созданной в голове моделью. Если нам кажется, что тот или иной человек не подчиняется никакой модели, не имеет своего идеологического дома, то это только означает, что моделью ему служит цыганская палатка, которую он свертывает и разворачивает там, где ему это удобно». Герои Искандера действительно идеологичны. И Колчерукий, и Сандро, и Чик, и бригадир Кязым, и дедушка его, да и многие другие поступают и действуют, реализуя в жизни тот образ мира, который они несут в себе. Так, дедушка, простой неграмотный крестьянин (рассказ «Дедушка»), преподает внуку не только уроки трудолюбия, но и уроки истории и этики, заставляя его задуматься над тем, скажем, что доносчик все равно кончит плохо, какую бы высокую должность он ни занимал, что любезные романтическому сердцу внука абреки «не

обязательно гордые мстители и герои... что они могут сжечь сарай или ни с того ни с сего убить человека». Дедушка мягко, ненавязчиво учит ребенка критически, трезво смотреть на действительность, ненавидеть ложь, любить и понимать природу. При этом он чужд какого бы то ни было морализаторства.

Авторскую позицию Искандера можно уподобить этой позиции. Прозу Фазиля Искандера отличает высокий этический пафос, но пафос не морализаторский, не авторитарный.

Чик живет не просто в городе, доме, квартире. Он живет во дворе, и этот двор и есть художественное пространство этого мира. Жизнь вынесена во двор. Здесь готовят пищу, пьют кофе, ведут беседы и философские дискуссии, спорят и мирятся, отдыхают. Продавец Алихан парит свои больные ноги, сумасшедший дядя Коля влюбленно подсматривает в щелочку за неряшливой Фаинной, Сонькиной матерью; Богатый Портной ведет свои наблюдения; тетушка Чика угощает свою очередную подругу, Чик купает дворовую собаку Белочку, «последний русский дворянин и первый советский хиромант» гадает простодушным женщинам, вытирающим о фартуки свои натруженные руки, бывшая красавица Даша жарит на мангале мясо. Здесь же растет любимое дерево Чика — инжир, забравшись на который, можно скрыться от врагов... Этот двор, где квохчут куры, куда залетает ястреб, заезжают лошади, приходят коровы, — своеобразный ноев ковчег. Рядом — море, куда Чик мчится с Белочкой и с оравой таких же сорванцов. И побережье, и город Мухус, в названии которого легко прочитывается перевернутый «Сухум», — лишь продолжение того же двора. Во двор может зайти и бандит — но это будет «свой» бандит, как Керопчик, которого унизил бандит чужой; и Чик испытывает впервые чувство ужаса от унижения на твоих глазах другого человека («Животные в городе»).

В этом дворе перемешаны языки. Это «котел» языков, малый «вавилончик». Здесь живут абхазцы, русские, греки, персы, турки, евреи. Сумасшедший дядя Коля говорит на «затейливом языке из смеси трех языков». Уважение к другой нации здесь складывается естественно, оно входит в условия мирного дворового сосуществования, которое является больше чем сосуществованием — людей объединяют нити привязанности, дружбы, любви.

Действие повестей и рассказов о Чике происходит как бы одновременно — время живет и пульсирует в одной точке. «У меня такое впечатление,— говорится в рассказе «Долги и страсти»,— что все мое детство прошло под странным знаком заколдованного времени,— моя тетушка за все это время никак не могла выскочить из тридцатипятилетнего возраста». Это волшебное время детства: один длинный-длинный, непрекращающийся день с короткой южной ночью («Ночь и день Чика»), лишь подчеркивающей радость ожидания грядущего дня. Этот день чрезвычайно подробен, богат происшествиями, приключениями, событиями, ошеломляющими открытиями. Например, Чик с друзьями решил пойти за мастикой, сосновой смолой, из которой дети делают жвачку. Этот поход написан как эпический. Автор подробно, любовно описывает и тщательные сборы детей, и отношение их друг к другу, и испытания на пути к «счастью» обладания мастикой — то на детей бросается, играя, щенок волкодава, то нужно избежать встречи с «рыжеголовыми» — детьми первого советского хироманта, облюбовавшими сосны для себя; то необходимо вступить в драку, дабы поддержать свой авторитет. В этом походе проверяются и крепнут лучшие качества детей: вот уже и Ника не такая капризная, и Оник смелеет, да и Лесик с честью прошел весь путь. Не говоря уж о Чике, проявившем храбрость, самообладание, выдержку, волю к победе, — справедливым предводителем своей команды.

Мухусский двор вместил в себя не только разных по национальностям, по характерам детей и взрослых. Это не только «место», но и «время»: маленький его срез. Но срез, свидетельствующий о целом. Здесь живут и «богатые», и «бедные» — так их воспринимает Чик. Есть Богатый Портной, отец Оника, есть и Бедная Портниха — мать Соньки. Есть и бывший нэпман, опустившийся на самое дно, дошедший до торговли каштанами (ниже, по мнению Богатого Портного, не бывает. Зато его положение, отмечает автор, «отличалось диалектической прочностью» — когда человек уже сидит на земле, ему не страшно падать). Здесь живет семья репрессированного Паты Патарая — великого танцора, арестованного за то, что «танцевал перед начальником, оказавшимся вредителем». Слова «вредитель», «шпион» привычны в разговорах детей. Это — тревожные знаки времени. Гнусный собаколов, размыш-

ляет Чик, послан этими самыми вредителями, дабы отвлекать людей от дела. «В те времена очень многих людей подозревали в шпионстве. Чик сам в этом подозревал дядю» — сумасшедшего Колю... Дети пока не понимают, что кроется за этой шпиономанией, но инстинктивно ощущают что-то неладное: Чик, который знает о судьбе Патарая, трогательно заботится о том, чтобы до ушей Ники это не дошло. Оберегающие друг друга в эти страшные времена дети — вот высокий образ гармонии, противостоящей жестокости и несправедливости общества.

Двор — своего рода оазис взрослых человеческих отношений.

В мухусском дворе торжествуют доброта, внимание, участие, противостоящие официальной жизни, исполненной лозунгов, тревог и страхов. Двор — неформальная община, «неофициальное» государство в государстве, вырабатывающее свои законы, свою конституцию, свои «наказания» и поощрения. Живут здесь изгои, «бывшие», пострадавшие, отброшенные, не принятые властью или ущемленные ею. Но эти «отброшенные» не только остаются людьми, но и живут по законам высокой человечности и взаимопомощи. Даже любовное отношение их к животным говорит о многом — о бескорыстии, чистоте, духовности, внутренней опрятности, подлинной интеллигентности. Это маленькая республика, в которой правит своя справедливость. Здесь никто не обладает полнотой власти, никто не стремится к диктаторству — все равны, и бабушка, наделяющая соседей фруктами из своего сада, делит их поровну. Жизнь во дворе управляется естественными законами человеческого общежития, не приемлет бесчеловечности, унижения слабого, осмеяния убогого. Сумасшедший дядюшка Чика живет здесь не только в безопасности, но в атмосфере любви и приязни. Даже добродушные шлепки, которые отпускает ему портниха Фаина, в которую он безнадежно влюблен, свидетельствуют об отношении, а не о равнодушии. Ф. Искандер тонко и ненавязчиво отделяет «народ» от «толпы». Народ — это «вечнозеленый храм личности» («Утраты»), сохраняющий и умножающий достоинство человека. Двор — это народ. Толпа — это безумие стадиона, например: Чик хорошо чувствовал «многостороннюю, как бы уходящую в бесконечность глупость толпы» («Защита Чика»).

Жизнь семьи в пространстве такого дворика существует вне замкнутого пространства комнаты, вне четырех стен: она как бы вынесена — через балкончики, распахнутые окна, веранды и галереи — на воздух, на площадку двора. Она открыта всякому взору, не отчуждена, не занавешена. Все жизненные проявления становятся публичными, откровенными. Жизнь дворика в Мухусе — народная жизнь, а дерево, растущее в саду, перевитое виноградом, дерево, на котором, как обнаружил Чик, так славно и удобно сидеть, становится священным древом жизни, как бы перевитым судьбами людей, здесь обитающих¹.

Чик — поистине дитя народа, впитавший в себя лучшие его качества. Он жизнелюбив и стоек, справедлив и совестлив: «Во всяком случае, Чик точно знал одно, что та часть головы, которая определяет, что справедливо и что не справедливо, у него работает очень здорово. Это Чик не сказал бы про многих взрослых» («Ночь и день Чика»). Он не приемлет предательства в самых разных и тонких его проявлениях. Нравственное чувство Чика необычайно развито. Он, например, чувствует неловкость, если драка несправедливая, не может серьезно драться с мальчишкой, если тот меньше, слабее его. Защищает ребят, которые не могут за себя постоять. Он щедр; исходя из собственных «богатств», готов поделиться всем, что у него есть. Чик «никогда не будет чувствовать себя

¹ В древних священных книгах фиговое дерево (инжир. — *Н. И.*) именуется «божественным»... Индуистский бог Кришна говорит: «Я есть дух, начало и конец творения. Я — фиговое дерево». В древнеегипетской «Книге царств» мирная, беззаботная жизнь определяется: «Жить под фиговым деревом, питаясь его плодами».

В поэтике Ф. Искандера прослеживается обращение к мифологемам, символам и мотивам растительного и животного мира, характерным для древнего абхазского мировосприятия и свидетельствующим о глубинной связи писателя с народной культурой. Так, рассказ о гибнущем буйволе — «Широколобый» — можно понять более адекватно замыслу писателя исходя из знания о том, что у абхазцев «особо почиталось божество — покровитель скота, особенно буйволов... По всему Кавказу распространены легенды о корове или быке, посланных божеством — покровителем скота — в селение... в храм Илори (Абхазия) в день святого Георгия демонстрировалось «чудо»: появлялся бык с золочеными рогами, приведенный якобы самим святым ночью, в канун праздника» («Мифы народов мира», т. 1, с. 605).

счастливым, пока собаколов в городе». Чик остро реагирует не только на несправедливость, но и на напыщенную глупость взрослых, на их фальшивость: «Когда Чик был совсем маленький, он, слушая, как во дворе один взрослый, разговаривая с другим, говорит одно, а думает про другое, считал, что это такая игра. Чик замечал, что и другой взрослый при этом думает совсем про другое, так что никто никого не обманывает. Он толком не понимал, почему они в конце игры не рассмеются и не скажут о том, что они хорошо поиграли» («Ночь и день Чика»). Он сам, например, не может удержаться от искреннего смеха, если, скажем, учитель русского языка Акакий Македонович заставляет детей заучивать чудовищные вирши собственного изготовления:

Как писать частицу «не»
В нашей солнечной стране?
То ли вместе, то ли врозь?!
Не надеясь на авось,
Вы поймите из примера,
Нужного для пионера...

За свой открытый смех Чик поплатился вызовом в школу родителей, но привел сумасшедшего дядюшку, с которым и оставил для разговора Акакия Македоновича.

Обо всем этом повествуется абсолютно всерьез. И все перипетии Чика и его друзей, все разговоры и горячие споры взрослых о пустяках изложены автором подробно. Автор входит в положение каждого, стремится к полноте изображения каждой ситуации, как бы комична она ни была. Смех автора живет внутри этой невероятной серьезности. Чик и его дядя «пойманы с поличным»: пасли корову в границах огорода, а это «не положено».

«— Шпионы ходят по стране, — сказал милиционер.

— Знаю, — согласился Чик.

— В том числе под видом сумасшедших, — сказал милиционер.

— Знаю, — согласился Чик, потрясенный тем, что милиционер подозревает дядю в том, в чем Чик сам подозревал его когда-то. — Но он настоящий сумасшедший. Его доктор Жданов проверял.

— Этот номер не пройдет,— сказал милиционер,— я вас всех забираю в милицию. Там все выяснят... Корова не бодается?

— Нет,— сказал Чик,— она мирная.

— Вот и хорошо,— сказал милиционер и отобрал у Чика веревку, за которую была привязана корова.— Я ее поведу.

...Они вошли во двор милиции, и милиционер крепко привязал корову к забору. Там росла густая трава, и корова тут же начала ее есть...»

Смех Искандера естествен, как реакция самой жизни на неестественную формальность официальности. Смех вскрывает и убивает напыщенную фальшь, глупость и самодовольство тех, кто мнит себя наделенным властью над детьми, блаженными и коровами. Официальные «верхи» подвергаются неостановимому народному смеху. Смех побеждает страх.

Искандеру чужд сарказм отрицающий. Его смех лишен назидательности, нравоучительства, морализирования. Если хотите, это плутовской смех, веселый обман лжи, надувательство лицемерия. Он уничтожает, утверждая. Более того — этот смех целителен и спасителен, ибо без него жизнь попросту остановилась бы: трагические обстоятельства времени столь сильны, что человека без ободряющего присутствия этого смеха охватили бы отчаяние и безнадежность.

«Оттенки — это лакомство умных»,— замечает автор. За спасительным смехом автора нужно читать оттенки. Проходя мимо страшного бездомного пса с костью, Чик убеждает себя не бояться, воображая, что это капитан с трубкой, «который просто так, чтобы было интересней, напустил на себя свирепость»,— и проводит мимо пса детей. Так и автор проводит, спасает своих героев, бесстрашно смеясь над циклопом-временем.

Смех побеждает ложь, предательство, даже смерть. Смех священен — потому что побеждает все застывшее, мертвое, догматическое. Искандер ненавязчиво вплетает в свой текст внутреннюю пародию — например, на знаменитый гоголевский текст, не опасаясь «задеть святое». Вот он описывает речушку («или канаву, как ее достаточно справедливо тогда называли»): «Обычно воды в этой речушке было так мало, что редкая птица решалась ее перелететь, проще было перейти ее вброд,

что и делали чумазые городские куры» («Богатый Портной и хиромант»).

В этом смеховом мире гипербола и гротеск соседствуют с глубоко реалистическим изображением. Несомненно животворное влияние народного комизма, связанного с изображением тела и всех его забот: приготовления пищи, ее поглощения, удовольствия, отдыха, купания, обнажения. Героев Искандера словно преследуют безмерный аппетит и неутолимая жажда: во дворе бесконечно что-то жарится или варится; тетушка Чика прекращает свое вечное чаепитие, только если оно переходит в кофепитие; в почти райском саду Чика вечно зреют какие-то фрукты (Чика радуется круговороту поспевающих ягод и фруктов: земляника, вишня, черешня, абрикос, персик, груша, айва, орехи, хурма, каштан); Богатый Портной принципиально пьет кофе только во дворе; Алихан торгует вкусными козинаками; у Чика во время купания крадут трусы... Это веселый, поедающий, плодящийся, растящий детей, радующийся жизни мир, одушевленный смехом, уничтожающим мрачность действительности. Смех торжествует и в ситуациях, и в языке — как в объявлении, вывешенном Богатым Портным: «Ищу хорошего русского старика для сторожения фруктов. Если будет плотник или каменщик, еще лучше. Вторая Подгорная, дом 37, балкон на улицу, кричи: Сурен».

На оплакивании покойной подруги тетушки Чика и сидящую с ним за столом конопатую девочку так и разбирает от смеха («Чик идет на оплакивание»). За поминальным столом начинаются игра и веселье, побеждающие смерть. И взрослые, пришедшие попроситься с покойной, тоже втягиваются в эту совершенно не приличествующую событиям атмосферу застольных баек. Развязываются языки, старики со смехом вспоминают любовные приключения покойницы — смех у гроба, сама смеющаяся смерть, забывшая о своих прямых обязанностях... Вспоминают они и небезопасные легенды... Начинается стихийный праздник, и вместе с ним торжествует освобождающаяся от страха смерти (да и страха перед жизнью) атмосфера вольности и народного веселья.

Время войны, которое выпало на детство Чика, тоже окрашено смехом — через его восприятие. В рассказе «Богатый Портной и хиромант», композиционно вы-

строенном как устный рассказ в рассказе, от которого ответвляются истории и байки других рассказчиков или рассказы по ассоциации с основным событием (отчего композиция рассказов Искандера, как правило, действительно растет и ветвится, как дерево, недаром сам автор говорит об одном из своих рассказчиков: «ветвистость его рассказов только подчеркивала подлинность самого древа жизни, которое он описывал»), говорится о том, как с помощью камней и воды «брали» двух немецких летчиков, вылезших в конце концов к радости и смеху детей — облепленными каким-то пухом и перьями, как «Дедал и Икар после неудачного полета», безмерно обиженных на странные способы ведения войны. Враг не только повергнут, но — по-искандеровски — осмеян, и страх побежден навсегда.

Смех побеждает смерть, смех побеждает войну. Мудрость народа состоит не только в том, чтобы победить врага, но и осмеять его. Бригадир Кязым из одноименного рассказа, неграмотный абхазский крестьянин (лукавый повествователь замечает, однако, что неграмотный Кязым говорил на пяти языках — к этому естественному знанию и естественному интернационализму подталкивает его сама жизнь), дознается-таки, кто украл из колхозной кассы сто тысяч рублей. Кязым находит истинного вора и остроумно загоняет его в ловушку — но рассказ был бы не вполне «искандеровским», если бы в финале жена вора не побежала — под общий хохот чегемцев — за полотенцем, в которое были завернуты злополучные деньги...

Действие рассказа происходит в Чегеме. Горное абхазское село — это тот «большой дом», то родовое гнездо, из которого вышел и знаменитый дядя Сандро, и Чик, приходящийся ему племянником. Родом отсюда и мать лирического повествователя («Большой день Большого дома»). Искандер изображает жизнь в Чегеме как своего рода начало начал всего сущего, жизнь богатырей и богатырш, сохраняя при этом живое чувство юмора по отношению к своему народу. Чегемские рассказы складываются в своеобразный чегемский эпос.

Естественность уклада, единство с природой, душевная чистота героев создают тот первозданный, почти идиллический порядок, который управляет течением жизни. «По изумрудно-зеленому косогору холма, белея беспорядочными пятнами», поднимается стадо коз.

«Сквозь далекий шум реки доносился прерывистый от большого расстояния... звук пастушеской дудки».

Но Искандер пишет отнюдь не сентиментально-идиллическую картинку. За этой идиллией притаилась трагедия, уже поджидающая свой час. Семья распадется, чуть не погибнет любимая старшая сестра, дом рухнет — это один из последних «больших дней» общего счастья и покоя. Исторические катаклизмы дышат людям в затылок. Если в цикле о Чике Искандер писал стихийно сложившуюся общину двора, то здесь он пишет родовую общность. Но «Большой день» увиден уже отсюда, с точки зрения современности, исходя из современного ностальгического знания того, что мы утратили. Он контрастен теперешнему отчуждению: «В этом мире, забывшем о долге, о чести, о совести», старенькая мать — в прошлом юная Кама — «неуклонно вела свою великую маленькую войну с хаосом эгоизма, отчуждения, осквернения святыни божьего дара — стыда. Она не только стремилась всех нас, детей своих, поставить на ноги, но и старалась всеми средствами весь наш род удержать в теплой роевой связи».

Повествование о Чегеме — это своего рода национальные мистерии, о которых рассказано с пьянящим, возрождающим смехом: это мир вечно становящийся, праздничный, полный жизненных соков.

Комическим эпосом исторической народной жизни стал роман «Сандро из Чегема».

Оговорюсь сразу. Искандер, при всей огромной любви к своему народу, при всем желании погрузить читателя в абхазский национальный мир, начисто лишен гнетущего и сковывающего пиетета по отношению к национальному характеру. Его взгляд на национальный характер свободен. Искандер не только не боится комизма в изображении своего героя или истории народа — он опирается на него.

В дяде Сандро уживаются и герой, и плут, и защитник чести, и обманщик, и вечный бездельник, и праздничный «Великий Тамада», и труженик, и повосточному горделивый глупец (выглядит так, словно держит на привязи не обычную корову, а зубробизона), и хитрец («Он остановился в таком месте, где колхозы уже кончились, а город еще не начался»), и истинный сын своего народа (первым пришел к высокому должностному лицу с предложением вернуть древние аб-

хазские названия рекам и горам). Искандер словно бы спаял в нем противоположные черты национального характера — он и бесстрашный рыцарь, получающий пулю за прекрасную княгиню (которая, кстати, отлично справляется с дойкой коров), и крестьянин, в поте лица своего обрабатывающий землю; он и артист, танцор, выступающий в знаменитом ансамбле Паты Патарая, и мудрец, стремящийся спасти свой народ от братоубийственной войны. Дядя Сандро стар, ему «почти восемьдесят лет, так что даже по абхазским понятиям его смело можно назвать старым человеком», и вечно молод.

В дяде Сандро брызжущее веселье соединено с печалью, как смех у гроба покойного — «самая веселая и в то же время самая печальная звезда на небосклоне свадебных и поминальных пиршеств». Дядя Сандро — герой и почти сказочный болтун и враль: «Силой своего голоса контузил... всадника, как бы самой звуковой волной смыл его с коня.

— У меня в те времена, — добавлял он... — был один такой голос, что если в темноте неожиданно крикнуть, всадник иногда падал с коня, хотя иногда и не падал».

Авторская интонация по отношению к дяде Сандро колеблется от осмеяния до восхищения, любования «его величественной и несколько оперной фигурой, как бы иронически осознающей свою оперность и в то же время с оправдательной усмешкой кивающей на тайное шутовство самой жизни». Своеобразный роман Искандера строится как система новелл, объединенных героем (хотя и не во всех новеллах он является главным действующим лицом — иногда словно отходит в тень, на периферию повествования).

В трагикомическом варианте изложена и история. «В те далекие времена, — эпически повествуется в романе, — носа не высунешь, чтобы не шмякнуться в какую-нибудь историю». Народ не только смеясь расстается со своим прошлым — смеясь, он воссоздает свою историю. Так комически-серьезно рассказано о принце Ольденбургском, «просветителе» абхазского народа. Принц Ольденбургский и все его деяния описаны с чрезвычайной серьезностью, настолько умопомрачительной, что она сама собой рождает смеховой эффект. Осмеяние власти исходит от священного трепета в описании занятий этой власти — с поездками на новеньком чудо-автомобиле, с посещением рабочих, которые специально включали ненужные станки, когда

приезжал принц, с кормлением черных лебедей и пеликанов свежей, только что наловленной рыбой. «Кроме всего, принц Ольденбургский много экспериментировал для украшения и развития самой природы, хотя наряду с успехами в этой области были и досадные неудачи» — так, полсотни розовощеких ангельских попугайчиков, выпущенных по его приказу на волю для украшения парка, «быстро переклевали растерявшиеся было сперва местные ястребы». Были выпущены на волю и десять мартышек обоего пола, но «вопрос о возможности приживания африканских мартышек остался открытым, потому что еще до наступления зимы их перестреляли местные охотники». В общем, «цивилизация края шла полным ходом, хотя иногда и натывалась на неожиданные препятствия».

Народ весело дурачит напыщенного и самодовольного принца, в силу своего пеликаньего самодовольства не замечающего этого надувательства. Дурачит его и дядя Сандро, поймавший любимого принцем черного лебедя и получивший в награду цейсовский бинокль. Искандер гротескно рисует портрет отменной глупости, застывшей в своем высокомерии («Дикарь, а как свободно держится», — думает принц снисходительно о дяде Сандро), не подозревающей о точной оценке, которая естественно складывается в народе. В отличие от лукавого хитреца Сандро, готового при случае вместе со всеми посмеяться над самим собой, принц Ольденбургский надут и титанически серьезен по отношению к самому себе, а потому и окончательно смешон: «Принц Ольденбургский, задумавшись, стоял над прудом гагринского парка, как Петр над волнами Балтийского моря».

Принц, изображающий из себя Петра, встающий в шесть утра «для созидательной работы», заключающейся по большей части в кормлении любимых пеликанов, — явная пародия. Но глубоко пародиен и весь роман, только опять-таки пародия присутствует здесь не как разрушение, отрицание жанра, нет — как возрождение его через воскрешающую смеховую стихию.

В главе «Битва на Кудоре», например, изображена так и не состоявшаяся битва между меньшевиками и большевиками. На глазах дяди Сандро, гостившего у своего друга в селе Анхара в первые майские дни 1918 года, «история сдвинулась с места и не вполне уверенно покатила по черноморскому шоссе».

Смех Искандера адекватен его языку, его слову. Этот смех рождается порою из «столкновения» языков, из разноязычия (как в цикле о Чике). Другое чисто языковое средство — это преодоление языкового стереотипа, клише не через «избегание» его, а, наоборот, через поглощение.

«История сдвинулась с места» — общий языковой штамп, в силу своей стертости не задевающий нашего сознания. Но история, которая, сдвинувшись, «покатилась» именно «по черноморскому шоссе» да еще и «не совсем уверенно», — это уже осмеяние штампа и переосмысление, оживление слова. На «атомарном» уровне языка действует принцип, характерный для смеха Искандера вообще, — завоевывать, осмеивая. Ведь история-таки выросла в Историю — несмотря на то, что вначале «покатилась по черноморскому шоссе»...

Но вернемся в 1918 год. Прежде чем перейти к конкретным событиям, повествователь долго и серьезно будет рассказывать о том, как наименее консервативные абхазцы стали выкармливать свиней, так что свиньи жирели до крайней степени и уже ходить не могли — приходилось отправлять их в город на ослах. Мирную беседу о свиньях, правда, вдруг нарушают взрывы — это враждебные стороны глушат рыбу.

«Интересуюсь, до какого места будем воевать, до Гагр или до Сочи?» — спрашивает крестьянин, так и не выяснивший, как теперь относиться к тем, которые, пользуясь суматохой, свиней разводят...

«Битва на Кодоре» (так называется эта глава) кончается трагически — гибнет сын несчастного Кунты, не чуввшего, как обернется эта «история». То, что казалось таким забавным, почти потешным, оборачивается гибелью сыновей, кровью. Думалось, что обойдет, минует — «в тот день окончательно перекинулось на ту сторону, и когда до вечера оставалось два-три часа, жители Анхары решились выпустить на выгон проголодавшийся скот», — но нет, не минуло, не обошло. Остаться сторонним наблюдателем «истории» (Сандро рассматривает все происходящее в подаренный принцем Ольденбургским цейсовский бинокль), не присоединиться, не участвовать? Сандро ведь не разбирается ни в политике, ни тем более в ее оттенках... Так и не стал он «героем» битвы на Кодоре, хотя и ездил ночью к большевикам, чтобы объяснить им, откуда

лучше стрелять. Положение крестьянина — дяди Сандро — поистине драматично: он думает о скоте (напоен ли, накормлен), об урожае, о земле — но история втягивает его в свой водоворот, и лишь от случая зависит, пойдет ли он с меньшевиками или с большевиками...

Так, оказавшись в доме богатого армянина, Сандро сначала пытается защитить его от налета меньшевиков — но потому лишь, что он, Сандро, гость и должен — по кодексу чести — защищать хозяина. Более того: он отрицательно относится к меньшевизму, ибо считает, что «все меньшевики эндурского происхождения. Конечно, он знал, что у них есть всякие местные прихвостни, но сама родина меньшевиков, само осиное гнездо, сама идейная пчеломатка, по его мнению, обитала в Эндурске». Но когда дядя Сандро убеждается, что сопротивление вряд ли увенчается успехом, он усаживается за стол хозяина вместе с меньшевиками, и все сообща пьют вино и доедают барана, поднимая тосты «за счастливую старость хозяина, за будущее его детей», — что не мешает меньшевикам, уходя, забрать трех хозяйских быков, а Сандро, вслед за ними, — и последнего: не оставлять же его в одиночестве...

Роман о Сандро из Чегема принципиально не замкнут, открыт, готов к росту, к саморазвитию. В сущности, повествование о Сандро можно продолжать бесконечно — и герой, и композиция романа практически неисчерпаемы. Жизнеутверждающая авторская идея заключена в свободе саморазвития, с какой движется сюжет. Да и сюжет ли это? Повествование о Сандро не имеет ни завязки, ни развязки — оно может двигаться снова с любой точки, обозначенной в жизни героя. Поэтому дядя Сандро еще и в этом смысле герой народный — ибо он в принципе бессмертен. Тем более, если мы уже побывали на его «псевдопоминках» — на пире в честь его неожиданного выздоровления...

«Чтобы овладеть хорошим юмором, — заметил писатель в рассказе «Начало», — надо дойти до крайнего пессимизма, заглянуть в мрачную бездну, убедиться, что и там ничего нет, и потихоньку возвращаться обратно. След, оставляемый этим обратным путем, и будет настоящим юмором». То, что Искандер называет «хорошим юмором», на самом деле является смеховой стихией, организующей его повествование. Это не просто

подтрунивание над героем или обнаружение смешных и нелепых черт в той или иной ситуации, не «приправа», добавленная к сюжету. Смех — это источник, начало, порождающее саму плоть искандеровской прозы.

В этом смеховом мире автор не только смеется над героем, но и бесконечно любит его, любит его им. В самом деле, разве не хорош дядя Сандро — и как Великий Тамада, без которого не может состояться ни одно застолье, как замечательный рыцарь и любовник, без которого не может жить прекрасная княгиня-сванка, как настоящий друг, перелетающий верхом на лошади через стол, где проигрывается в пух и прах известный табачник Костя Зархиди? В то же время все эти подвиги и деяния являются лжеподвигами и лжедеяниями; ибо честь сванки доверил дяде Сандро его друг, уехавший князь, а проявлять мужество в прыжках над карточным столом — занятие ли это для подлинного героя?

При этом надо учесть происхождение этих комических историй — ведь все они, как утверждает повествователь, рассказаны самим дядей Сандро. Поэтизм, и героизм, и комизм вступают в сложное соединение, которое можно назвать комической героикой.

Не только сам дядя Сандро, но и его родные и близкие наделены богатырской мощью. Дочери тети Маши, соседки Сандро по Чегему, имеют тела «юных великанш» и, лежа на козьих шкурах, образуют «огнедышащий заслон». Автор гиперболизирует их юную красоту, силу, здоровье: «Если присмотреться к любой из них, то можно было заметить легкое марево, струящееся над ними и особенно заметное в тени». Для того чтобы окончательно подтвердить реальность юных великанш, повествователь отмечает, что «собака их, зимой спавшая под домом, выбирала место для сна прямо под комнатой, где спали девушки. По мнению чегемцев, они настолько прогревали пол, что собака под домом чувствовала тепло, излучаемое могучим кровообращением девиц». «Внутренняя логика» таких преувеличений, как замечал Бахтин, — это «логика роста, плодородия, бьющего через край избытка».

Сочетание фантастической гиперболы с реальностью — вот путь, которым идет Искандер еще со времени «Созвездия Козлотура». Так, упоминается жировая складка на шее дяди Сандро: «Но это была не та тяжелая, заматерелая складка, которая бывает у

престарелых обжор. Нет, это была легкая, почти прозрачная складка, я бы сказал, высококалорийного жира, которую откладывает, вероятно, очень здоровый организм, без особых усилий справляясь со своими обычными функциями, и в оставшееся время он, этот неуязвимый организм, балуется этим жирком, как, скажем, не слишком занятые женщины балуются вязаньем». Но происхождение этой складки вполне прозаическое — это мозоль тамады, опрокидывающего в горло стакан за стаканом!

Искандер подчеркивает физический расцвет, красоту и здоровье, вечную молодость героев романа. Жизнь бьет через край, не удовлетворяется обычным стандартом. Торжествуют цветение и роскошь телесного — будь то могучие юные великанши, или волоокая, по-южному ленивая, великолепная красавица Даша, чья рука от лени свешивается с балкона, как цветущая гроздь, или сам дядя Сандро с его подчеркнутой физической красотой, или прекрасная княгиня-сванка. Если любимая дочь дяди Сандро, красавица и лучшая на свете низальщица листьев табака Тали рождает, так обязательно двойню — прекрасных мальчиков. Для Искандера не существует отдельной «духовности» и отдельной «телесности» — радость здорового чувства, как тяга, возникающая между Багротом и Тали, естественна и потому прекрасна, законна по высшим законам природы, и они не могут ей не подчиниться, несмотря на негодование и запрет родни. А кедр, под которым они провели свою первую ночь, считается теперь в Чегеме священным, способствующим деторождению, плодородности.

«В шутильной форме,— замечает автор,— чегемцы умели обходить все табу языческого домостроя. Я даже думаю, что бог (или другое не менее ответственное лицо), вводя в жизнь чегемцев суровые языческие обычаи, в сущности, применял педагогическую хитрость для развития у своих любимцев (чегемцы в этом не сомневаются) чувства юмора». И действительно, тяжкие, казалось бы, обычаи — умыкание невесты, беспрекословное подчинение старшим по роду и т. п. — остроумно обходятся теми, кто проявляет твердую волю и стремление к счастью. В этом мире нет места унынию, пессимизму, меланхолии. Постоянная близость к земле, единство с природой, крестьянский труд не позволяют человеку, расслабившись, предаваться беспочвенным

размышлениям. Человек должен действовать — и только тогда он приблизит свое собственное счастье. Мир Чегема — мир деятельный, и смех здесь так же сопровождает труд, как труд сопровождает смех. Еще в «Созвездии Козлотура» молодой тогда автор писал о своем «главном корне»: «Даже если я там бывал редко, самой своей жизнью, своим очажным дымом, доброй тенью своих деревьев он помогал мне издали, делал меня смелей и уверенней в себе. Я был почти неуязвим, потому что часть моей жизни, мое начало шумело и жило в горах. Когда человек ощущает свое начало и свое продолжение, он щедрей и правильной располагает своей жизнью и его трудней ограбить, потому что он не все богатство держит при себе».

Смеховое начало в этой прозе органически соединено с лирическим. Это лирическое начало выражено прямо, через лирического героя-повествователя, от лица которого были написаны многие рассказы о детстве. Искандер всегда сопротивлялся роли юмориста-развлекателя, от которого публика вечно требует чего-нибудь веселенького. Легче всего было бы закрепиться в этой роли в сознании читателя и благополучно ехать на таком коньке до окончания дней своих, поддаться «социальному заказу» уважаемой публики. Тем более что юмор первых вещей Искандера настраивал на эдакий «среднекавказский» анекдот — с набором обязательных хохм, приключений, ситуаций. Но Искандер, «окопавшись» на этой площадке, взорвал ее изнутри.

Что может быть, скажем, забавнее, чем анекдотический рассказ про сумасшедшего, но вполне безобидного дядюшку, которого вечно поддразнивает юный племянник? Про дядюшку, любимым лакомством которого является лимонад с двойным сиропом? Распевающего свои песенки без слов, называющего и кошек, и собак одним словом «собака» и радостно кричащего им «брысь»? Дядюшку, безнадежно влюбленного в самую некрасивую женщину со всего двора? Дядюшку, который восторженно принимал крупную фотографию известного лица в газете или памятник ему же в сквере за себя самого? Дядюшку, которого племянник пионер, отравленный книгами о майоре Пронине, какое-то время считал-таки диверсантом?

«— Ваша карьера окончена, подполковник Штауберг, — сказал я отчетливо и почувствовал, как на спине

моей выступает гусиная кожа, подобно пузырькам на поверхности газированной воды.

Не знаю, откуда я взял, что он подполковник Штауберг. Видимо, я доверял интуиции, как и многие гениальные контрразведчики, о которых читал, в том числе сам майор Пронин... — Вы неплохо сыграли свою роль, но и мы не дремали, — великодушно отдавая дань ловкости врага, сказал я. Слова приходили точные и крепкие, они вселяли уверенность в правоте дела.

— Мальчик сумасшедший, — сказал дядюшка с некоторым оттенком раздражения».

В этот, только на самый поверхностный взгляд могущий показаться юмористическим рассказ, при чтении которого, однако, вы не можете удержаться и от смеха, и от тяжких размышлений о времени конца 30-х годов, и от спазма в горле, Искандер вложил всю силу и мощь своего лирического чувства. От самых смешных и нелепых ситуаций он резко переходит к судьбе и оценке своего нелепого героя, который *оставался человеком* — а это, по шкале этических ценностей Искандера, единственно ценное и великое. «Я вспоминаю чудесный солнечный день. Дорога над морем. Мы идем в деревню. Это километров двенадцать от города — я, бабушка и он. Впереди дядя, мы едва за ним поспеваем. Он обвешан узелками, в руках у него чемодан, а за спиной самовар. Начало лета. Еще не пыльная зелень и не знойное солнце, а навстречу упругий морской ветерок, дорожной сладостью новизны холодящий грудь. Бабушка попыхивает сигаркой, постукивает палкой, а впереди дядя с солнечным самоваром за спиной. И он поет свои бесконечные песенки, потому что ему хорошо и он чувствует бодрую свежесть летнего дня, заманчивость этого маленького путешествия.

Нет, все-таки жизнь и его не обделила счастливыми минутами. Ведь он пел, и пенье его было простым и радостным, как пенье птиц».

Смеховое начало у Искандера в высшей степени демократично. Смех его не направлен сверху вниз, от автора или лирического повествователя — к герою. Он «работает» на всех уровнях: направлен и от героя на героя, и даже — от героя на повествователя, на авторское «я». Дядя Сандро конечно же посмеивается над богатым армянином. Но и армянин, несмотря на

все свои потери, смеется над важничающим дядей Сандро. Молодой повествователь, познакомившийся с дядей Сандро, прячет в углах губ усмешку по поводу того, что старик требует новые галоши, дабы не ударить в грязь лицом перед газетчиком. Но ведь и дядя Сандро не скрывает своей насмешливости и по отношению к повествователю, владеющему лишь чернилами в собственной ручке, которому он легко морочит голову рассказами о своих приключениях. Читатель смеется и над дядей Сандро, и над рассказчиком, — но ведь и они смеются над читателем, принимающим эти приключения за чистую монету! Смех Искандера не признает никакой иерархии и никаких границ.

Вольно-веселая атмосфера праздника определяет и его принципиальный демократизм, и сюжеты, образы, саму интонацию рассказа.

Большинство глав романа либо повествуют о пире, либо рассказаны на празднике, на пиру, либо завершаются праздником. Богатый армянин вынужден устроить застолье, перерастающее в пир, на котором грабители соревнуются в тостах с защитником Сандро. Дядя Сандро, устраивая ужин для рассказчика, сам собирается на свадьбу («Дядя Сандро у себя дома»). Помощник лесника устраивает походный пир прямо на крышке радиатора («Хранитель гор»). Когда смертельно больной дядя Сандро чувствует себя чуть лучше, устраивается большой пир, а постель больного перетаскивается к пирующим («Дядя Сандро и его любимец»). Наконец, во время соревнования-праздника за честь лучшей низальщицы листьев табака «умыкают» Тали («Тали — чудо Чегема»). Новеллы, составляющие роман, по характеру и тону близки веселой народной дьяблерии: недаром и красавицу Дашу называют «дьяволос», да и смеющаяся Тали с гитарой, сидящая на яблоне, уподоблена колдунье, завораживающей путников. Веселая праздничность жизни смеется над смертью, над болезнью, побеждая и укрощая их: недаром веселье у постели больного укрепляет его дух и поднимает в конце концов на ноги. А сны, которые видит тетя Катя, «свежие, как только что разрытая могила»? В них легко действуют и жители «того мира»: «Они вели себя примерно так, как крестьянин, надолго, может быть, навсегда, застрявший в больнице, при встрече с близкими дает им хозяйственные указания по дому, чувствуя, что они все сделают не так, как

надо, и все-таки не в силах отказаться от горькой сладости укоряющего совета». Все это свидетельствует о могучем народном инстинкте. «Нигде не услышишь столько веселых или даже пряных рассказов о всякой всячине», как на поминках, утверждает автор; «вероятно, влюбленным вот так бывает особенно сладостно целоваться на кладбище среди могильных плит». Непринужденной атмосферой поминального праздника, оказывается, «довольны и родственники покойного, и соседи, и сам покойник, если ему дано оттуда видеть, что у нас тут делается!»

Один из самых блестящих рассказов Искандера, написанных в лучших традициях народной смеховой культуры, — «Колчерукий». История о том, как Колчерукому еще при жизни выкопали могилу, за которой он любовно присматривал, пересекается с историей из его молодости — Шааба Ларба стал Колчеруким, получив пулю от князя за острый язык, опять-таки за насмешку над его козлиными любовными «подвигами».

Колчерукий обманул свою смерть. После звонка из больницы о его мнимой кончине за его телом прислали из колхоза машину, а родственники по обычаю привели всякую живность для поминальной тризны. Колчерукий же с комфортом «приехал на собственные похороны», а гостинцы пришлись по вкусу «бывшему умершему», устроившему по случаю своего воскрешения угощение. Он «пережил или предотвратил свои похороны, правда, оставив за собой могилу в полной боевой готовности», и сажает около нее персиковые деревья, и даже успевает — до своей истинной смерти! — собрать урожай. Смерть соотнесена с рождением, могила — с плодородием жизни, с рождающим лоном земли. Не отдает Колчерукий родственнику и телку, приведенную на несостоявшиеся поминки. «Время шло, а Колчерукий, судя по всему, умирать не собирался. Чем дольше не умирал Колчерукий, тем пышнее расцветала телка, чем пышнее расцветала телка, тем грустнее становился ее бывший хозяин». Колчерукий переживает и наскоки грустного родственника, и анонимный донос, пришедший в связи с тем, что он посадил на свою могилу тунговое деревце (это растение насаждалось тогда в Абхазии, навязывалось колхозам, несмотря на то, что плоды его были ядовитыми, — о вечная тяга к козлотуризации!). И — стойко побеждает все. Однако приходит смерть и к Колчерукому — но и тогда он

разыгрывает последнюю, уже загробную шутку, заставляя все село на похоронах громко смеяться над лошадиным Мустафой: «среди провожающих раздался такой взрыв хохота, который не то что на похоронах, на свадьбе не услышишь».

Хохот был такой, что секретарь сельсовета, услышав его в сельсовете, говорит, выронил печать и воскликнул:

— Клянусь честью, если Колчерукий в последний момент не выскочил из гроба!» (разрядка моя. — *Н. И.*).

Бессмертен герой, способный посмеяться из-за гробовой доски, побеждающий смерть жизнью своего духа; бессмертен и народ, рождающий такого героя и весело смеющийся на его похоронах: «Когда умирает старый человек, в наших краях поминки проходят оживленно. Люди пьют вино и рассказывают друг другу веселые истории... Человек завершил свой человеческий путь, и, если он умер в старости, дожив, как у нас говорят, до своего срока, значит, живым можно праздновать победу человека над судьбой».

Народная смеховая культура пропитывает прозу Искандера и через ее ориентацию на устный бытовой рассказ, на анекдот — не на плоском уровне зубоскальства конечно же, а на уровне современного фольклора, развивающего и продолжающего лучшие народные традиции. Установка на устное, произнесенное слово, на слово рассказанное принципиальна для Искандера. Недаром он заметил как-то, что записанная блестящим устным рассказчиком история сразу же тускнеет, утрачивает свою полнокровность и силу воздействия.

И рассказы о Чике, и новеллы о дяде Сандро сохраняют свежесть произнесенного, доверительного слова, ориентированного на доброжелательного слушателя. «Поговорим просто так. Поговорим о вещах необязательных и потому приятных», — интонация непринужденной беседы, даже болтовни определяет особую атмосферу искандеровской прозы. На равных с читателем, то бишь со слушателем. Позиция собеседника, рассказчика, не подавляющего своими знаниями, а охотно делящегося своими наблюдениями и историями.

За очарованием ранних рассказов серьезной мысли еще не ощущалось. Как правило, это был рассказ-шутка, рассказ с забавным сюжетом. В «Письме» речь идет

о том, как еще в школе повествователь получил от девочки письмо с признанием в любви, о его внезапно вспыхнувшем чувстве, о ее «коварстве» и в конечном счете равнодушии к бывшему предмету своего увлечения. В рассказе «Моя милиция меня бережет» нам поведана комическая история об обмене одинаковыми чемоданами — один из «вечных», банальных сюжетов юмористики. «Лов форели в верховьях Кодора» — смешной рассказ о приключениях студента в походе, о рыбной ловле. «Англичанин с женой и ребенком» — рассказ о том, как забавен восторженный иностранец, не понимающий особенностей нашего образа жизни, и как комичны в своей серьезности ребята, окружившие его своей заботой.

Но в то же время в прозе Искандера подспудно развивается другая линия — за внешней забавностью и «шуточками» таится глубокая, трагическая мысль. Интонация сохраняется — так, в рассказе «Летним днем» действие происходит в одном из приморских кафе, и повествователь, беседующий с немцем из ФРГ, «боковым» слухом слышит умопомрачительно смешную беседу местного пенсионера («чесучового») с курортницей о литературе — беседу, достойную отдельного рассказа.

Немец рассказывает историю о том, как его вербовали в гестапо. Его речь (рассказ в рассказе, излюбленная искандеровская композиция) постоянно перебивается (контрапунктом) ручейком диалога пенсионера с курортницей, и рассказ — по контрасту — обретает неожиданную объемность. «В наших условиях, — говорит рассказчик, — в условиях фашизма, требовать от человека, в частности от ученого, героического сопротивления режиму было бы неправильно и даже вредно». Человеческая порядочность — вот единственное, что помогает выстоять и в конце концов даже победить в условиях тоталитарного режима, в окружении «ловцов душ».

Разговор о нравственности человека, о том, предоставлен ли ему выбор и каков этот выбор, о моральной стойкости и внутренней независимости ведется открыто. Но этот рассказ высвечивает собою и другие рассказы, казавшиеся по первому чтению столь непритязательно-забавными: в каждом из них Искандер отстаивает опорные ценности человеческого поведения:

порядочность, мужество, стойкость, способность к милосердию и состраданию, стремление прийти на помощь к ближнему своему. За «болтовней», за «поговорим просто так», за веселой игрой ума (скажем, за историей о поступлении молодого повествователя-медалиста в библиотечный институт) скрывается полная боли и драматизма мысль об оскорблении личности «разнарядкой», например.

Рассказы, повести, роман Искандера образуют несомненно художественное единство — не только проблематики, но и «времени и места». Повествование от первого лица ранних рассказов сменилось объективным повествованием. Однако и топография, и детали, и герои детства остались теми же самыми: тот же мухусский дворик, тот же чегемский дом. Бабушка, тетушка, сумасшедший дядя повествователя перешли к Чикю: «я» — это и был Чик, еще не объективированный, не обретший своего имени.

Бригадир Кязым — это дядя Чика по матери, живущий в Чегеме, где Чик (и «я») провели несколько месяцев во время войны. Дедушка (рассказ «Дедушка») — отец Кязыма и матери Чика, той самой девочки Камы, героини рассказа «Большой день большого дома». Колчерукий из одноименного рассказа появляется во многих других произведениях и в «Сандро из Чегема», где, кстати, упомянуты и Кязым, и лошадиник Мустафа. Костя Зархиди, персидский коммерсант и красавица Даша переходят из рассказа в роман, из романа в повесть. Проза Фазиля Искандера образует большой мир, опорными точками которого служат Чегем и Мухус. Между этими двумя точками, связанными Чиком (во дворе его родню окружают Богатый Портной, Бедная Портниха, хиромант, бывший коммерсант, Даша, в Чегеме — Кязым, дедушка, мама, Мустафа, Сандро — кстати, тоже далекий родственник Чика, а также повествователя, его жена Катя), и напрягается нить повествования.

Каждый из героев наделен своей самостоятельной историей, а в других рассказах он отходит на периферию, становится героем «фоновым», второстепенным. Читатель прозы Искандера постепенно «обрастает» этими героями, как бы сживается с ними, они от рассказа к рассказу уже становятся как бы его, читателя, соседями и родственниками, хорошими знако-

мыми. Эта маленькая «вселенная» Искандера практически неисчерпаема, ибо история каждого и каждой семьи уходит в глубь времени, и там у каждого есть своя драма; с другой стороны, подрастают дети, а детские взаимоотношения, открытие ими мира — тоже неисчерпаемая кладовая. Искандер продолжает разрабатывать свой мир, над которым, как мы помним, еще в начале его пути засверкало в ночном абхазском небе неведомое ранее созвездие Козлотура — еще одного искандеровского знака Зодиака.

Этот мир родился органически, и он растет и развивается по естественным законам.

В расширяющейся вселенной Искандера, например, был еще лет пятнадцать назад упомянут некий собаколов, которого, помнится, Чик уподобил вредителю, отрывающему людей от их прямых должностных обязанностей. А в опубликованном в конце 1986 года рассказе «Подвиг Чика» свободолюбивый Чик остроумно побеждает собаколова и отпускает на волю пойманных им собак.

Что «хорошо», а что «плохо» в поведении человека, что нравственно, а что нет, определяет торжествующая в рассказах народная этика. Чик, дитя Чегема и Мухуса, деревенское и городское дитя одновременно, — носитель народной морали, не закованной в назидания.

И нетерпимость ребенка к любым проявлениям предательства, особая чуткость к нему тоже воспитана всем укладом семейной, родовой, народной жизни. «Сукин сын! — крикнул отец. — Еще предателей мне в доме не хватало!» Нужно помнить, в какие годы это было сказано и против чего была направлена такая нравственность, такая мораль, противостоящая общепринятому в те времена восторгу по поводу героического поступка Павлика Морозова. Герой рассказа «Запретный плод» — тоже своего рода Павлик Морозов: он доносит родителям на родную сестру, которая, оказываясь, в нарушение мусульманского запрета съела кусочек свиного сала. Ошеломленный тем, что его героический порыв не понят, юный доносчик потрясен выражением брезгливой ненависти, появившейся на лице отца. Но урок не прошел даром. «Я на всю жизнь понял, что никакой принцип не может оправдать подлости и предательства, да и всякое предательство — это волосатая гусеница маленькой зависти, какими бы принципами она ни прикрывалась». Рост души маль-

чика направляется народной жизнью, ее моралью, которая помогла абхазскому народу выстоять, сохранить себя, несмотря на труднейшие испытания и исторические условия. Экспансия «эндурства» идет, но внутреннее, народное сопротивление ей достаточно сильно и глубоко. И дитя Чегема, дитя мухусского дворика Чик — лучшее тому доказательство.

Возникает вопрос: а не повторяется ли Искандер в своих рассказах? «Опять про Чика» — я сама не раз слышала такие раздраженные постоянством привязанности автора к своему герою отклики профессионалов и читателей. Должна сразу признаться, что я не разделяю этих опасений и этого раздражения. Думаю, что только на невнимательный, поверхностный глаз, улавливающий лишь самое первое впечатление, Искандер повторяется.

Не однажды, кстати, а несколько раз писатель осуществлял попытку вырваться за пределы своего опыта, своей манеры, за пределы опыта своего народа. Видимо, порою он все-таки чувствует определенную усталость от своего мира, желает выйти на какое-то новое художественное пространство. Была опубликована и повесть «Морской скорпион» (1978), написанная в традициях психологического реализма. Проза Искандера сразу поскущела, выцвела, как будто цветное изображение резко переключили на черно-белое. Герой метался и переживал на фоне курортной жизни, на фоне жизни отдыхающих. Но сопереживать ему почему-то не хотелось. Вполне выдерживающая стандарты «бытовой» прозы психологическая описательность никакого успеха — и, к счастью, продолжения — в дальнейшем творчестве Искандера не имела.

Другой отход писателя в сторону от своего стиля, от своей интонации — «Джамхух, сын Оленя, или Евангелие по-чегемски» (1983). Здесь маятник качнулся не в сторону традиционного психологизма, а, напротив, в сторону нарастания условности. «Джамхух» — это сказка, выполненная на основе абхазского фольклора. Выкормленный в лесу оленями, человеческий детеныш становится затем самым пронизательным и мудрым из всех абхазцев и отправляется на поиски прекрасной Гунды, из-за которой сложили свои головы немало юношей. По дороге к Джамхуху присоединяются Обьедало, Опивало, Скороход, Ловкач,

Слухач и Силач. Прекрасная Гунда завоевана, но у нее, оказывается, пустое сердце, и Джамхух не нашел с ней счастья. Сказка и грустна, и забавна, однако портит ее поучительность, нагнетаемая от страницы к странице.

Да, конечно, нельзя не согласиться с Джамхухом, что рабство развращает не только рабов, но и рабовладельцев; что хуже всех поступает человек, который пакостит душу другого, что «неблагодарность — это роскошь хама», а «благородство — это взлет на вершину справедливости, минуя промежуточные ступени благоразумия». Джамхух то и дело изрекает мысли верные и афористически оформленные, но делает это с таким напыщенным пафосом, что следовать ему не хочется. Поэтому сказка остается сказкой, а поучения Джамхуха, как бы верны и справедливы они ни были, выглядят как избыточная, если можно так выразиться, передозированная на единицу текста мораль.

По контрасту с основным повествованием особенно ярок и полнокровен двухстраничный финал, где Искандер словно с чувством облегчения возвращается к Искандеру. Сказочных и мифических героев, несколько литературно-жеманных, сменяют подлинные герои Чегема, озаренные душой десятилетнего мальчика, увиденные его чистыми сияющими глазами: на сельских игрищах девушки бегут «от табачного сарая до каштана», соревнуясь в скорости. Действительность схвачена двойной оптикой: и вечной памятью детства, и зрением скорбным, сегодняшним, видящим родные могилы на том самом холме: «А они пробегают мимо своих могил, не замечая их, притормаживают у каштана, шлепают мелькающей ладонью по стволу и назад, назад в порыве азарта, снова не замечая своих могил, уже убегая от них все дальше и дальше, радостно закинув головы, победно, невозвратно!»

Смерть преодолевается взлетом истинной художественности, обеспеченной подлинностью переживания, а бессмертие смертных реальнее бессмертия легендарно-сказочных героев, все же оставшихся в повествовании марионетками, направляемыми авторской рукой.

Но последние рассказы Искандера («Чегемская Кармен», «Бармен Адгур» — «Знамя», 1986, № 12) показывают новый, плодотворный поворот его творчества. Герои этих рассказов — тоже бывшие чегемцы, молодые обитатели Мухуса. Однако сколь изменились и

сами мухусцы, и жизнь в городе! Прежняя родовая сплоченность, взаимопомощь сменилась порочной спайкой уголовного мира с властями. Патриархальность вытеснена пропитавшей все слои общества мафиозностью, в которой легко ориентируются головокружительно «свободные» (а на самом деле — повязанные по рукам и ногам) герои.

Это и Зейнаб, чегемская Кармен, лихо меняющая возлюбленных. Красавица абхазка не прочь и шампанское распить с незнакомым мужчиной, наркотиками побаловаться. Особый романтический шик придает ей — в ее же глазах — связь с Дауром, «честным» бандитом, живущим по лозунгу «грабь награбленное». И отец, не выдержавший ее приключений, убивает дочь — прямо перед родовым домом в Чегеме...

Это и бармен Адгур, не расстающийся с парабеллумом, как должное воспринимающий не только ежедневные перестрелки, вошедший в привычку бандитизм, поднадоевшие ограбления, но и то, что подкуплены милиция, адвокатура, врачи в больнице, которые делают или не делают операцию в зависимости от указаний главаря.

«Неофициальная» жизнь Мухуса, запечатленная Искандером сегодня, совсем иная, чем «неофициальная» жизнь послевоенного дворика, — знаменитый искандеровский смех резко меняется. Юмор окрашивается в мрачные тона, становится черным; теплая улыбка, свойственная ранее интонации рассказчика, постепенно застывает на губах от горечи той правды, о которой поведано столь откровенно и с такой затаенной болью. Мы не обнаружим здесь прямых выплесков авторского гнева в духе «Пожара» или «Печального детектива», резких инвектив в духе «Плахи». Не найдем открытой публицистичности и бичевания пороков, низко павших нравов, откровенных картин торжества «бриллиантовой» жизни. Искандер все-таки остается Искандером — прежде всего художником.

Гротеск Искандера меняется — становится трагическим. Смех остался, но принял форму сарказма, вдруг перестал быть радостным, ликующим. Произошло как бы перерождение смехового начала, резкое ослабление положительного, возрождающего момента. Лишь в ассоциативной истории об ослице и преследующих ее с любовными намерениями девяти ослах («Чегемская

Кармен») явственно слышны мотивы «прежнего» Искандера. Именно ослица — как уходящий в толщу веков символ торжества половой жизни — возникает на страницах этого рассказа не случайно.

Свой мир вдруг превратился в чуждый мир. Кругом — та же красота черноморского побережья, цветущие олеандры, уютные кофейни, но все это теперь представляется лишь декорацией, за которой скрывается тяжелая правда действительности.

Теперь торжествует геройство совсем иного рода — не ради спасения, защиты человека, не ради утверждения великих ценностей, справедливости, совести, нет, ради защиты своих денежных интересов. Прежние богатыри вытеснены в уважительном сознании массы «богатыми богатырями».

«Наш род», «наша семья», «клянусь мамой», «клянусь своими детьми» — это лишь обесцвеченные и обесцененные знаки, скелеты тех великих смыслов, которые когда-то эти слова обозначали. Теперь все обесценено и обесчещено: и жизнь, и смерть, и продолжение рода, и семейные связи. Содержание умерло, остался один ритуал, а его исполнение выглядит фальшиво-напыщенным («Сейчас какое настроение пить, когда в Чегеме бабушка лежит мертвая...»). Да если уж совсем по правде, то и ритуала не осталось: чегемская Зейнаб способна сегодня позволить своему ухажеру размозжить голову родной бабушке, подсмотревшей за любовными свиданиями пятнадцатилетней внучки.

Распад человечности, забвение веками складывавшейся народной этики, гибель и разрушение рода, равнодушие людей к будущему народа — вот что жестко и нелицеприятно пишет сегодня Искандер.

Помните, что, по его же словам, движет писателем?

«Оскорбленная любовь: к людям ли, к родине, может быть, к человечеству в целом».

С чувством оскорбленной любви «к человечеству в целом» написана философская сказка (жанр определил сам автор) «Кролики и удавы».

В прозе Ф. Искандера часто действуют и размышляют животные. Вспомним буйвола Широколобого, вспомним мула из «Сандро», Олениху из сказки «Джамхух, сын Оленя». В «Кроliках и удавах» Искандер создает социально-политическую сатиру из жизни вымышленного животного мира, чья структура пронизана страстя-

ми мира, увы, человеческого. Писатель резко заострил черты реальности, прибегнув к фантастике, гротеску, символике и аллегории.

В фантастической сказке Искандера удавы и кролики — при полной вроде бы своей противоположности — составляют единое целое. Возникает особый симбиоз. Особый вид уродливого сообщества. «Потому что кролик, переработанный удавом, — как размышляет Великий Питон, — превращается в удава. Значит, удавы — это кролики на высшей стадии своего развития. Иначе говоря, мы — это бывшие они, а они — это будущие мы».

«В этот жаркий летний день, — так начинается эта сказка, — два удава, лежа на большом мшистом камне, грелись на солнце, мирно переваривая недавно проглоченных кроликов». Идиллическая картина, да и только! Вокруг порхают «бабочки величиной с маленькую птичку и птицы величиной с маленькую бабочку», благоухают тропические цветы. Что же делать, если уж так сложилось, — кролики должны быть проглочены, а удавы должны глотать кроликов? «Ваш гипноз — это наш страх», — говорит дерзкий кролик удаву.

В этом условном, но столь узнаваемом мире старые удавы убеждены, что все идет разумно и правильно. Но молодой удав, например, может задаться вопросом: «Почему кролики не убегают, когда я на них смотрю, ведь они обычно очень быстро бегают?» Молодому удаву непонятно, почему кролики смирились с таким порядком и покорно идут, как говорится, на убой.

Искандер глубоко исследует корни подчинения, холопской, рабской зависимости «кроликов» от гипнотизирующих их «удавов». Если же неожиданно появляется — даже в этой конформистской среде — свободолюбивый кролик, чьей смелости хватает на то, чтобы уже внутри удава, уже будучи проглоченным, упереться в животе, — то об этом «бешеном кролике» пятьдесят лет потрясенные удавы будут рассказывать легенды...

Однако на самом-то деле и кролики, и удавы стоят друг друга. Их странное сообщество, главным законом которого является закон беспрекословного проглатывания, основано на воровстве, пропитано ложью, социальной демагогией, пустым фразерством, постоянно подновляемыми лозунгами (вроде главного лозунга о бу-

дущей Цветной Капусте, которая когда-нибудь в отдаленном будущем украсит стол каждого кролика!). Кролики предают друг друга, заняты бесконечной нечистоплотной возней... Это сообщество скрепленных взаимным рабством — рабством покорных холопов и развращенных хозяев. Хозяева ведь тоже скованы страхом — попробуй, скажем, удав не приподнять — в знак верности — головы во время исполнения боевого гимна... Немедленно лишат жизни как изменника!

В «Кроliках и удавах» смех Искандера приобретает грустную, если не мрачную, окраску. Заканчивая эту столь удивительную, и вместе с тем столь поучительную историю, автор замечает: «...я предпочитаю слушателя несколько помрачневшего. Мне кажется, что для кроликов от него можно ожидать гораздо больше пользы, если им вообще может что-нибудь помочь». Искандер смотрит на реальность трезво, без иллюзий, открыто говоря о том, что пока кролики, раздираемые внутренними противоречиями (а удавам только этого и надо), будут покорно идти на убой, их положение внутри странного сообщества не изменится.

И в то же время философская эта сказка удивительно смешна в каждой своей детали. Например, вдруг — из нутра удава! — стал дерзить Великому Питону проглоченный кролик. И Великий Питон обобщает: «Удав, из которого говорит кролик, это не тот удав, который нам нужен...» Или вот, скажем, Великий Питон предупреждает удавов, переваривающих кроликов: «Шипите шепотом, не забывайте, что враг внутри нас...» Искандер головокружительно свободно пародирует социальную демагогию. Освобождением от ее догм и оков и звучит раскрепощающий смех автора.

Но на что же надеяться в этом мире, если он состоит из удавов, кроликов и обворованных тупых туземцев, если судить по искандеровской сказке?.. «Очеловечивание человека» — так определяет задачу литературы сегодня сам писатель. Он не оставляет читателя в смуте безнадежности и пессимизма, хотя смех его, как мы убедились, может быть и мрачным. Проза Фазиля Искандера погружает нас в мощный поток народной этики. Вспомним «Утраты» — рассказ, повествующий о смерти сестры Зенона, писателя-са-

тирика. Узнав о ее внезапной кончине, Зенон летит из Москвы на родину. И как много прекрасного узнает он о людях, которые бескорыстно помогали обреченной больной... Что объединяло всех этих людей — разных национальностей, разных профессий — в порыве милосердия?

«Цель человечества — хороший человек, — формулирует Искандер, — и никакой другой цели нет и быть не может».

1986, 1987

СУДЬБА И РОЛЬ

(Андрей Битов)

По застарелой привычке зачислять писателей в «обоймы» и рассуждать «поколениями» в стороне остаются те, кого трудно с кем-то объединить, к кому-то прибавить.

Куда, скажем, прикажете зачислить Андрея Битова? По возрасту он ближе всего к тем, кого называли «сорокалетними» — но что-то сопротивляется объединению его, например, с Маканиным или Кимом... И пришел он в литературу гораздо раньше их, в самом начале 60-х. Но где сейчас бывшие «шестидесятники», а где он?

Сам по себе. Наособицу. В стороне. И — *сам себе*: поколение. Сам себе — направление. Литературное одиночество А. Битова имеет не только минусы («Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке» — это не про него), но и свои плюсы.

Сам себе — романист («Роль», роман-пунктир; «Пушкинский дом», написанный давно, пришедший к читателю только что), рассказчик, географ-историк-эссеист («Уроки Армении», «Выбор натуры»), эколог («Птицы, или Новые сведения о человеке»), литературовед («Предположение жить»), критик («Статьи из романа»)... И совсем уж неожиданно — поэт («Книгу путешествий» завершает большое стихотворение «Пейзаж»).

С дружелюбным спокойствием и трезвостью ученого входит он в проблемы архитектуры или — вопросы стихосложения, перевода... Все, что структурно (а сколь структурны архитектура, стихосложение, перевод!), притягивает его, провоцирует работу его сознания.

С трезвостью ученого — и со страстью дилетанта. Дилетантизм Битова так же принципиален, как и постоянная работа его сознания. Скорее даже не дилетантизм, а тяга ко всему еще неизведанному, неопробованному, не открытому — для себя лично. Не столько дилетант — простодушный неофит. Но: дилетант (или неофит), способный к ускоренному обучению и благодарному восприятию.

Вспомним Б. Эйхенбаума, издавшего в конце 20-х один номер «своего» журнала «Мой современник», где он был и главным редактором, и издателем, и автором всех разделов. Такой журнал мог бы издать и Битов — например, по отделу критики мог бы комментировать свои собственные сочинения. И здесь же — раздел «Из истории отечественной словесности», и прочая, и прочая...

В то же время Битов, как правило, снимает налет «чрезвычайной серьезности» по отношению к собственным литературоведческим и критическим сочинениям. Он пишет не просто статьи, но — статьи, оказывается, из романа, и принадлежат они подчас не ему, А. Г. Битову, а его герою, Л. Н. Одоевцеву! С него и спрос...

Так и почешешь недоуменно в затылке, когда читаешь сначала серьезную статью под названием «Ахиллес и черепаха», а вслед за ней — как в перевернутом зеркале — «Черепаша и Ахиллес»... Или в работе о Пушкине («Предположение жить») обнаружишь невероятный с точки зрения пушкинистики подзаголовок: «Воспоминание о Пушкине»... Статьи своего литературного героя, Л. Н. Одоевцева, Битов снабжает развернутым комментарием, где находки, открытия и упущения Л. Н. Одоевцева сравниваются с находками пушкинистов — от Ю. Н. Тынянова до Г. Г. Красухина. Глубину иронию А. Битова здесь можно уподобить лишь глубине его же серьезности...

Начав с улыбки, мы... задумываемся.

Вот как это делается.

Ставится вопрос об этике отношения автора к герою. Насколько допустимо, например, и нравственно ли вообще убивать героя в конце произведения, скажем. Или бросать его на произвол судьбы. Школьные вопросы, скажете вы — и будете правы, — что было дальше с Онегиным? Или Вронским? Битов пишет: «Нам скажут, что герой нематериален, фантом, плод сознания и воображения, и поэтому автор не несет перед ним той же ответственности, как перед живым, из плоти и крови

человеком. Как раз наоборот! Живой человек может воспротивиться, ответить тем же, сам причинить нам... в конце концов, на его стороне закон — и я очень несвободен в обращении с инотелесным, чем я, человеком. Герой же безответен, он более чем раб, и отношение к нему — дело авторской совести в гораздо большей степени, чем отношения с живыми людьми».

Теперь уже в тупике не автор, а читатель и критик: с одной стороны, ясно, Битов шутит, а с другой стороны... Ведь не только «играет в серьезность», но и... точен, и прав, и справедлив! «Герои... безропотно несут на себе весь груз чужих моральных, нравственных, этических, гражданских, социальных и каких там еще проблем, которые перекалдывают на их бесплотные плечи писатели. И что бесспорно: с героев своих автор требует больше, чем с себя в снисходительной практике жизни».

В самом деле: сколько раз мы сталкивались с нежизнеспособностью несчастного героя, зачисленного недрогнувшей авторской рукой в «положительные»!

Сталкивались мы с таким «комплексом автора» в создании героя, когда герой наделяется позитивными началами с точки зрения автора, самого обнаруживающего (при ближайшем рассмотрении) отнюдь не замечательные человеческие качества... Какие только нравственные основы и моральные красоты не закладывал автор в своего героя, какими яркими красками его не живописал! Из сколь трудных (экстремальных) ситуаций не выходил он истинным Героем и Победителем! Но... рушилась очередная картонная схема, и несчастный псевдогерой бестрепетно отправлялся читателем на литературную свалку. Вот и получается, что безответные герои *отвечают* на самом деле за своего автора. И, подумав хорошенько обо всем этом, не только как шутку воспримешь идею А. Битова об организации «Общества охраны литературных героев от их авторов»...

В рассказе «Кавалер солдатского Георгия», на самом деле являющемся частью «Пушкинского дома», Битов — в отступлении — не в силах удержаться от «легкой мысли о природе прозы», заключающейся в том, что из странички прозы мы узнаем об авторе чрезвычайно много, хотя и ни слова о нем — прямо — мы там не обнаружим. «Тайну» автора, по мысли А. Битова, несет в себе стиль — «отпечаток души столь же точный, столь же

единичный, как отпечаток пальца есть паспорт преступника».

Итак, стиль. Сравнение этого «отпечатка души» с «паспортом преступника», кстати, и есть красноречивый типичный образчик битовского стиля. Так он строит текст. Легко, уверенно — заманить в ловушку сравнения, парадокс метафоры, да так, чтобы сначала наивный читатель шагнул за автором, — восхитился — так точно! — а затем обнаружил себя сраженным этим милым сравнением наповал.

Но прежде чем перейти к «тайне» автора, к стилю, начнем с героев. Да и загадка в чисто битовском духе — с героями его связана: ранее они *были*, а теперь *исчезли*. Нет больше героев (в старинном понимании этого древнейшего литературоведческого термина) в его прозе.

Вспомним: в одной из статей (да и *статьи* ли это впрямь? все-таки «статьи из романа»! то есть вполне ли это статьи — битовские? и вполне ли — статьи?) автор объяснил нам, как трудно ему далось расставание слевой Одоевцевым, который при рождении «в пленках заворочался... открыл глазки и заплакал, увидев над собой небритую морду автора». А в конце? «...Не было другого выхода, как убить его именно тогда, когда он наконец задвигался бессмысленно, как живой. Но я не люблю литературных убийств...»

Лева остался — но кончился роман. И неприкаянный полуфилолог время от времени берedit лучшие умы нашей общественности, тем самым подрывая наше доверие к ним и поселяя ужас от закрадывающихся в душу мыслей: а что, как они, лучшие-то умы наши, как раз чувства литературной реальности и лишены? Или не осведомлены, не знакомы были ранее с Л. Одоевцевым, сотрудником Пушкинского дома?

И чтобы не впасть в окончательную мистику (дабы лучшим умам не пришлось тратить свой ученый пыл и на меня), обращусь к Битову-раннему. «Нормальному». Безо всякой там путаницы: «герой-автор», «автор-герой». Без перевертышей, маскарадов, подкидных дураков и валяния ваньки.

«Смена исторических эпох на самом деле значительно круче смены эпох геологических, поражающих умозрение своей непоправимостью. Разница в том, что история происходит на наших глазах».

А. Битов. Полет с героем

Начало совпало с весной, с расцветом времени: вернее всего, расцвет времени и спровоцировал это свободное начало. Был сразу же счастливо найден жанр, ставший затем для Битова «личным»: путешествие. «Одна страна. Путешествие молодого человека» — так называлась написанная двадцатитрехлетним (ау, нынешние молодые!) и напечатанная в журнале «Юность» (ау, нынешние редакции!) повесть.

Экстенсивное освоение «чужой» территории, «чужого», во многом экзотического (Средняя Азия) материала. Любовное внимание к образу жизни — быту, обычаям, ритуалу — другого народа. Упоение своей юношеской свободой, своей открытостью. Неизвестность будущего — и полная, оптимистическая в нем уверенность. Уверенность в братстве, чистоте, любви людей друг к другу. Восторг, испытываемый по отношению к проявлениям жизни — от плода до рукотворного моря, — беспределен...

Эта проза написана, казалось бы, по канонам чрезвычайно популярной в те времена лирической прозы. Человек выходит из своего дома (это — обязательное условие), и начинается открытие... Он открывает — природу, землю, людей, свою страну, себя самого, наконец.

В одной из более поздних вещей А. Битов определил начало шестидесятых как время, когда в кино — вне зависимости от сценария — начали распахиваться окна. Так и в литературе наступило время «распахивания дверей», лирических путешествий. Авторы пошли по «владимирским проселкам», углубились в мещерские болота, открывали для себя и читателя русский Север. А геологи? Романтический пафос открытий? Демократизм и интеллигентность, то бишь кеды и штормовка? И песни у костра... Битов к тому же кончил Горный институт. Молодой горный инженер.

Значительным стал именно акт открытия нового, движения в пространстве. Хронотоп автора (и героя-

автора) резко изменился. Проза ощутила вкус свободы от сюжета, от обязательных завязок и развязок, от штампованного героя. Лирическая проза была освобождением от догмы, от схемы. Другое дело, что в ней тоже быстро сложились свои каноны, — но первоначальный и ценный шаг отделения от старого и изжившего себя представления о том, какой обязательно должна быть литература, был ею сделан.

Удивление, радость, наивность, узнавание — вот из чего слагается пафос первого путешествия Битова. Фраза короткая — не «битовская», так он больше (далее!) писать не будет; но сейчас это «самый крик», это модно, как узкие брюки и пиджак с подложенными ватой плечами.

«Налево и прямо. Стучусь. Вхожу. За столом толстый седой человек. Я решительно подхожу вплотную к его столу. Толстый подымает на меня глаза... Он мне нравится».

Герой-автор заказывает по междугородной разговор — с Ленинградом — и продумывает даже по пунктам сюжет разговора с любимой девушкой (как мы догадываемся; в прозе этого рода почти обо всем надо догадываться), но несет полную недоговоренностей ахиною.

«— А как собака?

— Что?

— Как собака?!

— Говори громче, ничего не слышно.

...— Все в порядке с собакой. Ей-то прекрасно...

— А тебе от нее достается? Все так же лает?

— Что?

— ...Лает!!! — ору я».

Подтекст, «айсберг» с семью восьмыми под водой, «Фиеста»...

Главное, чего добивается Битов в одном из первых своих сочинений, — не только свободы от беллетристического сюжета (у путешествия свой собственный сюжет: уехал — вернулся), не только отстранения и остроты восприятия «другого» образа жизни, но и работы мысли. Через парцеллированную фразу, через «хемингуэевщину» и бравоирование собственной молодой неуязвимостью, как травка через асфальт, пробивается Битов-аналитик. Настоящий, то есть будущий Битов. Вдруг он становится серьезным. На мгновение движение тела в пространстве (все-таки — путешествие!) прекращается. Остановка: «Я не говорю: не надо ездить. Не говорю:

сидите на месте. Всем известно — путешествие расширяет кругозор. Это верно. Но заключается это расширение в том, что шире видишь родину.

Смысл путешествия в том, что вернешься домой...»

Герой-автор (или автор-герой) в «Одной стране» — не герой даже, а инструмент. Инструмент восприятия и инструмент анализа этого восприятия. Он — отражение действительности через ее осознание, если можно так выразиться. Он вроде бы человек из плоти и крови — то есть ему жарко или холодно, он голоден или испытывает жажду, ему хочется разговаривать или помолчать. Его внутренний мир для нас вроде бы приоткрыт, но вовсе не распахнут. Там все прибрано, как перед приходом гостей. Все на своих местах. Герой-автор находится в «постоянной боевой готовности»: осознать, осмыслить, отразить любую, самую экзотическую ситуацию. То есть вроде бы *лирическая* эта проза, а вдруг спохватываешься — а где лирика-то? Сплошной анализ... Но Битов начал сразу с «двух концов»: в его прозе возник и самостоятельный литературный герой.

Роль — одно из ключевых слов и ключевых понятий в прозе Битова. Роман-пунктир «Роль» открывается как раз рассказом «Дверь». Битов в этом романе, состоящем из пяти рассказов, пишет человека — дискретно. Его не интересуют переходы, психологические переливы от одного состояния к другому, от одной «роли» к другой.

«А я ведь играю... Я ведь роль играю, — думает Монахов в рассказе «Лес», Монахов, *превратившийся* из мальчика, как куколка из червячка. — И до чего же плохая написана для меня роль!»;

«А Монахов-то опять готовился на другую роль»;

«Он размышлял о странной роли отца во всем этом деле»;

«Переменялись ролями... Нет, тогда была не роль!»

Итак, Мальчик. Это — роль номер один. Первые толчки мучительного опыта, первое столкновение с реальностью. Бездна чистоты и романтики, веры и надежды.

В следующей стадии Мальчик уже получает имя: Алексей. Это иная роль. Возможно ли было, чтобы Мальчик украл у родных деньги? А Алексей — крадет. Он, бывший мальчик из интеллигентной ленинградской, даже петербургской семьи, готов все сложить к ногам Аси — взбалмошной, легкомысленной, неприкаянной своей возлюбленной. Совсем *другого* круга. Он *не может*

привести Асю в свой дом, познакомить с мамой и тетей. Украсть для нее деньги — может, а познакомить — увольте. Через эту грань Алексей не перейдет. Он уже не Мальчик. Появляется «зрение не по чувству». Даже Асю он увидел «с о с т о р о н ы», и она «т о т ч а с о т д а л и л а с ь» (разрядка в цитатах здесь и далее моя. — Н. И.). А там, где начинается «зрение не по чувству», умирает любовь. «Это было мерзкое чувство. Хотя появилось спокойствие. Но тут был холод, равнодушно-скользкая змея. Казалось, при чем тут эта женщина, с ним рядом? Сидят на одной постели, а откуда это?.. Алексею стало не по себе, даже страшновато, он не хотел так видеть... Он не хотел в себе этого зрения не по чувству. Может, оно и умнее, но от него исчезает счастье — это уже знание какое-то — не хотелось этого знания. Все от него становилось чужим».

В конце рассказа Алексей читает книгу, трактующую вопросы любви, жалости, Бога. Про Бога-то Алексей конечно же все пропустил, а вот про любовь прочитал, но не понял; однако рассуждения автора его поразили. Читает он, лежа в своей уютной комнате, на своей уютной постели, читает и думает о любви, в то время как его возлюбленная Ася... где она? В каком чужом углу стирает свой ситцевый халатик? В каком ломбарде стоит? Но об этом Алексей даже не задумывается.

В третьем рассказе из романа-пунктира «Роль» бывший Мальчик, потом Алексей, опять иной: Монахов. Монахов неожиданно (десять лет прошло) сталкивается с Асей, с этим воплощением вечной женственности.

Монахов — муж, у него жена, жена — в роддоме. Монахов скоро станет отцом. И — становится (в финале рассказа). *Роль* его уже совсем иная.

От «зрения не по чувству» Монахов перешел в иную ипостась. Пережил еще одно превращение. Он живет «с легким удовольствием от собственной бесчувственности в преддверии события, столь важного в его жизни». Ни отцовство, ни встреча с некогда столь желанной Асей не в силах вывести его из этого мертвящего бесчувствия. Он практически не способен на поступок, как тень влачит за мечущейся по городу Асей. Ему все равно, состоится их близость или нет. Остывающее равнодушие — при изощренности и аналитичности в восприятии поступков *других* — вот что его преследует.

Было бы с нашей стороны в высшей степени наивным полагать, что такой герой есть некий феномен, на-

колотый Битовым на булавку и тщательно анализируемый им. Нет, не столько Битов здесь анализирует — анализирует сам Монахов. Собственно говоря, функции автора передоверены герою. «Тут уже было не воспоминание-узнавание, а нечто обратное и противоположное: садизм разочарования — изнанка, негатив прежних чувств».

Социален ли такой герой? Безусловно. Он — и памятник времени, и характер исторический. Ничего случайного в этих превращениях битовского героя (Мальчик — Алексей — Монахов) не было, а была железная, жесточайшая закономерность, точно схваченная Битовым. Чувство оказалось не востребованным эпохой, и развивалось зрение не по чувству. Живое оказалось отторгнутым — и оно омертвело. Человеческое отношение оказалось ненужным — и оно выродилось в роль. Чистота, оттолкнутая предательством, выродилась в холодное равнодушие и конформизм.

Беспощадность Битова, счет к герою велики, но автор герою одновременно и сострадает. Сострадает тому, на что обрекают Монахова обстоятельства: «ему (Монахову. — *Н. И.*) предстояла жизнь, давно лишенная цвета». Это уже из рассказа «Лес», где Монахов появляется в еще одной «роли».

Теперь его преследует ощущение, «будто он мертвый». Приезжая к старикам родителям в Ташкент, он не испытывает ничего, кроме постоянного тупого раздражения и стремления сбежать. Сбежав же к девушке, которая его горячо любит, не находит ничего лучшего, как упорно спаивать всех ее знакомых, дабы не оставаться с ней наедине. Наконец, сбегая и от нее тоже, попадает наконец домой, к жене, мучающейся рядом с ним от его бесчувственности. Даже случайная смерть молоденького солдата на аэродроме, свидетелем которой стал Монахов, собственно говоря, ничего не затронула в нем. Экипаж не в состоянии после случившегося лететь — «психологическая травма», а Монахов, в общем-то, глубоко равнодушен. Жизнь как бы приносит кровавые жертвы, чтобы пробудить в Монахове человеческое. «Смерть, которую Монахов так в упор, так сразу, так хорошо забыл, смерть в образе солдата упала, как звезда за окном, отдав Монахову последнюю каплю жизни, которой ему не доставало...»

Казалось бы, вот и кончен роман-пунктир о жизни и духовной смерти героя времени шестидесятых. Не

надо возмущаться — лермонтовский Печорин тоже отнюдь не нес радость и счастье окружающим. Убийца Грушницкого, душевно истязавший Мэри, замучивший псевдохолодностью (или псевдолюбовью?) Веру, — вот откуда конечно же ведет свое происхождение и Алексей Монахов, да и сама форма «роман-пунктир», ибо что, как не роман-пунктир (кстати, в пяти же — совпадение? — повестях), — и знаменитый роман Лермонтова?

Но в последней части сочинения Битова возникает еще один герой — Инфантьев. Инфантьев — немолодой чиновник из какой-то конторы, НИИ, который, казалось, служил тут всегда и которого никто вообще не замечал долгие годы.

(Тут лермонтовская нота неожиданно пересекается у Битова с гоголевской и «достоевской». Правда, автор в одном из своих сочинений поведал о том, как, покупая за границей шубу, обнаружил в себе комплекс гоголевской шинели...)

Итак, современный Акакий Акакиевич (а что за фамилия такая — Инфантьев? Это все равно что Девушкин, или Девочкин, или Мальчиков) или, может быть, действительно современный Девушкин внезапно теряет свою жену, подругу жизни. Драма для одинокого Инфантьева ужасная, ибо жену свою он по-настоящему любил. И Битов пишет, не скрывая ни своих, ни чужих чувств, в заключение своего романа-пунктира сентиментальную драму маленького, как сказали бы в XIX веке, человека, чиновника, который по глубине и истинности чувств не то что превосходит Монахова — он по сравнению с ним царь («Инфант — царское дитя, наследник», — объясняет Инфантьеву на кладбище странная женщина, потерявшая мужа).

Реальность чувства состоит в том, что жена и после смерти к Инфантьеву приходит, — а Монахову никто не нужен и при жизни. Битов показал, сколь духовная гибель героя окончательнее физической и как память и любовь преодолевают смерть.

Один из любимых вопросов Битова: догонит ли Ахиллес медленно ползущую черепаху — можно переадресовать и ему самому. Пока быстроногие (если не сказать бойкие) литераторы успешно покоряли одну тематическую вершину за другой; пока они, стремясь не отстать от жизни, погружали своих героев то в поточный метод, то в квадратно-гнездовой способ, то уточняли психологические параметры бригадного подряда, боро-

лись то с рутиной, то за дисциплину, — Битов медленно, но верно двигался вроде бы черепашьям шагом и... обгонял Ахиллеса.

О «вечных» темах, об их необходимости мы открыто заговорили в начале 80-х. А роман «Роль» замыкают даты: «1961, 1965».

Второй пример. Опять-таки за последние два, три, ну от силы пять лет литература с нарастающей силой заговорила об экологии. А под повестью Битова «Птицы, или Новые сведения о человеке», повестью, как сейчас бы мы сказали, целиком и полностью экологической (Битов рассказывает об уникальном заповеднике на Куршской косе), опять-таки стоят неопровержимые даты «1971, 1975». Ахиллес, где ты?

Но вернемся к героям Битова, к загадкам их жизни и смерти, столь мучающим автора и по окончании работы над произведением.

* * *

«Живая проза прорывает твоё личное время и во многом превосходит твой опыт».

А. Битов. «Уроки Армении»

Битов в своем поколении является как бы частью чего-то мощного, чему не выпала судьба состояться полностью, реализовать свой «генетический код». Но и по этой части, сохраняющей линии задуманного целого, сооружения в полном, завершенном его виде, можно восстановить — приблизительно, конечно, — параметры того, что могло бы осуществиться. На своем авторском вечере писатель с горечью сказал о том, как безнадежно долго он ждал публикации одного из своих рассказов. Семнадцать лет... А сколько в его папке лежит всяких «начал»? А судьба романа? И крупные произведения самого Битова подстерегала та же роковая судьба: по частям, по «пунктиру» читатель должен восстановить в сознании задуманное, *целое*. Так вот, в этом «целом» романа одной из самых загадочных фигур остался бы «Молодой Одоевцев, герой романа» (так назывался цикл рассказов и повестей, объединенных одним центральным персонажем, — закамouflированный «дайджест» «Пушкинского дома»).

Лева Одоевцев, литературовед лет тридцати, работает в Пушкинском Доме, занимается русской литературой

XIX века. «Что сказать о Леве Одоевцеве? Он из тех самых Одоевцевых...» Имя — Лев Николаевич — вдвойне значимо для русского слуха: так звали не только Толстого, но и князя Мышкина. Лева Одоевцев как бы и «богат» происхождением, являясь наследником русской культуры, и отягощен им («скорее однофамилец, чем потомок»), ибо он замыкает, а не начинает.

Сюжет в «Пушкинском доме» блистательно отсутствует. Как в романе «Роль», время дискретно, разорвано. От конца пятидесятых к концу шестидесятых — вот приблизительно эпоха, в которую происходит действие. Автор практически не дает «подпорок» нашему воображению, только торжественно-иронически отмечает, что «Лева сшил себе первый костюм в тысяча девятьсот пятьдесят пятом году по английскому журналу на пятьдесят шестой год», — больше мы про эти переломные для общества годы ничего из повествования не услышим. Автор явно не желает «зарабатывать на жирной честности темы». Он опять строит свое повествование независимо, создает своего героя как бы по касательной к тем проблемам и к тем «героям времени», которые были тогда популярны.

Битов смотрит на своего Лева уже с той временной дистанции, где пятидесятые годы кончились (даты работы над циклом — «1964, 1970»). Он пишет своего героя, уже зная или предвидя историческую судьбу его поколения — судьбу тех, кому в те достопамятные годы было около двадцати. И проверяет потенциал своего героя он любовью к женщине и способностью к творчеству. Развивая традиции русской литературы (вся вещь в этом отношении чрезвычайно насыщена: здесь и «говорящие» эпиграфы из «Героя нашего времени», и ассоциации с литературными героями, и раскавыченные цитаты, и имена, и даже книги в руках у героев — Словарь Даля, «Война и мир» — все дышит русской культурой, русской литературой), автор вроде бы оставляет своего героя на «рандеву», а на самом деле испытывает его гражданскую состоятельность.

Итак, Лева любит Фаину — он «был убежден, что Фаина его вечная, незаживающая любовь». Незаживающая и вечная, потому что отношения с Фаиной — это вечная мука, неудовлетворенность, погоня за ее настроением, за ее ускользающей и такой непрочной любовью. Фаина — это битовская Кармен, а если вспомнить «Роль», то тип, близкий Асе: вечная женственность,

коварная и изменчивая, готовая равно к самопожертвованию и предательству. Рядом с нею Лева и хочется правды, и он боится ее — дабы удержать Фаину, лучше не думать о ее вольном характере. Да и так ли уж чист сам Лева? И тут в повествовании появляется «нелюбимая Альбина» — полная противоположность Фаине: преданная, любящая, интеллигентная, близкая Лева духовно, по происхождению, по занятиям... Близость с Альбиной для Левы как бы вынужденная, он как бы не мог не ответить на ее чувство по-джентльменски, благодарностью, но вот Фаина... Маленькое предательство — так думает поистине глубоко несчастный Лева, все более и более запутываясь в ситуации. Предательство накладывается на предательство — «чистоплотный» Левушка не в состоянии быть искренним даже наедине с собой, обрекает себя на бесплодные мучения, встречаясь с нелюбимой Альбиной и любя Фаину, вечно куда-то рвущуюся. Все — так получается — имеет свою подкладку, свою подоплеку: уверенность оборачивается неуверенностью, любовь — предательством, чувство — бесчувственностью, чистота — нечистоплотностью, порядочность — непорядочностью, надежда — безнадежностью: «Впрочем, все это неразделимо и едва ли различимо, все это вместе... Того ровного и бесконечного счастья... вовсе не произошло, а возникла просто некая пустота, приправленная некоторой сытостью и самодовольством, которые, возможно, и не суть, а лишь форма той же, свойственной людям Левиного типа растерянности, когда неизвестно, как тут быть».

Растерянность перед жизнью и неумение (или невозможность?) с нею справиться — вот что акцентирует Битов в историческом, я на этом настаиваю, Левином характере. Неопределенность, аморфность, невыверенность нравственного чувства — при всем богатом культурном наследии и происхождении, при всей утонченной душевной работе, которая не спасает, а лишь запутывает ситуацию. Один маленький эпизод — Лева лишь проводил Альбину до дома — обрушивает на него почти фатально Фаину неверность. А может быть, и не было никакой неверности?

Неуверенность в себе и в окружающем, неспособность к четкой оценке происходящего порождены, увы, и Левиной утонченностью в том числе. Лева ли мучает Альбину и Фаину или они обе мучают его? Да пожалуй, и то, и другое вместе... «Ведь ясно: Альбина тоньше, ум-

ней, интеллигентней, сложнее... А вся понятна и видна Лева, *реальна*. А Фаина? Груба, вульгарна, материальна и совершенно нереальна для Левы. Реальная была только его страсть, ведь и Лева переставал ощущать себя реальным в этом поле».

Итак, тяга к грубо-реальному, ставшему в сознании чем-то недостижимо-идеальным, и неприязнь к *идеальному*, от рождения доступному, своему (то есть на самом деле для Левы реальному). Лева никак не может осуществиться, соединить для себя реальное с идеальным. Соединение в своей жизни Фаины с Альбиной — лишь суррогат недостижимой цельности. Реальное силой подчиняет себе Леву, как его «друг» Митишатъев.

В чем «секрет Митишатъева» — для Левы? Откуда эта вечная и неизбежная податливость грубой, прущей силе? Лева провоцирует и Фаину, и Митишатъева именно своей интеллигентской подчиненностью. Он способен только на «взрывы» («срывался... на глупую и позорную грубость»), а затем — он же «не уставал ползать, умолять и извиняться, более и более подпадая под власть». «Лева в конце концов просто поздногато стал понимать, что не столько митишатъевы его давят, сколько он позволяет сам это. Так что испытывший поражение уже заражен, становится тем самым механизмом, который ему ненавистен, то есть становится не только оскорбленным, ущемленным или проигравшим по сюжету, ситуации, повороту, но и действительно пораженным, как бывают поражены болезнью. И то, можно отдать ему должное, Лева долго сопротивлялся системе отношений «кто кого», пока, подвинувшись вслед за своими мучителями к краю, с удивлением не обнаружил, что лишь время разделяет их, и кого-то другого он уже продает и предаёт потихоньку, передает, так сказать, эстафету кому-то возникающему в недалеком времени и не хотел ведь принимать ее, а вот уже и сжимает палочку...»

Давление власти другого, давление власти обстоятельств — вот чему подчиняется безвольный, но обаятельный Лева, способный написать одну-другую интересную работу, способный ощутить в себе некий «творческий потенциал», но не способный его осуществить, не способный *противостоять* силе обстоятельств — будь то жестокость Фаины, любовь Альбины или «дружеское» насилие Митишатъева.

В «Пушкинском доме» появляется еще один, совер-

шенно иной эпохе принадлежащий исторический характер — вернувшийся из лагерей сосед и старый друг родителей Левы по прозвищу «дядя Диккенс». Не нажимая педалей, не акцентируя, Битов все же противопоставляет невозможность реализации потенциала, человеческую «слабость» Левы — не столько животной «силе» Митишатьева, сколько человеческой стойкости и опрятности (во всех смыслах) «дяди Диккенса», в руках которого даже том «Войны и мира» кажется *другой* книгой — так отсвет настоящей личности падает на все, вступающее с ней в контакт. «Дядя Диккенс» за внешней грубостью (любимое его выражение «все — говно») скрывает истинно нежную, чуткую, ранимую человеческую душу. И его постоянная «отмытость», необычайная чистоплотность имеют под собой экзистенциальную подоплеку — постоянную готовность к смерти, нежелание обременять собою окружающих. Если душа Левы «рваная» и «истерзанная», как питерская ноябрьская погодка, то дядя Диккенс — это воплощенное «достоинство, тоска по достоинству», и, оказывается, он *действительно* истерзанный жизнью (а не метаниями между фаинами и альбинами) человек, настрадавшийся так, как Леве и не снилось — и по баракам, и по лесоповалам, — способен на отдачу душевного тепла чужой семье, на доброту и любовь. «Одиночество его судьбы, безответная любовь, вечная война, боль за Отечество» — какими немногими «чистыми и сильными линиями» набросан не только его «автопортрет», каковым являются наивные странички его «новелл», — но и его портрет, выполненный Битовым без всякой сентиментальности. Прислушаемся: дядя *Диккенс*... Это обязательно победа добра и чистоты, преодолевших мерзость обстоятельств; это победа над нравами «холодного» дома, да и «мертвого» тоже, победа над униженностью личности, это огонь очага, той печки, у которой отогревается настылая душа...

В повести «Лес», входящей в роман-пунктир «Роль», Монахов вспоминал слова отца о лесе, который, по его мнению, целая система, особый организм, живущий общими токами древесных сил: «Лес — это не много деревьев, а коллектив, общество, и каждое дерево не само по себе, а только вместе со всеми, во всех нуждается». Только потом, спустя много времени, поняв, что отец это говорил ему перед смертью, как бы передавая ему эту мысль в завещание, Монахов страшно и окончательно

ощутил свое одиночество. Образы живой природы чрезвычайно остры и важны в «интеллектуальной» прозе Битова — это ориентиры и в жизни человека, и в жизни культуры. Битов относится к природе с благоговением, как к данному нам свыше для понимания и подражания, к чему мы — как к очевидному, что и есть самое ценное, — идем всю жизнь. И дядя Диккенс есть то самое дерево, которое, умирая, переливает свои соки в других. Дядя Диккенс принадлежит Лесу, несмотря на свою сердитость, замкнутость и вроде бы отъединенность, — а это чувство общности недоступно закомплексованному Леве... Правда, Лева вроде бы являет собой — по отношению к русской культуре (недаром он занимается Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым) — этаким «отросток». «Ведь профессию ему какую выбрал? Чтоб не писатель был, а все-таки писал, чтоб жил литературою, на литературе, с литературой, но не в ней». Левина работа может наделать «внутреннего шума», но и только — дальше так и валяется на кафедре «желтая, с потрепанными ушами». Но все это, несмотря на внешнюю серьезность, лишь *игра* в профессию — недаром Битов задается вопросом: «В чем дело? Он (Лева. — *Н. И.*) все чувствует, думает даже кое-какие мысли, но он ничего не делает... А когда такой чувствительный лоб ничего не делает, то поневоле станет несколько противно».

Битов пишет не только историческую бесплодность Левушки Одоевцева, но и его неприкаянность, его незатребованность временем. «*Опоздавший Лева*». Если хотите, Лева — наш современный *лишний человек*, не *нам лишний*, а *себе лишний*: отсюда и все нравственные мучения, от невозможности по-настоящему осуществиться. Постоянные родовые муки — вот через что проводит Битов своего героя. Недаром автор вдруг неожиданно — в середине сочинения — размышляет: а не абортировать ли своего героя?..

Я хочу сказать, что гибель героя для Битова чрезвычайно мучительный, но естественно-завершающий шаг. Хотя он и не хочет «выносить приговора», но приговор неизбежен, ибо его диктует время, а не автор: как только Лева дошел до *настоящего* времени, он должен был исчезнуть. Это время сурово, а не автор.

Лева постоянно рефлексировал. Но его мышление, если воспользоваться термином раннего Бахтина, не носит «участного» характера. Дурная неслиянность рефлексии и жизни — вот что является основой постоян-

ных Левиных поисков «алиби в бытии» — он, собственно, не чувствует себя ответственным ни в одной из ситуаций.

Но в романе показан не только драматический «разлом» рефлексии и жизни. Так как Лева находится «при литературе», а действие разворачивается в Пушкинском Доме (не пустой для сердца звук!), то он должен являть собой реальное продолжение культуры пушкинской, тем более, что Пушкин — *профессия* героя...

Недаром и название второй части романа, как пишет Битов в одной из статей к нему, — «Герой нашего времени»... «Так и слышу, — продолжает автор. — Так то же Печорин! А у вас, я извиняюсь, кто?»

Битов прямо говорит и о том, что «наш Лева — тип», проводя его литературную родословную издалека. В этом «тип», в этом «герое нашего времени» автор прослеживает не только неслиянность рефлексии и жизни, но и дурную неслиянность культуры и жизни. То, что для героя должно быть естественным как дыхание — в Пушкинском-то доме! — на самом деле является лишь профессией героя, да и то порой не совсем ему и нравящейся, то есть профессией как *ролью*, а не как *судьбой*. Преодолеть эту «дурную неслиянность», по Бахтину, может только поступок. Но «вследствие того что теория оторвалась от поступка и развивается по своему внутреннему имманентному закону, поступок, отпустивший от себя теорию, сам начинает деградировать. Все силы ответственного свершения, — пишет Бахтин в работе «К философии поступка», — уходят в автономную область культуры, и отрешенный от них поступок ниспадает на степень элементарной биологической и экономической мотивировки, теряет все свои идеальные моменты: это-то и есть состояние цивилизации»¹.

Жизнь Левы Одоевцева, эта «отпавшая от ответственности» жизнь, поистине драматична. Но он проживает ее «для себя», как «я-единственный», а не «я-для другого», в том числе и «я-для культуры». Поэтому за всей рефлексией, за метаниями и переживаниями, за статьями и *заметками*, за любимыми — нелюбимыми и псевдодрузьями в конце концов открывается пустота: роль так и не переросла в судьбу.

«Время выдвигает свое слово, — писал Битов в по-

¹ Бахтин М. М. К философии поступка. — В кн.: Философия и социология науки и техники. М., 1986, с. 95.

вести «Путешествие к другу детства». — И слово это по ст у п о к. Способность к поступку — основной признак мужчины. Все остальное можно считать вторичными половыми признаками, почти как окраска петуха или фазана. Поступок требуется каждый день и исключительно редок».

Шутливо излагая «подвиги» своего героя Генриха III, вулканолога, Битов перемежает их полупародийными газетными комментариями, славящими эти «подвиги». Поступок для Битова гораздо ценнее подвига, ибо подвиг единичен, а поступок повседневен, из поступков выстраивается жизнь и судьба человека: «Поступок — форма воплощения человека. Он неприхотлив на вид и исключительно труден в исполнении. Подвиг требует условий, подразумевает награду. Восхищение, признание, хотя бы даже и посмертные, для него обязательны. Поступок существует вне этого. И подвиг я могу понять лишь как частный вид поступка, способный служить всеобщим примером». Битова, серьезно занятого своими рефлектирующими героями, Монаховым и Одоевцевым, всегда преследовала тоска по человеку *поступающему*. «Поступки, приобретающие хрестоматийно-героическую форму, не внушают мне доверия», — замечает автор. Его настораживает «внешнее, скульптурное мужество». Убедительно для него как раз «мужество... слабых и больных людей».

Битов тоже создает свою «философию поступка», чрезвычайно трезвую и реалистическую. Автор постоянно снижает «высокую» ноту подвига реальностью обыденной жизни, в которой тоже не так просто оставаться «нормальным и добрым человеком». Хотя его еще и «тянет» — (романтически тянет) на «подвиги», вот почему и выбран столь романтический по профессии герой, но описанные Битовым подвиги — вовсе не подвиги, а мальчишеские проделки. На самом-то деле и вулканы («...и наконец я увижу маленькую и грязную гору, похожую на прыщ»), и сам Генрих III совсем иные, чем представляется в клишированно-романтическом воображении: «И... женщины не так уж тебя любят, и товарищи над тобой подтрунивают, и корреспонденты со своим романтическим лекалом поднадоели уже тебе, и дело стопорится, и выговоров у тебя куча...» Но при всем при том Генрих — человек поступка, а это для Битова чрезвычайно ценно.

Так и в повести «Колесо» — прорывается страсть,

азарт, тяга к смертельному риску, которая сильнее человека. Герои «Колеса» — полная противоположность Леве или Монахову. Никаких «ролей» — судьба чистой воды... Битова, такого истинно ленинградского, такого «петербургского» даже, сдержанного во всех своих литературных проявлениях и привязанностях (только иногда — сполохом блеснет отзыв на ситуацию: «Ведь у нас сейчас все — сюжет: и просто день, и неделя как неделя, и обмен...»), столь аналитичного, чей пафос можно определить прежде всего как «исследовательский», здесь задевает и занимает именно эта страстность, азартность, риск. Эта азартность для Битова упоительно-притягательна как раз в силу недосыгаемости, ибо его собственный эмоциональный аппарат совсем другой («меня всегда интересовало, как в конфеты «подушечка» варенье кладется»). Однако... Как будет сказано в повести «Птицы, или Новые сведения о человеке», «в каждом скептике за маской неверия задыхается романтик».

С одной стороны, ему свойствен *остраненный* взгляд. Чтобы проанализировать, надо сначала оторваться от предмета; как условие выделить себя самого — хотя бы и как инструмент анализа — от варева самой действительности... А в таком положении автора-инструмента есть свои достоинства, но есть и свои потери — автор изымает себя из мира, его мысль работает безостановочно в безуспешной попытке угнаться за ним, но мир каждое мгновение обновляется, как картинка в детском калейдоскопе... И опять Ахиллес тщетно пытается угнаться за черепахой-жизнью.

Ведь мысль — вспомним сказку — самое быстрое, что есть на свете! И одновременно — она ни за чем не может поспеть, ибо, пока она формулируется, настоящее уже отошло в прошлое. Эта погоня за действительностью, это стремление сократить разрыв между мыслью и жизнью, слить их воедино и привести, как мне кажется, Битова к лидирующему в его прозе жанру путешествий: «Стать свидетелем тому, чему я не участник».

Скальпель анализа проходит сквозь толщу и плоть данной извне, *чужой* реальности. Чужой культуры.

«Вы так сумеете восхищаться и полюбить все чужое, что не покажетесь себе захватчиком».

А. Битов. Уроки Армении

Может быть, путешествие Битову так необходимо, потому что в своем, близком, таком родном мире он не способен *отчуждаться*, не способен в своем сознании оперировать его? Может быть, чужое уже отчуждено, и в случае с ним как раз и необходимо продумывание для про-никновения — в другое пространство, другое время, другой образ жизни, другую культуру?

Битов живет в своих путешествиях на пограничье, на маргинальной линии культуры. Он осуществляет — реально — *встречу* культур, образов жизни, образов мысли: но эта встреча возможна только при одном условии: другая культура для него не менее заповедная и великая ценность, чем своя. Другая культура для Битова, само ее существование таит в себе головокружительный восторг открытия своего *неодиночества* в этом мире: открытие того, что все культуры суть деревья в лесе общечеловеческой культуры, питающие и поддерживающие друг друга. Поражает и восхищает Битова именно это цветение чужой культуры, ее плодоносность и ее плодотворная, могучая *чуждость* — как залог богатства и многоцветия культуры общечеловеческой. Не схожее, не подобное, а чужое для русского глаза и слуха, обоняния и осязания, ума и сердца радует его. Причем менее всего это упоение экзотикой. Разве экзотика, скажем, армянский алфавит? Или православный грузинский храм?

Так почему же все-таки Битов пожертвовал литературным героем — ради конкретно-чувственного и реального мира другой культуры? Потому что этот мир стал для него героем действительным и героем действующим, тем героем реального поступка, которого автору так остро не хватало в воображаемом литературном мире. Армения или Грузия вытесняет Монахова и Леву (для писателя, по-моему, героем является и человек, и целая культура). Битовское сердце отдыхает, а ум приобретает пищу для анализа, — не с дурной бесконечностью рефлексии, а с твердой реальностью жизни, ее плоти и крови имеет теперь дело автор.

Что же произошло? Сознательный отказ от *сочинительства*, от *литературы* — или понимание их недостаточности для того, чтобы выразить современное свое состояние? Путешествие ли пришло на помощь кризисному состоянию духа, было лечебным, или дух потребовал перемен, движения в пространстве, ибо Битов из тех, кто лучше всего думает в дороге, в пути? (Собственно говоря, герои золотого века русской литературы — все путешественники, все странники: и Онегин, и Печорин, и... Чичиков.)

Отказ Битова от сочиненного героя, от сюжета в беллетристическом понимании был поиском свободы, отказом от чертежа, от «рамки», которой обязательно является сюжет. Уже Одоевцев из этой «рамки» выпадал, не умещался в ней, переходил на реальную землю, начинал фамильярничать с автором. Вступать с ним в контакт — возможна ли большая фамильярность для героя? Вас это шокирует, читатель? Вы не можете себе представить, что Штирлиц бы начал беседовать с Ю. Семеновым, а герои «Вечного зова» строго указали бы автору на какие-нибудь неточности? Но, позвольте, Битов в этом отношении, оказывается, в высшей степени традиционен.

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы...

Контакт «герой — автор — читатель», этика их отношений была заложена еще Пушкиным. Мы просто о многом успели забыть за минувшие 150 лет...

Такое раскрепощение героя и закончилось у Битова отказом от «героя» вообще. Жизнь слилась с литературой, стало — одно.

«Эта книга — все-таки акт любви, — пишет он в «Уроках Армении». — Со всей неумелостью любви, со всей неточностью любви же... Кто сказал, что любовь точна?» После всех «метаний» героев здесь любовь — прочна, и незыблема, и неспособна к предательству. Из мира колеблемых, мерцающих, неопределенных значений и отношений мы попадаем в мир ценностей определенных и безусловных. Это уже от нас самих зависит, сколь мы способны к открытию, валентны по отношению к *другому*. Собственно, с культурой — как с человеком: «я-для другого» или «я-для себя»...

Если — при всей радости обнаружения другой культуры — человеком движет прежде всего желание *обладания* («для себя»), начнется то, что Битов определил как обжирание: «Обжирается и перенасыщается всегда нищий, всегда раб, независимо от внешнего своего достоинства. Обжирается пируя, обжирается любя, обжирается дружа... Он исчерпал свое стремление к свободе, нажравшись. И теперь его свобода — следующая за святостью — хамство».

Битов *опирается* на свою любовь к Армении и Грузии. Их ценности для него спасительны: ибо, во-первых, благодаря им его *русскость* становится горячо осознанной (так любовь к другому пробуждает в человеке чувство собственного достоинства), во-вторых, она выводит его из кризиса бессюжетности и безгеройности. Как я уже замечала выше, путешествие само по себе уже есть сюжет, и авторская энергия направляется на другое: мысль, ощущение, стиль.

Но прежде чем говорить о стиле, нужно сказать о том, что путешествие для Битова этично. Оно входит в систему его этики. А система такая существует.

Этично это по отношению к литературе? Именно с нравственными, этическими категориями подходит Битов и к проблеме главного героя, его жизни и смерти, к чрезвычайно щепетильной проблеме ответственности автора за своего героя. Для этической системы Битова принципиальны истинные и искренние отношения с читателем. Разработанный анализ их мы найдем в статье «Писатель и читатель», за которой следует «парная» статья — «Писатель и критик». Тонкость умозаключений Битова в этих статьях сравнима только с его же щепетильностью, а язвительность — с простодушием.

«Статьям из романа» может смело последовать подзаголовок: «Практическая литературная этика автора и героя». Во-первых, потому что это действительный свод выработанных Битовым заповедей, а во-вторых... есть тут и заповеди его героев, и статьи Левушки Одоевцева... Опять мое несчастное критическое сознание начинает метаться в поисках упрямой ловушки. То ли автор в роли героя, то ли герой в роли автора... Уж что-что, а поморочить голову Битов умеет.

И все же — конечно, этика, и серьезная: как прикажете быть с героями второстепенными, например? Ведь на них держится, ими крепится достоверность литературного мира, а писатель чуть что — второстепенного ге-

роя в шею... А гуманно ли это? Где ваш хваленый гуманизм, братья-писатели?

Намерение написать книгу для Битова в принципе проблема этическая, а литературное качество — уже и производное: «Если сначала возникает намерение написать книгу вообще, а потом — мысль, о чем бы ее написать, то сюжет начинает так корчиться, так вырываться из рук, такие он абсурдные выделяет петли, что сумасшедшая задача была бы и мастеру — исполнить столь абстрактный заказ» («Более смело следовать традициям»). И статьи «Экология слова», «Соображения прозаика о Музе», «Размышление на границе поэзии и прозы», несмотря на всю конкретность литературных вопросов, поднятых в них, — прежде всего выступления тоже этические. Разве не проблемой этики прежде всего является то, что в «Словаре эпитетов русского литературного языка» (М., «Наука», 1979), о чем пишет Битов, из 28 эпитетов к слову «дом» как устаревшие помечены три: отчий, добропорядочный, честный; из нескольких сот к слову «работа» «устар.» эпитет духовная, из 58 к слову «место» «устар.» — живое, а из 78 к слову «смысл» «устар.» — существенный!

Итак, слова: священные, полные глубокого смысла, надежные, единственные. Или — отработанные, потерявшие себя, свою природу, «застиранные», «обтерханные»? Не слово-логос, а слово-знак торжествует в современном обиходе; слово из первоэлемента культуры становится информационным элементом. Именно это вызывает тревогу Битова — груды мертвых, слежавшихся, заболтанных слов псевдокультуры. Ничто так не противопоставлено этически Битову, как болтовня: «Запрет темы более перспективен, чем ее истрепывание»; «Трагедия вылилась в свободную болтовню» («Птицы»).

Отсюда — особая виртуозность Битова в обращении со словом, его блестящий стиль, точную характеристику которому дал Л. Аннинский: «медленный, западающий в себя взгляд, сама техника письма, доведенная до зеркального оборачивания, до умения висеть в вакууме, — все это за четверть века сделалось чем-то вроде виртуозности, в которой Битову, кажется, уже нет равных»¹. Но Л. Аннинский не задается вопросом — зачем? зачем

¹ Аннинский Л. Странный странник. — В кн.: Битов А. Семь путешествий. М., 1986, с. 598.

понадобилась Битову эта сложнейшая «техника»? Она необходима именно для освобождения слов от накипи, от налета. «Я был смущен названностью всего, этой переплетенностью... Что мы видим: предметы или слова, называющие их?» («Птицы»).

Отсюда — особая радость от очищенного, точного слова, даже щегольство им: «...редкий старик сидел на приступочке, задрал к солнцу слепую бородку» («Азарт»). «Старик матерно выругал дворника, неправильно занесшего тумбу в дверь, перепорхнул тумбу, трепетными и злыми руками обозначил, как надо ее выносить. Дворник радостно и тупо слушал его» («Кавалер солдатского Георгия»). «В воздухе стояла осень, равная весне» («Выбор натуры»). Периоды могут быть сложнейшими («зазеркальными») или сменяться почти формулами — витиеватость (а иногда он может показаться витиеватым) для Битова никакого самостоятельного, самодовлеющего значения не имеет. Да и стиль — тоже. «Мне бы не хотелось находить в этом стиль...» — сказано вежливо, но достаточно жестко: «То есть мне не хотелось, чтобы эффект, которого я намерен достигнуть... принадлежал стилистике, а не тому, что я хотел бы вам сейчас сказать». Язык для Битова — это живой организм, отсюда его прямо-таки физическая боль, отчаяние, испытываемое при разрушении языка. Сносят старый квартал в Тбилиси — сердце щемит от уходящих в небытие дворики, но что еще чувствует Битов? «Какой здесь был небывалый и ни с чем не сравнимый водоворотец языка — филологический цветок, клубок наречий, неповторимый, невозстановимый. Диалект жив, пока на нем говорят. Теперь этого языка уже нет, он расселен с удобствами. Странно было себе представить это: сносимый бульдозерами пласт человеческой речи, соскобленный языковой слой» («Выбор натуры»).

Стилевая виртуозность Битова — это попытка возродить слово, заставить его засиять в новом контексте.

И восхищение, испытываемое им при встрече с армянским алфавитом, скажем, или с «первыми» и самыми главными словами (мать, хлеб, родина, отец — на армянском языке) — это восхищение первоначальному узнаванию, первоначальному звучанию. Сама буква представляется ему божественно совершенной и завершенной, отражающей и природу Армении, и ее народ, и ее историю. Значение слова угадывается на слух, слово пробует на вкус, обкатывается на языке. Восприятие

слова и духовно, и физиологично одновременно: *упоение словом*.

И армянская культура для Битова — явление не только (и не столько) эстетического порядка (хотя и это крайне существенно), но — этического. Так, отношение к пище (а это тоже культура), сложившееся веками, тоже этично. Лаваш — одновременно и еда, и салфетка, и стол. Простейшая еда — овощи, зелень, чистая вода, фрукты. Процесс поглощения еды является почти священнодействием, ритуалом. Никакого «общепита», никакой «обжираловки». От «образа пира» до пира духовного: трехтомная история Армении знаменитого Лео — в каждом доме. Ощущение жизни в тысячелетней исторической толще.

Этичен и сам пейзаж Армении, ее природа, ненавязчиво и любовно выявленные человеком (арка Чаренца). Этичны, наконец, храмы, высеченные в туфовых скалах, удивительный пример стойкости, сопротивляемости армянского духа.

Почему встреча с Арменией стала поворотным пунктом в сознании и творческой судьбе Битова? Идеалист и романтик в душе, но страстно мечтающий о реальности, о *воплощенности*, Битов увидел здесь «страну реальных идеалов», страну с не разорванным на «высокое» и «низкое» сознанием, с непрерывной, непрерывной могучей историей. Армения показала пример реального воплощения идеального замысла — начиная с алфавита («в нем древность, история, крепость и дух нации»), речи («я слушал чужую речь и пленялся ею. Действительно, что за соединение жесткого, сухого, прокаленного и удивительно мягкого, «нежного» — как сказал бы мой друг!»), природы («В этих спадающих валах была поступь великая и величественная. Они спадали и голубели вдали, таяли в дымке простора, и там, далеко, уже синяя, так же совершенно восходили, обозначая край земли и начало неба»). Дело было просто-напросто в том, что здесь «все было тем, что оно есть: камень — камнем, дерево — деревом, вода — водой, свет — светом, зверь — зверем, а человек — человеком». Это возвращение исконного смысла явлениям и понятиям и есть самое главное открытие Битова в Армении. Рефлексирующее сердце автора, обремененное и измученное рефлексирующими же героями, «пунктиром», разорванностью современной жизни, прерывистой линией истории, успокоилось и обнадеежилось. В этом — глав-

ные и просветляющие «уроки Армении» для Битова. Конечно, Битов писал свою книгу «любовно и идеально» — но ведь по сути «эта моя Армения написана о России», о том, что в ней истоптано, разрушено, предано, что нуждается в восстановлении и пробуждении.

В последующих за этой книгой «Птицах» Битов вроде бы удаляется от проблем культуры — но это только на первый взгляд. Природа для него столь же культурна, а ее сохранение — такая же этическая и культурная проблема: «В наш век природа — такое же камерное, культурное пространство, что и стихи о ней». Экология погранична — может быть, это тот мост между культурой и наукой, которого так недоставало человечеству?

Во всяком случае, проблемы экологические входят в ту самую обширную программу, которая разворачивается в «этику Битова» и диктует его поэтику.

Битов пытался постигнуть «свое» через «чужое», культурно и исторически отличное («Уроки Армении»).

Битов пытается постигнуть «свое» через совсем уж, казалось бы, «чужое», не-человеческое, резко биологически отличное («Птицы, или Новые сведения о человеке»).

Познавать Армению, чтобы познать Россию.

Познавать птицу, чтобы познать человека: «Способность человека знать иную природу кажется мне катастрофически малой, но нет ничего благороднее и необходимее для человеческого сознания, чем это буксующее усилие». Познание животного мира ярче оттеняет наш мир, наши проблемы. Более того: нигде, как в языке, сказалось наше неэтичное малокультурное отношение к природе. «Кладовая природы», «природные богатства», «покорение природы» — «перебирал я все новые свидетельства человеческого разбоя, оставленные им в языке, как отпечатки невымытых пальцев».

Для того чтобы определить параметры нашей этики, степень ее «этичности», Битов пишет об этике, морали животных. Лев, волк, ворон никогда, ни в коем случае «не применяют смертельное свое оружие в отношении представителей своего вида — на такое действие у них наложен сильнейший моральный запрет»; а прелестный голубок заключает своего соперника до смерти, «дотюкает его нежным своим клювиком». Так и открывается постепенно в птице — бездна: и что стоит за красотой ее полета, и что под чистенькими перышками, и каково птице выжить рядом с человеком, и где пределы ее при-

ручения... Мысли вроде бы очевидные (как и все в экологии); но достойна именно эта очевидность, а не эффективность, изощренность, каковые многие и принимают за мысль — на самом-то деле это лишь «вторичные признаки» мысли.

А мысль Битова — о главном, о самом что ни на есть наинасущнейшем: выживет ли Земля, если человек покинул свою экологическую нишу и занимается истощением и разрушением заповеданного ему природного мира? Уникальная Куршская коса, во многом — творение рук человеческих, любовно засаженная лесами, охраняемая, незагаженная — заповедник в том же замечательном смысле слова, как *заповедна* и Армения. «Птицы» — естественный шаг Битова дальше после «Уроков Армении». От социальных, исторических проблем Битов перешел к общечеловеческой проблеме — проблеме жизни всего рода человеческого. Человек поставлен перед природой, как перед Богом: недаром в финале страшная гроза, напоминающая о ядерной катастрофе, как бы подводит решительную черту под философскими аргументами Поэта (да позволено будет здесь так назвать автора) и Ученого. Грозное предупреждение перекрывает все слова — и автор теряет способность говорить, остается одно мычание. Слово исчерпано.

Я уже говорила о том, насколько Битов опередил свое время; это сейчас мы все кинулись защищать природу и кричать об угрозе; Битов соединил экологию и угрозу миру одним из первых.

* * *

«Писать надо молча.
Только молчание родит поэта».

А. Битов. Выбор природы

Давит ли этическая система, «практическая этика» на самого ее создателя? Не мешает ли ему предельная осознанность, осмысленность своей работы? Не убивает ли она непосредственности отношения — и к реальности, и к чистому листу бумаги?

В наше время «спонтанной» художественности и «естественности» такое существование в литературе может показаться по крайней мере двусмысленным. Битов упорно думает над тем, что он делает. Его саморефлексия культурна. Идти путем «естественного реа-

лизм» не может и не хочет. Кстати, за последние годы мы все более отчетливо видим тупики этого еще недавно блистательного направления, попытку его соединиться с «публицистичностью», выиграть за счет актуальности. За пределы собственного опыта, за пределы своей биографии, своего «ареала» такому «реализму» выйти трудно — это может кончиться ослаблением даже большого таланта. Ослаблением — в лучшем случае; в худшем случае — крахом.

В этике Битова одним из краеугольных оснований является мысль о Пушкине, «воспоминание о Пушкине». Не только потому, что все мы продолжаем, по счастью, жить в «пушкинском доме», каким является вся Россия. «Дом поэта» — это то, что держит, сохраняет и нашу культуру, и нашу природу. Недаром одна из функций поэта (по Битову) — «природоохранная». Для этики Битова чрезвычайно щепетилен и вопрос о нашем отношении к «дому поэта», о нашем поведении. Он включает в себя многое: и этику посещения (например, всегда ли мы *готовы* нравственно к тому, чтобы переступить порог домика Чехова? или посетить Ясную Поляну?), и этику приближения к великому поэту. С одной стороны, взгляд Битова лишен всякого налета «музейности», отчужденности; с другой стороны — Битов достаточно в этом отношении суров: нельзя затаптывать тропинки культуры, следовать там грязными сапогами, хватать культуру «немытыми пальцами». Есть этика посещения — но есть и этика *непосещения*. «Не хочу в недействующий храм, так замечательно отреставрированный для посещения».

Пушкин — тоже «страна реальных идеалов», то есть реальное воплощение идеального замысла: поэтому его образ так недостижимо притягателен для Битова, идеалиста в душе и реалиста по историческому времени, в котором он оказался. Пушкин — это обещание того, что возможно (а казалось бы, навеки утрачено). Ведь *был же!* Сумел, смог!

В работах Битова есть, наверное, свои слабости и неточности, на которые указали (или еще укажут) пушкиноведы. Главное, на что направлена мысль Битова, — это естественность *судьбы* Пушкина, полное отсутствие «роли», исполнение своего предназначения: «Он так проявлен во всем, что его касалось, что рядом с ним любое другое житие окажется ограниченным ролью». Недостижимая цельность и полнота реализации — из чего

они складываются? Аналитический ум Битова и тут прибегает к своему инструментарию, разъятию, разложению; но задача сохраняется — выявить этический смысл в том обещании, каким является для русского человека Пушкин.

Именем Пушкина, его масштабом, привязанностью к Пушкину освящено и отмечено у Битова многое: и проза о Леве Одоевцеве, и проза о Грузии.

Возвращение Битова на Кавказ, конечно, таило в себе сложности. После «Уроков Армении» сложно в чем-то не повториться: для малопосвященного близок и пейзаж, и образ жизни, и отношение к гостю. После головокружительного отлета «Птиц» в «Грузинском альбоме» Битов опять возвращается на землю, он опять — «кавказский пленник».

Восхищение — это первая эмоция книги. Но мы-то прекрасно помним — восхищение уже было... Мы сравниваем — возможно ли после того восхищения еще чем-нибудь *так же* восхищаться?

«О боже! Мы *оказались*. Другого глагола опять не найду. Мы *оказались*. Но нет, ничего сверхъестественного. Мы *оказались* там же, где уже прожили всю жизнь, где именно мы и никто за нас не жил». Морщимся от высокопарности, выпренности. Что это, тост за пейзаж? В нас закипает странная и непонятная ревность. Мы сравниваем: тот пейзаж и этот. Там — холмы, божественный вид, особым образом организованное пространство, здесь — «За голубым альпийским лугом вставали огромные синие ели; их раздвигал, разгонял, прижимаясь то слева, то справа, белый ручей-река, словно гнал вниз это еловое стадо... И сердце сладко ухало вслед за взглядом, когда я плавно следил за проистеканием мира из моей точки и через безмысленное небо возвращался вспять, к себе». Красиво, ничего не скажешь. И — не слишком ли претенциозно изложено?

Но автор, погрузив нас в столь прекрасный пейзаж, немедленно «выдергивает» из него. Повествование строится по двум линиям: то, что написано о Грузии, перемежается с тем, что написано в Грузии — о себе, о своих проблемах, о своей земле. Бывший мальчик, помнящий блокадное детство, из сырого, серого, продутого финскими ветрами Ленинграда, как мог он воспринять землю армянскую или грузинскую? Теплую, окруженную светом, сияющим так, что у бывшего мальчика болят глаза, а черные очки надевать не хочется? После са-

мого умышленного, самого умозрительного, как Ленинград-Петербург, города (помните, у Достоевского: «и поднимется, и улетит этот город»), с его расчисленностью, интеллектуальностью, расчерченностью, — перенестись в город, как будто выросший, как дерево, повисший на скале, как гнездо?

Все контрастно: свет — мрак, вечная весна — вечный ноябрь, интеллект — эмоция, солнце — фонарь, искусственное освещение, жар — холод, одиночество — семейный уют, дружество и братство... Даже так: хлеб — лаваш, сыр — лори... Здесь все обретает *имя*. Рай, наверное, северянин представляет таким: с голубыми округлыми холмами, которые хочется потрогать рукой, со светом, струящимся с ласковых небес, с плодами, которые — мы, северяне, так и не можем поверить — растут прямо на деревьях, с виноградом, который можно срывать с лозы. Вот эта райская первозданность и потрясает северную душу. Первозданность и естественность рая, в котором, оказывается, живут люди. Почему Битов в Грузии писал о Ленинграде? А в Ленинграде — о Грузии? Своеобразная компенсация — и чувство вины перед родиной, где уже лежит снег, или нет, еще не лежит, еще идет снег пополам с дождем, погодка не приведи господь... Серо, сыро, неуютно... Но ведь дом, родина. «Всякий кулик свое болото хвалит». Пушкин, Достоевский...

Две природы — природа естественная и природа, загнанная в клетку: с божественных холмов Зедазени автор переносит нас к клеткам ленинградского зоопарка, где томятся звери. Не просто несчастные от лишения свободы, естественного образа жизни — нет, это безумные уже звери. «Последний» медведь с явными признаками сумасшествия; «чтобы не сойти с ума — слон служит так же, как и служитель», «бесцветно-свалявшиеся неправдоподобия коров», «расползшаяся булка» — гиппопотам; «синтетический» тапир... «Обезьяны закрыты на ремонт». Козел смотрит «с лукавством шизофреника»... Вспомним слова одного из битовских героев о лесе, о естественном сообществе деревьев, — здесь же автор-герой вдруг ощущает «братство всего живого перед лицом гибели». Зверь в клетках предстают как последние. Так что же, город виноват? Приближимся к беловско-астафьевскому неприятию города вообще, города в принципе?

Но автор от клеток зоопарка переносит нас в Тбилиси

и показывает, как город может существовать естественно: «город напоминает дерево, гнездо, улей, виноградник, этажерку, стену, увитую плющом». От безумия заключенных в клетки зверей — к городу, в котором «вы не сойдете с ума»: «вряд ли еще где-нибудь можно найти такие уютные переходы для обветшалой или изношенной психики». Реальность, оказывается, способна быть не только жестоко подавляющей, но и высоко поэтичной, вдохновляющей. И в разрыве между этими двумя реальностями мечется душа автора, желая «состыковать», соединить одно с другим. Вот глава под названием «Судьба» — и типично ленинградский пейзаж, болото какое-то, оказывается сказочно прекрасным, нужно лишь суметь увидеть его. Вот истинная ленинградская параллель Зедазени: «Солнце падало в болото, все более пунцовея, и вода, серенькая у ног, чуть впереди уже вспыхивала перламутром, потом лиловела, потом золотела, алела и синела, а там, совсем вддали, у противоположного берега...вдруг — чернела. Взгляду было не на чем остановиться — это была невесомость взгляда — он устанавливал такую прямую и ненапряженную связь, что — где ты, где озеро, где, тем более, дом...»

Материализация идеала возможна. Это доказывает не только грузинский пейзаж, скажем, но и Петербург — гениальная материализация идеального, реализация замысла, самый условный город на свете.

Из 165 страниц «Грузинского альбома» половина отдана России, размышлениям о ее исторических судьбах, о Ленинграде, о нашем образе жизни, о русском характере. Ассоциативность и свобода, раскрепощенность, «вольность» дыхания — вот определяющие черты этого прихотливого жанра. Мысль автора уподобляется тбилисскому городскому пейзажу, учится у него — именно поэтому еще перед нами «Грузинский альбом». Обнять своим воспоминанием как можно больше, прорастить одно сквозь другое: от условности балета — к эпохе, от эпохи — к печению «Мария», от печения — к этажерке, от этажерки... Кстати, почему исчезли этажерки? В ответ на этот вопрос следует целая лирическая новелла, столь неожиданно выводящая на историческое определение: «этажерочное время», так же как рассуждения о балете естественно приводят к словам: «теперь, в эпоху распределения»... Несмотря на внешнюю нежатость, раскованность, даже некоторую «болтовню», мысль автора продолжает работать точно. Почему, на-

пример, после революции выжил балет? «...Как же именно самое условное, самое господское, самое элитарное искусство стало и самым «народным», не подвергавшимся не только остракизму, но и сомнению?» Или — хлесткая картинка из современной жизни: «Теперь, в эпоху распределения, балет наконец занял более или менее свое место: и билетов в Большой театр вы не достанете (в Кировский — тоже), и бриллианты неплохо бы надеть... фигурное по телевидению — это то же, за что выдавался нам балет, но наконец-то для всех». Этическая напряженность битовского взгляда, битовской мысли и здесь работает в полную меру. Условности, «роли», неправде, неискренности он противопоставляет два жизненных пути, две судьбы: Резо Габриадзе, создателя знаменитого театра марионеток, и Эрлома Ахвледиани, автора притч о Нико и Ване, ставших поистине народными. Реальность жизни, реальность их пути... Да здравствует материализация идеального — вот она! Можно потрогать руками!

Битову-этику чрезвычайно важно именно это *доказательство*. Его отношение к человеку — в принципе — достаточно требовательно, «сурово». В том же «Грузинском альбоме» есть маленькая притча: «У одной парикмахерши умерла мать. Она очень плакала по маме, и снится ей мама. «Только не плачь, прошу, — говорит мама, — мне и так очень тяжело». «Как — тяжело?» — естественно интересуется дочь. «Здесь очень сурово... Здесь все есть, все справедливо. Только очень сурово». И Битов спрашивает: «не нравственная ли норма человека сурова человеку современному?»

В «Грузинском альбоме» исследуются проблемы времени и поведения человека в рамках этого времени, проблемы правды и «разрешенной» правды, «дозволенной» смелости. И все они исследуются не абстрактно, а в связи с конкретными человеческими судьбами. Норма писательской честности, по Ахвледиани, например, — «не изменять своему развитию». Норма искусства — это писать любовь — любовью, горе — горем, человечность — человечностью...

Много говорилось в критике и продолжает говорить — о пресловутом «интеллектуализме» Битова. В одном из телевизионных выступлений на провокационный вопрос о собственном интеллектуализме Битов, улыбнувшись, ответил, что не представляет себе вообще прозу вне интеллектуальности: всякая проза интеллек-

туальна, требует работы мысли. Но словечко «интеллектуальный» звучит как-то подозрительно, несет в себе оттенок чего-то компрометирующего: ох, этот интеллект в ущерб душе и т. д. Решительно не могу с этим согласиться. Во-первых, потому, что Битов, на мой взгляд, писатель сентиментальный. Он, как мы могли убедиться, испытывает тяжелые моральные затруднения при необходимости расстаться с героем, «убрать» его из повествования. Он никогда не стесняется своих слез. Он плачет, видя, как дрожит пенсне Чехова от грузовиков, мчащихся по Садовому кольцу. Он не может равнодушно видеть «мерзость запустения», заполнившую место, где была разрушена культура. Он способен страдать от смерти чайки, которая на самом-то деле жизнерадостными орнитологами уподоблена летающей крысе. У него болит сердце при виде дырочки в дуэльном сюртуке Пушкина...

Да и разве может не «сентиментальный дурак» отдать столько любви какой-то там чужой в принципе земле? Ощутить двойственность положения «захватчика» и моральную его ответственность?

...Интеллект Битова не первичен. Он не просто хорошо развит — он этичен, суров и строг по отношению к человеку, тем более наделенному творческими способностями, в том числе и к себе самому. Так, одна из заповедей в его «этике» отдана молчанию, его ценности и необходимости для пишущего.

Почему, например, мы мало пишем? По сравнению с классиками и не классиками — XIX века: только и делаем, что работаем, сидим за письменным столом, а в конце, смотришь, лишь единотомник или в крайнем случае — двухтомник...

Этот простодушный «вопрос Иванова» приводит Битова к размышлениям о взаимоотношении времени и писателя. «Мы хотим научиться, а надо *быть*. Вот и вся задача. *Быть*. Позволим ли мы для начала себе это? Потому что без этого, справедливо, нельзя, незачем, праздно и темно брать перо в руки. Надо попробовать осуществить те ценности, которые мы хотим на бумаге, в себе».

Битов мог бы адресовать упрек времени, той «эпохе распределения», конформизма, которая многим не позволила, казалось бы, осуществиться. Сколько вокруг неосуществившихся судеб, нереализованных замыслов, неродившихся идей! Но он снимает «упрек с нашего времени» («в ссылке на время есть нечто непорядочное»),

перекладывая ответственность на нас самих. В конце концов, книги и есть поступки писателя. И плохая книга есть дурной, антиобщественный поступок, а не просто плохая книга. А писатель должен быть прежде всего благородным человеком. Иначе — все неблагородство, вся непорядочность вылезет, *выдаст* себя в слове. В конце концов, если нельзя писать то, что должен, лучше не писать «применительно к обстоятельствам». «Нет правильного пути в неправильных обстоятельствах. Обстоятельства всегда правильны — это те, которые даны. Есть неправильный путь».

Сурово. «Слово не дается тем, кто неправильно к нему подходит. В той или иной степени все затруднения писателя в его письме — этические. Не только осторожность или смелость, не только гражданственность или независимость — не только это есть, пусть главная, этика писателя... Есть еще этика обращения со словом, с героем, с мыслью — этика почти не описанная, не изученная, лежащая в основе».

Не потому ли, не этой ли следуя этике, и не смог Битов за пятнадцать последних лет предложить читательскому вниманию героя «литературного»? Его героями стали и Армения, и Грузия, и Пушкин; и реальные наши современники — не литературные обобщения, не «типы» или «характеры», а именно реальные лица из живой плоти и крови. Тоска Битова по воплощению идеального материализовалась именно в них — и в той любви, с помощью которой он и писал о своей любви к ним.

В конце концов его *реальными* героями стали люди, выдерживающие пристальный взгляд требовательного автора, нашедшие свою судьбу, исполнившие свое предназначение, будь то Пушкин, Руставели, Матевосян, Пулатов или Габриадзе (да простит меня читатель за столь неожиданный ряд, но этот ряд — Битова, не мой). Думаю, что мало кто из современных писателей сможет похвастаться не только таким количеством, но и таким качеством так называемых «положительных» героев. И в этом тяготении к людям, угадавшим свою судьбу, выстоявшим и победившим, приоткрывается судьба самого автора, который в этих героях реализует свой идеал.

В конце концов, в жизни действительно, как это ни парадоксально, всегда есть место поступку. Исключению из «правил игры». Он и писал о таких поступках духа, будь то Руставели, Пушкин или Габриадзе (опять про-

стите за неожиданный ряд, но — каждый в своем роде...). А для рождения литературного героя Битову необходимо... помолчим о том, что ему необходимо, — чтоб не сглазить.

Не будем заниматься прогнозами. Как правило, они в литературе не оправдываются.

Наше дело было показать, как Битов проживает свою судьбу. Как он реализует свой идеал. Как этика писателя определяет его поэтику, сурово диктует ему и слово, и молчание.

Кто-то сказал, что писатель в России должен жить долго...

1986, 1987

ПОРТРЕТЫ И ВОКРУГ

(Владимир Маканин)

«Он вдруг вспомнил план спасения мира и понял, и вырвалось разом:

Как все это было глупо, как все это было по-детски!»

В. Маканин. «Прямая линия»

Ключарев был научный сотрудник, кажется, математик — да, именно математик. Семья у него была обычная. И квартира обычная. И жизнь тоже в общем была вполне обычная — чередование светлых и темных полос приводило к некоей сумме, которую и называют словами «обычная жизнь».

Таковы в основном герои прозы Владимира Маканина, дебютировавшего в 1967 году романом о молодых ученых-математиках «Прямая линия», автора книг «Повесть о Старом поселке», «Безотцовщина», «Солдат и солдатка», «Старые книги», «Портрет и вокруг», «Ключарев и Алимушкин», «В большом городе», повестей «Предтеча» и «Где сходилось небо с холмами».

Для рассказов и повестей Маканина характерны обычность, обыденность взятого им под наблюдение материала, узнаваемость большого города или поселка, населяющих его людей, их взаимоотношений. Прозаик не живописует словом, не увлекается пейзажем или глубинными психологическими исследованиями. Его романам (кстати, я их считаю не романами, а большими повестями) и рассказам свойственны принципиальный антиромантизм, жесткое отношение и к герою, и к ситуации, и к выбранному слову. Это проза без красот, по первому взгляду лишенная явных стилистических примет, — так, общегородской язык, язык *городских жителей*, раньше их называли «обывателями». Сюда же входит и творческая интеллигенция, интересная В. Маканину не своими «художественными взлетами», а опять-

таки — обыкновенной, стабильной, привычной жизнью. *Образ жизни* современного городского человека — вот в чем прежде всего пытается разобраться прозаик. Но не только в герое, а в самой копошащейся, меняющейся, постоянно обновляющейся среде. И то, что мы сразу узнаем на страницах этих книг, есть прежде всего среда, нас окружающая, несущая в себе и обломки, пустую тару из-под былого, и пену настоящего, и мельтешащие зародыши будущего.

Недаром герои кочуют из книги в книгу, из рассказа — в повесть или роман. Книги В. Маканина взаимосвязаны по принципу сообщающихся сосудов; и это тоже свидетельство единства его материала. Здесь кипят свои страсти, связанные, например, с обретением комфорта — физического или духовного, морального. «Было тихо. Было как надо. У нас была стандартная однокомнатная квартира. Иногда у жильцов над нами еле-еле слышно гудел кран. Иногда он гудел сильнее. Мелочь, не нарушающая идиллии. И даже подчеркивающая». Покойность, стандартность, степенность. Но так уж устроен этот изображенный прозаиком мир, что достигнутого героем маловато. В нем, достигнутом, тесновато.

Директор мебельной фабрички Михайлов находит в жизни отдушину в общении с поэтессой Алевтиной. Ту же самую отдушину в квартире той же самой Али хочет обрести и талантливый математик Стрепетов, однако к Михайлову поэтесса благосклоннее. У Михайлова два сына. Оба будут поступать на математический факультет. И готовить их в вуз Михайлов предлагает математику. В обмен на Алевтину.

Рассказ так и называется: «Отдушина».

Но все было бы довольно прямолинейно и «обличительно», если бы не финал. Комфорта Михайлов так и не обрел: «...в потертом пиджаке, в грязных брюках, потный, невыспавшийся, с серым и полумертвым лицом».

В первом романе — «Прямая линия» — В. Маканин писал своих героев еще совсем молодыми, полными душевных сил, готовыми на переделку мира, преданными иллюзиям и мечте. Молодые математики испытывались в ситуациях экстремальных — карибский кризис, работа, связанная с полигонами, гибель людей... И хотя Володя в их гибели не виновен, он умирает от разрыва сердца прямо в самолете, возвращаясь с полигонов. Уми-

рает, в общем-то, от несправедливости и людского несовершенства. Умирает чистый, искренний, порядочный, добросовестный и немного романтичный человек. Уходит двадцатитрехлетний, за плечами которого уже было тяжелое, бедное, полуголодное послевоенное детство. А остается в жизни — удачливый, тоже талантливый, деловой и сильный «друг»-предатель Костя.

«Этот слабенький Володя. Для него, Кости, Володя давно уже был обузой; Костя все жалел друга и вот дожалелся, влип из-за него. Конечно, он любил Володю, но и презирал за слабость. Володя способен расслабить и размягчить кого угодно. Как дитя любовался задачей, когда нужно было быстро ее решать». Костя досадует, что он «так долго нянькался с сентиментальным своим другом», его раздражает «напичканная чувствительностью натура». Когда случилось страшное и непоправимое происшествие, Костя единственный в лаборатории не поддался панике: «единственный, понявший, что нужна ж е р т в а и что, сколько ни кричи и ни требуй он, Костя, все равно они пошлют того, кто слабее, кто им удобнее в своей слабости...»

Да, Костя знал, понимал, что Володя — жертва, отдан на «закланье». Слабый Володя. «Слабое сердце» — В. Маканин возвращает метафору в жизнь, реализует ее. Слабое сердце не выдерживает.

И вот это-то наметившееся разделение героев не на «положительных» и «отрицательных», и даже не на нравственных и безнравственных, идущих на чужие жертвы, а на *сильных* и *слабых* пройдет потом через все книги В. Маканина. Причем слабые будут притворяться сильными, но это им не поможет. Их будет пьянить аромат кажущейся, иллюзорной силы, но тем катастрофичнее скажется возвращение в слабость. Слабость — это безнадежно, это — непоправимо.

Итак: «слабое сердце» погибает, сильный остается. Сильный выживает и становится основным действующим лицом. Больше никакой романтики, никаких иллюзий. О чем мечтал Володя из «Прямой линии», чего он хотел? Он мечтал о грандиозном — о спасении мира, ни больше и ни меньше. «У нас даже был собственный план разоружения. Конкретный... Уж очень нелепо устроен мир, если он болтает о высоких материях, напичкивая ими газеты, и при этом не может избавиться от угрозы массового уничтожения людей. Быть не может, чтобы не

существовало решения. Любую задачу можно решить. И мы — Костя и я — спасем мир».

Планы Володи высоки, но наивны, как прекрасно-наивна его короткая жизнь, как наивны его «романтические» отношения со взрослой женщиной Эммой. План же Кости, напротив, конкретен и реалистичен: переход в новую «великолепную» лабораторию. И хотя сам В. Маканин, пятнадцать лет тому назад еще вполне «романтик», ищущий в людях прекрасное, хотя он и заставляет Костю мучиться бессонницей (совесть заговорила?) по поводу Володиной жертвы и порвать бумагу, обеспечивающую переход в новую лабораторию, в это слабо веришь. Володя и умирает «высоко», в самолете, летя навстречу солнцу. Но потом взгляд прозаика опускается все ниже и ниже и опять достигает брэнной поверхности, в которой он теперь чувствует свою материальную опору. «Он (Костя.— Н. И.) вдруг вспомнил планы спасения мира и понял, и вырвалось разом:

— Как все это было глупо, как все это было по-детски!»

Мечта новых героев В. Маканина стала совсем другой. Предметной. Весомой. Подробной. Лишенной вселенских масштабов.

Например, мечта о новой квартире.

«Жена говорит однажды, что не худо бы обменяться — хорошо бы, а? — и вот Ткачев к этой мысли постепенно привыкает...

— Хочу нашу двухкомнатную,— говорит жена,— поменять на трехкомнатную.

Он улыбается. Она продолжает:

— И чтоб обязательно комнаты были не смежные, как у нас, а отдельные.

— Это что, мечта?

— Пусть мечта... Как-никак надо думать о будущем...»

«Симпатичность» идеи улучшения быта греет сердце. Радость от этой мысли переполняет героя и героиню: он «смеется», она «сияет». Так, вроде бы ни с чего особенного, даже не с «вдруг», а — с размеренного «однажды» начинается рассказ «Полоса обменов».

Мне кажется, что в принципе В. Маканин в схваченной им среде пишет одних и тех же героев. Вот — Костя. Вернее, герой типа Кости. Через пятнадцать лет, сильно повзрослевший, слегка постаревший, все такой же та-

лантливый, но уже слегка усталый, перед нами Стрепетов («Отдушина»). А если и не Костя, то выживший, отлежавшийся в больнице, одумавшийся Володя. Их друзья, приятели, соседи «по поселению». Сейчас им всем под сорок. Они устоялись, стабилизировались, избавились от заблуждений. Перешли от больших надежд — к утраченным иллюзиям. Появилась семья, ребенок (дети), есть квартира (одно-, двухкомнатная), по службе — «продвинулись или, лучше сказать, переместились вверх», «денежки скапливались, хотя и медленно». Вроде бы все благополучно, но нет-нет да и мелькнет мысль, что эта «полоса обменов» — от растерянности перед жизнью. «Человек уже перестал ждать от себя и стал ждать от случая. И, значит, дошел до точки своей. Лез в гору, стараясь, карабкался, а дальше лезь не лезь — выше не влезешь, ну, конечно, человек и грешен, и тоже машину хочется...» Герой, естественно, отмахивается от мыслей, подвергающих сомнению смысл его существования: так, «муть какая-то». И хотя порой испытывает горечь, «но горечь Ткачева, в сущности, легкая горечь», — с иронией замечает автор. «Он прислушивается к себе, к тому, что называют и так, и этак, а чаще называют совестью. Но там тихо-тихо. Ничто не точит. Это удивительно, но там тихо».

(«Тихо», «тихий» — заметим, одно из излюбленных определений Маканина).

В этом новом мире новых героев, которые, повторяю, делятся на «сильных» и «слабых», слабые всегда меняются с ущербом для себя. Выживают и крепнут сильные. У них уже нет угрызений совести. Они уже не порвут бумажку для перехода в качественно новую ступень.

Вспомним, как мучился, как метался Дмитриев из повести «Обмен» Юрия Трифонова. Для героев Маканина, для его «сорокалетних» эти метания — анахронизм. Но то, что было у Трифонова сконцентрировано в одной повести, Маканин распространил практически на всех своих героев. Меняется все — на все что угодно. Дети — на Алевтину. Квартира — на любовь (если она в принципе возможна в изображенном Маканиным мире). Икона — на четырехкомнатную квартиру с машиной и мужем («Погоня»).

Мотив обмена, измены, подмены, менялы (спекулянт) пронизывает прозу Маканина. Сюда же входит внезапная измена самому себе, измене-ние человека.

Фестиваль обменов. Гонка обменов. Слабые — не выдерживают. Свихиваются или остаются на обочине: «Она была из тех, кто никак не может ни получить квартиру, ни выйти замуж, ни даже сделать скромный ремонт, — она была инженер-неудачница... Она была из тех одиноких, кто день ото дня запуская свое жилье и свою жизнь, смутно надеется на случай или на какое-то чудо и... ждет. Впрочем, могло быть, что уже не надеется. И не ждет» («Река с быстрым течением»). Те, кто не в состоянии изменить свою жизнь, — слабые. Что бы они ни предпринимали, куда бы ни бросались, все кончается разбитым корытом.

Таков один из героев «Погони», «тихий» (опять любимое словечко!) инженер Семен Разин. Несмотря на обрушившиеся на него шальные деньги, на ворвавшуюся в его жизнь деловитую спекулянтку Светлану, действующую с подлинным размахом и вдохновением, несмотря на то, что в какой-то момент он ощущает себя (это написано фельетонно-пародийно) Степаном Разиным и ведет себя, швыряясь деньгами, как загулявший купчик, — все завершается крахом. Как в сказке про золотую рыбку. Только «золотая рыбка» сама его нашла, да и его же скушала. Не подавилась. Что же спекулянтка теперь подделывает? Работает в бюро... *обмена*: «Светлана Сергеевна проделывает виртуозные обмены. Десяти- и двенадцатиквартирные. Ее цепочки охватывают территорию всей страны от Львова до Петропавловска-на-Камчатке. И люди ей благодарны. Талант всегда талант». Выигрывает в результате всего она, Светлана, цепкая, умная, «и быть у нее в помощниках большая честь». Она у Маканина — призер, она — победитель. Никакого даже намека на грозящий ей крах — да и за что, собственно? Икону-то, на которой все ее теперешнее благополучие основано, ей *подарили!* Это — ее, воровки-то, кровное, честное! А все остальные эту икону (или эти деньги) хотят у нее увести. Присвоить. Вот такая диалектика. «Вор у вора дубинку украл». И честный, но слабый Семен Разин оказывается хуже всех — он к тому же *мечту* растоптал, уничтожил. Лишил Светика иллюзий.

В повести есть второстепенный, но важный персонаж — Игорь Петрович, прозаик (перешедший сюда, видимо, из романа «Портрет и вокруг»), временный сожитель и помощник Светика по спекулянтским делам. Он, взбешенный семейным бытом, бросает все и уходит

из дому, куда глаза глядят. Его и подхватывает Светик. Его использует. А он, спекулируя свитерами и туфлями, «познает жизнь». Делает записи, заметки. Собирает материал — на повесть в повести (этот же мотив, но уже как лейтмотив — в романе «Портрет и вокруг»). Игорь Петрович *не брезглив*.

Не брезглив и Маканин. Он переворачивает этот пласт быта до конца. Копается в нем. Хотя от него и смердит. Смердит и от «честной» спекулянтки, и от познающего жизнь прозаика Игоря Петровича, и от тихого Семена. Но Маканин не пишет своего отношения к этому пластику. Он обнажает его без своего осуждения — и Светика, и благополучно возвращающегося в лоно семьи Игоря Петровича. Побит молью матерый спекулянт Фома, омерзительны людишки около комиссионки... Ну и что? Маканин выворачивает наизнанку тезис: «и правда восторжествовала».

Чем же завершилась история «Стеньки» Разина? Тоже обменом. Фантасмагорическим: «Одинокий и обросший человек рассказывает — случилось странное. Обмен долго не удавался... И однажды ему вдруг пообещали, что если он временно поменяется на «полцепочки» — то есть переедет в эту хибару, — дальнейший обмен пойдет гораздо быстрее. Он поменялся... А цепочка оборвалась...» Полусумасшедший Разин сидит в своей хибарке. Светик управляет обменом в государственных масштабах. Все спокойно. Все — опять — очень тихо.

Игорь Петрович («Портрет и вокруг») занялся попыткой определить, кто же такой маститый, преуспевающий кинодраматург Старохатов — благородная личность или обыкновенный обирала.

Вторая тема, второй центр повествования — это сам Игорь Петрович, начинающий писатель, тридцати четырех лет, человек с определенной внутренней претензией, убежденный в своей талантливости, постоянно работающий над своими «повестями-портретами», но — по мнению окружающих — явный неудачник. В определенном смысле антипод Старохатова, анти-Старохатов. Игорю, в общем-то, до кино нет дела, он в этом мире давно разочаровался. Его не волнуют ни дела, ни иллюзии иллюзиона (кстати, пафос разоблачения «иллюзии» киномира весьма язвителен). Его интересует *тип* — и он его *исследует*, препарирует с тщательностью, достойной восхищения — почти даже *следовательской* (тавтология

моя нарочита): «Ночь. Тишина. И вот — как проблеск — я вновь отмечаю, что это хорошо, что я копаюсь в Старохатове сам по себе. А не по чьей-то просьбе... Что там ни говори, а все же веселее, когда твои лапки ходят вдали от лужи. И чтоб явно вдали». И еще: «...я привык делать свое дело — с живого. Я любил это. Как, должно быть, упыри любят вкус тепленькой крови».

Заметим, что с самого начала Игорь выступает у Маканина как «частичный» человек. *Для денег*, для заработка он пишет какие-то незначительные статейки в детский журнал, *для души* — пишет свои «портреты». Старохатовым он занимается для души. Он не просто впиается в Старохатова, как «упырь», он разлагает, анализирует, почти анатомирует старохатовский образ жизни, старохатовскую методологию — не только его денежные отношения с учениками, но и его путь в кино, его отношения с женами и пр., и др., и т. д. Можно сказать, что в этом процессе исследования Игорь вырабатывает и свою методологию — бесстрастный поиск, «слежка» с потайным магнитофоном (!) для записи частных бесед. Создает на него досье. Он шпионит за жизнью Старохатова, выискивая все «слабые» места.

Игорь даже не судит Старохатова, он скорее самоудовлетворяется своим исследованием; где-то в середине поисков ему уже все равно — *хороший* Старохатов или *плохой*, но отказаться от анализа он не в силах, его засосало, он эгоистичен в поисках истины, принадлежащей и служащей только ему самому: «Я не был лишен чувства справедливости, но мне никак не хотелось, чтобы поиски и труд свелись к тому, чтобы скovyрнуть со служебного места некоего провинившегося человечка... Не очень-то хотелось, чтобы собранное по крупичкам пошло на затычку очередной и довольно будничной дырки...»

И надо отдать должное Маканину — он показывает, как слишком большая «следовательская» близость к такому человеку, как Старохатов, грозит заражением для Игоря. Видимо, сама позиция «упыря»-писателя безнравственна; и постепенно на наших глазах происходит разрушение личности самого Игоря: он *не вынес* близкого соседства со Старохатовым.

Старохатов его, пользуясь старинной фразеологией, «искусил», «соблазнил».

Так вот, повторяю, роман Маканина — о писателе,

сочинителе, неудачнике поколения «сорокалетних», и интересно здесь то, что Маканин попробовал создать образ такого писателя отраженно, через его человеческое и литературное восприятие другой личности, в данном случае Старохатова. Не убежденный седидами кинодраматург интересуется Маканина, а герой, от лица которого ведется повествование. Поначалу мы герою безусловно сочувствуем и симпатизируем — надо же, какой интеллигентный, умница, денег не хватает, ребенок больной, книги не выходят... Но чем дальше разворачивается сюжет, тем больше настораживает эта доверительная интонация, с которой он и про «упыря» скажет... И то равнодушные, с которым он отнесся к истерической мольбе о помощи «марпупки» — малого административного работника по учебному процессу Веры, оскорбленной Старохатовым и, в свою очередь, оскорбившей Старохатова... И та вялость, душевная апатия какая-то, с которой Игорь занимается своими делами. И постепенно из участливого отношения к талантливому «неудачнику» вдруг вырастает другое — настороженность.

Образ «неудачника» не появлялся в нашей литературе давно. Маканин рискнул сконцентрировать внимание именно на таком человеке. Неясном. Неоткрытом, несмотря на свои откровения (а откровенен Игорь Петрович перед нами во всем, вплоть до интимных отношений с женой): неудачнике-удачнике, беднягевезунчике, следователе-исследователе. Незаметно для себя герой из анти-Старохатова превращается в подобие Старохатова. Правда, он чужих денег не берет. Все оказывается гораздо проще: Игорь понял, что прошло время «портретов», он сел за «добротную повесть», купил гарнитур. Его хвалят критики и т. д. В финале Маканин скороговоркой подводит предварительные (а возможно, уже окончательные) итоги: «Тогда я еще не понимал, что со мной покончено и что творчества отныне нет, если сознавать творчество хотя бы как поиск чего-то неповторимого... Оставалось лишь делать вид. Оставалось писать повесть за повестью. Что я и делал».

Горькие слова! Вот поэтому мне эта скороговорка у В. Маканина и *не нравится*. А *нравится* именно общая идея: написать о человеке, который способен к анализу, но лишен ясной и недвусмысленной гражданской и творческой позиции. Который по отношению к жизни половинчат. Для которого жизнь и живой человек — лишь

материал, из которого он будет «сосать кровь». Который по сути своей глубоко равнодушен к жизни.

В. Маканин написал о молодом писателе, который не может определиться и в жизни, и в литературе *сам по себе*. Который должен обязательно *оттолкнуться* от другого поколения, ища в нем свои «поды» и «антиподы». Который не может жить без зеркала, у которого нет запала на свою собственную жизнь, судьбу, биографию. Будет спокойно *наблюдать* — например, как кастрируют коней (есть в биографии Игоря такой замечательный эпизод). Или — спокойно *анализировать*. Таким ни горячо ни холодно. Установка — «лапок не замарать». «Я проглотил и это», — с чувством странного самоудовольствования замечает Игорь.

Старохатов, может быть, в итоге и плохой — но не в этом суть. Даже в безобразиях он — как ни парадоксально! — широк, могуч, его нельзя предугадать, его нельзя вычислить. Он способен и на благородные, чистые поступки, жертвы. Поэтому в анализе вида выпадает неясный, неразложимый остаток. Старохатов крупен, он шел по жизни сам и сам определял свои удачи и неудачи. И та сила, энергия, которая исходит от Старохатова, таким, как Игорь, не присуща и никогда не будет присуща. Действия Игоря лишены цели, потому что нельзя считать за цель благополучие. А ведь начинается роман с... фарисейского порицания сытости. С каким титаническим самоуважением, например, Игорь вместо ужина пьет пустой чай! Но от титанического самоуважения до нежности к гарнитуру, в сущности, один шаг.

Маканин, на мой взгляд, точно показал неспособность Игоря к созданию общей, руководящей в жизни и литературе идеи. Как это ни печально, неудачник так и оказался на поверку неудачником — только не в мелком, не в бытовом смысле слова этого (таким неудачником ему, может быть, и хотелось бы побыть, но жизнь не позволила, заставила-таки, «огарнитурила!»), а в большом, человеческом смысле. Стремление остаться «чистеньким» (Игорь так и не помог Вере, Старохатов вышвырнул ее из своей мастерской) обернулось все тем же равнодушием, апатией и цинизмом. Цинизмом, так откровенно обнаженным в Старохатове. Цинизмом, спрятанном в Игоре и только в горькую минуту напоминающем о себе: «Старохатов будто бы подходит ко мне и говорит: — Теперь-то ты понимаешь, Игорек, почему не смог написать портрет? — голос его тихий, даже без иронии.

Он кривит губы: — Тебе не хотелось писать о самом себе».

Человек с вялой душой и холодным сознанием, наделенный наблюдательностью, достойной лучшего применения, Игорь на протяжении почти всего романа освобожден от авторской оценки. Только в финале (и это самое слабое в произведении) автор судорожно пытается удовлетворить любопытство читателя и объявляет Игоря накопителем и производителем повестей дежурного пошиба — про физиков и т. д. Думается, что такой итог слишком примитивен для достаточно сложно выстроенной концепции, композиции с двойным освещением; решение неоднозначно задуманного образа нельзя сводить к банальному, плоскому заключению. Ведь, положи руку на сердце, приобретение гарнитура само по себе не есть антиморальный поступок; а В. Маканин патетически нагнетает интонацию в финале, показывая, на что пошла талантливость Игоря: «Я уже мокр. Тяжело. Мы таскаем на ремнях вещь за вещь. Мы вносим. Мы ставим на пол». Слишком уж торжественно как-то Маканин пригвождает своего героя к позорному столбу благополучия; тот фарисейский упрек в сытости, который безмолвно делал Игорь несчастному сыну Старохатова Виталику, по наследству делает и автор по отношению к Игорю — автор словно не стал выше героя, играя лишь на понятиях «духовность — сытость». Однако не гарнитурами, не квартирой разоблачает на самом деле В. Маканин своего героя, а одним точным словечком: Игорь замечает, что мы-де «договариваемся. Мы волнуемся. И платим наконец в кассу». Вот это-то «договариваемся» — выражение конформистское — дорогого стоит.

6

В повести «Голоса» Маканин с усмешкой как бы вспоминает «себя молодого», откровенно высмеивает и пародирует свое начало — «Прямую линию». «Страданья молодого» — так определяет автор жанр первой книги: «ОН приходит к НИМ, неповторимый и особенный, милый, наивный, готовый любить и обнять весь мир, — он приходит... в лабораторию... Его замечают. Его любят... у него появляется ДРУГ. На него обращает лвиное внимание САМ начальник... Но вот что-то случилось... катастрофа... героя, такого неповторимого и особенного... неожиданно бранит САМ... Отворачивается

в трудную минуту ДРУГ... Теперь он совсем один... Умер».

Маканин высмеивает лжеромантизм и схематизм своего бывшего мышления («при общности схемы»), но одновременно «выплескивает» и собственного ребенка, «слабого» Володю, объявляя его только лишь «особенным» и «неповторимым». Думается, что, несмотря на схематизм сюжета и известную умозрительность построения характеров, там был нащупан важный нерв — смерть, уход, *избавление* от таких, как Володя. Остаются в принципе неплохие люди, но герой-идеалист исчезает со страниц прозы Маканина навсегда. Специально подчеркиваемая в «Прямой линии» высокая нравственность героя теперь не нужна. Более того — обременительна, разоряюща и бесплодна. Теперь понятие нравственности усложняется, становится, как бы это поделикатнее выразиться, диалектичным. Особенно, конечно, противно, когда нравственностью кичатся (мать Кольки Мистера в «Голосах»). *Стремление* делать добро и *последствия* этого стремления — отнюдь не «прямая линия». В. Маканин спорит с собой «молодым». Да и не только спорит. Вспоминается фильм «Осенний марафон» по сценарию А. Володина, где герой, старающийся поворачиваться к каждому человеку доброй гранью своего существа, в сущности обрекает себя на ложь, а близких — на тяжелые испытания. Вспоминается и пьеса М. Роштина «Спешите делать добро», где это самое прямолинейно понятое делание добра оборачивается мучениями для окружающих и самой юной героини, которой вроде бы, кроме добра, никто ничего не желает.

В исследовании того, что есть добро, Маканин уходит от «линейки», применяя теперь другие инструменты. Он доводит, казалось бы, обычные бытовые ситуации, пользуясь увеличительным стеклом, до абсурдных, гротескных, даже фантастических. Бытовая фантастика прочно берется им, сугубым вроде бы реалистом, в обиход. Спокойное и уравновешенное анализирование, анатомирование жизни теперь заменяется лабораторным экспериментом, тщательно прослеженным. «А если вдруг...» — вот (в схеме) сюжетный толчок для стабильной ситуации, заявленной первоначально. Повествование строится по законам анекдота (жанр анекдота, на мой взгляд, есть зерно, концентрация бытовой притчи). Маканин, ощущая возможности притчеобразного худо-

жественного текста, давшего серьезные плоды в литературе семидесятых годов, дает свой, *городской вариант притчи: анекдот*. Призываю не относиться к анекдоту пренебрежительно. Вспомним, что именно из анекдотов возникли знаменитые «Повести Белкина», «Нос», «Шинель», «Коляска», «Ревизор», «Мертвые души», «Село Степанчиково». Плодотворно сочетался анекдот с фантастикой, откровенно, казалось бы, «низкая» история — с грандиозной и страшной социальной символикой (творчество Салтыкова-Щедрина). Анекдот — в прозе — есть прежде всего невероятное бытовое происшествие, раскрывающее коренную социально-философскую проблематику. Кроме того, анекдот — городской фольклор, и это тоже привлекает В. Маканина. Анекдот — совсем не обязательно что-то «смешное». Может быть, драма, рассказанная эдак с ухмылкой. И от этой ухмылки — еще более драматичная.

Маканина (рассказ «Пустынное место»), кажется, раздражает само это слово — притча. Притчу он отдает, казалось бы, на откуп — другим. То, что у него (настаивает автор!) — «история, но никак не притча!» А притча — это вот что: «...три судьбы. И как неменяющийся фон — пустынный берег полуострова, собирание водорослей и йодистый запах. Вязкий песок под ногами. И море... Важно пустынное место и некая расстановка сил и чувств в вакуумной этой пустоте. Побывать очищенным — для этого и пишут притчи».

(Не теряя основной мысли, позволю себе маленькое отступление. Чрезвычайно характерно для Маканина то, что при всей снисходительной стабильности своей «тепло-усмешечной» интонации он постоянно держит в своем сознании прозу окружающую, прозу, омывающую его прозу, — он держит в сознании литературный процесс, где явно, а где скрыто полемизируя, споря — как в приведенном рассказе он спорит с манерой, с методом, с самим взглядом на мир А. Кима, выраженным им в повести «Голубой остров». Маканин с живым интересом вступает во внутренние, подспудные литературные дискуссии.)

И еще про притчу: В. Маканин, моделируя кимовскую притчу как своего рода *escape*, иронично замечает: «Очищения в побеге нет — есть только тяга к пустынному месту, и ни граммом более. Тяга, которая исчерпывается самим же побегом, исчерпывается сама собой, как ветрянка или свинка».

Но, сам того не замечая, Маканин часто прославляет притчами свою прозу. Только притча у него — это вовсе не побег, а скорее «конфузная ситуация» (его собственное определение), при том что высшая правда (в тексте — «бог») отшучивается, устраняется, уходит в сторону, в свое «пустынное место». Так отшучивается бог в «Ключареве и Алимужкине», в романе «Портрет и вокруг». Это однажды даже вызвало бурную реакцию Л. Аннинского: что за панибратство, неуместная фамильярность, замечал критик. Не заметил он другого: бог у Маканина — тоже анекдотический, из бытовой притчи. Этаким развеселый, шутливый старичок. Из «историй», рассказанных Маканиным, он удаляется в самом начале. Это мир, оставленный Богом.

Алимужкин в конце концов умирает, разбитый параличом, а все верят, что он улетел на Мадагаскар. Так — проще. Все довольны. Все смеются. Потом в рассказе стало тихо... Тихо-тихо. Прозаик опускает занавес. Никто ведь не совершил дурного поступка. Наоборот — все спешили делать добро. И что из этого вышло? Полное разрушение романтического, идеального стереотипа «добра», помощи, братства.

В этой бытовой притче-анекдоте В. Маканина привлекают прежде всего парадоксальность, несводимость к близко лежащей «морали», хотя вроде бы мораль и должна быть заложена в притче. «Мораль» как нравственный обобщающий итог, на поверхностный взгляд, вообще в последних сочинениях Маканина отсутствует. Или — «лежит» слишком близко, как-то не очень хочется ее подбирать.

«Обманная мораль».

В самом деле, можно ли посчитать итогом «Отдушины» то, что: 1) заводить любовниц нехорошо; 2) выторговывать за них образование для своих детей — еще хуже? Можно ли увидеть нравственный итог «Человека свиты» в том, что быть «шестеркой», подбиралой крох с «секретарского» стола — некрасиво? Можно ли определить моральный итог «Предтечи» как осуждение всякого псевдодуховного «знахарства», полудикой полубразованности, тяготения современных интеллектуалов к якобы запредельности? Можно, конечно. Только такой итог будет чисто внешним и крайне далеким от задач, которые ставит Маканин в своей прозе.

Каковы они?

«Лучшие побуждения» выглядят, мягко говоря, опасными: тут и родные и близкие, чья любовь и внимание могут просто-таки задушить человека; тут и любящая жена, от которой хочется бежать на край света; тут и заботливые сослуживцы, своим состраданием и участием доводящие до иступления. Желание блага, вернее, желание *облагодетельствовать* постоянно терпит крах, для каждого существа, уверяет прозаик, предназначено только свое, уникальное, индивидуально понятое «добро». От любви — как высшего выражения добра — герои Маканина бегут с такой же силой, с какой раньше (например, в «Прямой линии») они ее жаждали. Целая такая картинка есть в «Голосах» под кодовым названием «любящие нас»: «...душат своими руками, не передоверяя этот труд никому; руки их любящие и теплые». Отсюда и постоянный взгляд в другую сторону — в жестокость. Изучение жестокости. Например, холостят лошадей («Портрет и вокруг»). Тоже такая маленькая притча в романе, небольшая такая метафора. Или — как умирает Колька Мистер, двенадцатилетний подросток. Очень подробно. С деталями. В спокойной интонации. Не так уж и жизнерадостно в мире, сдержанно говорит нам автор. И никакая мораль не поможет. Она здесь просто ни при чем: Колька *все равно* умрет, а коня *все равно* выхолостят. Без надрыва и без истерики, но без любования жестокостью. Однако от всего этого веет безнадежностью. Пишет о жестокости Маканин так, как будто он уже вернул тот самый знаменитый билет, что почтительнейше возвращает Иван Карамазов. Ему это все вроде бы не нравится. Но противопоставить пока нечего, ибо от любви он тоже отказался.

Где же ищет Маканин дорогу?

Выход какой из этой тяжелой и для самого прозаика ситуации? В чем спасение от равнодушия? Ведь добро-то все равно едино, как его ни расчленишь!

Мне кажется, прозаик почувствовал одну из своих слабостей: конструирование. В принципе он чаще всего идет от уже продуманного, от готовой, сложившейся в его сознании системы героев, сюжета, развязки. Очень сильно момент конструирования чувствовался и в романе «Портрет и вокруг». Маканин старается преодолеть конструирование примерно так же, как строители строят дома на жестком цельнометаллическом стержне: у него бытовые подробности, детали той городской жизни, которой мы все живем, так густо и искусно «навешаны»,

что самой конструкции непосвященному и не видно. Но, незаметная простодушному глазу, она тем не менее настойчиво и утомительно лезет в глаза собрату-архитектору. То же самое происходило и с образом человека — конструирование из определенных черт. В том же «Портрете...» Маканин иногда передоверял свои наблюдения и размышления своему «коллеге», прозаику Игорю Петровичу (упаси боже их отождествлять!). Но сам же Игорь Петрович становился в тупик: так каков же на самом деле этот Старохатов, деятельность и грешки которого он выслеживает, как сыщик? Метод раскладывания по полочкам в итоге мало что дает. Скорее — *озадачивает*.

Такова и художественная *задача*. В «Голосах» В. Маканин пишет (в том числе анализируя и свои собственные сочинения): «...вдруг понимаешь, что не человек ходит по твоей повести, а расхаживает там пять-шесть его черточек, не более того. Именно так: одно из первых отрезвлений пишущего и одна из первых его утрат это горестное сознание, что живой в нашем деле не участвует... Возникает ощущение... что тебе по силам, может быть, изображение быта, мыслей, дней и ночей людских, черточек и штрихов характера, но сами-то живые в стороне...»

Самокритичное и точное наблюдение.

Маканин нащупал только один выход — *в живом человеке. Уйти от конструкции. Уйти от антитез. Антитеза «сильный — слабый» так же уязвима, как «положительный — отрицательный». Бегом от добра — тоже не спасешься. Маканин взял да и ударил топором по конструкции. Получились «Голоса», с разбитой композицией, с отсутствием той самой «железной логики», по которой, например, Семен Разин *обязательно и непременно* оказывался у того самого корыта. По которой Игорь Петрович *обязательно* в конце концов таскал мебель и *сдавался*, писал проходные и бездарные повести, становился Старохатовым.*

Пока что, правда, он еще не хочет — или не может — *собрать*. Все эти живые голоса вырвались наружу, он дал им волю, свободу, непредсказуемость. Задача — еще давит. Маканин до сих пор, например, любит все пояснять, не забывает прокомментировать, истолковать («...В переводе на наши дни это звучит, по-видимому, так: первое движение интеллекта...» и так далее). Но борьба со сте-

реотипами — даже самыми наимоднейшими — идет с напряженностью.

Это все о том, что касается профессиональной, конструкторской стороны дела.

А как же с добром? С истиной? С любовью?

«И странная жалость постепенно проникает в меня», — пишет автор в «Голосах». «И вновь ломаешь голову, и вновь не знаешь, как оно будет жестче и как гуманнее, — вроде бы понял и запомнил, но сквозь суд свой, и сквозь недолгую агрессивность все-то слышишь эту трогательную и мягкую ноту. Вроде бы как в себе носишь: не судья».

Предметом критической дискуссии последних лет стал вопрос об авторской позиции в прозе Маканина.

Наличие этой позиции в принципе ставилось под сомнение.

А. Казинцев: «Произведения В. Маканина, и в первую очередь «Предтеча», оказываются оправданием — пусть непреднамеренным — людей ситуации, игр морали» («Игра на понижение». — «Литературное обозрение», 1983, № 10).

Другие критики отстаивали противоположную точку зрения.

А. Бочаров: «Твердая нравственная позиция — основа художественного мира маканинской прозы» («Дружба народов», 1984, № 1).

Действительно, авторская позиция писателя не сформулирована в тексте. Трудно обнаружить и открытый пафос, услышать откровенный голос писателя. Маканин принципиально избегает открытости; он «уклончив», «скрытен» художественно. Недаром он не дает интервью, не вступает в беседы с критиками, не оповещает публику о своих замыслах и идеях. В этом — серьезное отличие его от товарищей по поколению «сорокалетних», выступающих активно со статьями, рецензиями (Р. Киреев, А. Курчаткин, А. Афанасьев), даже — со своеобразными «манифестами» поколения.

Маканин не «манифестирует». Обнаружить авторскую позицию «наскоком» затруднительно — настолько маканинская проза сдержанна по интонации. Иронией, сказом, гротеском автор частенько уводит читателей в сторону, так сказать, замечает следы. Чуть только, под обаянием звучащего от первого лица голоса (в «Голосах»), мы доверчиво пытаемся отождествлять его с авторским, как ироническая маканинская интонация

опять обнажает «отделенность» рассказчика от подлинного, авторского «я».

Автор в прозе Маканина принципиально «вненаходим». На авторе словно бы надета та самая шапка-невидимка, благодаря которой *увидеть* его образ мыслей, его идеалы в самом *тексте* произведения невозможно.

Это и породило у части критиков стойкую иллюзию о «заниженности», «безыдейности» мира маканинской прозы вообще. Отсюда проистекает ошибочное утверждение опытного и наблюдательного И. Дедкова о том, что в прозе Маканина «нас просто приглашают посмотреть на такую жизнь, проникнуться ее желаниями и надеждами, посочувствовать, не судить строго и скоро»¹.

Как мне кажется, и маканинский мир, и путь, которым шел Маканин к своему миру, и выработка им своей авторской позиции несравнимо сложнее фиксации, основанной на наблюдательности.

В начале пути (вторая половина 60-х) Маканин достаточно резко и определенно выявлял свою позицию, четко и недвусмысленно производил «суд» над героем. Это дало критике, приветствовавшей появление нового таланта, возможность сказать: «...Позиция автора публицистически обнажена» (Н. Банк).

В семидесятые годы авторская позиция усложняется, а способы и выражения изменяются, хотя в «Погоне», в «Портрете и вокруг» еще можно найти рудименты «прямого» подхода Маканина к героям, жизненным коллизиям.

Начиная с «Отдушины» способы выражения авторской позиции резко меняются.

В «Отдушине», например, положение автора иерархично; он как бы существует *над* героями. Его позиция — это позиция демиурга, наделяющего героя свободой поступка, но одновременно и отдающего ему полную ответственность за образ его жизни, за его собственное поведение в этой «реке с быстрым течением». С другой стороны, Маканин ясно дает понять, сколь жестока эта река, сколь малозависимы от усилий личности обстоятельства, сколь они *заданны*.

Не иллюзия ли тогда — свобода поведения героя?..

¹ Дедков И. Живое лицо времени. М., 1986, с. 233.

Способен ли в «мебельное время» человек на смелый поступок, на решительный выбор своего образа жизни?

Игнатъев («Река с быстрым течением») знает и о том, что жена изменяет ему, и о том, что она смертельно больна, обречена. Он жестоко мучается, не в состоянии найти для себя выхода из тяжелой жизненной ситуации — перед лицом смерти. Он самоустраивается — уходит в запой, не в силах справиться с обстоятельствами.

Не в силах справиться с обстоятельствами и Митя Родионцев («Человек свиты»), хотя его ситуация представляется трагикомической, а не драматической: Митю «удалили» из свиты директора. «Холеная баба», секретарша директора, нашла новых «свитских», не столь потрепанных жизнью. Митя тяжело, болезненно переживает свое неожиданное расставание с привычным, удобным, приятным холуйским амплуа, имевшим свои мелкие житейские выгоды.

Маканин, как чуткий социальный диагност и портретист, создает целую галерею социальных типов «мебельного времени». Это и «везунчик» Ключарев (и невезучий Алимужкин), и ставшее уже нарицательным определение «человек свиты» — Родионцев, и «антилидер» Толя Куренков, и «гражданин убегающий» Павел Алексеевич Костюков.

Но если Ключарев, Игнатъев, Родионцев написаны Маканиным как *подчиняющиеся* быстрому течению «реки жизни» (позитивному для «везунчиков», негативному — для «невезучих»), то «антилидер» или «гражданин убегающий» сопротивляются этому течению, идут *против* него.

Толя Куренков органически не выносит приспособленцев-везунчиков, он инстинктивно сопротивляется им и в меру отпущенных ему способностей инстинктивно борется с тем, что ему представляется несправедливостью жизни, с «мебельным временем». Другое дело, что его бунт сам по себе уродлив. Обречен в этой ситуации сам «антилидер», в конце концов погибающий от ножа урки в лагерном бараке.

Толя — инстинктивный правдолюбец. Его борьба за справедливость не пронизана светом разума, культуры; это человек без духовной опоры. Мир, окружающий его, лишен гуманистических ценностей, — а выработать их самостоятельно такие, как Куренков, еще не в состоянии. Поэтому «река жизни» убирает его.

Павел Алексеевич Костюков пытается строить свою жизнь в противостоянии природному началу, «течению» природной жизни. Он — первопроходец, подчиняющий природу, осваивающий и уничтожающий, вытаптывающий ее, идущий железным шагом все дальше и дальше, оставляющий после себя *взорванный*, опустошенный мир. И природа в конце концов оказывается сильнее его: как настигают Костюкова в конце концов разбросанные им по великим просторам отчины сыновья, так настигает его и смерть — месть природы «гражданину убегающему».

Авторская позиция в этих рассказах выражена сложно; автор нигде не «проговаривается», дает возможность сюжету развиваться свободно. Но в этой свободе торжествует своя железная логика, закономерность. Критик М. Липовецкий («Урал», 1985, № 12) отметил, что «все эти человеки свиты, антилидеры, граждане убегающие неизменно пытаются одолеть «самотечность» (жизни. — *Н. И.*) порывом, импульсивной, порой судорожной реакцией, эмоциональной «заведенностью». Словом, «нутряными» силами души». Такой путь, по Маканину, обречен на неудачу.

Писатель исследует и путь иной. Герой повести «Предтеча», старик Якушкин, возомнивший себя экстрасенсом, «знахарь», пытается жить сам — и научить других — по законам совести, правды. Якушкин — герой с ярко выраженной положительной программой, действующий во имя физического здоровья и духовного очищения человека. Этот «максималист, жаждавший направить любовь на человека впрямую», пытается исцелить смертельно больных людей через объяснение им «убогости» их повседневного существования, погрязшего в сугубой и жалкой, по его мнению, материальности. Конечно, Якушкин — фигура трагикомическая; он не может стать поистине «духовным пастырем». В этой фигуре Маканин гротескно сращивает и порыв к добру, и примитивность мысли, и духовность, и физиологизм. Якушкин не способен вывести к свету — в тяготении к нему аккумулируется жажда псевдоинтеллигентов «прислониться» и к псевдонародности, и к «чуду», жажда даром получить прозрение.

Точна по рисунку фигура московского журналиста Коляни, организатора псевдоинтеллигентской суеты вокруг Якушкина. Но яростный «порыв» Якушкина к исправлению нравов сам по себе бескорыстен, что стано-

вится особенно очевидным после утраты им «дара», когда Якушкин пытается направить свою силу на бродячих собак, «не найдя, куда же пристроить свою великую любовь к людям». Одновременно и целитель, чуть ли не святой, и фарсовый лжепророк, обретший свой «дар» после удара бревном по голове, Якушкин — точка приложения сил «заблудшей» духовно псевдоинтеллигенции, утратившей свое истинное назначение, свою дорогу в культуре.

Авторская позиция Маканина в «Предтече» состоит не только в возвышении-осмеянии Якушкина, но и в горьком сожалении по поводу духовной несостоятельности и несамостоятельности интеллигенции, выдвинувшей такого лжепророка, готовой слепо верить его примитивным указаниям. Поражение Якушкина — это не только его поражение, это поражение иллюзий получить готовым свет подлинной духовности из рук «другого», «чужого», якобы народного начала. Автор никоим образом не компрометирует в принципе идею духовных поисков (как это утверждал критик А. Казинцев): он подвергает жестокому анализу подмену, профанацию духовных поисков, выразившуюся на грани 70—80-х годов (в «мебельное время»!) именно в болезненном уходе от социальных проблем, в пристрастии к разного рода лжепророчествам, псевдознахарству, «летающим тарелкам», «гуманоидам» и так далее. В этом тяготении сказался острый кризис духовности, переживаемый обществом, вынужденным распрощаться со своими социальными устремлениями 60-х годов; сказалось чувство тупика и безнадежности, охватившее сознание общества тех лет.

«Заболоченность» духовной жизни — вот феномен, рождающий, по Маканину, трагифарсового «предтечу» Якушкина и иже с ним. Только Якушкин, в отличие от многих, чист внутренне сам и не ведает, приложением каких сил является его жизненный «порыв»... Но *после* Якушкина (ложный путь!) общество все же должно выйти на дорогу истинного просветления, подлинной, не ложной духовности, обеспеченной ценностями человеческой культуры.

«Зачем же нужна эта дорога, если она не ведет к храму?» — так спрашивает в финале фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние» старая женщина.

Реальную трудность жизни по «пути к храму», к культуре, к «чистому голосу ребенка»; реальную труд-

ность жизни, творчества, если они основаны на подлинных, не «подменных» ценностях, пытался показать Маканин в повести «Где сходилось небо с холмами».

В главе «Переключка», к которой я отсылаю читателя, уже была предпринята попытка разбора позиции главного героя, композитора Башилова, которого мучает чувство неизбывной вины перед Аварийным поселком, выростившим его, отдавшим ему свой мелос; поселка, из которого постепенно «вытекла», исчезла народная песня — та сила подлинной красоты, которая «держала», одушевляла его безобразный барачный быт.

Чувство долга и «вины» перед народной жизнью, испытываемое Башиловым, — это чувство для настоящей русской интеллигенции традиционное («без вины виноватые»).

Но этим чувством, характерным, например, и для В. Распутина, авторская позиция Маканина не исчерпывается. Дело конечно же не в Башилове, который твердит: «Я виноват» — и которому бабка Алина кричит: «все соки высосал!» Нет, Башилов сохранил и приумножил в своем творчестве песенный мелос поселка... Маканин безыллюзорно показывает перерождение поселковой жизни, эволюцию поселка, возрастание индивидуализма, эгоизма, потребительства, то равнодушие к подлинной культуре, которое охватило и прежних поселковых жителей, и их потомков. И поселок приобретает в повести черты обобщенные: «ему казалось возле темного окна, что весь мир вокруг — это его поселок».

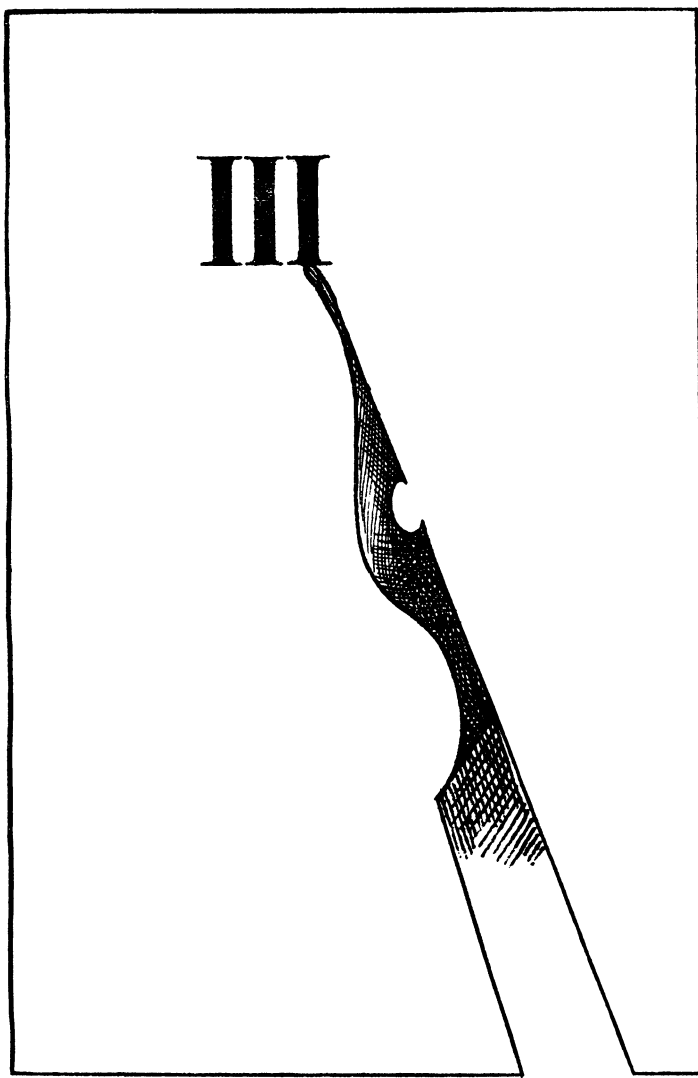
Общество — цивилизация — культура: эту триаду исследует в повести Маканин. И его позиция тревожна. Тот народ, который помнит еще Башилов («великаны»), вытеснен людьми равнодушными, «безголосыми». И Генка Кошелев со своей масскультурой, заплонившей Город, и поселковый племянник, агрессивно настроенный по отношению к Башилову, — по сути едины. Масскультура и символический образ катастрофы, аварии сливаются в единое целое, направленное против Культуры.

Повесть Маканина звучит как предупреждение обществу, не способному справиться с аварийной ситуацией, в которой оно оказалось. Обществу, равнодушному и к муке художника, пытающегося воплотить в своем творчестве духовную суть и неповторимый мелос той общей родины, того истока, оставляя наяву лишь внеш-

ние контуры былой «выпитой» жизни — ту волшебную волнистую линию, «где сходилось небо с холмами»: «сами же холмы, и рисунок горизонта, и темные купы шиповника музыку больше не рождали».

Авторская позиция выражена в повести не впрямую, а опосредованно: через композицию, сюжет, через сопоставление «голоса» Башилова с «голосами» жителей поселка, символику, впервые столь активно пронизывающую авторское повествование. От проблематики бытовой, от социального портретирования Маканин перешел к социально-бытийному исследованию действительности в ее исторической предопределенности, протяженности.

1981, 1986



НА СЛУЖБЕ...

Речь пойдет об отношениях особого разряда, может быть, и более сильных для современного человека, чем обычная, если можно так выразиться, любовь, — об отношениях служебных, сильно потеснивших, на мой взгляд, избитый треугольник, и о страстях конторских. В этой прозе, как правило, есть и эта самая злополучная любовь, и игра в нее, и измены, и адюльтеры — но это все отходит на второй план, являясь лишь подсобным средством в «деловой» интриге.

Но сначала — о месте действия: «...в старинных узких переулках, в подворьях, в проходных дворах, в слепившихся, как торты, зданиях размещались... учреждения: сотни, если не тысячи, министерств, управлений, трестов, главков, отделов, советов, президиумов, кафедр, касс, союзов, отделений, филиалов, бухгалтерий, контор, издательств, складов, курсов. От вывесок и названий рябило в глазах» (М. Рошин. «Шура и Просвирняк»). Современный городской служащий человек большую часть жизни и проводит в одном из таких учреждений. Здесь он не только служит — здесь налаживаются новые связи, чуть ли не более прочные, чем семейные; здесь он обрастает своеобразным бытом — кто не участвовал в конторских чаепитиях! Обратившись к типу «делового» человека эпохи НТР, литература в первом своем к нему приближении постаралась разглядеть положительные начала нового героя. Были в нем и энергия, и деловитость, и профессионализм. Но и — нравственная сухость, резкость, рациона-

лизм, — как правило, это был человек неприятный. С чисто художественной точки зрения такой ход был понятен: авторы старались подчеркнуть необходимость своего героя, несмотря, так сказать, на его отдельные недостатки, идя от противного. И потому мы могли рассматривать эту «неприятность» как чисто художественный прием.

Но шло время, и литература все пристальнее вглядывалась в своего героя — открыв явление, перешла к тщательному изучению. И тут обнаружилось, что пресловутая «неприятность» в значительной мере характеризует социальную сторону массового представителя этого нового жизненного явления. И в ряде произведений эта неромантическая мысль настойчиво разрабатывается.

Федор Атаринов (герой повести Б. Гусева «Открытие») — «...блестящий сорокалетний администратор с широкой обаятельной улыбкой, современной манерой этакого легкого равнодушья и внятно выраженной прогрессивной направленности недюжинного ума» — один из таких героев. Свою повесть Б. Гусев снабжает четким жанровым подзаголовком: «Несколько сцен из деловой жизни». Слово «деловой» можно было бы взять в кавычки. Не деловая жизнь, а административные интриги заменяют герою все — вплоть до эмоционально-чувственной жизни. Любовь, брак, интимные отношения подчинены в его сознании главному делу — продвижению по службе. Мысль о справедливости, например, носит откровенно подсобный характер — несправедливость мира, оказывается, состоит прежде всего в том, что именно он, Атаринов, «обойден, обижен». И герой начинает свою борьбу за место под солнцем, в которой все средства хороши, делает беспринципный, казалось бы, шаг в сторону беспринципности.

Есть, правда, в такой сюжетной завязке некоторая нарочитость. Неужели герой до сорока лет был иным и лишь «вдруг» стал активно стремиться к власти? Так же несколько искусствен, облегчен, на мой взгляд, и финал повести, когда методы Атаринова, которыми неожиданно заинтересовался партком, терпят внезапный крах. Но сам «эксперимент» Атаринова по завоеванию жизненного пространства выписан достоверно. Именно в пространственных категориях, кстати, мыслит герой свое существование: «п р о д в и ж е н и е» по

службе, его «не повышают», он «обойден», «возникает альтернатива: либо — повышение, либо — уход»; «через две ступеньки в члены коллегии, худо ли? А? Вот шагнул!» Атаринов существует в сугубо сиюминутном времени, обозначенном бытовыми деталями, по которым можно определить период действия (приблизительно начала 70-х годов). Да, действительно, такие, как Атаринов, за пределы своего «временного» существования не заглядывают, так сказать, ловят день в поисках места под солнцем. Но автор, не ограничивая вслед за героем свой взгляд только внешними событиями, обязан увидеть через них и донести до читателя свой образ времени — только тогда повесть переживет свою современность и станет поистине современной, а банальность сюжета будет преодолена. К сожалению, *образ* времени в повести Б. Гусева заменен деталями времени.

Поиск места под учрежденческим солнцем — мотив рассказов Л. Петрушевской «Смотровая площадка» и В. Маканина «Человек свиты».

Л. Петрушевская гротескно заостряет и обнажает прием, вводя открытый авторский голос, комментирующий действие, с первых абзацев определяя суть своего героя — «победителя», для которого самое главное в жизни — это путь наверх, а по каким трупам придется пройти, неважно, благо жертвы сами просто-душно плывут в руки. Автор рассказывает о своем герое приподнятым, даже временами восторженным голосом; и из возникающего внутри текста конфликта между реальными неблагоприятными поступками Андрея и возвышенно-одической интонацией, комментирующей их, рождается атмосфера рассказа. Л. Петрушевская намеренно сгущает краски, укрупняя реальные масштабы событий и доводя до абсурда черты своего героя, дабы в этом фантастическом ракурсе резче обозначить зловещую тень чисто бытовых, казалось бы, происшествий. Андрей — победитель-«романтик»: идя напролом, он нуждается и в «высоком парении души» — так сказать, в эмоциональном наслаждении содеянным, испытываемом, например, при взгляде на «поверженную» Москву со смотровой площадки на Ленинских горах. Кандидат в Наполеоны идет «от победы к победе», при этом работая «грубо», все свои дела совершая «в открытую», следуя всепоглощающей жажде победить, поглотить и переварить — будь то

временная возлюбленная, начальство или же целый город (Андрей — завоеватель-«провинциал», угрожающий вариант человека со стороны).

Л. Петрушевская исследует комплекс суперменства («мужчина, каких мало»), при котором — парадокс — мужское начало лишается какой бы то ни было эмоциональности. Все адюльтеры и мелкие сексуальные интрижки, через которые проходит герой, подчинены только одной эмоции — эмоции победителя, побеждающего ради того, чтобы побеждать. «Обычная» любовь для такого героя смехотворно недостаточна, и любовные приключения вытесняет доведенная до экстаза греза об овладении мегаполисом: «...уж тут не женщина была бы кстати, а все тело города, весь его гигантский организм, неподвластная его в целом душа и сокровенные переулочки Кропоткинской...»

Герои, таким образом, делятся на сильных и слабых, победителей и побежденных. Рассматривая действия своего героя по завоеванию жизненного пространства, автор не скрывает и своего пренебрежения к жертвам, легко уступающим вновь явленному Растиньяку. И именно «жертву» в том же сюжете о месте под солнцем выбрал в качестве своего главного героя В. Маканин в рассказе «Человек свиты».

Персонажи В. Маканина тоже служат в учреждении, как и герои Л. Петрушевской или Б. Гусева, в некоей конторе, которая и образует замкнутую площадку действия. Именно на конторе сосредоточиваются желания и надежды, вытеснившие банальные любовные треугольники и семейные зловключения. Так называемая «частная» жизнь героя не имеет уже для него ровно никакого значения, а любовное или, скажем, сексуальное влечение и вовсе атрофируется или извращается («именно влюбленности это чувство сродни» — чувство к «холеной бабе», секретарше директора, от которой зависит, будет ли он и дальше участвовать в престижных чаепитиях). Перед нами своего рода скопец, все силы душевные кладущий на сохранение уютного местечка в солнечной приемной у всевластной секретарши. «Надо же бороться за место под солнцем!» — бросает ему в сердцах соратница по чаепитиям, так же, как и он, отстраненная всемогущей секретаршей.

«Место под солнцем» в рассказе Маканина — развернутая, подробная метафора; тщательно описаны лучи уходящего солнца, освещение, оттенок пронизан-

ных солнцем портьер, буйно цветущая «пожившая роза» в приемной. Но направление движения героя изменяется: не вверх, а вниз, не обретение, а лишение «места под солнцем». Герой постепенно опускается на самое дно; и расстаемся мы с ним, уже распластанным на тротуаре того огромного города, которым жаждет овладеть герой Л. Петрушевской.

Контора становится средой обитания, *бытом*: там любят, едят, живут, совершают священный «домашний» ритуал чаепития. Жизнь вне конторы скучна и однообразна, там нет места для захватывающих интриг и происшествий. А в конторе нет места погоде, природе, естественным человеческим отношениям — даже «пожившая роза» в приемной цветет вопреки всем природным законам. В. Маканин пристально рассматривает угрожающую атрофию человеческого — недаром за весь рассказ мы так и не увидели *лица* героя (его нет и у героя Л. Петрушевской). Человек вытеснен функцией — победитель или побежденный, он предал прежде всего себя, он обезличен.

В повести М. Рощина «Шура и Просвирняк» действие происходит также в учреждении, в одном из маленьких его подразделений, на телефонной подстанции. М. Рощин отдаляет действие примерно на тридцать лет. Суровость послевоенного периода, соединенная с естественной человеческой жаждой праздника, раскрепощенного веселья, «атмосфера времени, цвет и запах... жизни» (слова Ю. Трифонова) переданы убедительно. Герои Рощина тоже борются за свое место под солнцем. «В узкий переулочек-колодец между махинами-зданиями двух министерств попал с небес лучик солнца...» И кажется, что этим лучиком освещена героиня повести, Шура, рядовая телефонистка, стойкий и бескомпромиссный человек, наделенный необычайно развитым чувством справедливости и человеческого достоинства. Упрямая, некрасивая Шура — и Просвирняк, тихий, с женственно длинными волосами, поначалу тушующийся, но ловко подстраивающийся, приспособливающийся к учрежденческой иерархии. М. Рощин пишет двойной портрет-антитезу, тщательно прописывая фон, не ограничиваясь лишь условной декорацией. И портрет героев не статичен, они даны в развитии, в динамике отношений.

Просвирняк — хамелеон, меняющий цвет в зависимости от своего положения и окружения. То перед нами

робкий, заискивающий перед учеником монтера неудачник; то нахально-веселый ухажер на коллективной вечеринке; то проныра, в коридорах министерства выискивающий свою щель; то начинающий начальник, якобы растерянный своим назначением; то, наконец достигнув желанного места и власти, мерзавец, расправляющийся с неугодными. Но цветом своим этот хамелеон так ловко имитирует цвет конторы, что выступление против него уже рассматривается как выступление против конторы в целом. И хотя действие практически не выходит за стены учреждения, напряженный конфликт повести носит крупный и долговременный характер, он вырастает в конфликт между справедливостью и подлостью.

Шура четко осознает и достойно находит свое место в жизни, какие бы перипетии ей ни грозили, и несмотря на то, что в конфликте победителем выходит Просвирняк, его победа — победа временщика. Недаром в финале повести мы видим Шуру, освещенную свежим летним солнцем, рядом с природой, с пчелами, цветами; в Шуре сильно единство, родство с миром. А рядом с такими, как Просвирняк, освещенный искусственным светом голдой лампочки, все живое меркнет, съезживается, вымирает: после них остается обществу выжженная пустыня, как после Андрея, героя-«победителя» из рассказа Л. Петрушевской (даже комнатные цветы не выдерживали и погибали рядом с ним). Если у Просвирняка вместо лица — набор масок, то Шурино лицо по мере нарастания конфликта делается «все озорнее и свободнее».

Вроде бы банальный сюжет: городской человек на службе, поиски «места под солнцем»... От делового человека эпохи НТР, на которого возлагались большие надежды, проза перешла к безыллюзорному изображению тех опасностей, которые таятся в приспособленце новейшей формации, человеке, который не столько работает, сколько использует свое место. Это социальное предупреждение литературы. Оно в высшей степени своевременно.

1983

...И В ЛЮБВИ

В а л е р и я. Вот что ты больше всего любишь?.. Ну что?
З и л о в. Что я люблю? Дай подумать.

А. Вампилов. «Утиная охота»

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...

М. Ю. Лермонтов. «Дума»

Было время, когда прямо на улицах продавались прекрасные книги, когда на месте небоскреба «Интурист» стоял двухэтажный домик, знаменитый своим букинистическим магазином; когда филологи с Моховой смело забегали в «Метрополь» на чашку кофе. Это было время, когда мою маму вызывала в школу учительница русского языка и литературы по поводу внеклассного чтения ее дочери, предпочитавшей «Не хлебом единым» другим произведениям, рекомендованным по списку литературы для шестого класса. Это было время, когда сердца зрителей равно завоевывала скуластенькая Лолита Торрес в «Возрасте любви» и загримированный под простачка Николай Рыбников в «Весне на Заречной улице», заново открывшей истину о том, что учительница может полюбить рабочего, что любовь не знает образовательных и прочих цензов. И прозаики тогда писали о любви. О любви, прощаясь с жизнью, писал Константин Паустовский, о любви писал Юрий Казаков в лучших своих рассказах; о любви написал вдруг даже Леонид Леонов, в принципе от этой темы писатель далекий: о чем, как о несостоявшейся, несбывшейся любви, «Evgenia Ivanovna»? Хлынувший в литературу свет любви засвидетельствовал не только высвобождение чувств, но и серьезные сдвиги в общественном сознании.

Но времена, как известно, меняются. Хорошую книгу на прилавке магазина днем с огнем не найдешь — так выросли читательские потребности. Прозаики и даже поэты, как утверждают критики, перестали писать о любви. И только простодушный зритель продолжает валом валить на «Вокзал для двоих», открывший — в который раз! — потрясающую истину о том, что в тяжелую минуту жизни музыкант может полюбить официантку, ибо ее чувства надежнее чувств эмансипированной современницы.

Самая знаменательная статья о любви в литературе, появившаяся в отечественной критике, — «Русский человек на «rendez-vous». Но Чернышевский не эмансипирует любовь от социальных вопросов своего времени, а, напротив, находит причинно-существенную связь и взаимообусловленность общественного и эмоционального начал в поведении личности. Попробуем пойти этим путем и мы.

О любви «сорокалетние» пишут мало. Торжествует новый тип героя — рационалиста, боящегося довериться собственному чувству. Открыл этот тип для нашей текущей литературы драматург Александр Вампилов. Именно он представил четкий рисунок нового «героя нашего времени» (так, в кавычках, определяет Зилова В. Распутин в своем предисловии к сборнику пьес А. Вампилова). В авторской ремарке к пьесе «Утиная охота» говорится: «Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда».

Зилов умен и циничен, добр — и равнодушен, силен — и слаб. Физическая полноценность, врожденное чувство свободы, большая человеческая одаренность — все это было дано Зилову. Ему чужда лживость окружающих его отношений, все кажется ему фальшивым, неверным, трясино-зыбким, в каждом явлении он видит его омерзительную изнанку. Зилов берется драматургом вроде бы вне широких социальных связей, вне своего социального статуса; и тем не менее очевидна социальная обусловленность появления его — и не просто как характера, а как типа!

«Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна», — звучат лейтмотивом пьесы слова Кузакова, приятеля Зилова. Слова эти поначалу кажутся парадоксом: действительно, у молодых людей, героев пьесы, все вроде бы устраивается: с женщиной, с квартирой, работой, положением. Даже хобби есть — утиная охота. Однако с самого начала пьесы А. Вампилов заявляет драматизм положения своего героя.

«Ничего из нас уже не будет», — вторит Кузакову Зилов. И его речь, и речь Кузакова пестрят парадоксами. Причем в монологах и поведении Зилова и

его «друзей» обнаруживается не только парадоксальность, но и такое, что вспоминается прямой литературный предшественник Зилова — подпольный парадоксалист из повести Достоевского. «Ну вот мы с тобой друзья, — размышляет Зилов. — Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся, и я тебе говорю: «Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдем со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить». И ты идешь со мной, выпиваешь. Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня эта копейка. Но ты идешь со мной, потому что тебе все до лампочки...»

«Я тебя люблю» и «я тебя продаю» — стоят в речи Зилова рядом. Его цинизм страшнее приглаженных отношений, но он и откровенней. Зилов-то *правду* говорит, — правду, которую другие тщательно замазывают, скрывают. И при всем своем цинизме Зилов ранимее и честнее окружающих, — что для них, само собой, невыносимо. Именно поэтому против него объединяются все остальные действующие лица. Зилов парадоксально циничен и нежен по отношению к жене; он не может не любить и не способен на чувство, поэтому гонит от себя Ирину, отдавая себе отчет в том, что и эта игра, похожая на любовь, его не спасет.

Слова о любви постоянно на устах героев «Утиной охоты». «Скажи, он тебя любил?» — спрашивает в пародийно-мрачной сцене, предваряющей основное действие, жена Зилова его возлюбленную Ирину. «Твоя любовь, если я не ошибаюсь», — характеризует Саяпин временную любовницу Зилова, Веру. «Она же святая... Может, я ее всю жизнь любить буду — кто знает?» — мечтательно произносит Зилов, познакомившись с Ириной. И кажется, что эта девушка — единственный его шанс на спасение. Но и этот шанс кажется ему настолько неправдоподобным в реальной действительности, что он сам, своими руками, своими словами разрушает иллюзию собственного спасения: «Рекомендую! Восемнадцать лет! Прелестное создание! Невеста! Что же вы растерялись! Думаете, ничего не выйдет? Ерунда! Поверьте мне, это делается запросто!.. Она такая же дрянь, точно такая же. А нет, так будет дрянью. У нее все еще впереди...» Погружая нас вроде бы в фарс, Вампилов внезапно переводит регистр в трагедию — и обратно в фарс, ибо положение Зилова безнадежно.

Сумма психологических признаков и черт, изначально характеризующих героя, недостаточна для его полного, завершенного восприятия и оценки; более того, подчас они — эти признаки и черты — опровергаются дальнейшим развитием образа. Отсюда — парадоксальность, лежащая в основе построения характера. И эта парадоксальность является движущей силой, даже сюжетной пружиной произведения (парадоксальность заключена в структуре пьесы: живой герой — мертвый герой; нелюбимая любовница — любимая обманутая жена; друзья-предатели; праздник-скандал).

«Утиная охота» появилась в альманахе «Ангара» в 1970 году, а работал над ней Вампилов в 1967—1968 годах.

Зилу тогда «около тридцати лет» — он примерно 1938—1939 года рождения, ровесник теперешних героев произведений «сорокалетних» прозаиков. Надо было обладать вампиловской зоркостью, чтобы еще в 60-х разглядеть в жизни этот нарождающийся тип, тиражируемый современной прозой конца 70-х — начала 80-х!

Но увиденная Вампиловым трагичность положения Зилова и ему подобных — а вместе с героем он сумел разглядеть проблемы, вставшие перед поколением, — осталась *за пределами* художественных возможностей и социального темперамента писателей, принадлежащих именно тому, изображенному Вампиловым поколению; а духовную катастрофу Зилова подменила в литературе активная борьба за выживание, сопровождаемая эмоциональной импотенцией. Именно поэтому, видимо, проверка героя на жизнеспособность идет теперь не через любовь (а чувство к Ирине было проверкой Зилова), а через отношения в конторе, служебные интриги, комфортабельное устройство быта.

Парадоксальность в изображении героя — чрезвычайно заманчивая вещь. Альтист Данилов, например, даже одновременно существует в двух ипостасях — его парадоксальность четко обозначена В. Орловым: он «гуляет» между «демоническим» и «человеческим» состоянием», а его любовь и привязанность делят две женщины — романтически изображенная портниха и сатирически заземленная Клавдия, цепко схватившая в свои руки и настоящее, и «хлопобудущее». Раздвоенный Данилов колеблется, уступает Клавдии, покорно выполняет ее поручения. Старохатов из романа В. Ма-

канина «Портрет и вокруг» — и мерзавец, и благодетель. *С какой точки зрения посмотреть.*

Принципиальное «двоение» парадоксального героя может, однако, реализоваться и через двойную социальную характеристику героя. Таков Иннокентий Мальгинов из романа Р. Киреева «Апология» — специалист по французской филологии, ставший отличным пляжным фотографом, «лидером южной школы».

Он тоже сродни вампиловскому Зилову, пересыпающему свою речь парадоксами. Мальгинов любит, когда его любят, и любит эффектно порассуждать о чувствах, а в рассуждениях проявляет такое «подполье», что уже становится как-то неуютно от витийственных разглагольствований и самообнажений.

Да, что еще очень любит герой-парадоксалист: не только защититься с помощью этого самого парадокса, но и самообнажиться, так сказать, «заголиться». Он как бы спрашивает — ты, читатель, думаешь, я нехорош, я мерзок, я погряз в недобродетели? Так вот тебе, получай, я еще хуже... И автор, и читатель вроде бы и пожалеть такой надрыв должны. Вот оно откуда, словечко-то — *апология*.

Идет защита «современного среднего человека» с его парадоксами вместо чувства, с его внутренней неустойчивостью. Герой любит себя — даже обнажаясь; автор сочувствует и приглашает к сочувствию читателя. Так что парадоксален не только сам герой, парадоксальна и позиция автора по отношению к герою. Высокомерно оставив белую и черную краски профанам, современный художник слова проявляет чудеса изобретательности, дабы увести героя от наказания и трагедии. Он может позволить *судить* героя, но *осудить и наказать* — ни за что. Более того: автор пытается убедить читателя, что парадоксалист есть просто средний обычный человек.

Прислушаемся: современный *средний* человек... Есть в этих словах какое-то оправдание, защита. Чего с него взять, если средний? Ну и что, погибли женщина и нерожденный ребенок, но включается голос самосохранения, спасительный инстинкт срабатывает: «Твоей вины тут нет. И хватит об этом».

Средний — это однокоренное слово со словом «среда». Помните, у того же Достоевского, возмущение из-за кивка на среду — мол, «среда заела»? Звучит, однако, голос предполагаемого оппонента: человек-то

средний — «как все, как все...» (в песенке А. Пугачевой) — чего уж его слишком... А. Вампилов по этому поводу придерживался совсем противоположного мнения: «Среда — это мы сами. Мы, взятые вместе. А если так, то разве не среда каждый из нас в отдельности? Да, выходит, среда — это то, как каждый из нас работает, ест, пьет, что каждый из нас любит и чего не любит, во что верит и чему не верит, и значит, каждый может спросить себя со всей строгостью: что в моей жизни, в моих мыслях, в моих поступках есть такого, что дурно отражается на других людях?»

Среда — не оправдание, средний — не защита. «Спросить с себя со всей строгостью!» Но Киреев подбрасывает своему «парадоксалисту» эпитет — невинный (Иннокентий).

Помните? «Миру ли провалиться, или мне чаю не пить? Пусть уж весь мир провалится, а я чай пить буду!» Современный парадоксалист откровенней: Иннокентий Мальгинов берет и пьет этот самый чай в тот момент, когда мир проваливается или когда он дает «любимой» яд, да еще успевает сравнить этот яд с шоколадом.

Бедный Пушкин! Как он устарел со своим Сальери, глубоко переживающим преступление!

Да, кстати, о Сальери. Его вспоминает тридцатисемилетний ученый, без пяти минут доктор наук Антонов из повести В. Михальского «Холостая жизнь» в связи с рассуждением о ближайшем (заметьте!) друге: «И он не Моцарт, и я не Сальери, до Сальери мне так же далеко, как ему до Моцарта — один был высокий профессионал, другой гений». Друг — *уже* доктор наук, по-видимому, очень талантлив. Однако Антонов успевает — с неподдельной нежностью! — сообщить нам, что он в личной жизни «воришка», «жулик»: «На редкость уживаются в Игоре мелкое жульничество, склонность к копеечному предательству и в то же время верность в серьезных, важных делах. Что и говорить, родная душа, другой такой нет и, наверно уже не будет».

Перед нами — те самые талантливые и сильные молодые люди, которые отнюдь не чужды того, что называется «карьерой» (о которых Р. Киреев писал в своей публицистической статье в защиту «хорошего» карьеризма). «Герои нашего времени» хватки, напо-

ристы, в высшей степени трудолюбивы. Но почему Антонов так душевно вял, хотя здоров и крепок физически (Михальский это физическое здоровье героя и его «потенцию» — опять-таки вслед за Вампиловым — постоянно подчеркивает)? Только ли оттого, что талантливый Антонов стал заниматься не самым любимым делом, «начал жить на чужой улице»?

Слова «жизнь», «жить» пронизывают всю повесть. Да и название-то говорящее — «холостая жизнь». Жизнь, проживаемая без любви и надежды (парадокс: женщину, близкую нашему герою и все-таки не любимую им, зовут Надежда):

«...жизнь летит так, что только ветер свистит в ушах».

«Но что хорошего, что радостного в его жизни?»

Антонов живет «без радости и печали».

«В погоне за удовольствиями» — это уж слишком сильно сказано автором и мало соответствует тексту. В том-то и состоит парадоксальность характера этого персонажа, что он вроде и гонится за удовольствиями — и не получает от них, достигнутых, радостей; и мечтает скорее стать доктором наук — и замечает о своей работе: «Все это чушь собачья, соединение того, чего нет, с тем, чего быть не может...» В общем, «когда начинал, была уверенность, что это абсолютно необходимо ему лично и важно для Жизни, а сейчас, к концу работы, было ясно, что для Жизни с большой буквы его работа практически не имеет никакого значения, да и лично ему она нужна непонятно для чего... Антонов не чувствовал удовлетворения. Сейчас, как никогда, при внешней благополучности своих дел, он был близок к полному истощению... жизненных сил, и ему было совершенно безразлично, защитит он докторскую или нет».

Но насчет защиты — это лишь минутная слабость. Через некоторое время он «весело» подумает: «Нет, черт возьми, есть у меня хватка, есть смекалка, есть звериная цепкость, ум, интуиция, нахальство...»; «Ощущение собственной мощи распирало его...»

У Антонова тоже есть свое убежище, свое маленькое «подполье» — это (упаси боже, не любовь) его отношения с женщинами. И есть свой «идейный парадокс», которым он свою жизнь и свои эксперименты оправдывает. Заметим, что герои-парадоксалисты —

вообще все как на подбор философы. А в конкретных наблюдениях их и оценках немало точного.

Тем самым, несмотря на свою собственную нравственную неустойчивость, герой постепенно приобретает в глазах читателя весомый моральный авторитет — ведь именно ему автор передоверяет нравственную оценку других героев и жизненных ситуаций. Получается, что герой как бы обладает *двойной моралью, двойным счетом — для себя и для других*. Беспощадное к другим зрение направляется героем внутрь самого себя в исключительных случаях; да и то всегда находят смягчающие обстоятельства.

Самооценка «парадоксального» героя за счет осуждения им окружающей его среды завышается. Но, в отличие от Вампилова, который, сожалея о человеке, относясь к своему герою как к фигуре социально неприкаянной, тем не менее отнюдь не снимает ответственности с личности, критически оценивая ее, Р. Киреев реабилитирует своего героя и героев близких ему по духу прозаиков, называя их даже... «жрецами любви». «Любовь не вырождается, она просто меняет своего активного носителя», — утверждает Киреев. Итак, мужчина — «жрец любви» и «активный носитель». А чуть раньше Киреев заявил, что разум, *ratio*, вытеснил у мужчины любовь. Так какому же из этих наблюдений верить? Р. Киреев пытается выдать желаемое за действительное, когда говорит о том, что души современных преуспевающих «банкротов» «обдираются в кровь», продираясь к любви. Если б они «обдирались в кровь», то не было бы и «банкротства». Дело как раз в том, что если душа холодна, если она роботообразна, то никакая любовь к ней «не пристанет». Но свято место пусто не бывает; «сорокалетние» прозаики, как правило, люди начитанные, они знают: что-то должно на этом месте произрастать! И расцветают пустоцветом стимуляция и симуляция чувств; идет искусственная «возгонка» любви; у В. Гусева в «Спасском-Лутовинове» появляется неземная «линейно-лилейная» возлюбленная — Солнце, которой автор стремится «привить» чувство к герою; герой «Подготовительной тетради» Р. Киреева, уложив на раскладушку жену соседа и благодетеля, тоже пытается воспарить душой, на месте которой, к сожалению, цитаты из умной прочитанной классики — от Монтеня до Достоевского; герой романа А. Гангнуса «Человек без привычек»,

пройдя через несколько раскладушек, обретает чувство родства и близости к молодой и робкой, тонко чувствующей (не то что стерва жена!) Свете. Как правило, все эти духовные «обретения» падают на период после расставания с ворчливыми, неряшливыми, невоспитанными и неумными женами, которые всячески компрометируются в текстах вышеперечисленных произведений, дабы высветлить благородство духовного облика героя. Так, А. Гангнус заставляет бывшую жену героя: 1) изменить мужу; 2) не любить его родственников; 3) быть негостеприимной и бездарной; 4) писать глупые письма, в которых сочетаются следующие выражения: «Ты моя единственная любовь» и «Ты омерзителен, Орешкин. Ты жаден, непорядочен, лжив, хоть и рядишься в правдолюба».

После такой насыщенной аттестации жены, видимо, все читательские симпатии должны переключиться на сторону героя. Но в таком нагнетении очевидны нагрузка, искусственность, а также откровенное неблагородство. А объясняется это, и вполне убедительно, не чем иным, как... физиологией. Под всеми утонченными восторгами по отношению к более юным представительницам женского пола и неприязнью по отношению к «женам» кроется, к сожалению, мысль простая, как мычание: найти бы партнершу посвежее, помоложе, попростодушнее. А когда герой обуреваем козлиным восторгом, то и она, какова бы ни была на самом деле, кажется и умнее, и тоньше, и идеальнее. Тем более что с ней не нужно вставать затемно, чтобы отвести в детсад ребенка, ездить по больницам, врать о срочных вызовах на работу, а можно поужинать в ресторане, посетить выставку, поговорить о прекрасном,— в общем, культурно провести досуг. И в измученной бытом душе рационального героя наступает закономерное просветление, сопровождающееся склонностью к философии. Мелкие коммунальные чувства раздражения и неприязни к женам, делающим аборт (мотив, переходящий из романа в роман!), не понимающим своих талантливых мужей, переполняют утонченных героев Гангнуса, Гусева, Киреева. Благородные мысли и чувства достаются юным возлюбленным. Но поверить в это благородство уже как-то и затруднительно. Не может человек быть мелким и кляузным — по понедельникам и благородным рыцарем — по пятницам.

Любовь для русского писателя была — традиционно — тем главным нравственным критерием, которым проверялся герой, проверялись его общественная дееспособность, характер и сила личности. Традиция эта живет, как бы ни изменялась действительность — а она, увы, изменяется, поэтому точка зрения тех писателей, с которыми я спорила, имеет под собой определенную среднестатистическую почву. Однако литература — не статистика, а реальная сила, воздействующая на нее. Любовь в русской литературе являла собой онтологическую силу, мобилизующую и раскрывающую принципиально лучшие, высшие силы человеческой личности. Любовью к женщине проверялась любовь к истине, матери, ребенку, жизни. И если две «любви» — любовь к женщине и любовь — благословление жизни — в герое разъединялись, то трагический исход был неизбежен. Столь нравственно неустойчив и «парадоксален» литературный герой именно потому, что ни его, ни его творцов даже не посещает мысль о том, что любовь неразрывно, кровно связана и болью и состраданием — состраданием не только по отношению к «объекту», а и по отношению ко всему миру, окружающему его. «Я взглянул окрест себя...»

Пора бы и поглядеть.

О ДОЖДЯХ В ПАРИЖЕ, «ДУХОВНОМ ДИЗАЙНЕ» И БЕССМЕРТНОМ ГРАФЕ ГВИДО

Герой повести В. Катаева «Растратчики», главный бухгалтер некоего учреждения, человек исключительно педантичный, но с неожиданно открывшейся склонностью к авантюрам, в одном из великосветских романов прочел следующую фразу: «Граф Гвидо вскочил на коня...» «Сам великосветский роман, — пишет автор, — года через два забылся, но жгучая фраза о графе навсегда запечатлелась в сердце Филиппа Степановича. И что бы он ни видел впоследствии удивительного, какие бы умные речи не слышал, какие бы потрясающие ни совершались вокруг него события», герой думал: «Эх вы, а все-таки далеко вам всем до графа Гвидо, который вскочил на коня, дале-ко!..» И, как знать, может быть, представлял самого себя этим великолепным и недоступным графом Гвидо». Повесть «Растратчики» написана в 1926 году. Великосветский роман о графе Гвидо, надо полагать, создавался еще в XIX веке. А граф Гвидо жив до сих пор. Пролетают десятилетия, появляются новые города, сменяют друг друга целые литературные направления, а граф не увядаем.

Откуда подобная жизнестойкость? Пока чувствительное сердце читателя будет сладко замирать от «жгучей фразы» о графе, а нетребовательный издатель — оплачивать его маршруты по дорогам родимой словесности, до тех пор он не исчезнет со страниц нашей прозы.

Романы из «великосветской» жизни составляли

основу мощного потока так называемой «бульварной» литературы, отличающейся ярко выраженной эстетикой, определенными принципами, которыми руководствовались и руководствуются отечественные ее производители. Не ставя целью определить точные жанровые «габариты», попробуем наметить лишь главные характерологические качества. Это не так уж сложно. Темы, сюжетные повороты, герои такой литературы свободно поддаются каталогизации. Прежде всего: необычная красивость изображенной среды, экзотичность ситуации. Эффектность.

Как говорится, красиво жить не запретишь. И писать — тоже. Обычная повседневная жизнь тут не «проходит». Нужны острые ощущения. Экстремальные условия. Герой-супермен. Катастрофа или происшествие, в котором замешана женщина. И всенепременно — мораль. Нравственность и еще раз нравственность.

Герой-супермен может перебрать десяток быстрых, ни к чему не обязывающих увлечений, но в конце концов автор обязательно пригвоздит его к супружескому ложу. Или герой совершит еще какой-нибудь высокоморальный подвиг. «Чтобы приличие боролось с увлечением» — так кокетливо, но точно сформулировала этот принцип некогда славная, ныне забытая поэтесса Е. Ростопчина, о стихах которой Белинский писал: «В заколдованном кругу светской жизни». Где же сейчас эту «светскую жизнь» обнаружишь? Не в конторе ведь, не в Бирюлеве либо Чертанове. Попробуем отправиться на шикарный горнолыжный курорт. А вот и «жгучая фраза»: «...он чмокнул губами и вытянул их в сторону великолепной блондинки, лакавшей глинтвейн в обществе трех здоровенных барбосов». Образ блондинки по ходу действия обогащается все новыми и новыми характеристиками: «очень хороша, для меня даже слишком: на ней итальянский костюм «миранделло» — эластик на пуховой подкладке, который не купить и за мою годовичную зарплату». Это героиня № 1 (по именам лучше называть не буду, все равно не запомните). Героиня № 2: «Само изящество и очарование: сапожки на высоких каблучках, джинсы, кожаная куртка и большие голубые глаза... Неплохо приделалась, раньше она о таких тряпках и не мечтала». Достаточно? Но тут в повествовании появляется героиня № 3 — невеста нашего героя, от

лица которого идет повествование: «стройное, неплохо упакованное в джинсовый костюм создание, со стандартной мальчишеской челкой и утомленным с дороги лицом — не супер, на четверку в лучшем случае».

Все эти героини из повести В. Санина «Белое проклятье», а представляет их сам герой, Максим Уваров, человек с экзотической профессией — лавинщик. Он делит бедное отдыхающее человечество на «элов» (элисту), «фанов» (фанатиков) и «чайников» (в расшифровке не нуждается), он не прочь дать в морду непослушному туристу («можно и нужно бить лихачей на трассах, это помогает им глубже усвоить правила техники безопасности»), он шутит, спасает и предостерегает, награждает прозвищами и эпитетами («красивое, уверенное в себе могучее животное»). В конце повести его поджидает, как это и положено в подобных сочинениях, благополучное устройство жизни с героиней № 3, которая «не супер», но для жизни лучше любой красоты (машина, квартира в Москве, уравновешенный характер); что же касается героини № 1, той, что была так «сногшибательна в туго обтягивающем красном эластике» («Какие глаза, щечки, зубки! Так и просятся восточные сравнения — бездонные озера, персики, жемчуг»), то, сколь сногшибательная, столь и своенравная, она попала-таки в лавину и погибла — «на меня в немом изумлении смотрят голубые глаза Катюши».

Эта мелодраматическая история с легко усваиваемой моралью (надо слушаться инструкторов и не надо очертя голову лезть на опасные участки) по своей содержательности напоминает известные проповеди типа «не разводите костер в лесу, это может привести к пожару». Только место одной строчки здесь занимают восемьдесят пять журнальных страниц.

Можно представить себе и новое произведение, написанное на тему популярного железнодорожного плаката «Сохранишь минуту, потеряешь жизнь». Если бы роман Толстого «Анна Каренина» был написан с профессиональной точки зрения железнодорожника, то Вронский мог бы сказать о погибшей Анне примерно так, как говорит Максим о Катюше: «Ты хотела только любить и смеяться, а дождалась протокола...» Но, видимо, в эпоху Толстого железнодорожная тема не была столь общественно значимой.

Л. Выготский замечал, что искусство относится к

действительности, как вино к винограду. Перефразируя Выготского, о прозе, пользующейся приемами, о которых мы говорили выше, можно сказать, что она относится к действительности, как к натуральному винограду относится таинственное по происхождению плодоягодное. Художественное преобразование жизни здесь вытесняется жизнеподражанием. Нельзя не отметить еще две жанровые особенности такой прозы — ее избыточную информативность (какими только сведениями о горах, лавинах и лавинщиках не снабжает нас автор) и ее апелляцию к явлениям, неизменно привлекающим массовый интерес. При этом само явление, естественно, снижается до уровня потребителя. И «Володя Высоцкий», и «Окуджава» присутствуют в повести в качестве необходимых элементов массового «духовного дизайна»: «...как пел Володя Высоцкий. Володя — потому что мы были знакомы и на «ты», он жил у нас месяца два... Какой талантище!»

Кстати, о «духовном дизайне». Прекрасным пособием по использованию культурного достояния в качестве элементов такого «дизайна» является юбилейная обложка одного из «толстых» журналов. Олеографический смазливый Пушкин в аляповато-пышной золоченой, завитушечной раме. На первом плане — чудовищно толстый кувшин, похожий скорее на водолазный шлем, из которого что-то льется, возможно, сточные воды; псевдонародная дева сидит в отдалении под ядовито-зеленым кустом. Рядом изображен некий загадочный, но очень современный прибор. Это, если можно так выразиться, художественная иллюстрация к теме адаптации высших культурных ценностей. Но то же самое порою делается и в прозе.

Так, В. Сиснев в рассказе «Мираж» называет героиню Ольгой Александровной и прямо, причем неоднократно, отсылает читателя к знаменитому рассказу И. Бунина «В Париже», героиню которого зовут так же. Мало того, что герой Сиснева желает «устроиться в кресле под торшером с томиком Бунина, наполовину прочитанным, вернее, перечитанным», — его «потянуло на проверенное, заведомо добротное»; мало повторенного вслед за классиком имени-отчества, герой еще от своего лица прямо напоминает героине об этом бунинском рассказе; да и любовная игра разгорается с таким художественно-элегантным подтекстом («Как погода в Париже?» — переговариваются герой и героиня). Но

если у Бунина — рассказ о попавших в трагический переплет истории людей, обреченных на одиночество и несчастье, то у Сиснева, столь часто упоминающего этот рассказ, повествование идет о несостоявшемся в одном учреждении служебном адюльтере. Настойчивое поминание Бунина, классический литературный «адрес» лишь контрастно подчеркивает уровень мышления современного автора, а использование классической прозы в качестве любовного шифра для героев выглядит, я бы сказала, даже и кощунственно («Уже выходя, Ольга Александровна тихо обронила: «В Париже, оказывается, вообще очень трудно...»). У Бунина заимствуется и одна из ключевых фраз («мы не дети»), и атмосфера (в бунинском рассказе действие сопровождается дождем, «бегло и мерно» стучащий по крыше; у Сиснева кокетливый пароль — «А в Париже все время дожди...»), и интонация, и сюжетные повороты (то, что в рассказе Бунина происходит наяву, у Сиснева — снится герою, с этого начинается рассказ: он в кино-театре, рядом с Ольгой Александровной, ощущение ее близости, затем — ресторан, поцелуй). Как тут не вспомнить слова Блока о вышедших «на прогулку в поля русской литературы сочинителях», карманы которых «набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений». А на дальней периферии рассказа брезжат комиссия из Госплана, сдача объекта, проектные организации и тому подобные свидетельства современности... Однако декорирование жизни за счет беспрюгрышных элементов классики, парижские дожди, Бунин, знаменитое имя героини — все это настолько притягательнее обычной, повседневной действительности, из которой высечь самостоятельно искру истинно прекрасного конечно же намного труднее.

Гвоздики из накрахмаленного коленкора, моря клюквенного сока, роковые страсти и гордые красавицы составляют современную литературную бутафорию. В душещипательно-слезливых историях прекрасное адаптируется до умильного, героическое — до пошло-«бравого». Такая литература упоует все на ту же «жгучую фразу».

«— Что случилось? — Наталья Владимировна растерялась. — Пожар?»

— Не пугайтесь... — ответил Кромов. — Пожар, но очень далеко. В России».

Этот эффектный диалог о происшедшей в России революции взят мною из повести В. Ливанова «Богатство военного атташе». А отвечающий Наталье Владимировне некто Кромов — граф, по повести — военный атташе России во Франции, патриот, сохранивший для Советской России многомиллионный банковский вклад. Читатель обнаружит в этом весьма смахивающем на киносценарий историческом боевике миллионы, роковые страсти, «жгучие глаза», «соболиный палантин», открывающий «покатые, матовые плечи», элегантное авто, маленькие меховые шляпки...

Чтобы дать представление о стилистике этого произведения, о мере проникновения автором в дух эпохи, в сложный мир дипломатических отношений и связей в Париже осенью 1917 года, приведем лишь одну цитату из описания приема у русского посла: «В гостиную вступила новая фигура. Смокинг сидел на фигуре безупречно». К этому добавим, что Алексея Кромова в действительности не было, а был наиреальнейший граф Алексей Алексеевич Игнатьев, военный атташе России во Франции, ставший генерал-лейтенантом Красной Армии, человек, действительно спасший для своей Родины колоссальные богатства.

«Некоторым писателям, — пишет А. А. Игнатьев в своей ставшей знаменитой книге «Пятьдесят лет в строю», в последние два десятилетия не переиздававшейся, — удастся написать на своем веку только одну хорошую книгу. Многим людям выпадает на долю сделать лишь одно крупное и полезное для своей родины дело». А. Игнатьеву удалось совершить и то, и другое — его жизнь являла собою «крупное и полезное» для родины дело, а его мемуары составили «хорошую книгу».

В. Ливанов же, заменив Игнатьева на некоего Кромова, а его жену Наталью Владимировну Труханову, известную в прошлом танцовщицу, переименовав в некую Тарханову, певицу, перекроил реальные и драгоценные исторические факты, поменял время событий.

Что ж, могут нам возразить, разве писатель не вправе пользоваться вымыслом, раз уж он изменил даже имя исторического лица? Но ведь, во-первых, этому конкретному историческому лицу всегда будет благодарна Россия, и негоже менять, ничтоже сумняшеся, даже и в художественном произведении знаменитое имя; а во-вторых, у В. Ливанова торжествует не твор-

ческий вымысел, а странные и ничем не оправданные искажения реальных фактов. Но если уж, представим себе, В. Ливанову так дорог свободный вымысел, тогда зачем же переписывать — с незначительными изменениями — текст из книги А. Игнатьева? Сравните сами:

А. А. Игнатьев: «Министерство внутренних дел имеет в своих руках неопровержимое доказательство о заговоре, подготовленном против вас вашими же соотечественниками-эмигрантами».

В. Ливанов: «Министерство внутренних дел имеет в своих руках неопровержимые доказательства о заговоре, подготовленном против вашего мужа вашими же соотечественниками-эмигрантами».

А. Игнатьев: «Новые жильцы еще не обжились, и приемная была временно устроена на площадке парадной лестницы».

В. Ливанов: «Новые жильцы еще не обжились: приемная была устроена прямо на площадке парадной лестницы».

А. Игнатьев: «Да, mon général (мой генерал), за что мы с вами так долго служили? Какую награду мы получили? Этот торжественный час победы мы проводим с вами здесь, вдали от ликующих наших товарищей, ковыряясь на наших огородах...»

В. Ливанов: «Да, мой полковник, — сказал напаша Ланглуа, — за что мы так долго служили? Какую награду мы получили? Этот торжественный час победы мы проводим с вами здесь, вдали от боевых товарищей, ковыряясь в наших огородах».

Как можно легко убедиться, «фантазии» В. Ливанова хватило лишь на ремарки и перестановку слов. Подобные же «цитаты» перекочевали в повесть В. Ливанова и из книги В. Шульгина «1920 год», только текст В. Шульгина почти дословно изложен персонажем В. Ливанова.

Буйным цветом расцветает фантазия современного автора только тогда, когда исторический материал кажется ему недостаточно «впечатляющим». Тут и приходят на помощь матовые плечи, золотые слитки, канделябры, безупречные смокинги и всяческие «аристократическо-кинематографические» эффекты: роковые совпадения, почти состоявшиеся дуэли, коварные нападения, миллионерши-американки...

Закономерен, думается, такой вопрос: почему и зачем взялся В. Ливанов за подобную тему? Этот вопрос не задашь А. Игнатьеву, фраза из книги которого послужила эпиграфом к повести В. Ливанова. А. Игнатьев оплатил право на свою книгу всей своей жизнью. А зачем выжимать из семисот страниц шлягер на двадцать пять журнальных полос? Зачем превращать повествование о сложном жизненном пути в оперетку? Зачем приписывать слова дяди военного атташе его отцу, на самом деле (в чем и состоит трагичность настоящей истории) погибшему от руки эсера-террориста? И превращать мать, умевшую поставить на место самого государя императора (чего стоит одна ее телеграмма Николаю II в ответ на его соблезнование по поводу гибели мужа: «Благодарю ваше величество. Бог рассудит всех. Графиня Игнатьева») в эдакую театральную-фальшивую «старую графиню» («сдерживая рыдания, раскрыла навстречу сыну объятия»)? Цель всего этого поистине неведома.

В эпилоге повести В. Ливанов заставляет бывшего графа резво вскочить на коня: «Он схватился за луку и взлетел в седло. Жеребец с места пошел коротким галопом. Описав полукруг, Алексей Алексеевич выслал коня на препятствие». Любуясь Кромовым, прозорливый Полбышев тонко так отмечает: «...к тому же из графьев».

Итак, еще один граф вскочил на коня...

Далеко ли поскачет?

ПРАВИЛА ИГРЫ

Бывала я летом на одной даче. Рядом располагался профсоюзный санаторий. Комендант Минаич, мужчина непьющий, но общительный, по утрам интересовался у санаторских: «Какая нынче у вас культурная программа?» Программа была простая. Либо крутили кино, либо танцевали. Иногда под баян. А обычно — под песни популярной певицы. Особым успехом пользовался шлягер на слова известного поэта — «Миллион алых роз». Думаю, популярность шлягера была основана не только на душещипательной истории, о которой повествует, но и на том простом факте, что воспринимающее сознание может отождествлять себя с героиней (героем) произведения. Вспомним известный тип читательницы — горьковскую Настю с ее Раулем-Гастоном,

переместившимся из книжки «Роковая любовь» в ее жизнь: «Вот приходит он ночью в сад, в беседку, как мы уговорились... а уж я его давно жду и дрожу от страха и горя. Он тоже дрожит весь и — белый, как мел, а в руках у него леворверт... И отвечала я ему: «Незабвенный друг мой... Рауль...» Молодой Горький пародирует клише утешительно-развлекательной беллетристики для бедных; Настя воспринимает эту бумажную жизнь как свою, и даже более реально, чем свою, обливаясь над нею горячими слезами.

Санаторские старые девушки и молодящиеся бабушки явно примеривали, прикидывали на себя тень прекрасной героини, к ногам которой был брошен этот самый миллион. Тем более что вокруг танцплощадки, украшенной почему-то серебряной девушкой с кувшином, напоминая о розах, одуряюще пахли неухоженные флоксы. Но простим девушкам, как прощаем горьковской Насте. Простим и певице, — может быть, она и не знает, кто такой был Нико Пиросманашвили. Труднее простить поэту, превратившему апокриф из биографии грузинского художника, прожившего нищую жизнь в унижительной зависимости от лавочника-заказчика, оставившего нам свой крайне условный и абсолютно доверчивый мир, — в пошлый шлягер.

Встреча была коротка,
В ночь ее поезд увез.
Но в ее жизни была
Песня безумная роз.

Адаптировавшему драму художника — в «страсти роковые», в жестокий романс. В массовом сознании — с каждым витком пластинки — упорно возвращается не представление об авторе «Марани в лесу» или «Храмового праздника в Болниси», а представление о псевдоромантическом герое. Шлягер, возразят мне, есть предмет потребления, комфорта, а не предмет для размышления и воспитания¹. Однако представим себе на мгновение, что место Пиросманашвили занимает... ну, скажем, Врубель. Тоже художник непростой судьбы. А мы под эту судьбу пляшем. Пляшем и поем. Одним словом, развлекаемся.

¹ То, что для А. Вознесенского этот шлягер не просто «шалость», а высоко оцененное самим автором произведение, доказывается фактом включения этого текста в собрание сочинений (т. 3 — М., 1984, с. 262).

Слишком крупные задачи решало русское искусство («серьезная литература серьезного народа», по выражению Л. Толстого), к сложным и высоким художественным и общественным целям оно стремилось, слишком большие и трагические проблемы, «проклятые вопросы» оно нам завещало. Этот уровень, эта мерка не исключают существования литературных поделок, но ставят под большое сомнение их амнистирование. А. Латынина выдвинула в качестве одного из критериев оценки «познавательной-развлекательной беллетристики» то, что она «не притворяется новым словом в искусстве». Может быть, и не притворяется, но и не сомневается в своем полном праве называться искусством. Что-то я о таком случае не слышала. «Комплексом неполноценности» такая проза явно не страдает.

В сочинении Аглаиды Лой «Город и художник» очевидно стремление автора заинтриговать читателя. Необычен подзаголовок — «роман-мечта». Можно ли понимать его, как обозначение жанра — роман-фантазия? Или — как самооценку (мечта, а не роман)? Откроем же эту прозаическую «мечту». «Город плыл сквозь розово-лиловую утреннюю дымку, и призрачная дымка эта чуть размывала очертания знакомых площадей... Самолет... устремился к опасной и вожделенной бетонированной полоске... Всего на миг Константин застыл наверху, поглощая бескрайний простор. Горьковатый полынный ветер сноровисто дул в лицо». На сантиметр строки использовано невероятное количество, мягко говоря, известных словосочетаний, которыми и в газетном очерке уже было бы грешно пользоваться. Теми же устойчивыми и давно дискредитированными словосочетаниями описываются чувства: глядя на родной город «с высоты полета птицы», Константин «испытывал щемящее чувство нежности». Или: «Он поглядел на небо, и в душе его встрепенулось нежное хрупкое чувство». Кокетливость подзаголовка разворачивается в претенциозность повествования, героями которого являются молодые художники. Главный герой, тот самый, что испытывал поочередно то «щемящее», то «хрупкое» чувство, попал под обаяние местной «львицы» Дианы (героинь этого сочинения зовут исключительно красиво: либо Диана, либо Аглая); но искушенная красавица Диана, быстренько насладившись близостью с очередным молодым мужчиной (вот, например, они попали под дождь: «Он с обнаженной чувствитель-

ностью впитывал ее тело сквозь тонкую летнюю ткань»), отшивая при этом других любовников просто поддых — «не стоит мужчине признаваться в собственном бес-силлии... Вместе мы были ровно столько, сколько вы интересовали меня», — выставляет в конце концов и нашего героя, как только он напишет «с нее» портрет. Остановимся чуть подробнее на художественных замыслах героя (автор пытается настойчиво уверить нас в том, что Константин незаурядно талантлив). «Он уже мысленно представлял себе необычное ложе, покрытое серебристым, словно облитым лунным светом, мехом. Диана царственно полулежит на нем. Слева, на изумрудном фоне, золотой круг солнца, справа вверх — призрачно-голубоватый серп месяца. Двойное освещение создаст совершенно необычный эффект». Когда же он задумывает портрет («Я пишу с тебя портрет», — говорит он ей) Аглаи, девятнадцатилетней поэтессы, которая вызывает в его душе «тревожный диссонанс», то она представляется ему девушкой-березкой, «Березанной»: «Символ всего светлого, чистого, бесконечно родного. Березка на фоне лазурного неба в потоке золотистого цвета».

Константин не только задумывает («день канул в лету, одарив художника волшебной грезой») и пишет свои картины, с содержанием и формой которых я постаралась вас познакомить. Он еще и философ: «Сейчас другое время. И поэтому наши обычные советские люди хотят не просто дом, а красивый дом, не просто платье, а импортное платье, потому что оно красивее нашего». В общем, резюмируя: «Так размышлял Константин, немного себя жалея в душе, но и восхищаясь отчасти своей преданностью искусству», — оставим героя его самовосхищению.

Оставим в стороне и сюжет, где красотка-вамп сменяется тихой девушкой-березкой, где Константин вдохновенно оформляет на заводе стенды и работает — после академии — дворником, а также получает огромную мастерскую вне всякой очереди... Почему за всем этим явственно, отчетливо остается привкус неправды, хотя отдельные детали повествования вполне правдоподобны? Почему при чтении «романа-мечты» столь назойливо вспоминается мотив про миллион алых роз и бедного художника? За словом стоит не только отношение к литературе как к ремеслу собственно, но и отношение к жизни — либо принятие пошлости и уми-

ление красотой, либо — отторжение от нее. «Иные слова умирают совершенно, — замечал Зощенко. — К умершим я причисляю: грезы, излом, надрыв, переживание. От них запах тления и величайшей пошлости». Зощенко ошибался. Эти слова, как мы убедились, не сдаются, а, напротив, с успехом доказывают свою упорную жизнестойкость.

Вот, скажем, фраза, открывающая очередную повесть: «Еще вчера влачить жизнь далее казалось невозможным, и мысль о неизбежности смерти, сжимавшая сердце, ласкала воображение» (Е. Парнов. «Пылающие скалы»). Это произведение как нельзя более должно было бы соответствовать новейшему теоретическому тезису о преимуществах сочетания познавательности с развлекательностью. Е. Парнов известен читателю как публицист и очеркист, автор популярных книг, выполненных в документальном жанре. Владея богатыми сведениями из разных областей жизни, Е. Парнов попытался их соединить в произведение беллетристическом.

Героиня, старший научный сотрудник и автор сорока печатных работ, женщина с «хризолитной чистотой вечно молодых», «завлекательных глаз», претерпевает «очередное кораблекрушение»: «шесть месяцев назад разбился на острых житейских рифах ее второй брак». Дама крепкая и эмансипированная, оснастившая кухню — вместо мясорубки — биноклярным микроскопом, Светлана Андреевна отправляется в командировку на Дальний Восток, где встречает приехавшего из Москвы на подводную охоту Кирилла Ланского. Он — соискатель-мэнэс из проблемной лаборатории по прямому восстановлению железа. Научная работа его, как и работа Светланы Андреевны, по-своему сверхсовременна.

Я извлекла при чтении этой повести массу новых познаний, касающихся головокружительных сфер действительности. Автор перенесет нас в Монголию. Опустит на океанское дно в батискафе. Проинформирует о том, что простейшие бактерии существуют повсюду, даже в радиоактивных породах. Что голубой тон на веках помогает сгладить морщинки, что сила света изменяется от степени прозрачности среды, что у монголов считалось страшным грехом копать землю... Диалоги героев тоже очень познавательны: «— В последнее время я как-то охладел к токсинам... Думаю переключить-

ся на медносодержащую органику. — Вы совершенно правы. Там, где переносчиком кислорода в крови служит не железо, а медь, могут таиться такие резервы, о которых мы даже не подозреваем». Раньше Рауль вытаскивал леворверт, вот и вся обстановка; теперь — НТР, век информации: «Рассеянно пропуская сквозь пальцы кремне-органический шланг, по которому в склянки Тищенко медленно пробулькивался аргон, Ланской понял...», «установка... перестала гудеть и булькать». Вам скучно? Не грустите: эту познавательность с лихвой расцветит развлекательность: герои конечно же обретут друг друга в «круговороте жизни»: «Из воды выходила женщина. Золотоволосая, стройная и нагая. Искрометно горели капли на ее загорелых плечах, и легкая пена ласкала узенькие лодыжки». Потроша мидий Грэй и занимаясь биологическими опытами («Рунова догадалась, что видит защитную оболочку, оберегающую оплодотворенную икру от новых сперматозоидов»), Светлана Андреевна отныне будет испытывать симпатию к герою, но спервоначала откажется выходить за него замуж; однако, чуть не расставшись с жизнью из-за ядовитого ожога медузы-гонионемы, героиня решает: «Я ведь женщина. Надо идти, куда поведут, верить надо». Таким тривиальным итогом завершаются все перипетии.

Острый сюжет, с «любовью» и смертельной опасностью, должен, видимо, эмоционально компенсировать познавательность. Однако никакая познавательность или развлекательность не делают прозу поистине интересной — ибо ничего нет для человека на свете интереснее и загадочнее... человека, а именно этой истиной и пренебрегают многие авторы, демонстрирующие свои богатые познания в разных областях жизни.

Реальность, с которой нельзя не считаться, состоит в том, что целое направление в развитии «комфортного» искусства (а не только литературы) привлекает определенного читателя и зрителя экзотичностью, псевдояркостью, ложной сентиментальностью, непохожестью на его обыденную жизнь. Раньше стены изб порой украшались репродукциями классической живописи — особенно популярны были брюлловская «Всадница» и «Неизвестная» Крамского, — сейчас они бываю обклеены и репродукциями картин современных художников, тиражируемых все тем же еженедельником. Познакомлю вас с некоторыми сюжетами (кстати, отме-

чу, что и в живописи такого рода ценится прежде всего сюжетность, литературность, она иллюстративна по своей природе). Седенький, очень чистенький, отмытый, благодостный старичок с бантом вместо галстука в креслах, рядом — скрипка, а на коленях старичка — собачка благородных кровей, но тоже очень старенькая и печальная. Благородная старость. Другая: на ней изображена девочка с личиком куклы, чуть ли не в кисейном платьице, с распущенными по плечикам волосиками, с бантом, в маленьких ручках — кукла. Прелестное детство. Все это выписано с необычайной и даже, я бы сказала, щегольской тщательностью. Еще что важно: поразить воображение чем-то непривычным. Скажем, придать высокопоставленной зарубежной даме черты иконописной великомученицы. Такая вот контаминация. Какие чувства вызывают эти картины у массового зрителя? На что они рассчитаны (а они-таки рассчитаны, и очень точно)? Принцип, о котором говорилось выше в связи с литературою, остается тем же — адаптация жизни, выборка из нее сладеньких, умилительных либо щекотливых моментов. Константин из «романа-мечты» с его «девушкой-березкой» и художники Л. Шилов и И. Глазунов, сюжеты картин которых я изложила, — братья по духу.

Чтобы привлечь читателя, любящего приключения (а кто их не любит — даже Ахматова, по словам Наталии Ильиной, признавалась: «Вечер с детективом — это прекрасно!»), можно, например, дать такой подзаголовок своему сочинению: «приключенческая повесть» («Нежилой дом» М. Петрова). Ее герои, искусствоведы и историки, отправляются в деревню в поисках иконы, «приписываемой чуть ли не самому Андрею Рублеву». Повесть построена так, что заранее понимаешь — искомая икона обнаружится, но в руки к искателям не попадет. Так в конце концов и получается. Но словно для того, чтобы оправдать определение «приключенческая», М. Петров постоянно прибегает к надуманным фабульным поворотам: «запорожец», на котором едут новоявленные искатели иконы, местные жители почему-то путают с «жигулями», на которых разъезжают тайные скупщики краденого (хотя сейчас и ребенок отличит одну марку от другой) — оказывается, Бледнов, заведующий районным Домом культуры, приторговывает уникальными предметами старины, присвоенными им из музейных фондов, которые упорно

собирает некий Аникин, сын того Аникина, что разорял графскую усадьбу и проводил коллективизацию. Аникин-старший вычеркнут из памяти односельчан, могилу его и родная жена знать не желает; однако сын (которого отец мечтал видеть продолжателем своего дела), как бы искупая отцовские грехи, создает в Холмецах музей (собирает то, что отец уничтожал).

Автору нельзя отказать в определенной живости пера в сценах купли-продажи старинной утвари, эпизодах с продажной дамочкой, привезенной специально для ублажения Бледнова; в описании супергероев-«захватчиков», погони на автомобиле по нечерноземным дорогам... Здесь и поражающие воображение местного пастуха красненькие кредитки, плывущие по тихой речке, и влетевшая в дом шаровая молния, и пожар, и стрельба... Но привлечет ли эта занимательность внимание читателя к реальным проблемам сохранения старины? Мне возразят — повесть-то «приключенческая», автор ни поисками причин происходящего, ни социальным объяснением зла заниматься и не собирался. Но тогда какова цель этого сочинения? Неужели только развлечь читателя описанием пейзажских красот, пикантных ситуаций и дикости нравов чиновников районного масштаба? Нет, я полагаю, что цель у автора была, и цель вполне достойная — заставить читателя задуматься над гибнущей на нашем веку красотой — будь то икона, пейзаж или деревянная скульптура. Но эта, высшая цель оказалась погребенной под перекрестным огнем ситуаций, лишенных, кстати, какой бы то ни было сюжетной грации. Уж чего-чего, а приключений интересных, естественных и живых в повести М. Петрова нет — от всех этих погонь, стрельб и проваливаний в тартарары отдает натужной, неестественной напряженностью. Свободный и изящный (не побоимся этого старинного слова) вымысел, изобретательность сюжета чужды автору «Нежилого дома».

Я думаю, что эпитет «приключенческий» для М. Петрова — своего рода спасительная индульгенция, которой он прикрывает и неразработанность характеров, и калейдоскопическую необязательность эпизодов, и чисто водевильный подход к сложной, драматической проблеме.

Еще в середине 30-х годов прошлого века Гоголь писал: «Литература должна была обратиться в торговлю, потому что... потребность чтения увеличилась».

«Развлекательная» беллетристика быстро создается по торговым законам «массового спроса». Все для нее может стать предметом использования: и естественная жажда человеческих чувств, и историческая малообразованность публики, и драматическая судьба известного художника, и подвиг исследователей, и экстремальные жизненные ситуации. Но «комфортное» искусство только первоначально может показаться, так сказать, поведенчески нейтральным. Оно агрессивно. Расползаясь метастазами, оно занимает и на страницах журналов, и на выставках, а самое главное — в умах и душах читателей место, по праву принадлежащее настоящему. Наркотическая же привычка читателя к такому роду «искусства» постепенно становится дурной. Давая информацию (кстати, ничто так не ценится практичным западным читателем, как наукообразная беллетризованная познавательность), такая «литература», такое «искусство» выключают мышление. Ведь разгадывание кроссвордов, как известно, не прибавляет человеку ума. «Должно показать, в чем состоит обман,— продолжал Гоголь. — ...Что литератор купил себе доходный дом или пару лошадей, это еще не беда; дурно то, что часть бедного народа купила худой товар и еще хвалится своею покупкою».

Так не будем же уподобляться литературным буфетчикам, занимающимся жанровой пересортицей и приучающих читателя к удобной мысли о том, что с подлинной литературой мирно уживается искусство, так сказать, второго сорта. Напомним сцену из бессмертного булгаковского романа (кстати, представим себе на мгновение, что автор исполнил «Мастера и Маргариту» в развлекательном жанре — а ведь есть на свете публика, именно так и воспринимающая этот увлекательнейший роман), где «нервный» буфетчик пытается оправдаться тем, что осетрина, мол, была «второй свежести». И присоединимся к единственно возможному ответу — ответу Воланда: «Голубчик, это вздор!.. Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!»

1985

Критика наша уже успела отметить, сколь резко в прозе последних лет поменялся профессиональный и социальный статус героя. Змея жалит свой хвост. Прозаики все охотнее пишут о прозаиках, об известных режиссерах, знаменитых художниках. Отбор такого героя, преимущественное внимание к нему многих литераторов вызывал и продолжает вызывать полемику. Продолжаются споры вокруг «Игры» Ю. Бондарева, «Имитатора» С. Есина. Открываю «Печальный детектив» и с изумлением обнаруживаю, что и здесь главный герой — писатель, правда, начинающий, а первая сцена разыгрывается между писателем и редактором... А интеллигенция в целом? Как ей от Астафьева досталось? «Глистогоны-интеллигенты», «Жена, взбесившаяся от культуры», «говоруны», «пустобрехи», «турист-интеллигент», «Интеллигенты что? Их только резать или стричь...» Мадам, читающая в институте классическую русскую литературу, приспособила деревенскую девушку, ныне студентку, в домработницы, а на экзаменах откровенно издевается над ней. Прилежно посещающие библиотеку имени Достоевского и сгноившие собственного ребенка... — вот каковы нынешние «интеллигенты»?

Последние журнальные публикации, главными героями которых являются именно интеллигенты (хотя бы в силу своих профессиональных занятий), заставили меня еще раз задуматься над этим болезненно задевающим астафьевским гротеском.

Признаюсь, именно этот мотив вызвал у меня поначалу глухой протест, — может быть, в силу явной утрированности. Обругать интеллигенцию никому не зазорно было. «Гнилая интеллигенция» — так, кажется, говорилось в 30-е годы. И это не самое «сильное» обвинение в ее адрес. Но если уж Астафьев прямо в лицо всему народу говорит резкие слова, то давайте и мы, «интеллигенты», призадумаемся...

Откроем роман Ю. Эдлisa «Антракт» («Новый мир», 1986, №№ 4—5). Изображена творческая среда: драматурги, критики, актрисы. И — люди, всю жизнь живущие около искусства, живущие на нем. Не знакомый с этим таинственно-привлекательным миром читатель открывает такой роман с чувством известного возбуждения. Ведь не каждый день перед нами раскрывается общественная и частная жизнь людей, движущих наше искусство, даже в чем-то определяющих направление духовного развития общества. Да и вообще любопытно очутиться за кулисами театра, попасть в телевизионную студию, на редакционное обсуждение, понять, о чем думают, чем дышат «властители» наших дум, проникнуться их мыслями, страданиями, мечтами.

Помните, дорогой читатель, с каким трепетом неудачливый драматург Максудов из «Театрального романа» М. Булгакова впервые переступает порог литературно-театрального мира? «И одевался и шел я на вечер в великом возбуждении. Как-никак это был тот новый для меня мир, в который я стремился...» А завершается эпизод признанием: «Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. ...Он — чужой мир. Отвратительный мир!» Ну да бог с ним, с Булгаковым, вернемся к Эдлису, но две эти позиции — отвращения и любви — отметим для себя на будущее.

Главным героем нового романа из жизни творческой интеллигенции является деятель театральной жизни Иннокентьев — человек, в силу профессии беспрепятственно проникающий в самую «кухню» этого мира. Если употребить слово «престиж», то им во многом определяются пристрастия, вожеления и амбиции героя. Практически все в его существовании подчинено этому понятию. И все складывается в судьбе Иннокентьева для него вроде бы прекрасно: «удобна и приятна» квартира, в которой приходящая домработница поддерживает стерильную чистоту и порядок, «удоб-

на и приятна» эгоистически-размеренная, равнодушно-одинокая жизнь Иннокентьева — жизнь, от которой, правда, пока еще не стало теплее ни одному человеку.

Автор с первых страниц четко и недвусмысленно определяет свою позицию по отношению к герою-конформисту, уютно сочетающему порывы с покладистостью. Как тут не вспомнить щедринские слова о трагическом выборе «культурного человека» между конституцией и севрюжиной с хреном, тем более что и порывы-то случаются все реже и реже, да и подвластны они не серьезным внутренним решениям, а скорее давлению со стороны.

«С кем надо — обаятельный и предупредительный, с кем — деловой и настойчивый», красующийся седыми висками, спортивной формой, бархатной обивкой на финской мебели и короткими отношениями с известными актрисами, герой романа неожиданно для себя попадает в не очень приятную ситуацию.

...Молодой режиссер репетирует пьесу. Пьеса заведомо хороша (как в этом нас уверяет Ю. Эдлис). Раньше ее не ставили — боялись. Даже автор пьесы почему-то до сих пор побаивается ее сценического воплощения. Результат работы молодого режиссера под вопросом, так как в театре все заслуги привык приписывать себе главный режиссер, затирающий молодых. Друзья просят Иннокентьева поскорее дать заранее «сюжет» о спектакле на телевидении, в передаче «Антракт», дабы успеть «застолбить» спектакль за молодым талантливым режиссером. Иннокентьев же не хочет ставить под удар ни себя, ни своего непосредственного начальника, в прошлом — однокурсника, к тому же женатого на дочери главного режиссера. Но, отказываясь от уже снятой передачи, Иннокентьев как бы отказывается и от своих «идеалов», а отказываясь от «идеалов», теряет простодушную Эллочку, которая лишь поначалу показалась ему «наглой» подмосковной девахой, в которой, однако, «было что-то щемяще и беззащитно женственное», а на самом деле — по мысли автора — являет собой чуть ли не воплощение совести и духовной чистоты (что не мешает ей, как, впрочем, и всем остальным женским, да и мужским персонажам, настойчиво обмениваться партнерами, исходя из «идейных соображений»). Женясь в конце концов на сестре жены начальника, Иннокентьев окончательно попирает «идеалы» молодости, расцветавшие в ше-

стидесятые годы, и превращается в совсем уж закостеневшего и равнодушного конформиста. Как, впрочем, и бывший молодой режиссер, сменивший кургузый пиджачок на бархатный, а смелость и молодость — на вполне комфортное положение главного режиссера.

Показана ли сама эта смена идеалов — от «шестидесятников» к «восьмидесятникам»? Она проиллюстрирована — сменой квартир, костюмов, любовниц, победой всего внешнего, пожирающей в человеке человека.

Но эта «победа» не то чтобы с горечью констатировалась. Нет, поражает то, что она с почти с любовным тщанием... описывается. Описываются интерьеры квартир высотных домов и подмосковных дач, комфортабельных машин и интуристовских «люксов», ресторанов и гостиниц; описываются наряды дам московского «полусвета» и витрины парижских лавочек, описываются даже «в мелкую клеточку» брюки, «плотный шерстяной свитер», «серый пиджак из толстого английского твида»... Но это не просто описательная беллетристика, нет, здесь забирай выше.

Седеющий плеейбой зорко схвачен поистине понимающим, парикмахерски-галантерейным взглядом, не лишенным философского подтекста. Открывается, скажем, роман doskonaльным описанием процедуры бритья.

Вы полагаете, что процедура бритья описывается просто так? Нет, она обрастает сытыми, псевдомногозначительными рассуждениями, чуть ли не поток ассоциаций рождает порез на бритой щеке... Если герой входит в квартиру, то автор не забудет сказать о том, что Иннокентьев вымыл руки и вытер их махровым полотенцем, если же он вдруг испытывает прилив чувств, то не преминет напомнить о махровом полотенце своей партнерше, а автор в свою очередь не забудет и привычку «беспардонной девчонки» вести в постели нелепые разговоры и высовывать из-под одеяла «крупные белые ступни», символизирующие, я полагаю, народную правду. Вообще насколько в светлой и демократичной героине нарочито подчеркивается умиляющее окружающих плебейство (ест, «слизывая кончиком языка крошки с губ», пьет, «оттопыривая мизинец»), настолько в герое — наживной аристократизм и светскость. Насколько неизящен, физически неопрятен Глеб Ружин, который, по определению автора, «был никто» (разочаровавшийся в псевдолибе-

ральной болтовне, упорно не пишущий литератор, сделавший молчание своей позицией, а природную лень положивший в ее основание), настолько внешне хорош и неотразим Борис Иннокентьев, который «был бы никто» без своего «Антракта».

Кстати, о Ружине. С лихостью описан этот «мастер разговорного жанра», основным источником доходов которого стал преферанс. Но по прочтении сцен с Ружиным возникают всяческие вопросы, остающиеся без ответа.

Как и почему Ружин делит литераторов на «ваших» и «наших»? Какова, собственно говоря, социальная подоплека его стоического — в то же время ленивого — неучастия в литературной и общественной жизни? О прототипах не принято говорить вслух, вроде бы некорректно, но так уж получилось, что в последнее время сама проза не брезгует злоязычием по поводу узнаваемых прототипов. Настала пора и критике задуматься об этом феномене, о новой «литературе факта», о новом методологическом способе изготовления литературной продукции. Берутся известные многим люди, схватывается их портрет, используются их биография, привычки, нравы, поведение, беззастенчиво описываются их квартира, образ жизни, обстановка, мелкие бытовые привычки, не щадятся друзья дома, привязанности, симпатии. Все идет в дело — ради красного словца не пожалеем ни сестру, ни любящего друга. То, что было драмой реального человека, превращается при этом в своего рода облегченную комедию, и то, за что эти люди платили и платят своей жизнью и судьбой, оказывается лишь лакомым материалом для очередного журнального сочинения.

Со смертью Ружина Иннокентьев хоронит и свою протекшую молодость и должен был бы хоронить свои мечты, иллюзии, надежды. Но каковы они, эти мечты? Об этом читателю остается только гадать.

Но вернемся к вопросу, затронутому В. Астафьевым. Соответствует ли психологический групповой портрет «властителей дум столичной публики» (а такова попытка Ю. Эдлеса) астафьевскому злому гротеску, вызвавшему поначалу у меня резкое неприятие?

Судите сами. Вот образчик «интеллигентного» разговора о подлинной героине: «Не чета всем вашим грошовым бабам... Штучный товар (? — *Н. И.*), редкость по нынешним временам. Едва ли ты потянешь

на нее, кишка тонка». Каковы образ жизни, вкус, манеры столичных интеллигентов? «...Закусил маринованным огурцом, выловив его пятерней из банки, облизал пальцы». Может быть, это новый, пока неизвестный мне и эпатирующий публику интеллигентный стиль поведения? Помните, как светские дамы из «Пигмалиона» Шоу визжали от восторга от сленга девахи по имени Элиза Дулитл? Но дело не в огурцах. Не будем же и мы впрямь считать интеллигентами лишь тех, у кого (в том же романе) «подают на французский манер кофе, коньяк и сыр». Речь идет об уровне забот, об уровне избраженного сознания.

Ведь вроде правильно герои упрекают себя в конформизме, в том, что сочиняли «дерьмо на продажу», клянут свое «сытое благополучие», жажду успеха и денег. Но это все слова, слова. Мыслей, выходящих за очерченный круг своей узкой жизни, у них даже не возникает — или они чрезвычайно расплывчаты. В новогоднюю ночь, правда, посещает Иннокентьева идея: «драться за что-то гораздо более важное, за некий принцип, за некую основополагающую нравственную идею» — а в чем она? Как говорится, «ждите ответа»...

Чем больше вчитываюсь я в роман Ю. Эдлisa, тем больше он подтверждает Астафьева. Если уж в романе Ю. Эдлisa, целиком посвященном исследованию нравственного лица интеллигенции, она такова, то о какой же «недооценке» может идти речь? О чем, собственно говоря, знаменитый, трудно пробивающийся к зрителю спектакль «Стоп-кадр»?.. Интрига вытеснила жизнь — точно так же, как интрига между молодым и старым режиссерами вытеснила суть конфликта. Невольно задумываешься: а не является ли такой поворот возвращением к избитому столкновению между директором-консерватором и новатором — главным инженером? Автора столь захватило описание интриги, что о главном, о сути, ради которой и разгорелся сыр-бор, он как-то не успевает и сообщить читателю. Все вытесняет борьба самолюбий. А ведь читатель, как известно, не будет сопереживать делу, существа которого он не знает. Или Ю. Эдлис полагает, что если речь идет о чем-то труднопробиваемом и доступном лишь немногим «посвященным», элите, так сказать, то здесь можно обойтись фигурой умолчания? И так поверят? И так станут на сторону прогрессивного, но невнятного «Стоп-кадра»? А если не поверят?

С одной стороны, автор с самого начала вроде бы четко определяет и эгоистичность, и мелочность природы удачливого стареющего героя, напрасно полагающего, что внешняя «телевизионная» близость с известными людьми говорит о действительной его духовной глубине. С другой стороны, чем дальше, тем чаще автор как бы соглашается и с оценками, и с мыслями героя, во многом становясь на его точку зрения, — скажем, в диалогах с тем же Ружиным. И это несмотря на финал, откровенно свидетельствующий о прогрессирующем конформизме героя. Автор словно по наследству полностью разделяет и уровень его претензий, и его надежды. Ему импонирует стиль этой лощеной жизни, он ее вроде разоблачает — и вместе с тем делает это с явным удовольствием. Кругозор героя и кругозор автора оказываются близки. Как бы решительно и серьезно ни осуждал Ю. Эдлис своего героя, он пока не в силах вырваться и за пределы означенного им же самим замкнутого пространства. Ибо настоящая смелость писателя состоит не в том, чтобы еще раз указать известное в литературе явление, оно нам достаточно известно по блестящим повестям Ю. Трифонова, и не только его, а в том, чтобы пойти вглубь, бесстрашно обнаружить корни, связать суть явления с судьбой общества и времени, его породившего. Иначе читателя ждут одни лишь закулисные интриги.

Ю. Эдлис попытался показать болезнь, разлагающую интеллигенцию изнутри, — соглашательство, двойничество, духовную импотенцию, конформизм. Но для того чтобы литература не останавливалась на убаюкивающим уютном описании «мерзостей» светской жизни, автор должен видеть глубже своих героев, чувствовать сильнее.

Ну, хорошо. Читатель вправе спросить: а как это произведение написано? Какова мера вложенных художественных усилий? Может быть, само слово Ю. Эдлиса приоткроет ответы на коварные вопросы?.. Полагаю, что когда Ю. Эдлис задумывается над словом как таковым — над эпитетом, скажем, или метафорой, — то его творческий метод выступает еще более обнаженным, чем при создании характеров. Откроем начало романа: если детство — то «непостижимо далекое, навеки, казалось бы, утраченное»; если даль — то «невообразимая»; если память — то конечно же «упрямая»; если тень — то «какая-то (ну какая? — *Н. И.*)

зыбкая, нежная и тревожная»; если глаза — то «полные ожидания и в то же время обещания»; если лицо — то «от него веяло осенней печалью знающей всему на свете цену и примирившейся с этим горьким знанием женщины». Таков взятый на пробу уровень вкуса к изящной словесности, как нельзя лучше отвечающий степени решения идейно-творческих проблем, поставленных в сюжете.

В письме к А. Пешкову Чехов замечал (по поводу одного из действующих лиц в пьесе): «...таких людей надо показывать кусочками, между прочим, ибо, как-никак, все-таки сии люди суть эпизодические везде — и в жизни и на сцене». Слова жестокие, но точные.

Эпизодические люди...

ГРАНИ АДАПТАЦИИ, ИЛИ ПЛОДЫ ЗАПОЗДАЛОГО ЧТЕНИЯ

Со словом «границы» в нашей критике связаны обычно только положительные эмоции.

«Границы таланта»...

«Границы индивидуальности писателя»...

«Границы выбора»...

«Границы судьбы»...

С этими «границами» — по популярности — могут сравниться только «истоки» или «лики».

Попытаюсь нарушить эту традицию. Могут же быть *границы* и у явления, скажем так, проблематичного? Или — симптоматичного?

Явление адаптации, широко распространившееся в нашей литературе и искусстве, чрезвычайно многогранно и охватывает, как говорится, «широкий спектр явлений».

Есть адаптация простая, выполненная средствами ясными и бесхитростными. Так для учеников средней школы, изучающих английский язык, адаптируется Диккенс. Сюжет остается, литература испаряется. У такой адаптации есть практическая польза — дети постепенно приучаются читать по-английски.

Есть адаптация топорная. Адаптация шедевра — в комикс. Берется, скажем, «Анна Каренина» и лихо переводится в изобразительный ряд. Под завлекательными рисунками поясняющий текст.

Есть адаптация и более сложного уровня. Слегка упрощаются (и переименовываются) герои известных произведений; к одному литературному сюжету слег-

ка подмешивается другой, «опыляется» третьим — и результат готов.

В статье «Высокие идеалы» («Литературная газета», № 14, 1983) А. Лиханов, констатируя — безоговорочно! — одни лишь достижения юношеской литературы, выдвигает тезис о том, что и она, и «взрослая» литература представляют собой «сообщающиеся сосуды»... «И лучшее, что достигнуто мастерами слова «взрослой» литературы, совершенно естественно как бы пришло в литературу юношескую». Рядом со статьей А. Лиханова, однако, редакция напечатала подборку писем, в которой читатели нелицеприятно говорят о явных недостатках юношеской прозы. Возникает впечатление, что реальная озабоченность читателей проходит мимо иных прозаиков, самоудовлетворенно перечисляющих факты мирового признания.

Что же касается литературного закона «сообщающихся сосудов», открытого Лихановым, то напомним известный закон физики: если уровень одного из них ниже, то происходит незамедлительная перекачка жидкости из более содержательного сосуда. Этот закон, увы, распространяется и на так называемую юношескую прозу, в которой бытует, к сожалению, особый вид адаптации — дайджест, рассчитанный на нетребовательного читателя, когда из литературы вытесняется фундаментальная философская, этическая сущность, остаются голые сюжетные схемы, примитивизируются герои.

В нашем случае так: в литературе идет своя сложная жизнь, свой процесс, есть свои завоевания, а эпигоны, приходя на уже завоеванное, на отработанные пласты, адаптируют проблемы, сюжеты, героев.

Предположим, что на следующий год — после появления «Выбора» Ю. Бондарева — читатель получает очередные номера журнала «Юность» с публикацией повести А. Виноградова «В конце аллеи», в сюжете которой — типично «бондаревская» ситуация.

Повесть А. Виноградова — о старухе Матрене, живущей с тоской в сердце по сыну Родиону, который, попав во время войны юношей к немцам на хутор, остался после победы в Германии, женившись на хозяйской дочери Эмме. Бывшая невеста Родиона, Ирина, вышла замуж за Степана — друга юности Родиона. Родион после тридцати лет обеспеченного пребывания на чужбине заболевает ностальгией, его тревожат муки со-

вести; он приезжает как турист в СССР, но мать перед его приездом как раз и умерла. Следует моральное наказание: «Мучительные видения вспарывали голову... Укоризненно молчала родная земля». Но к этому известному, слегка модифицированному сюжету примыкают и «распутинские» ситуации. Так, старики и старухи перекочевали сюда с известных прописей: «Осенила себя крестным знаменем, печально посмотрела на старика... Ипполит взъерепенился»; «Он без остановки попробовал соскользнуть на популярность международных тем, по которым среди старух слыл мастаком и грамотеем, но и здесь быстро зашатался».

Псевдонародный стиль обогащается канцелярскими штампами. Рядом оказываются: «самое пекло людских страданий» и «дед нашпигован новостями», «алкогольный бесик нахально трепыхался внутри» и «Ипполит опасно понимал».

Даже В. Александров, положительно оценивший повесть («Литературная газета», 1982, № 12), на всякий случай задается вопросом: «Не поспешная ли это эксплуатация найденного ближайшими литературными предшественниками и мощно выраженного ими в известных произведениях нашей прозы? Можно ли почти одновременно (с кем? — *Н. И.*) сказать собственное слово?» Но не пугайтесь, вопрос, оказывается, чисто риторический. «Конечно, можно!» — безоговорочно отвечает сам себе рецензент. Позволю с этим не согласиться.

Слово всегда обнажит отношение автора к своему предмету, вторичность, установку на адаптацию, о каких высоких материях или злободневных проблемах ни шла бы речь.

В повести В. Ардаматского «Райцентр», опубликованной в журнале «Молодая гвардия», речь идет о жизни районных учреждений — райкома, редакции, прокуратуры. Я не оговорила — именно учреждений. Ибо хотя и есть у Ардаматского персонажи, но людьми, полнокровными характерами их назвать трудно. О людях рассказано так: «Анатолий же вдруг занял совершенно непонятную ей позицию покорности перед судьбой» (о муже героини). Проблемы современного села, увиденные глазами нового человека, назначенного редактором районной газеты, подменяются в повести Ардаматского поверхностными зарисовками, мелодраматическими сценами, в которых действуют рас-

крашенные манекены. Если о журналистке Ивлевой говорится, что она «молодая, красивая женщина», а секретарю обкома при разговоре с ней «мешали ее красивые глаза», то ее встреча с секретарем райкома описана так: «уж больно красива была эта стоявшая перед ним женщина», а он сам «был похож на какого-то киноактера, игравшего положительных героев из рабочих». Похожие на киноактеров, «очень красивые» и образованные персонажи ведут полуграмотные разговоры; скажем, новоиспеченная редакторша, в мгновение ока «просекающая» все недостатки в работе райкома («Я журналистка, уже не первый год ответственно пишущая о серьезных делах и людях»), обращается к талантливому очеркисту: «Можете вы ответить мне на такой вопрос: почему вы столько времени пишете о Кривцове, а не заинтересовались, скажем, председателем колхоза «Первомайский» Павлом Егоровичем Муравским — обаятельным человеком строгой и красивой нравственности?»

Тюрин пожал плечами...

Остается «пожать плечами» и нам, представив себе простодушного читателя, который и впрямь может принять этот воляпюк за средство профессионального журналистского общения... Проницательная Ивлева и вместе с ней не менее проницательный автор по одной только внешности умеют с ходу определить человека: если перед нами «невзрачный мужчина лет сорока пяти», то не жди от него ничего хорошего; если же у героя «молодое обветренное лицо», из такого человека будет толк. Недаром секретарь обкома говорит Рожкову (это у него, у Рожкова, «молодое обветренное лицо»): «вытащи свой район на приличный уровень, и я сам уступлю тебе мое кресло». Однако энергичная Ивлева и тут зрит в корень: «несколько лет руководства районом не стали для него (Рожкова.— Н. И.) настоящей большой школой партийного работника, потому и сейчас ему так трудно подняться над самим собой, увидеть себя, свою ошибку с высоты объективной принципиальности».

Таким образом, читатель В. Ардаматского получит неверное, примитивное представление о таком важнейшем качестве нашей жизни, как партийная принципиальность, не говоря уже о проблемах партийного руководства и смены кадров. Явные художественные просчеты повести «Райцентр» наводят на грустные раз-

мышления о том, что адаптируется не только литература, а сама жизнь. Материал извлекается скорее из стенографических отчетов и протоколов, чем из сложной и противоречивой действительности.

В словаре Даля нет слова «адаптация». Видимо, и понятие, и явление, которое оно закономерно отражает,— достижение уже нашего времени. В «Словаре иноязычных выражений и слов» (Л., «Наука», 1981) слово «adaptation» переводится преимущественно как *приспособление*. Известно, однако, что дети ужасно не любят, когда к ним приспособляются, начинают сюсюкать, лебезить перед ними. Когда намеренно снижают уровень общения. Надо сказать, что и юноши с недоверием относятся к немолодым людям, пытающимся адаптироваться к молодежной аудитории. Юношество ценит в зрелости те качества, которые оно и пытается прежде всего воспитать в себе — основательность суждений и самостоятельность. Хотелось бы пожелать этого и литературе, предназначенной молодежи. «Все, что должно быть передано от отцов к сыновьям в научение, а не то, что болтает ежедневно глупый <...> человек, то должно быть предметом словесности,— писал Гоголь в своих заметках к «Учебной книге словесности для русского юношества». — Поэтому только тот, кто больше, глубже знает какой-либо предмет, кто имеет сказать что-либо новое, тот только может быть литератором. Поэтому злоупотребление, если кто пишет без надобности и потребности внутренней...»

* * *

Но существуют, наряду с этим, и другие, более сложные разновидности литературной адаптации.

Адаптация — это упрощение, уплощение, низведение до среднеступного уровня: замысла, сюжета, героя. Напомню строфы знаменитого стихотворения Б. Пастернака «На ранних поездах»:

В горячей духоте вагона
Я отдавался целиком
Порыву слабости врожденной
И всосанному с молоком.

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

В стихотворении «Это я» Б. Ахмадулина явно развивает пастернаковский образ слияния с народом. Повторяются и мотивы: метафора вагона преобразуется в метафору вокзала, «длинного ряда», в котором стоит и поэт; «обожанье» переходит в отождествление своей судьбы с судьбой народа:

Плоть от плоти сограждан усталых,
хорошо, что в их длинном строю
в магазинах, в кино, на вокзалах
я последнею в кассу стою —
позади паренька удалого
и старухи в пуховом платке,
слившись с ними, как слово и слово
на моем и на их языке...

А вот как адаптируется поэтическое открытие — и вагонно-вокзальная теснота Б. Пастернака, и «старуха в пуховом платке» Б. Ахмадулиной, а также позиция равенства и родства поэта с народом сегодня:

В толчее
На Казанском вокзале,
Что трещит от столичных щедрот.
Я особыми вижу глазами,
По-особому слышу народ.
Неразрывные чувствуя узы,
Я сливаюсь в дыханье одном
С мужиком в пиджачонке кургузом,
С полной дамой в кримплене цветном...

Невооруженным глазом видно эпигонство и стандартизация слова, этому эпигонству обязательно сопутствующая, — чего стоят одни только «неразрывные узы»... Этот же мотив повторяется эхом и в других стихах Н. Кондаковой: «Скорей лишишься пишущей (попробуйте, кстати, произнести! — *Н. И.*) руки, чем их предашь — соседку в телогрейке, и мальчика казахского в слезах, и старого узбека в тюбетейке, и мужика в кирзовых сапогах». То, что для Пастернака или Ахмадулиной является изначально конфликтной ситуацией; то, что поэтическая мысль рождена преодолением ложного противостояния личности интеллигента — народу, то для эпигона — надуманная поза:

ведь она сама то и дело напоминает читателю — а вдруг забудет! — о своем крестьянском происхождении, о «крестьянской родине», о корнях и т. п. Зачем же теперь «сливаться» в «дыханье одним» с мужиком, если ты от него и не отделялась? Вспоминаешь пародийное: вышли мы все из народа, как нам обратно войти...

«Почему так мало хороших стихов пишется в наше время? — спрашивал себя П. Вяземский, и он же отвечал: — ...Потому, что многие поют фальшиво, не своим голосом, а подделываясь под чужие голоса... В большей части наших поэтов современных мы не видим лиц, а видим маску, которую они отлили себе, соображаясь с духом времени и портя господствующее лицо».

Вторичны ли вообще искусство, литература по отношению к действительности? Или это особая, драгоценная форма проявления самой жизни? Я отвечаю утвердительно на второй вопрос. В искусстве не должно быть рабства, даже перед действительностью; нельзя художнику заранее отводить себе роль добровольного копировальщика. Чрезвычайно важно чувство собственного достоинства, ведущее художника Вергилием сквозь любые испытания и искушения.

Кто мы? Служители созвучья,
Бродячей рифмы пастухи?
Для нас и жизнь лишь только случай
Покрепче выстроить стихи...

Не высокомерие породило эти строки Варлама Шаламова, а не сломленные годами лагерей достоинство поэта:

Как Архимед, ловящий на песке
Стремительную тень воображенья,
На смятом, на изорванном листке
Последнее черчу стихотворенье.

Я знаю сам, что это не игра,
Что это смерть... Но я и жизни ради,
Как Архимед, не выроню пера,
Не скомкаю развернутой тетради.

Как ни говори, что все первичное уже вторично, что в литературе «все уже было», литературная проблема этим не снята. Хотя о терминах можно спорить бесконечно, в том числе — и о понятии вторичности...

Что такое паразит? Это существо, которое не может

существовать самостоятельно, питается чужой кровью. Литература сейчас находится в агрессии эпигонства. Почему — «агрессии»? Потому что, если бы вторичная литература вела себя, зная свое место, тогда не о чем было бы говорить. Но она своего места не знает и пытается подавить по-настоящему оригинальное творчество, занять площадку, распространиться. И так как сейчас критические ценности смещены, да и литературные ценности, мягко говоря, сдвинуты, то эта вторичность ловко делает вид, что она и есть — истинная литература. А дальше — все как в сказке: «Ой, бабушка, почему у тебя такие большие уши?» — «Чтобы лучше тебя слышать!»; «Ой, бабушка, какие у тебя большие глаза!» — «Чтобы лучше было тебя видеть!»; «Но какой у тебя, бабушка, однако, ужасно большой рот!» — «Чтобы легче было тебя съесть!» И — горячий привет наивной Красной Шапочке... Так «съедаются» тиражи, издательские выпуски, журнальные страницы, а главное — умы и сердца читателей.

Окружающий нас мир вещей вторичен. Уникальность утвари давно вытеснена конвейерным производством. Средства массовой информации упрощают ситуацию. Многомиллионные тиражи: предметов, интерьеров, экстерьеров. Грима, масок, моды. А что пошло, говорил Гоголь, то уже и пошло. Только искусство — наравне с природой — противостоит стандартизации, оно кустарно, рукодельно; каждый раз изобретается новая уникальная «формула» для его рождения. Эксплуатация найденного, автоматизация приема ему противопоказаны. Однако многомиллионное тиражирование, массовость «культуры», установка на потребительское отношение к культуре — под лозунгом «сделайте нам!» способствуют чрезвычайно быстрому распространению эпигонской литературы.

Одно утешение: началось это не сегодня. Пушкин говорил о современном ему стихотворчестве: «Под известный каданс их (стихи. — *Н. И.*) можно наделать тысячи... я ударил об наковальню русского языка — и все начали писать хорошо».

Вспомним период постромантизма, хотя бы — Евдокию Ростопчину. У нее в салоне бывали Пушкин, Жуковский, Плетнев, Тургенев, Соллогуб, «показывался там временами и бирюк — Гоголь». Ростопчиной досталось *доживать* эпоху. После гибели Пушкина Жуковский послал ей на память новую книгу для записей,

принадлежавшую поэту; Лермонтов же перед отъездом на Кавказ подарил ей пустой альбом, открытый лишь его стихотворением, посвященным ей, — знаменитым «Я помню, под одной звездой...». Но чем же Додо Ростопчина эти альбомы заполнила?.. Приведу хотя бы карикатурно-романтический «образ поэта — Пушкина»:

...Величавый
В своей особе небольшой,
Но смелый, ловкий и живой,
Прошел он быстро предо мной...

Когда умер Николай I, бывшая единомышленница декабристов, «продолжательница» Пушкина и Лермонтова почтила деспота и убийцу следующими строками:

Народ!.. Россия!.. На колени!..
Отец, — он горячо скорбел
О каждой капле русской крови,
И полный к нам своей любви,
Для нас себя он не жалел.

Таков закономерный «идейный путь» эпигонства, вторичности...

Ростопчина не раз горделиво писала о своей близости великим. В выпущенном ею шеститомнике своих стихотворений, драм и прозы можно обнаружить много перепевов, мотивов поэзии Пушкина и Лермонтова. Внешне как бы осваивая их творческий метод, она заменяла этот метод удобной ей методикой — сводом практических правил.

Преобразование методологии в методику — характерная и основополагающая черта эпигонства.

Метод исходит из глубокого творческого осмысления действительности. Художественная методология истинной творческой индивидуальности, несмотря на единство метода, объединяющего иногда целую группу, всегда глубоко оригинальна.

Эпигоны же, не проникая в смысл, систему, особенности творческого метода, а также творческой методологии индивидуальности, ориентируются только на внешние стороны: набор мотивов, ситуаций; броские типажи; устойчивые словосочетания (в поэзии). Идет работа «бывшей мыслью», то есть штампом.

Распространение эпигонства связано, на мой взгляд, с социальным торжеством усредненного читателя. Сред-

необывательское сознание диктует свое восприятие. Та повседневная, «обыденная» литература, с которой мы постоянно сталкиваемся, делается такими же обывателями. Ну, может, более образованными. Уровень их сознания идентичен уровню сознания такого читателя, воспринимающего литературу как средство развлечения и *отвлечения* от реальных жизненных проблем, как своего рода духовный наркотик, усыпляющее, успокаивающее средство. Такой читатель и соответствующий ему писатель всегда довольны друг другом. И в популярности такой литературе не откажешь. «Модели» такой литературы следующие: либо это повествование об исключительном, экзотически-героическом (сюда входят многие романы Ю. Семенова, скажем), либо — описательная, отражающая проза, говорящая о жизни обывателя один к одному, без масштаба, без «увеличительного», исследующего инструмента, социальной аналитичности.

«Основа» такой литературы часто заимствованная. Не повлиял ли западный кинематограф катастроф на происхождение повести В. Санина «Белое проклятье»? Был такой американский фильм — «Лавина». Действие фильма происходит на великолепном горнолыжном курорте; отдыхающие в красивых туалетах счастливо резвятся под сияющим горным солнцем; один только лавинщик уныло предупреждает всех об опасности схода лавины, но его, зануду, конечно же никто не желает слушать; лавина-таки погребает под собой курортный городок, героиню-красотку и так далее... Сюжет повести повторяет «костяк» фильма. Таких фильмов было достаточно много: и известные «Челюсти», и «Челюсти-II», и фильм о катастрофе в метро, и «Ад в поднебесье» — лента о грандиозном пожаре, охватившем небоскреб, и о героях-пожарниках... Не удивлюсь, если — при малой информированности издателей наших и читателей — и у нас в скором времени изготовят в прозе что-нибудь на этот завлекательный сюжетец...

Но существует и более тонкая, я бы сказала — утонченная вторичность, которая захватывает порой писателей поистине одаренных. Это более опасная ситуация. Если сравнить сборник «Голубой остров» А. Кима, например, с его же романом «Белка», то очевидным станет литературная перегруженность романа, намеренная работа автора на ассоциациях, использование известных приемов литературной игры. Особенно резко

видна эта вторичность, «литературность» по сравнению со свежестью, необычностью художественного взгляда А. Кима, проявившихся в его ранних вещах. Писателю отнюдь не заказано использование чужих литературных мотивов, но существует предел, существует определенная угроза перенасыщения литературностью, перерождающейся во вторичность. Такая проза начинает напоминать перенасыщенный раствор, где чужие идеи выпадают в осадок. Литература должна быть полемична внутри самой себя, произведение есть реплика в мире всей литературы. Не надо путать это использование с активной работой внутри определенного мотива, на той же «площадке»: как, скажем, полемически по отношению к «Шинели» или «Станционному зрителю» работал в «Бедных людях» молодой Достоевский. Но если реплика не несет свое собственное содержание, то произведение становится лишь ослабленным редуцированным повторением того, что было до тебя много раз сказано, открытием открытого.

* * *

Заставало ли вас, читатель, врасплох острое чувство — где-то в новом для вас городе, на незнакомом перекрестке: то, что вы сейчас видите, то, что с вами происходит, уже происходило когда-то, а незнакомое — до слез знакомо и известно? И вы, не в силах справиться с собой, мучительно пытаетесь восстановить, так сказать, «оригинал» события.

Такое мучительное чувство «уже виденного» неоднократно посещало меня при чтении новых повестей Р. Киреева.

Иногда прозаик сам прямо отсылает нас к первоисточнику. Иногда — литературные приемы построения собственного художественного мира оказываются как бы взятыми напрокат. В действие, заключенное в замкнутом пространстве вымышленного Светополя и его окрестностей, вовлекаются одни и те же лица. Прием в литературе отнюдь не новый, и как тут не вспомнить фолкнеровскую Йокнапатофу...

...Героя повести «Там жили поэты...», талантливого художника, по одной из версий, убивает написанный другом-врагом его портрет, сильно подействовавший на художника. «Неведомый шедевр», «прекрасная вещь» — так говорят об этом портрете разные персонажи повести. «Ясно было, что он не пощадил своего

друга. Всю тщету его тайных надежд выставил напоказ». Взаимодействие портрета и человека, на нем изображенного, взаимодействие художника и картины — чрезвычайно известный и в силу этой известности литературно опасный сюжетный ход.

Если уж выходишь на такую высотную площадку, надо сказать свое отчаянное слово. Но Киреев этой опасностью как бы пренебрегает, наслаивая на эту аналогию еще и иные литературные вариации.

Он называет свою повесть строкой известного стихотворения Блока «Поэты». Напомню строфы из него:

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там жили поэты, — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.

.....

Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и пряно.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно.

.....

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Р. Киреев (может быть, невольно или случайно) следует рисунку знаменитых строф: здесь есть и богемная болтовня в «заведении» под — опять-таки литературным! — названием «Три пальмы» (почему лишний разок не поговорить за рюмкой о Христе и Иуде — разве это не «пряно»?), и рьяная работа («даже с похмелья»), и светозарный день, и «малый цветок» («среди откупоренных бутылок атели розы»). Штрихи почти совпадают. Почти.

У Блока поэт, «сын гармонии», выходит как равный к мировым, божественным стихиям («...вьюга меня целовала»), хотя «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», как говорил Пушкин. Этого-то «родства» Киреев лишает своих «поэтов» и «гениев», снижает уровень их конфликтности в мире. Прозаик тщательно выписывает их «ничтожность» (взаимная зависть, предательство, облегченность отношений, неверность слову), но ему не удается показать дух худож-

ника, «вьюгу» (хотя в повести и обронена фраза о снеге, занесшем цветущий миндаль). Вьюга, так сказать, эмпирическая, теснит онтологическую, «целование» со стихией происходит на уровне прогноза погоды. Так может ли Иуда нарисовать Христа? — спрашивает на страницах повести герой-парадоксалист. Отвечу чуть в сторону: Сальери тоже может написать Моцарта, но будет ли этот Моцарт Моцартом?

...Скромный светопольский библиотекарь по прозвищу Светлячок (из одноименной повести) — еще один вариант литературного знакомца, милого чудака — живет как бы в двух временных измерениях: в мире реальности, где существуют бледные сослуживцы, нелепые соседи по коммунальной квартире, а также прелестная аспирантка, пишущая работу о Шамиссо, и в воображаемом им мире самого Шамиссо. Там — покинутый замок, где скрипел паркет, потрескивали поленья в камине; здесь — соседка по прозвищу Гусиха, отец, бывший директор трикотажной фабрики; издательское школьное прозвище, поиски своего «убежища»... Почему вдруг Шамиссо? У мальчика по прозвищу Трикотаж, так же как у героя Шамиссо — Петера Шлемиля, исчезает на солнце тень. Половина повести отдана Шамиссо, истории его жизни, довольно-таки подробно изложенной. Параллели столкновений грубой реальности и тонкой, ненавязчивой души? Если да, то параллели слишком рассчитанные и расчисленные. Но если, предположим, убрать из повести литературные ассоциации, то банальная история жизни робкого библиотекаря вообще потеряет какой-либо цвет.

Главный герой «Песчаной акации» — сам южный «полузасыпанный город», город, на который наступают пески. Пески засасывают его. И людей тоже, превращая юношеские дерзкие мечты в обывательскую жизнь. Такая вот идея.

Что ж, все это не менее знакомо, чем литературная вариация на тему «Петера Шлемиля». Услужливая память подскажет и бесконечный дождь в Макондо, и ураган, налетевший на него в финале, и полузасыпанный, полуразрушенный дворец в «Осени патриарха», и растения, заполняющие дом Буэндиа...

Начинаешь вспоминать не только знаменитый Макондо. Не столь давно вошел в наше сознание город Вани Отара Чиладзе («Шел по дороге человек»), город, от которого отступает, уходит стихия — море. Но в ро-

мане Чиладзе образ города, от которого — в наказание горожанам — уходит море, был образом трагическим. У Киреева же облегченно-беллетристическая игра со стихией идет вяло, вполнакала, хотя автор всячески старается заставить «песок» работать на всех уровнях — и на конкретно-реальном, и на гротескно-условном, и на образно-метафорическом («глаза, похожие на небо в пустыне»), и на уровне идеи вещи в целом (дабы все стало окончательно ясно, герой навязчиво размышляет о погребенных под нашествием песков цивилизациях — опять историко-литературные параллели и вариации!). Пустыня, наступающая на культуру, — эффективно? Противостоят этой «пустыне» женщины: Ксения, упорно выращивающая деревце лимона, никому не позволяющая листочек от него отщипнуть; и старая артистка, вырастившая апельсин...

Но ведь была уже, не говоря о западных и восточных источниках, Валентина из «Прошлым летом в Чулимске» у Вампилова, упорно отстаивающая свой палисадник, не позволяющая его затапывать...

А герой — артист и режиссер, посещающий засыпанную теперь песком окраину, где «много лет назад... шумел под открытым небом праздничный стол», где поселковая «жизнь кипела», а теперь «вымерло все», — не отзвук ли это маканинского Башилова, с грустью посетившего места с полуразвалившимся общим столом, где под открытым небом собирались и пели люди?

Литературные вариации и параллели можно продолжать раскапывать в этих песках долго. Вопрос состоит в том, может ли при такой «вариативности» текст самостоятельно заработать. С уверенностью отвечаю: мог бы. Переключка мотивов и «голосов» литературе отнюдь не противопоказана, более того — вещь необходимая и питательная для ее развития, ибо литература не монолог одного автора, а постоянно звучащий полилог множественных авторских сознаний, миров, открытых и современности, и классике.

Р. Киреев вносит в свою работу упорство продолжающегося самообразования. Но при этом художника должна вести особая смелость — смелость открытия нового героя, новой мысли, создания нового мира. А у Киреева «литературность» начинается, как скрипящие уже на зубах к концу чтения повести навязчивые пески, оттеснять живую реальность жизни с ее собственной, незаемной идеей.

Как бы устав от предъявляемых ему претензий по поводу бытового «фиксаторства» и «амбивалентности», прозаик пошел в сторону модной ныне притчеобразности: но то, что для прозы «магического реализма» органично, у Киреева выглядит искусственным. Как искусственный яркий свет голой лампочки, который, по его собственному замечанию, на сцене «деформировал... лицо». Чужой свет притчи деформирует лица и героев последних повестей Киреева. «Окуклилась» — так думает Капсулов из «Песчаной акации» о жене. Этим же словом можно определить и то, что происходит с героями, волею автора превращенными в статистов, выверенно управляемых настойчивой авторской дрессурой. Нежелание пойти в глубь аналитического исследования характеров, вялость эмоциональной реакции, боязнь откровенной правды о «сорокалетнем» герое — все это и породило эту «мерцающую» в запоздалых огнях литературной притчи прозу.

Р. Киреев пока обходит в своих произведениях именно то, что сформировало многих из тех, кому сейчас за сорок, — обновление духовной жизни общества, которое по времени выпало на их юность, период гражданского становления личности. Зато нас охотно познакомят с летающими героями и героями, превращающимися в птиц; зверями, превращающимися в людей, и с героем, теряющим свою тень; однако при этом эластично избегнут и социальной аналитичности, и исследовательской смелости. На риск не пойдут: и волки будут сыты, и овцы целы. Город Светополь все больше приобретает черты условной декоративности, и чувство живой жизни и ответственности за героя, которое пробуждалось, скажем, в «Искуплении» (под ним стоят две даты — 1971 и 1984 годы) или в рассказе «Неистовая женщина Татьяна», в последних вещах Киреева утрачивается. А декоративный Светополь начинает выглядеть своего рода литературной «нишей» автора, его убежищем, и со страниц «Песчаной акации» встает уже не близкий автору город, а модная «мифологема».

Р. Киреева всегда отличало внимание к реалиям и подробностям частной жизни. В новых вещах он, видимо, стремился преодолеть себя, выйти на новый уровень письма. Но этот процесс не такой простой и легкий. Разрывается, трещит ткань, напрягаясь между столь любимыми автором подробностями жизни и «мифо-

логемой». Между условным персонажем и реальным индивидом, подчас уходящим у Киреева в ту самую тень, с которой столь опрометчиво расстался Петер Шлемиль...

Как, вероятно, ясно из всего вышесказанного, в ту пору, когда бывшие «сорокалетние» приблизились к пятидесятилетию («возраст, что ни говорите, не рассвета и даже не полдня, а занимающегося заката», как формулирует еще один герой Киреева), прозаика сильно волнует проблема реализации творческой индивидуальности. И не только реализации, но и нереализации — как возможного варианта. В рассказе «Триумф» герои рассуждают о «феномене молчания». Обычно, продолжает все тот же парадоксалист, восхищаются продуктивностью, творческим долголетием, но лично его занимает безмолвие художника: «когда творец в самый расцвет сил вдруг странным образом умолкает».

Трудно выдержать паузу (особенно если тебя не останавливают, а, наоборот, всячески поощряют печатанием), но ведь молчание тоже содержательно. И пауза нужна для того, чтобы разобраться как со своими собственными стереотипами, так и со стереотипами чужими, с помощью которых Р. Киреев пытался одолеть свои.

* * *

Об этом предпочтении, отданном литературе перед обществом и историей, нельзя не задуматься. Плоды такого предпочтения, как правило, существуют прежде всего для внутреннего употребления, вряд ли они представляют интерес для общества. И это вполне естественно: если литератор как бы отворачивает свой взор от него, то и общество, соответственно, платит тем же.

Белинский замечал, что «всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории. Только маленькие поэты и счастливы, и несчастливы от себя и через себя, но за то только они сами и слушают свои птичьи песни, которых не хочет знать ни общество, ни человечество...».

Вторичность — феномен многоуровневый. Всегда существовала, существует и будет существовать вторичность по отношению к настоящей литературе, к крупным творческим индивидуальностям, оказывающим

сильное воздействие на литературный процесс, писателям как бы «ведущим». В литературе второй половины 70-х — начала 80-х, например, появилось много подражаний трифоновской прозе. Особенно — среди «прозаисс» (шутливый термин Ю. Трифонова). На первый взгляд, так писать легко, эта проза проста, как бы пишется самой жизнью, без игры условностью, мифом и проч. Обманчивая иллюзия простоты и доступности изображения «великих пустяков жизни» (слова Ю. Трифонова) породила это подражательство. «Пустяки» были быстро воспроизведены, тем более что у Трифонова и форма повести вполне демократическая; «великое» же осталось не затребованным. Квартирные обмены, разъезды, съезды, тещи, свекрови, умствующие молодые художники, композиторы-эстрадники, рефлектирующие искусствоведки... Как будто Ольга Васильевна, героиня «Другой жизни», сама взяла да и села за письменный стол! И что отличает эту литературу — высокая внешняя моральность. Обязательно все-таки будет выведено в конце — мол, воровать лошадей, а также мелодии нехорошо, или еще что-нибудь столь же нравоучительное, морализирующее. Зло будет разоблачено и наказано (и — пропедалировано наказано — хотя бы через юного потомка композитора-эстрадника, легкого добытчика легких денег, комфорта, шикарных условий жизни. Юный потомок, на которого конечно же папашей возлагались все надежды, окажется музыкальной посредственностью...)

В деревенской «массовой» прозе последних лет явно звучит подражательство по отношению к Ф. Абрамову, В. Распутину, В. Белову — в мотивах, сюжетах, ситуациях, героях... В то время как «родоначальники» школы совершают трудный, качественный переход, обращаясь к другим проблемам и темам, другим жанрам («Пожар», «Печальный детектив»), у эпигонов все еще продолжается тема мудрых старух, покидаемой и покинутой деревни, организующей произведение эмоцией продолжает оставаться эмоция ностальгическая... Очевидна опасность — попасть в плен к собственным темам, к собственной, наработанной культуре. Гейне, как и Пушкин, замечал Ю. Тынянов, «не стыдился измены. В поэзии верность своим темам не вознаграждается». Сейчас же, напротив, «верность» теме и схеме подчас преобладает над обновлением. Продолжается раскопка (а вернее, эксплуатация) все тех же извест-

ных недр. А недра, может быть, уже истощились?

«Только не употребляйте слова «вторичность» — я не понимаю, что это такое», — говорил мне один редакционный чиновник, у которого чувство свежего слова и вкус отмерли, видимо, еще в материнской утробе. В отличие от него Лидия Гинзбург, скажем, четко очертила идеологическую почву вторичности: «Обывательское сознание... неспособно было самостоятельно вырабатывать идеологические и культурные ценности, но из этого же следует, что обыватель не хотел обладать ценностями. Он стремился к «красивой жизни» во всем, вплоть до идей, и охотно пользовался упрощенными результатами чужих достижений».

Существуют ли способы, предостерегающие от вторичности? То же самое, что спросить, существует ли стопроцентная гарантия от гриппа... Нет, «вирус» вторичности не менее многолик и опасен, чем все новые и новые модификации вирусов, то и дело посещающие нас, беззащитных перед его новым видом. Я думаю, что никакие рецепты здесь не помогут, как и вообще они не помогают в искусстве, ибо рецепт каждого произведения единичен и эксплуатации не подлежит. Более того, расцвет «вторичности» я считаю явлением прежде всего идеологическим, а потом уже «художественным». Поэтому бороться с ней на уровне разоблачения ее художественной несостоятельности полезно, но не всегда продуктивно; это не затрагивает ее «корней» (борьба идет все-таки на уровне «ботвы»).

Главная опасность для вторичности — изменения, «подвижки» общественного сознания, публикация смелых произведений, ломающих наши представления. Однако не будем забывать, что вторичность, как ничто иное, пластична, ассимилятивна. Так как она не имеет своей платформы, своих «убеждений», то она способна чрезвычайно легко и гибко приспособливаться, адаптироваться к новой идейно-художественной среде...

I

«Мы так привыкли читать ребяческие критики, что они нас даже не смешат».

А. Пушкин

Известна песенная заставка к одной из детских радиопередач: «Угадайка, угадайка, интересная игра». Поиграем в нее и мы.

«В самом, казалось бы, обыкновенном, вседневном» автор «умеет видеть красоту величия, а подчас и подлинный героизм».

«Мысль о преемственности поколений последовательно и интересно реализуется автором на протяжении всего повествования. Всплывающие в памяти героев эпизоды минувшей войны дают их переживаниям глубину и масштабность».

«Он смело открывает и эстетически осмысляет все новые пласты действительности XX столетия в ее глобальной сущности, неутомимо прокладывает неизведанные пути в постижении мира и человека».

Авторы критических опусов, отрывки из которых я привела, пишут вовсе не об одном и том же писателе, как может показаться на простодушный взгляд. Нет, эти тексты относятся к очень разным — не только по поколениям, тематике, но даже по «жанровой» принадлежности писателям. Остается лишь гадать: какой абзац к кому лично, ибо «постижение мира и человека» и «это главное — человек», «красота и величие» и «глубина и масштабность» есть банальные, стертые, взаимозаменяемые общие места. Написанные известными критиками — А. Овчаренко, М. Лобановым, М. Лапшиным, весьма отличающимися друг от друга по эстетическим пристрастиям, — эти слова способны

скорее породить в сознании облик некоего усредненно-го писателя, чем приобщить читателя к своеобразию авторской манеры, раскрыть особенности индивидуального художественного мира.

Справедливости ради надо отметить, что авторы статей и рецензий, отрывки из которых я только что привела, подробно излагают сюжеты; однако стоит им чуть приподняться над текстом, как на скорую помощь к критикам приходят одни и те же клишированные понятия. Неотчетливость, размытость, стертость слова... Чем это рождено в современной критике, чем это обусловлено?

Личность критика, вступающего в диалог с рецензируемым текстом, с «портретируемым», — вот, видимо, основополагающий момент для того, чтобы критика не прозябала на ролях служанки повседневного литературного процесса, а через объяснение «красот произведения» поднималась до слова о жизни. На нелюбимости и беспристрастии при вынесении суждений — как на главном условии критики — настаивал еще Пушкин.

В журнальной периодике главенствуют портрет и рецензия. Жанр аналитической критической статьи оттеснен в сторону или вообще оставлен за ненадобностью; так, в журнале «Молодая гвардия» за одиннадцать номеров 1983 года в основном — портреты и рецензии; в «Октябре» — только две статьи, в «Москве» — четыре, в «Нашем современнике» — три статьи. Да и большинство перечисленных статей носит скорее обобщающий, нежели аналитический характер. В «Юности» за одиннадцать номеров не опубликовано ни одной проблемной статьи! Такое состояние журнальной критики не может считаться нормальным. Почему же наши «толстые» журналы вдруг полюбили жанр портрета? Из 33 критических публикаций «Октября» за 1983 год восемнадцать отданы «юбилярам». Безусловно, есть в истории нашей словесности даты, которые нельзя обойти, да и незачем; тот же «Октябрь» в высшей степени интересно готовит — и не только к «датам» — публикации, письма, воспоминания... Но, подходя к современности, большинство авторов из всех жанров предпочитает один — жанр оды.

Как же однотипно эти портреты озаглавлены! Названия можно свободно менять местами. Надо было крепко потрудиться над аннигиляцией собственной лич-

ности и индивидуальности портретируемого, чтобы остановиться на следующем: «Найти прекрасное в человеке», «Всегда на марше», «Счастье преодоления», «Познай свою доброту» (названия взяты из журнала «Октябрь»). О ком это? О Цыбине и Лиханове, М. Львова или В. Кочетове? Портрет выстроен «блочным» методом — и читатель не ошибется, приписав воспеваемые критиком качества любому современному писателю. «...Публицистичность не нарушает эстетического воздействия, как бы придает роману новое качество, которое можно назвать «эффектом причастности» к тому, о чем идет речь. Он достигается включением читателя в горячие споры, в сложные жизненные переживания героев; происходит решительное размежевание их нравственных принципов с безнравственностью противостоящих им персонажей» (Б. Леонов) — о ком это? Некоторые статьи более уместны в качестве тоста, нежели критики: «...счастливый человек, счастливый поэт встречает жизнь с радостью... в е с е л в застолье с друзьями, в о с т о р ж е н в реактивном лайнере, рассекать пространство, радостно-энергичен в работе», «умеет выразить свои чувства т р е п е т н ы м словом», пр о н е с в е р н о с т ь своим кровным весям»... «С и л ь н ы е стихи, сильные прежде всего своей о б н а ж е н н о с т ью, «легенды и сказания органично перешли в плоть его лирики»... В общем, «во весь рост» в стихах портретируемого «современность встает во всем ее мужественном величии»: Так пишет В. Сорокин о М. Львова в журнале «Октябрь».

Комплиментарность, эта застарелая болезнь нашей критики, стилистически выражается в необычайной приподнятости тона, в обильных восклицаниях: «А к а к и е восторженные (при всей их истинной научной точности) слова находит С. Викулов, чтобы рассказать о глухарях»; «С к а к и м ж е пристальным и жадным вниманием надо было все это видеть!»; «К а к и м жизнеутверждающим гимном звучат стихи о зерне, как в о з в ы ш е н н о настроен лад баллады о земле!» (В. Оботуров).

«В д у м ч и в о, т о ч н о и с м е л о исследует многие проблемы социального, экономического и нравственного характера», «образы людей, вырастающих из самой жизни, обретают н е с о м н е н н у ю художественную убедительность» — так представляет своего героя

(Ю. Семенова) автор статьи «Право на жанр» Ю. Идашкин. Портретируемый настойчиво наделяется хвалебными эпитетами: «несомненно заслуженный успех», «энергичная, напряженная пульсация авторской мысли», «захватывающим интересом», «несомненно наиболее популярный» роман. «Серия романов Юлиана Семенова об Исаеве-Штирлице интеллектуальна в самом точном смысле этого слова», в «Семнадцати мгновениях весны» «в полной мере проявились главные достоинства всего цикла романов... сочетание увлекательнейшей, напряженнейшей интриги с глубиной и скрупулезностью исторического исследования и, как правило, убедительной (неожиданный поворот! — *Н. И.*) разработкой характеров». Осуждается же критиком — на фоне «целеустремленной прозы» Ю. Семенова — некий «догматический, пуристский подход» критики «к особенностям жанра». Но кто эти критики, в чем состоят их конкретные замечания, — все это остается за пределами портрета.

Нетрадиционная для критики, противоречащая ее нравственным принципам восторженность порождает некий витиеватообразный стиль, особенно характерный для так называемых «писательских» откликов-рецензий и статей, написанных не профессиональными критиками, а собратями по цеху. Так, А. Парпара начинает свое критическое тостирование в честь В. Цыбина как бы издалека, по-восточному цветисто обыгрывая его место рождения: «Рожденные снеговыми вершинами, срываясь с отвесных круч и разрастаясь в стремительный обвал, мчатся горные ручьи, пробивая себе дорогу сквозь каменные громады. Только самые сильные среди них... собрав под свою руку равных себе (?! — *Н. И.*), достойно шествуют по равнине». Ради чего столь многозначительные красоты? Вот ответ: «Путь его, простого паренька... поражает своим горноручьистым (? — *Н. И.*) напором». Так как А. Парпара пишет не только критику, но и стихи, то образная стихия, свойственная ему, пожалуй, и вовсе вытесняет мысль — да и куда ей угнаться за кудрявым слогом автора, вводящего в критику новые литературоведческие «поэтизмы»: стихам Цыбина, пишет он, свойственны «языковая необузданность», «буйство поэтической плоти»; «Многими поэтическими ветрами дышит молодой характер, пока не приобретет осязаемую крепь». В то время как «иные» (это, как

всегда в подобных критиках, анонимно), «теряя высотную силу, продолжают инертный свой бег «трусдой», противопоставленный им А. Парпарой В. Цыбин — «один из редких поэтов с обостренной совестью», он отличается «проникновением в народную суть русского недюжинного (? — Н. И.) свободолюбия». Но этого критику мало: «А какие словесные шедевры рассыпаны по его стихам!», — восклицает он. Действительно многогранная активность героя характеризуется так: «великая переводческая деятельность», «масштабы» его «просветительской деятельности»... Какое все это читать самому В. Цыбину?..

Рецензию Л. Жуховицкого на книжку молодого автора Д. Рубиной открывает целая серия комплиментов: «Рубина умеет точно выразить мысль, точно описать человеческое лицо, обстановку, но ни когда этим не ограничивается. Ее волнуют интонация, гармоничность, красота фразы. Рубину приятно цитировать, приятно читать вслух. А иную ее фразу буквально хочется подержать в руках, как хорошо сделанную вещь»; «Книжка написана тугой, насыщенной, концентрированной прозой»; «повесть... написана талантливо, афористично и вообще мне нравится». Какими же цитатами подтверждает Л. Жуховицкий свои авансы? «По ночам на мысу бодрствовал маяк. Он возвышался над морем, толчками рассыпая вокруг пригоршни желтого света. Призывный, далекий — обольщал корабли...» Нельзя не отметить жеманство слова, кокетство фразы. Если бы опытный старший коллега внимательно проанализировал неровность «слова» Д. Рубиной (а он утверждает: «вообще первое, что бросается в глаза и сразу вызывает уважение, — работа автора над словом»), а не подменял анализ славословием, — пользы для молодого прозаика было бы несравненно больше.

При чтении подобных рецензий у читателя может возникнуть впечатление, что этот жанр есть своего рода аллилуйя. Между тем это совсем не так и жанр не виноват. В сложной ситуации — при таком «горноручьистом» потоке рецензионного славословия — находятся те критики, которые профессионально честно и с помощью трезвых эстетических критериев анализируют творчество прозаиков и поэтов, ставя перед ними серьезные задачи. И «героям», и читателям такие «нетипичные» рецензии могут показаться чуть ли не отри-

цательными. Вовсе не безобидное смещение критериев, которое позволяют себе завзятые курители фимиама, болезненно сказывается на объективности оценок, влияет на здоровье литературной ситуации. Создается шкала псевдоценностей, при которой аналитические рецензии выглядят скорее как исключение, а их авторы — странными чудаками, не приемлющими негласные «правила игры».

Но вернемся к А. Парпаре.

Как было отмечено выше, он не только критик, но и поэт. О его книгах, кстати, тоже пишут рецензии, опубликована и статья В. Евпатова «Чувство пути. Заметки о творчестве А. Парпары». «Как увидеть и тем более запечатлеть этот творческий путь?» — задает себе вопрос критик, видимо, в растерянности перед величием пути А. Парпары. И — запечатлевает: «С почти неуловимого, с трепетно чуткого, с малого начинается для А. Парпары поэзия...» Отмечая «своеобразную музыкальность» и «задушевность интонации» А. Парпары, В. Евпатов пишет: «Его стихи вдумчивы, серьезные. Часто насыщены яркими, красочными, точными образами» — и в качестве «образца» приводит строчки: «первый луч, как пятак, по асфальту прокружит, звеня»... В общем, «энергия познания пронизывает все творчество поэта», «обобщение у А. Парпары никогда не бывает поверхностным, случайным. Если он делает философский вывод, значит, имеет на это право».

В. Евпатов не жалеет для своих восторгов никаких слов, эпитеты льются рекой, он даже смешивает жанры, дабы увлечь читателя, скажем, драмой в стихах своего героя: «Его драма — произведение лирическое, психологическое. И в то же время по глубине исследования поэтом времени это произведение историческое, по страстности, весомости, целенаправленности поэтического слова — политическое...»

Поражает сходство приемов, которыми работают А. Парпара (в качестве критика) и В. Евпатов. Модель не столь сложная: безудержный восторг, нагнетание возвышенных эпитетов, раздача дежурных комплиментов, риторические вопросы и восклицания, изобретение псевдокритических терминов-образов, ниспровержение анонимных противников. Все это должно быть щедро прослоено афоризмами вроде: «Настоящий талант не может стоять на месте» (А. Парпара). Хороша частица «не»: она позволяет намекнуть на «недорос-

ших» и еще рельефнее воссоздать облик портретируемого: «Но это отнюдь не элегии, это скорее советы действовать» (В. Евпатов об А. Парпаре)... И что в высшей степени характерно для лакировочных портретов — нагнетание штампов: тут и «пройти долгими дорогами мирных будней», и «познать суровую школу жизни», и «все отчетливее чувствуя пульс», и «живая повседневность»... Таким образом, роль портретно-рецензирующей критики сводится в лучшем случае к своеобразному антрепренерству. Ну и что же в этом дурного, скажут иные, о чем беспокоиться, время само отделит зерна от плевел... Но ведь благодаря волшебному влиянию типографии общественность, которой, по замечанию Пушкина, «печатный лист кажется святым», принимает эти «дружеские похвалы» за истинные суждения о литературе, а развесистые монументы — за реалистические портреты: «Мы все думаем: как может быть это глупо или несправедливо? Ведь это напечатано!»

В заключение, как это ни покажется парадоксальным, мне хочется вступить за жанр портрета. Когда идешь вслед за логикой индивидуального творчества, многое становится понятным в развитии литературного процесса в целом, в развитии жизни. Это и переводит критику и литературоведение в разряд настоящей литературы.

Жанр, о котором идет речь, — художественный по самой своей задаче, ибо судьба писателя и судьба литературного произведения, свидетелями рождения которого мы все являемся, — сложный, порою захватывающий своим драматизмом сюжет. Нам, современникам, нужно лишь суметь его разглядеть, предварительно расчистив вороха льстивых олеографий...

1983

II

«Чем нравятся книги поэта N?» — читаю я у критика, исключительно свободно отождествляющего свое частное мнение с мнением миллионов, ибо это вольное «чем нравятся» как бы оставляет за скобками вопрос предшествующий и решающий: а нравятся ли они вообще? Но автор над этим и не задумывается. Зато с необычайной быстротой и поспешностью — дабы взятый

дуриком в союзники читатель и ахнуть не успел — манипулирует словами «сказывается мастерство поэта, его жизненный опыт», «по активности мировосприятия можно говорить о причастности», «интересно откровение художника», «здесь проявляются два начала, заложенные в его поэтике»... Мы еще не успели понять, есть ли у него свое «мировосприятие», как уже, проскочив эту необходимую ступень, автор статьи говорит о «причастности»; мы еще не успели понять, «художник» ли автор строк «Танцуй, мое чудо! У мира аритмия. Танцуй», «Циники, цыц!», — или только эпигон, а нас уже уверяют в «интересном откровении»... А нужно ли церемониться? Заявим, что «увиденное несет в себе глубокий философский смысл, и здесь не избежать развития вплоть до завершения образа», авось бедный читатель клюнет... Главное — чтоб пронесло. И автору рецензируемого сборника будет приятно читать про себя, например, в таком контексте: «А. Ф. Лосев, старейший представитель нашей сегодняшней эстетической мысли, назвал пограничную ситуацию деревенской и городской жизни одной из причин ренессанса. Значит, эта линия издавна чревата новыми художественными ценностями. П. Вегин (так вот это о ком! — Н. И.) впервые почувствовал себя на этой линии» (Александр Ткаченко). Вот так, «и ни больше, и ни меньше», как поется в популярной песенке.

Лично для меня неясным остался только один вопрос: какие будут указания насчет ренессанса? Он-то уже наступил или как? Ибо «художественными ценностями», как мы, грешные, уяснили, он давно подготовлен!

В «Литературной газете» была опубликована моя статья «Развесистые монументы», где говорилось о широко распространившейся в нашей критике эпидемии комплиментарности. Много я получила читательских писем, много раз газета обращалась к этой жгучей проблеме. И что же? Боюсь, что ой как пронизателен был Л. Теракопян, автор фельетона «Наедине с собой», — об «объявленном месячнике бескомпромиссной взыскательности» в «Вопросах литературы». И «формулировки-то придумали — жить не хочется: отменить до особого распоряжения рецензионное обслуживание начальствующего литсостава; ввести в порядке эксперимента абсолютное равенство маститых и немаститых...; признать комплиментарность формой критической нар-

комании»... Совсем застращали писателя-юбиляра! Но то, оказывается, был лишь страшный сон.

Да не сон ли и впрямь? С грустью думаю об этом, читая одну за другой статьи и рецензии. Авторы комплиментарных опусов стали только более осторожными. Дипломатично действуют, так сказать. Например, лучше предупредить упрек, сыграть в поддавки. Заявить: «Конечно, было бы неверным представлять его облик сусальным». Но свое, заветное, «юбилейное», продолжать с упорством, достойным лучшего применения. Почему так? Да потому что авторы подобных сочинений не пользуются системой доказательств, добросовестным анализом, не предлагают и своей оригинальной трактовки, интерпретации творчества того или иного писателя. Принцип анализа один — куда кривая вывезет: «В его творчестве органично сочетаются и песенное начало, и болевое, совестливое отношение к женщине, к Родине, и чистота, и грустная нота... Разные эти стили я вспомнил здесь...»

Главное — произнести волшебные псевдокритические слова «в его творчестве органично сочетаются», а дальше — сама пойдет; так, видимо, считают и авторы, и редакторы. Какая уж тут может быть система доказательств, если мы под «стилем» разумеем отношение к Родине или женщине... Уж не много ли впрямь я требую!..

Так вот, о комплиментарности. Как с ней бороться? Совсем не обязательно внутренне перестраиваться. Можно продолжать свою линию: «Еще одна ее особенность — умение... неожиданным открытием вывести жизненное наблюдение на уровень философского (! — *Н. И.*) обобщения. В лучших ее стихах... реализм неотъемлем от романтизма». О ком это? О Лермонтове? Нет, об О. Чугай... А дабы неповадно было уличать в пресловутой комплиментарности, нужно лишь вставить мягкий — желательно предпоследний — абзац про «недостатки», для вящего усыпления читателей и бдительных обозревателей. Скажем, так: «К сожалению, местами встречаются банальности и неточности». А затем с легким сердцем немедленно возвратиться к привычному стилю: «Поэтесса стала писать строже, собранней. Исчезли импульсивность и бойкость...» Но не поленимся изложить и абзац, предшествующий «антикомплиментарному». Вот какое «интересное откровение» (восполь-

зуемся замечательным термином А. Ткаченко) мы здесь найдем: «Четыреста лет назад английский поэт-классик Филип Сидни... писал, что «поэзию нельзя тащить за уши, ее нужно осторожно вести...». Бережно ведет свои стихи Ольга Чугай от слова к слову, от строки к строке». Итак, вслед за П. Вегиним, сопряженным с ренессансом, мы познакомились с еще одним неожиданным сопряжением: О. Чугай с ренессансным Филипом Сидни (Л. Фоменко). Вы в шоке, читатели? Как говорил горьковский Барон, «Дальше!». Ведь доказательств не требуется...

Живая практика развития критической мысли показывает: от вознесения до ниспровержения — один шаг. Часто бывает и так, что шаг этот совершается внутри одного и того же сочинения. Возносится и искусственно приподнимается одно — за счет унижения и бездоказательного пренебрежения к другому, «чужому». И все это происходит на фоне псевдоакадемизма, эдакой расчетливо демонстрируемой позиции наукообразного олимпийца: мол, «сегодня мы наблюдаем не новую, но очень интересную тенденцию»... Статья безусловно укрепитесь словами о «главенствующем положении», о «насыщении прозы», об «увеличении числа (?) жанровых разновидностей», о «модернистском мифотворчестве», от которого надо поскорее отмежеваться, тем более что «нобелевские лавры колумбийского романиста-«мифотворца» Г. Гарсиа Маркеса многим не дают покоя». Может быть, многим и не дают; но прежде всего из статьи В. Сахарова «Миф в современном романе» становится очевидным, что эти пресловутые лавры Маркеса не дают покоя самому В. Сахарову. Посудите сами: определение «мифотворец» по отношению к писателю (а заодно и к Кортасару) взято в иронические кавычки, так же как в той же статье в кавычки взято и слово «новаторство» по отношению к ним же («новаторы» Кортасар и Маркес»). Расшифровываются иронические кавычки, надо полагать так: латиноамериканцы-псевдоноваторы, а также модернисты-лжемифотворцы. Хотя непоследовательность автора статьи проявляется и в том, что на другой странице им сказано: «мифы народов Центральной и Латинской Америки... у тамошних (?! — Н. И.) писателей... весь этот пестрый материал плодотворно применяется», — а ведь только что тот же В. Сахаров указывал, что «новаторство» нынешних латиноамериканских «мифотворцев» было запрограммировано еще в 20-е

годы «тогдашней авангардистской литературой»! Но многогранная индивидуальность критика В. Сахарова, как известно, не впервые грешит подобной непоследовательностью.

Что же противопоставляется коварным «мифотворцам» Маркесу и Кортасару? Убирая за скобки Ч. Айтматова, — Н. Шундик («внес в свою прозу образный мир народного мифомышления», «соединил древнее предание... с надеждами XX века»), Ю. Рытхэу и А. Ларионов, автор романа «Лидина гарь» (где «история и предание соединились»). Вот когда речь заходила о них, то кавычками В. Сахаров пользоваться переставал. Высказывался с подобающим уважением — в отличие от бесцеремонно-развязного тона по отношению к А. Бочарову («у с л у ж л и в о в т о р я т и м») и Д. Гранину («мысль понятная, лежащая, так сказать, на поверхности литературы, однако здесь с удивительной легкостью соединены вещи несоединимые»). Что же до удивительной легкости, проявляемой при соединении вещей несоединимых, то этот упрек автору статьи лучше оборотить на самого себя, соединившего жанр панегирика с жанром бездоказательного шельмования.

Но бог с ним, с Гарсиа Маркесом. Я полагаю, что его вряд ли заденут выпады В. Сахарова, как бы критик к этому ни стремился. Надеюсь, что и читатель Маркеса лишь усмехнется подобным «интересным откровениям». Более обстоит дело, когда подвергаются необоснованному пересмотру и развитие исторических событий, и судьбы отдельных писателей, составляющие судьбу нашей литературы в целом. Так, в статье В. Васильева «Пейзаж с человеком на переднем плане» (№ 12 журнала «Наш современник» за 1984 г.) подвергается странному объяснению печально известная теория бесконфликтности. Известно, порождением каких причин явилась эта нанесшая литературе урон теория, расцветшая в годы культа личности; автор статьи, однако, выводит эти причины из... Великой Отечественной войны («оптический обман зрения был своего рода законной компенсацией (? — Н. И.) за сурово и напряженно прожитые годы»; «крупные исторические потрясения «провожаются» незначительными во времени периодами «идеалистического» отношения к жизни»). Оказывается, по В. Васильеву, судьба теории бесконфликтности была предрешена статьями... 1952 го-

да, призывавшими к преодолению «либерального подхода в оценке литературных явлений»!.. Лишь «по инерции, характеризовавшей цепкость бесконфликтности», «она просочилась и в 50-е годы». Вот в чем вся штука — в инерции! А мы-то думали! Но это еще не все «открытия» В. Васильева. Поразительным «открытием» явилось для меня и следующее умозаключение: «На практике утверждал мысли таких критиков, как В. Ермилов», не кто иной, как — кто бы вы думали? — К. Паустовский. Паустовскому вообще «повезло» в данной статье; весь свой отрицательный пафос В. Васильев сосредоточил именно на нем, противопоставляя ему М. Пришвина. Обвинения в адрес Паустовского идут следующие: «Замечаешь неотягощенность этих пейзажей (Паустовского. — *Н. И.*) социально-философской мыслью», «пейзаж у Паустовского лишен внутренней жизни и конкретных исторических примет (?) времени», «природа и люди в творчестве К. Паустовского как бы позируют перед автором», «эстетический подход», «смещение понятий», «в основе подобно взгляда на мир лежит предпочтение... художника — гражданина», «природа у К. Паустовского отделена от человека... лишена конкретного национального своеобразия», и вообще он «недооценивал роль естественнонаучных знаний и конкретных наблюдений над жизнью растений»!

В прозе Паустовского можно при желании обнаружить налет того, что Е. Старикова в свое время определила как «бумажные цветы»; но если уж мы решились быть объективными, если критик берется давать оценку в целом творчеству крупного писателя, то такая оценка требует бережного отношения к «гуманной науке» Паустовского, его роли в общественной и литературной жизни того периода. Иначе — неясно, *почему* и *чему* учились у него Ю. Трифонов, Ю. Казаков... В своих воспоминаниях уж такой «некомплиментарный» человек, как В. Тендряков, точно сказал об истинно всенародном признании и народной любви к писателю: «Константин Георгиевич Паустовский не знает и не может знать всех своих учеников, их по стране не тысячи — миллионы»¹.

Итак, нужны ли критику доказательства? Вспоминается такой случай. На научной конференции студента,

¹ Тендряков В. Учитель. — В кн.: Воспоминания о Константине Паустовском. М., 1983, с. 286.

сделавшего умопомрачительно парадоксалистский доклад о поэзии Лермонтова, лукавый профессор спросил: скажите, а что у вас родилось первоначально, концепция или материал? Простодушный ответ был таков: конечно же концепция!.. Аудитория грохнула смехом. Это и было своеобразными «прениями» по поводу доклада. Но вот такая изначальная «концептуальность», а проще говоря, прямолинейная предубежденность в оценке литературных произведений и литературно-критических работ характерна не только для студенческих ситуаций.

Со студента, как говорится, и взятки гладки. Но вот перед нами книга, носящая подзаголовок «Заметки читателя» (С. Лыкошин. За белой стеной. М., 1984), получившая, кстати, премию Ленинского комсомола. В этих «заметках», посвященных в основном литературной критике и жанру литературной биографии, «овцы» незамедлительно отделяются от «козлиц», представленных критиками Г. Белой, А. Бочаровым, В. Оскоцким.

Взахлеб превознося книги Ю. Селезнева, Ю. Лошица, М. Лобанова, статьи которого автор называет «незатейливыми, но глубоко продуманными откровениями» («Не исследование сложных романских структур, не изучение «поэтики» (читатель, узнаете кавычки, эту общую примету стиля? — *Н. И.*) и синтаксических структур... становится целью разговора... откровенный раскованный тон статей М. Лобанова может быть принят как самостоятельный акт творчества»), С. Лыкошин делит критиков на «традиционалистов» и «новаторов», между которыми, как он утверждает, идет «полемика». Всячески пытаясь удержаться в амплуа незаинтересованного «объективиста», С. Лыкошин все-таки просто-душно, совсем как вышеупомянутый студент, проговаривается: «Правда остается, как и была, на стороне традиционалистов». Обвиняя же «новаторов» в искажении облика «традиционалистов», С. Лыкошин идет на подлог и фальсификацию по отношению к своим «оппонентам». В. Оскоцкий обвиняется в «очернительстве», В. Турбин и Е. Сидоров — в «завышенной оценке произведений посредственных». «Деревенская проза» объявляется... «литературной падчерицей» современной литературы! Чем больше захваливаются одни, тем сильнее порицаются другие. Если в работах М. Лобанова и Ю. Лошица автор принимает буквально все, если он це-

ликом и полностью разделяет их точку зрения, то побегите те, чью точку зрения он не разделяет. Тут будут и «диалектика» (в кавычках!), и «метафизика» (в кавычках!), а главное — прокурорский тон обвинений. «Авторское усилие, направленное на то, чтобы повернуть наше читательское внимание в сторону от главных идейных и духовных проявлений литературного движения»; «настойчиво внедряет автор книги в читательское сознание идею бесконечной расслоенности нашей литературы». «Махровый релятивизм», «лукавство», дискредитация «высокой миссии литературной критики», отсутствие внутренней цельности, размывание четких представлений, метафизическая абсолютизация... «Отрицание»... «Под маской»... Постойте, о ком это? Кто этот злоумышленник, пробравшийся в критики? А. Бочаров!

Что же сказать о подобной «критике», производимой С. Лыкошиным без всяких доказательств? Что она голословна и неубедительна? Что автор не утруждает себя не только анализом, но и знанием? Что человек, способный утверждать наличие *романов* у Г. Матевосяна и В. Быкова, видно, ни того, ни другого не читал? Что ярость, с которой он обрушивается на Камю и Кафку, по крайней мере неуместна? Говорить обо всем этом, вероятно, надо, но — не хочется. Скучно. Неинтересно. Как прочтешь про «заражающих читателя буржуазным релятивизмом» или про то, что «молодая социалистическая культура во множестве лепила рабочих и колхозниц»... Именно так и происходит и дискредитация, и компрометация... как это выразился наш автор? Высокой миссии? Вот именно.

А доказательства — всегда — требуются! Невзирая ни на какие «откровения»! Если, конечно, критика — настоящая.

1985

III

«У нас... еще и по сию пору царствует в литературе какое-то жалкое, детское благоговение к авторам; мы и в литературе высоко чтим табель о рангах и боимся говорить вслух правду о высоких персонах... Что за блаженство, что за сладострастие души сказать какому-нибудь гению в отставке... что он смешон и жалок со своими... претензиями на великость, растолковать ему, что он не себе, а крикуну-журналисту обязан своею литературною значительностью, сказать какому-нибудь ветерану, что он пользуется своим авторитетом на кредит по старым воспоминаниям или по старой привычке...»

В. Белинский

Поминая Горького, часто приписывают ему известные слова одного его героя: «Человек — это звучит гордо». Но не стоит забывать, кому отдал Горький эти слова. А отдал он их Сатину, человеку дна, отнюдь не «идеалу» своему. Помню, в старом «современниковском» спектакле Сатин — Евстигнеев произносил эту фразу как бы мимоходом, одновременно занятый игрой в карты. Между Словом и Жестом был разрыв катастрофический. Вспоминается мне этот разрыв и сейчас, когда многие — особенно маститые прозаики — вдруг заговорили о высоком предназначении, о миссии литературной критики. Мне все мерещится, что при этом идет какая-то литературная игра. И действительные интересы критики в этой игре меньше всего учитываются. Слова вроде все произносят правильные, а верить им почему-то не хочется.

Странный парадокс: оказывается, за пресловутую серость нашей родимой литературы в ответе именно критика. Ни больше ни меньше. Упаси боже — не прозаики (которые громкие слова об ответственности критики теперь и произносят). Спрос за серость прозы должен быть, как утверждают, с критики. Ну это все равно как если бы те, кто выращивает картофель, предъявляли претензии не к себе, а к продавцам: эт-та почему картошка с горох?!

* * *

Литературному критику знакома такая ситуация. Раздается телефонный звонок от знакомого поэта (прозаика, драматурга), лауреата премий, произведение ко-

того недавно покритиковали в печати. Критику он воспринял как оскорбление, выпад против него лично. Ищет ей внелитературные объяснения, звонит с предложением немедленно организовать отпор. И очень обижается, когда не находит поддержки.

Почему же писатели, люди, казалось бы, интеллигентные (хотя бы в силу своей профессии), стали так нетерпимо и болезненно относиться к критике?

Это отношение возникло не на пустом месте: оно много лет любовно «выращивалось» и продолжает выращиваться многими редакциями, которыми движет желание прежде всего угодить писателю. Курьез, но факт: на полях одной моей рецензии, посвященной известному писателю, напротив слов «видно, как шло развитие писателя» редакторский карандаш написал: «Не обидно ли?»

Эти два частных случая — с писателем и редактором — заставили меня еще раз задуматься об авторитете нашей профессии. Об этом же шел разговор и на VIII писательском съезде.

Потеря критикой престижа и авторитета болезненно сказывается и на самих «кадрах» критиков: в последние годы лучшие уходят из критики в «смежные области» — в философию, историю культуры, в прозу. Страдает от этого критика — сейчас редакциям найти автора не только для критической статьи, но и для рецензии — все пишут книги. Это и выгоднее и надежнее со всех точек зрения — и моральной, и материальной. Ряды активно действующих, «практикующих» критиков редуют, но свято место пусто не бывает, и приходят на него люди бойкие, без собственной этической и эстетической позиции, готовые равнодушно выполнить любой редакционный заказ.

Есть ли у нас критики талантливые? Безусловно. Появляются ли интересные, острые, умные статьи? Да. Выходят книги критиков, ведутся многомесячные дискуссии, печатаются сотни рецензий. Вроде все нормально? Но многих профессиональных критиков не покидает ощущение неблагополучия положения критики в целом.

Почему писатели не считают зазорным буквально вымогать рецензии на себя? А в редакциях не считают зазорным уступать этим вымогательствам или, например, печатать панегирик в честь члена редколлегии, обозначенного на обложке...

Рецензия, статья, портрет превращаются в средства душевного комфорта. У одного прозаика я, например,

видела папку газетных вырезок с названием «Мир обо мне». Неужели все это безобразия порождено нами самими, критиками?

Необычаен восторг в голосе рецензента, когда он пишет о литературном начальнике. Вот, например, так: «Все, о чем повествует Ю. Поройков (все! — *Н. И.*)... реально, осязаемо, но за конкретным событием автор всегда (всегда! — *Н. И.*) видит больше, нежели простое стечение обстоятельств» (А. Тюрин, «Октябрь», 1986, № 4); «Несмотря на разнообразие выразительных средств... он никогда (! — *Н. И.*) не стремится удивить читателя формальным приемом»; «отношение поэта к вещам, о которых он пишет, всегда (! — *Н. И.*) четко определено» (там же).

Таков утвердившийся «стиль» прямой и искренней беседы критика с поэтом... Как говорится в известной пьесе, «я вам прямо скажу, ваше величество, вы — гений». Слишком уж наша критика бывает унизительно льстива — до подхалимажа. «Читатель способен простить писателю многое — и некоторую торопливость, и порой недостаточный отбор материала, фактов, и нарушение принципа экономии изобразительных средств, и неточность в подробностях, деталях — он не прощает лишь вещей выхолощенных, процеженных, дистиллированных», — пишет критик. А что же это за литература, если в ней неточны детали, нет отбора?! К лицу ли критике подобная снисходительность? Зачем возрождать мертвый тезис о предпочтении проблемы — исполнению, содержания — форме? Разве возможны в истинной прозе «животрепещущие проблемы» при неверных-то деталях?

Прикрываемся дутыми тезисами, плоскими фразами, избитыми клише. Воспеваем «героя», а потом застенчиво добавляем, что и язык-то, оказывается, неиндивидуализирован, и есть надуманность, облегченность, схематизм... Да это же совершенно опровергает предыдущий тезис о «герое наших дней»! Таким образом происходит подмена истинных ценностей — мнимыми, реальных достижений литературы — желаемыми, но не действительными.

Для того чтобы литературную критику уважали, нужно, чтобы она сама себя уважала. К чести настоящих наших литературных критиков, они не меняют своих оценок в зависимости от конъюнктуры, по подсказке редактора или писателя. Но уважает ли свое дело, ска-

жем критик А. Гаврилов, чью книгу «И высших нет для нас велений» (М., 1984) завершает портрет-панегирик в честь Н. Грибачева, а к предыдущей книге того же автора («Мужество и человечность», — М., 1981) предисловие написал сам Н. Грибачев?

Критики продолжают соревноваться и в откровенной лести писателю. Н. Сергованцев в статье «Талант и время. О прозе И. Акулова» («Молодая гвардия», 1985, № 9) не скупится на эпитеты: «всей силой художественных средств разворачивает живописное полотно», «под пером талантливого писателя», «покоряющее (произведение. — *Н. И.*) мощным проявлением талантливости», «мастерство писателя, стремительно взявшего высоты, нашло свое законченное выражение», «глубоко и художественно совершенно»... Ю. Щеглов («Юность», 1985, № 8) пишет о прозе В. Амлинского в стиле рекламных проспектов: «ароматная, густая проза», «Изысканность здесь — качество мастерства, высокий вкус, мускулистость (? — *Н. И.*) изобретательного, интеллектуально насыщенного диалога»; «Интеллектуальность Амлинского — не наносная, а корневая, уходящая в многозначную, зачастую парадоксальную (? — *Н. И.*) и затейливую народную речь». Л. Манзуркин, рассуждая о стихах Л. Васильевой, выбирает жанр экстаза: «В ее стихах чувствуется раскованность, полет — в высоту? В глубину?.. Стихотворения Л. Васильевой излучают некое силовое или магнитное поле... Можно ли объяснить ч у д о?» («Москва», 1985, № 9). Чудо конечно же объяснить нельзя: но чудеса нашей текущей газетно-журнальной оды на этом «полете в глубину» не кончаются.

Прием, которым часто пользуются малоуважающие свою профессию критики, — уподобление портретируемого классика. Так, Бор. Леонов — к юбилею А. Ананьева — написал статью «Признание», где сначала цитирует высокие слова Сергеева-Ценского о Тургеневе, а потом прилагает их к юбиляру-современнику. В. Конкин («Москва», 1985, № 9) заходит еще дальше: «Прочитав книгу Г. Немченко, я вдруг невольно вспомнил об очистительном катарсисе античной трагедии». Или: «Окачивается, слово из названия романа Г. Немченко за полтора века до него опробовал Гоголь». Гоголь — опробовал, Немченко — воплотил, или, как сказано в другом месте того же панегирика, «мне кажется, что автор «Возвращения души» с полным правом может повторить

вслед за Гоголем...» Чего уж там стесняться, к чему это застенчиво-кокетливое «мне кажется», если тут же стоит «с полным правом»?

«Лесть, следовательно, ложь» — так определял суть проблемы А. Блок.

Достоин внимания и следующий прием-стереотип: здравица в честь «портретируемого», которому в конце портрета конечно же «хочется от всей души пожелать верности незаемному слову» (В. Яковенко, «Молодая гвардия», 1985, № 9). К сожалению, сами авторы рецензий этот завет выполняют редко. Вот какими заемными словами пишет В. Яковенко о В. Кострове: «Образная система поэта лаконична, подвижна, метафорична, насыщена густыми «мазками» чувств, наполнена свежим ветром новизны». Затертыми до лоска стали слова о том, что стихи поэта «пронизаны чувством искренней любви, подлинной неотделимости от своей «малой» родины» (А. Шаталов, «Октябрь», 1985, № 10). Никак не характеризуют творческую индивидуальность, лишь нивелируют представление о ней следующие пассажи: «Это — роман и о любви, и о судьбе, и о благородстве человеческой души. В нем показан естественный ход жизни, смена старого новым» (В. Клименко, «Москва», 1985, № 7). «Штамп — это бывшая мысль», — было остроумно сказано о подобной критике лет тридцать пять назад тогда еще совсем молодым В. Турбиным. Но «бывшие мысли» так и продолжают беспрепятственно разгуливать по страницам книг и журналов...

Недаром и книги иных критиков пылятся годами невостребованные на полках библиотек. Даже в своей «профессиональной» библиотеке при Союзе писателей я была первой и единственной, кто затребовал книги О. Добровольского, А. Власенко, Вад. Дементьева... Кому хочется читать аннотированные пересказы, да еще и поэзии, да еще изложенные стертым языком, перемежающиеся банальными штампами, имитирующими работу мысли («Писатель помогает нам постигать мир», «Звенья жизни рода человеческого взаимосвязаны и неразъединимы». — О. Добровольский)? Или — беллетризованным «оживляем»: «пронзительной нежностью наполнены строки», «голос поэта взмывает, взор его панорамно охватывает» и даже — «в поэме прихотливо петляет женская тропинка» (Вад. Дементьев).

Критическая деятельность сводится порой к словам «убедителен образ», «не в меньшей степени впечат-

ляет», «писатель убедительно показывает», «правдивые образы», «раскрывшись в новых условиях более полно и ярко»... Эти примеры взяты мною лишь с одной страницы книги О. Добровольского «Времен связующая нить» (1984)! Освобождение от критических «обязанностей» происходит и таким путем: сначала, например, А. Власенко в книге «Расцвет» (1984) пишет: «Внимательный читатель заметит в романе следы схематизма, описательности» — но тут же сам себя опровергает: «и все же он не откажет произведению в новизне характеров и проблематики». Какие же «следы схематизма», когда налицо новизна! Широко распространенным явлением стала критика безадресная, критика «вообще» типа: «Да, и сейчас еще, к сожалению, нередко публикуются сырые и скороспелые сочинения, где характер рабочего человека нивелируется» — так назовите их прямо!

Что делать в такой ситуации читателю, которому, собственно, и должна быть адресована текущая журнально-газетная критика, дабы он смог легче ориентироваться в литературном процессе, в его направлении, достоинствах и недостатках? Читатель давно уже потерял доверие к восхвалениям, даже выработал по отношению к ним особый иммунитет. Значит, похвальные речи (издаваемые многотысячными тиражами) текут для... писателей? Общественная значимость рецензируемой книги искусственно завышается, то есть критик так же занимается приписками, как плохой хозяйственник. Эти приписки — отнюдь не безобидный фактор книжной политики и экономики. Ведь по негласным, но существующим в издательствах правилам положительным образом отрецензированная в центральной печати книга подлежит переизданию, и большим тиражом.

Василь Быков в своем выступлении на страницах «Литературной газеты» справедливо и горько говорил о серости, заботливо выращивающей и размножающей самое себя. Но чрезвычайно убогой и густо-серой выглядит псевдокритика, как бы она ни камуфлировалась под «проблемность» и актуальность, какими бы злободневными лозунгами она ни прикрывалась. Более того: ничто так не способствует оживленному развитию серости, как приспособленчество под прекрасные лозунги.

Оценка не по качеству — тяжкий грех. Оценка, забегающая впереди произведения, — грех еще более тяжкий. Не успеет секретарь Союза писателей или главный редактор какого-либо издания напечатать очередную

главу своего сочинения (а до финала еще далеко), как присяжные лъстецы уже стоят наизготове со своей аллилуйщиной. И ведь никто не одернул их! Никто не сказал: стыдно, братцы!..

Монографические статьи Вл. Коробова «Вина» («Наш современник», 1985, № 11), В. Васильева «Голос русских просторов», А. Шитикова «Щедрость» («Наш современник», 1985, № 1) посвящены Ю. Бондареву, Е. Носову. Естественно, что редколлегия хочет доставить радость своему товарищу, писателю Евгению Носову в связи с его юбилеем. Перед нами — интересно и плодотворно работающий в литературе прозаик. Но ведь и ему тоже, думается, гораздо нужнее и полезнее был бы серьезный, аналитичный разговор о его работе, нежели восторженный пересказ его произведений, проиллюстрированный фотографиями из домашнего альбома писателя. «Не будет преувеличением сказать: проза Е. Носова просится в хрестоматийные образцы для изучения вопроса о том, что такое подлинная художественная литература», «Е. Носов обнаруживает редкостное духовное зерно», «Е. Носов вернул рассказу и повести классическую свободу выражения, высокую простоту, содержательную емкость при экономности письма», и даже — «страницы носовских книг благоухают едким трудовым потом». Е. Носов действительно прекрасный писатель; но зачем же лишь ему одному приписывать переворот, совершенный деревенской прозой? Ведь трезвый-то читатель, действительно высоко ценящий и горячо любящий прозу Е. Носова, в последние годы озабочен как раз молчанием писателя и не может не задумываться о том, сколь далеки последние охотничьи его зарисовки — и по социальному накалу, и по художественной выразительности — от блестящих «Шубы» или «Красного вина победы». Что случилось с «острой социальной направленностью творчества писателя», о которой напомнил А. Шитиков? Тут-то и место было подумать, поразмышлять об этом, но место это заняли «придыхания» и «восклицания»: «А Евгений Носов и в жизни, и в литературе — могучее дерево с навечно вросшими в благодатную нашу черноземную землю корнями, с неохватно мощным стволом, с просторно и густоветвисто раскинувшейся кроной...» Даже писатель засмутился от накала краснобайства — эх высоко хватил! — и вставляет в этот поток елей носовский упрек: «— Леша, ну перестань славословить!»... Но упорно стоит «Леша» на

своим, доходя до пародийного: «Почетный гражданин Курска, он ходит в обыкновенные магазины или берет авоську и топает на рынок покупать «бабыдусину картошку...»

О каком же воспитании собственного достоинства мы можем мечтать? О каком же демократизме в литературе может идти речь, когда журналы с удовольствием отдают страницы подобострастным лобызаниям в плечико? Недаром авторы, выступающие в подобном жанре, столь «не жалуют» критику проблемно-аналитическую. Странно, но именно ей, а не вульгаризаторски-оценочной критике, приписывается тем же А. Шитиковым непонимание острой социальности рассказов Е. Носова 60-х годов.

Но еще больше поражает воображение борьба «комплиментщика» с теми, кто уже высказал свой... *позитивный* взгляд на представляемое произведение! Например, Вл. Коробов дает немедленный отпор Г. Семенову или А. Овчаренко, как только они делают хотя бы слабые попытки замечаний в адрес автора романа «Игра». В критической методологии Вл. Коробова торжествует безапелляционность — например, тезиса об «опережении» («Произведения Юрия Бондарева опережают свое время»). Критик, раздраженно отзываясь о своих коллегах, отличающихся «поразительной критической глухотой», справедливо говорит о том, что «от критики — иначе зачем она? — мы вправе ожидать не только чувств и оценок, но еще и мыслей». Каковы же мысли самого критика? Их с интересом ждешь после следующего заявления: третье (!) прочтение романа подарило критику, оказывается, «чудные дни и вечера ни с чем не сравнимого духовного наслаждения»... Но вместо обещанных мыслей, к сожалению, мы опять погружаемся в слегка комментированный пересказ произведения, снабженный громоздкими цитатами. Выводы же критика банальны до чрезвычайности: после почти что зазывного крика — «Вдумайтесь, всмотритесь, вчувствуйтесь в новый роман Юрия Бондарева» — читаем: это «книга о борьбе человеческого сердца с самим собой, книга искания и осознания старых и вечно новых истин»...

И все-таки — что за таинственная это болезнь, комплиментарность, почему она так упорно цветет и даже процветает, несмотря на всеобщие призывы, заклинания и публичные уверения с нею покончить? Чем она порождается? Сейчас модно искать корни — так в чем же они?

На VIII съезде писателей о недостатках критики говорилось много. С самыми резкими словами в адрес критики выступил Ю. Бондарев, которому, как читатель мог убедиться, продолжают размахивать псевдокритическими кадилами. Но были, как мы помним, и критические выступления, были замечания в адрес его последних произведений. О чем же говорил на съезде писатель, что его искренне возмутило? Не обстановка «приписок» и «чегоизволизма», не елей и комплименты. Возмутило его другое — как это посмели какие-то критики делать замечания прозаику? Оказывается, «за последние десять лет мы, испытывая невиданный натиск неестественных критических сил, с неподдельным любопытством читали и читаем статьи, в которых мыслящего писателя упрекают в отсутствии мысли, крепкого и тонкого стилиста — в неумении строить фразу... узнавали о том, что проза жалко погрязла в элитарности, изображая интеллигенцию, торшеры, неприлично красивых героинь... что нужна правда, а не правдоподобие, беллетризм, а не бытовизм» (разрядка здесь и далее моя. — *Н. И.*). Писательский гнев направлен в сторону критики действительно критической, которой Бондарев выдвинул тяжкое обвинение об «известной фигуре» из трех пальцев в кармане. Откуда же в атмосфере явного нежелания считаться с правом критики на суверенное мнение взяться и широте, и аналитичности?

О чем же печется прозаик больше всего, что его поистине волнует? Еще раз процитирую Бондарева: «Кто из серьезных современных писателей обязан своей славой серьезному критику? Кому? Какому критику?»

Вот наконец и высказано заветное, искренне наболевшее: *о славе* печется писательская мысль, обрушившаяся на головы непокорных одиночек, вопреки хору записных льстецов, все же пытавшихся высказать свои сомнения — и в адрес философии романа «Игра», и в адрес стилистики этого романа, и в адрес занятий и интересов его героев!

Продолжим тему, предложенную Ю. Бондаревым, отступив немного от повседневной критики. Поговорим о славе.

«Искать суетной или тщетной, вздорной, ложной славы, внешнего почета, блеска, почестей или хвалы, величаться, кичиться, возноситься, ревнуя вообще к на-

ружным знакам почета» (В. Даль) — это тщеславие.

Слава — есть «известность по качеству» (тоже по В. Далю), то бишь не свойство личности, а общественное признание по заслугам.

В отличие от тщеславия, слава — не порок, и желание славы, не переходящее в тщеславие, ни о чем дурном не свидетельствует.

Монтень замечает о глубоком влечении к славе: «Даже восстающие против него стремятся к тому, чтобы книги, которые они на этот счет пишут, носили их имя, и хотят прославить себя тем, что презрели славу». Эпикуру, завещавшему нам «Живи незаметно», предполагающему презрение к славе, тоже — на смертном одре! — свойственна была «печать горделивого отношения к своему имени и пристрастия к славе, которое он так порицал в своих учениях»...

Слава бывает не только добрая, но и худая. «Добрая слава за печкой спит, а худая по свету бежит». Или: «От своей славы и сам не уйдешь, и людей не упасешь».

Слава коварна. Обманчива. Не привязана. Свободна. Сегодня — хвала, завтра — хула. И все это по-русски называется — слава. Ославить и прославить — слова однокоренные...

Вряд ли будет справедливым обвинять писателя и художника в желании получить должное общественное признание. Писатель без читателя, художник без зрителя — только *часть*. Чтобы творческий акт был завершен, произведению искусства необходим воспринимающий. Более того: произведение искусства *создается* с установкой на читателя, зрителя, слушателя.

А каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад,
Пусть самый последний, случайный,
Всю жизнь промолчавший подряд.

...И сколько там сумрака ночи,
И тени, и сколько прохлад,
Там те незнакомые очи
До света со мной говорят...

Там исповедь льется немая,
Беседы блаженнейший зной...

(Анна Ахматова)

Искусство — диалог между автором и собеседником. Он необходим искусству не меньше автора. Поэтому в

стремлении обнародовать (опубликовать, выставить, снять, исполнить, поставить) свое произведение ничего дурного нет. Дурно, когда автор желает славы не по качеству. Когда он «пробивает» — всеми правдами и неправдами — свое унылое, уродливое детище. Когда он, озлобляясь все более и более, обивает пороги редакций. А затем — и хлопает дверью. И — угрожает. Жалуется. И на то, что не напечатали, и на то, что, возмущившись его наглостью и хамством, показали на дверь. Заваливает письмами инстанции: разберитесь, мол, что это у них там, у бездельников, творится в редакциях. Бывает, что и в суд обращается.

А как же! У нас демократия. И графоман демократией пользуется, отнимая время и нервы у десятка редакций, нескольких народных контролеров, высоких инстанций и т. д. *Свое* требует: руки-ноги у редакторов оторвать!

Это все гримасы ущемленного, непомерно развившегося самолюбия тоже — от «бобчинского» тщеславного желания славы.

Иные считают, что тщеславие, гордыня мешают хорошим, порядочным талантливым людям объединиться, «связаться в несокрушимую силу» против зла. И тем самым — зло победить. Почему не подружились Толстой с Достоевским? Действительно, объединились бы, взяли литературную власть в свои руки... Да к ним бы еще примкнули Н. Федоров, В. Соловьев... Да горы бы своротили! А Булгаков? Чего он сидел да писал свой роман в одиночестве? Что, не было в Москве хороших людей? Да с тем же Платоновым. Да с Пастернаком... Да вместе бы...

Почему Ахматова не «приняла» — внутренне — Цветаеву?

Почему этот путь каждый проходит поодиночке?

Почему «чувство пути» (А. Блок) у каждого — индивидуальное, уникальное, обособленное? Личностное? Д. Лихачев одну из прогрессивных линий в развитии русской литературы определяет как «развитие личностного начала», «почти культ личности». Скажем, в реализме, в отличие от канонов и стереотипов, по которым «работает» классицизм, имеющий свой общий стиль, стиль эпохи, обязателен индивидуальный стиль автора. «Каждый автор стремится писать в своей манере, говорить своим голосом, выражать свое миропонимание» (Д. Лихачев). Чувство автора, авторского «я», наконец,

изменение представлений об авторской собственности, — все это приходит в литературу с ее развитием.

Но работа в литературе не отделена «слоями» от жизни писателя. И жизнь его, и работа за письменным столом, в комнате, в четырех стенах отделены — физически — от шума базарной площади, от ярмарки, от праздника или труда, где и творил, и исполнял, и слушал один коллективный творец. Это обособление автора диктует и стиль жизни, и манеру поведения, необходимую для сохранения и развития творческой индивидуальности. Как правило, сообщества молодости, которые образуются людьми талантливыми, но начинающими, по мере развития и углубления этих талантов *естественно* распадаются. И вот уже Тургенев и Достоевский, духовно столь близкие в конце 40-х годов, в конце 60-х чуть ли не ожесточенные враги, и вот уже Достоевский окарικатурирует Тургенева в Кармазинова, а кумира своей молодости Грановского — в Степана Верховенского... Литература — дело жестокое. Клич — «ребята, давайте обща!», издаваемый персонажем повести Ю. Трифонова «Другая жизнь», годится только для «бандочки». Литературе он противопоказан. Над чистым листом бумаги каждый умирает в одиночку.

Область «совершенствования личностного начала», как показал Д. Лихачев, безусловно связана с движением самой действительности. Но индивидуализация труда отнюдь не означает намеренной и высокомерной изоляции творца от мира. Напротив, вынося свое произведение к людям, выпуская его в *свет* из тьмы личного «убежища», автор совместно с читателем завершает свой творческий акт. И в этом нет никакой гордыни. А в «писании в стол» — никакого смирения. В конечном счете все определяется степенью талантливости вещи, ее достоинствами. Коли их нет — ни смирение, ни гордыня ничему и никому помочь не могут.

Иное дело, когда нормальная литературная жизнь заражается такими болезнями, как корыстолюбие, коррупция, когда появляются такие пороки, как землячество. Все это — беды нашей литературной жизни, литературная кадриль. И со всем этим «смирением» да «непечатанием», умолчанием да воспарением духа не поборешься. Именно эта ситуация и порождает в быту псевдолитературы такие уродливые явления, как «престижность», борьба за призовые места (как на скачках), попытки сколотить свою «маленькую, уютную бан-

дочку» для «пролезания» и «пробивания». А пробился — так активно действуй дальше: занимай площадку, публикуйся везде, в журнале, газете, выступай с манифестами на радио, телевидении. Главное — мелькать, идея — пусть все привыкнут к имени. Свои критики... Друзья-издатели. Ты — мне, я — тебе; ты — меня (хвалишь), я — тебя... Если выгодно — сегодня мы тебя припишем к «ушкуйникам» (если проходишь по ведомству «славянофилов»), завтра — к Дос Пассосу (если — по ведомству «западников»). Джентльменский набор готов. Реклама. Дискуссии. Мельканье. Мельтешенье. В глазах рябит. А на что вся эта грандиозная панاما рассчитана? На то, что читатель, дурачок, поверит, что N — писатель, и более того — известный.

Каков был основной тезис знаменитой пушкинской речи Достоевского в Обществе любителей российской словесности?

«Смирись, гордый человек...»

После выступления Достоевского разразилась буря рукоплесканий. Тургенев, столько лет не разговаривавший с Достоевским, со слезами бросился целовать его. «С той поры, — пишет Федор Михайлович, — наступает братство и не будет недоумений».

Вся речь направлена против гордости. Самолюбия. Обособления.

Что же пишет в восемь часов пополудни *того же дня* 8 июня из московской гостиницы «Лоскутная» автор знаменитой речи жене, в Старую Руссу? Только что отрывая, высказавшись наконец — о братстве, о смирении?

«Утром сегодня было чтение моей речи в Любителях. Зала была набита битком. Нет, Аня, нет, никогда ты не можешь представить себе и вообразить того эффекта, какой произвела она! Что петербургские успехи мои! ничто, *нуль*, сравнительно с этим!» И далее: «восторг, энтузиазм», «все, буквально все, плакали от восторга», «Анненков подбежал жать мою руку и целовать в плечо», «вызовы продолжались полчаса», «целовали мне руки», «городской голова Третьяков благодарил меня от имени города» и прочее. Смирением тут и не пахнет. Достоевский сообщает о своем успехе, своей славе и восторге толпы, хотя и замечает, что «ужасно измучен, нравственно и физически».

Ну какое это имеет значение для «смиренника»-то: подбежал его «целовать в плечо» Анненков или не подбежал?

Опровергается ли этим само содержание речи Достоевского?

Нет, ни в коем случае.

(А Толстой, быть может, тоже радовался, но в дневнике — каялся бы. Психология — разная.)

Дабы слышали и поняли — вот что необходимо. Ради этого и идет съедающая, тяжелая, каторжная внутренняя работа. И результат, как пишет Достоевский, — «это залого будущего, залого всего, если я даже умру (разрядка моя. — Н. И.). Общественное «эхо», взаимодействие с обществом писателю так же необходимы, как обществу необходим писатель.

У Достоевского эта реакция — *после* произнесенной речи, после успеха. Он имеет право на такую реакцию. Эта награда — награда заслуженная, как бурные аплодисменты замечательному, «выложившемуся» до конца актеру. Было бы ханжеством сетовать: ах, что за самолюбие, зачем им наши аплодисменты...

Другое дело, что гипертрофированная жажда успеха вытесняет подчас нормальное желание общения с «собеседником». «Мы, люди творческого труда», «в моем творчестве я отразил», «я в своем творчестве...», «с этого началось мое творчество», и еще не постесняются произнести «мой творческий путь». Куда ни кинь, куда ни плюнь — везде «творят», везде «творческий подход», кругом сплошные «результаты творчества». По этому поводу М. Исаковский уже лет тридцать тому назад тревожно замечал, что слово «работа» безо всяких оснований подменяется хвастливым в собственных устах «творчеством». А воз и ныне там.

Но вернемся к проблеме успеха. В искусстве многое определяет внутренняя цель созидания. Успех может быть лишь результатом, а не целью. Высказать обществу то, что ты считаешь важным, необходимым (а не просто «самовыразиться» — для этого и собеседник не нужен, достанет и зеркала).

Или же — эгоистическая задача самоутверждения: напечататься любой ценой, дабы напечататься. Требования редактора? Пожалуйста! Издателя — чего изволите? Ах, много замечаний? За меня редактор текст переписывает? Еще лучше. И — кланяться, кланяться, кланяться... А потом можно и легкую ручку на горлышко при-

выкшему к тебе, безропотному редактору-то и положить: премию давай... И давай... И еще давай...

Исполнение *духовной* внутренней задачи, *высшей* цели, следование *голосу совести*, ведущему писателя, — вот что важно во всех родах творческой деятельности.

Литература — чуткий сейсмограф происходящих в обществе изменений. Чрезвычайно чутко реагирует она и на изменения или искажения «ценностей» внутри самой себя, литературы, внутри искусства в целом.

Сейчас литература и искусство сами оглядываются на себя, как бы сами себя моделируют. Рядовой, как говорится, человек заново доказывал — через литературу и искусство — свою ценность. Жители Пекашина Пряслины; Иван Африканович Дрынов; шукшинские «чудики»; шоферы и геологи, врачи и инженеры из рассказов Ю. Казакова и Ю. Трифонова, старуха Анна и старуха Дарья В. Распутина... Кто они по своему социальному положению? Простые люди. Одним словом — народ.

После исторических решений XX съезда такой поворот литературы лицом к бывшему «маленькому человеку», оказавшемуся отнюдь не «винтиком», был закономерен. Человек, имеющий свое мнение, выходящий на прямой разговор с «богом», с духом, с природой, — вот кто был новый герой нашей обновленной литературы. Очень точно выражало существо этого героя название повести Б. Можаяева — «Живой». Стоит лишь сравнить такого литературного героя с шаблонным для предыдущего времени «трактористом», «комбайнером» либо «строителем» в изобразительном искусстве, у которых практически нет лиц, есть топорные маски, а на первом плане — огромные плечи, руки, ноги, словом, не люди, а рабочие механизмы, предназначенные лишь для того, чтобы пахать и строить, а не для того, чтобы страдать и думать, — как ясен станет тот смысл, который вкладывала наша литература в своего нового героя.

Конечно же параллели всегда опасны, тем более — параллели с прошлым веком, однако поворот прозы в 60-е годы, открытие ею нового «простого» героя, «простого» человека, не согласного с тем, что он «простой», показанного писателями во всей его сложности и неоднозначности, — этот поворот можно сравнить с поворотом Лермонтова — к Максиму Максимычу, Гоголя — к бунту Башмачкина, молодого Достоевского — к Девушкину... Кстати, о чем мечтает Макар Девушкин?

О том, что станет он вдруг известным поэтом и издаст книгу, и вот уже на Невском говорить станут: смотрите, вот идет *пишта* Девушкин... Слава? Нет, не славы жаждет этот герой, а нормального положения в обществе, уважения, а отсюда — и искаженное болезненное самолюбие, то есть *амбиция* (здесь и Голядкина не грех вспомнить)...

Сейчас же проза наша повернулась совсем к иному герою. Противоположному всяким Иванам Африканычам (от которого, между прочим, и сам автор, В. Белов, теперь отмежевался в газетном выступлении: мол, время этих Дрыновых миновало, нужен новый, активный герой. Нужен-то он нужен, но одно другого не отменяет, и у меня как-то даже сжалось сердце от этих слов автора «Привычного дела»).

Каков же этот герой?

Известный писатель. Кинорежиссер. Знаменитый художник-фотограф. Лауреат «всех и всяческих» премий. Популярный актер. Композитор.

Почему вдруг в литературу хлынули герои такого социального уровня и таких профессий, не знаю.

Нет, не подумайте, я ничего не имею против любого материала в искусстве. В конце концов, и Пушкин написал и «Моцарта и Сальери», и «Египетские ночи», а не только «Станционного смотрителя» и «Капитанскую дочку»; Гоголь создал не только «Шинель», но и «Портрет». Народность выражена, воплощена в точке зрения автора, в самой авторской позиции; она не обязательно должна быть представлена героем. И пристальный взгляд современного литератора на, так сказать, «творца» не только не противопоставлен литературе, но и является ее художественным правом, а иногда и художественной необходимостью в самопознании и в познании общества.

Но пристальный взгляд этот редко идет от желания понять — через себя — общественные изменения и исторические процессы. Пожалуй, только Ю. Трифонов в романе «Время и место» смог вписать своего героя, писателя Антипова, в поколение, а поколение — в историю страны, в переломные точки этой истории (1937 год; 1941-й, 1945-й, 1949-й, март 1953-го).

В романе Ю. Бондарева «Игра», скажем, не всегда ясно время действия, оно социально-исторически не окрашено. Главный герой, знаменитый кинорежиссер, как бы «играет» в мысль (изрекаемыми им банальными

истинами перенасыщен роман: «все мы пленники обстоятельств», «Надежда? Что это — ложь или правда? На что надеемся? Нам не хватает веры в самих себя», «Зависть и ложь, ничтожные рабыни, стали владыками» и т. д.). Постулированная Ю. Бондаревым знаменитость Крымова не подтверждена в романе значительностью его личности — как в мысли, так и в поступке. Мысль героя размыта, неясна, неотчетлива: отсюда упование на «что-то нескончаемое, спасительное иное», на *ничто*, постоянно пробивающееся в романе.

Крымов, вполне благополучный и чрезвычайно комфортно живущий господин, избавленный от забот не то что о хлебе насущном — о воспитании детей, о квартире, о даче, о машине, о шофере даже, и так далее, и тому подобное, то есть от всего того, что поглощает энергию огромной части народа, — смотрит на все происходящее и в стране, и за рубежом как бы из «прекрасного далека» своего привилегированного положения.

Ланчи, коктейли, приемы; усталость от разных всяких Парижей — вот что переполняет Крымова. Он «с раздражением начал читать одну хвалебную рецензию на свой фильм», «Ну и ловкие ребята наши рецензенты», — думает он, читая другую. Откуда внутренние мучения? «Да что такое? Ведь все было прекрасно в этом гостеприимном Париже!» «Шесть дней праздничной заграничной шумихи» обрыдли нашему герою так, что он, не выдержав этого «рая», на два дня раньше — вот патриот! — возвращается домой, под струи московского «холодного душа», который омывает его «дождевыми иголочками», плескаясь «с весенним, свежим шумом», — не то что там у них, в Париже, где вместо родного мыла фабрики «Свобода» — «парфюмерная сладость чужого туалетного мыла». Не знаю, чем знаменитое французское мыло провинилось перед героем, — но вспомним, что и герой предыдущего романа Ю. Бондарева, тоже знаменитый, но художник, не чаял как вырваться из разных Венеций, думая о том, что в русских северных городках гораздо лучше... Я, право, не знаю, кто заставляет лицемерных героев Бондарева мучиться от Парижей и Венеций, кто заставляет их при их-то неприязни ко всему «парфюмерному» — туда ездить... Все эти высказывания и мысли героев остаются не более чем декларациями, тешащими их тщеславие, потому что никакого соприкосновения с жизнью тех, кто называется «народ», мы у них не найдем. Так, упо-

мянуты будут и летчики, доставившие героя, дабы он соизволил посетить место казни Аввакума, в Пустозерск; всякая богемная шелупонь, собирающаяся у несостоявшейся актрисы, молоденькой Ирины; шофер Гулин, получивший от «хозяина» пощечину; Молочков, директор картины... А вообще-то герой, возвращаясь из Парижа, удивляется «праздному многолюдству в эти часы на остановках автобусов, у магазинов (когда же люди работают?)».

Вот это «когда же люди работают?», смутно мелькающее в утомленном заграницей мозгу нашего героя, и изумляет, и настораживает.

Все остальные для него — *люди*.

Эгоцентричность, с таким неожиданным авторским любованием прописанная в Крымове (даже тень случайно погибшей Ирины не отвлекает по-настоящему от самолюбивых рассуждений на тему — дадут или не дадут снимать картину; даже письмо из МВД по поводу ее гибели порождает лишь реакцию раздражения. «Значит, началось снова... вернее — все продолжается?»), проявляется во множестве деталей, эпизодов, сцен. Герой испытывает не конкретное чувство, а чувство некоей «вселенской вины», лишь снимающей с героя всякую конкретную ответственность за искусство, за судьбы близких, за общество... Все это ему глубоко чуждо.

Рядом с «Игрой», в одной книжке журнала «Новый мир» была напечатана повесть С. Есина «Имитатор. Записки честолубивого человека».

В этом случайном соседстве — глубокий смысл. Герой (вернее, антигерой) повести С. Есина — ровесник романного героя, Крымова. «Игра» и «имитация» близки по вкладываемому их авторами смыслу. Бондарев все время подчеркивает «игрушечную усталость» героя от заграничных улыбок, «ненастоящий, придуманной игрой жизни период», герой «переутомлен этой игрой» и т. п. Мотив «игры» постоянно присутствует и в повести С. Есина. «...С грустью скажу себе: какой актер пропадает! Но я сам зритель, сам костюмер, гример, капельдинер, сценарист и критик. Я хороший актер, — исповедуется Семираев, — потому что умею играть свои необъявленные роли до самого падения занавеса».

Есинский Семираев — вроде бы антипод Крымова. Он — имитатор художественной деятельности, всеми неправдами достигший своего теперешнего «высокопоставленного» положения. На самом деле, как при-

знается Семираев, он рисует с помощью фотографий. Ни на что серьезное в искусстве он не способен. Но упорно рвется к цели — «вверх по лесенке успеха» — и достигает ее.

О чем думает Семираев в редкие часы расслабленности от бесконечной гонки честолюбий? Конечно же о ней, о славе! Не славе как «известности по качеству», нет — без всякого «качества». Тем более что, как считает наш герой, произнося свое кредо, «слава художника... в его руках». Висит в кабинете у Семираева темненькое полотнышко — «Муза увенчивает художника». И Семираев, глядя на него, размышляет о том, как «искусствоведку» направили на это увенчание? Кто шепнул в «розовое ушко» этой демократке? Кто устраивал паблисити юному художнику-гению? Не иначе как папа художника отправил музе освежеванного бычка... О том же «увенчании» мечтает и Семираев: «Семираев идет! Как же, живой классик». «Неужели тот самый? А я думал, он в прошлом веке жил». Да, да! А в школьных учебниках будет стоять: «Крамской, Репин, Суриков, Серов, Семираев — самые яркие представители русской школы живописи XIX—XX веков».

Семираев желает «хоть как-нибудь, боком» приписаться к истории, «оставить свое имя в будущем» — имя, которое сейчас уже, захваленное лживой прессой, как бы отчуждено от героя, сделано «плавающим в эфире, самостоятельным, и мне, — размышляет Семираев, — надо было дотянуться до собственного имени, жить, ходить и двигаться, как повелевало оно».

Иные критики скажут: а для чего нам все это знать? Для чего погружает нас писатель в, прямо скажем, омерзительные коридоры сознания своего героя? Зачем нам это подполье псевдоталанта, дорвавшегося до Парижа? Лучше бы, полезней бы показать нам творческий процесс, истинную душу таланта, его напряженную внутреннюю жизнь (это предлагает, например, А. Латынина в статье «Кого увенчивает муза?» — «Знамя», 1985, № 7). Да, конечно же лучше, и для воспитания юношества полезней, кто спорить-то будет! Однако пока Семираевы представляют реальную силу, именно они-то и будут рады, если внимание писателей сосредоточится на «творческом процессе», а не на их бесстыжем честолюбии...

Но вернемся к Крымову.

Крымов капризно не хочет в Париж.

Семираев жаждет Парижа.

Крымов — замечательный семьянин. Никаких увлечений, с Ириной — платонические беседы о прекрасном.

Семираев чуть ли не подстроил самоубийство первой жены; дожимает вторую. Негодяй и подонок в личной жизни.

Крымов — в высоких мыслях о своей миссии и о своей «вине».

Семираев готов идти по трупам, только бы забраться наверх.

Видите, какие они разные?

И все же — они, на мой взгляд, духовные близнецы.

Постараюсь доказать.

Прежде всего, оба — духовные импотенты. Полотна, создаваемые Семираевым, ничем не хуже той мыслительной беспомощности, которую демонстрирует Крымов. Крымова на протяжении всего романа не посещает ни одна поистине творческая, яркая мысль. Мы не можем себе представить *образ* его мыслей в кино. Кто он? Что он из себя представляет, этот лауреат? Какого типа, какого направления режиссер? Какова его эстетика? Кто его товарищи по профессии (директор Молочков в расчет не берется)? Где его группа? Оператор любимый где? Художник? В чем его отличие от Бондарчука? Или Никиты Михалкова? Где его среда? Допотопный слепок со Смердякова, этот Молочков его среда? Ни на один из этих вопросов ответа роман дать не может. Поэтому я смею утверждать, что при всех «словесах» Крымова он — картонная пустота, условность, фикция.

Пустота — и Семираев. Но тот хоть не скрывает этого от себя-то самого, чем постоянно занят велеречивый Крымов.

У Семираева, сжигаемого огнем «неистребимого честолюбия», навязчивая идея *славы*. Он даже создает целую теорию достижения славы: «К славе выводит не одна картина художника и не десять, а его судьба, планида». Страсть тщеславия, честолюбия объединяет Семираева и его «экстрасенсорную» жену Сусанну. Ими обоими движет «инстинкт цели», и хотя на этом пути они вдруг могут показаться друг другу соперниками, на самом деле они конечно же союзники: «Мы кончили свой бой за выяснение, кто из нас более известен». С. Есин раскрывает механику действия этого тщеславия, механику создания этого пузыря от искусства, обладающего всеми и всяческими рангами.

У героя выработан и свой свод правил, — вполне отвратительных, — и своеобразный «кодекс» поведения. «Совість, этот ядовитый червячок, крепко живет в душах моих конкурентов», — так размышляет Семираев. Поэтому он действует осмотрительно и наверняка, зная, кого на что брать: «преданного сына надо брать на благодарность, как сома на подтухшую лягушку, на память его неизвестной мне ранее матери». Или — когда как действовать: «Каждый, конечно, кузнец своего счастья. Но при ковке можно перекалить и железо».

К повести С. Есина можно предъявить претензии по части художественности — почему, скажем, у него этакий подлец сам себя разоблачает, это никак не обусловлено; зачем понадобилось ему в соответствии с литературной модой перевоплощаться в ворону, и так далее. Но за всем этим не должно выплескивать главного, что удалось С. Есину, да, фельетонно, да, шаржированно, да, скорописью — но: выставить нам на обозрение проходимца от искусства, имитатора, занявшего чужое место. Выставленный на всеобщее обозрение С. Есиным, тип этот ой как распространен в разных сферах нашей «художественной» жизни...

Откуда же берет начало и «семираевщина», и «крымовщина»? Когда себя в искусстве начинают любить несравненно больше, чем искусство в себе и жизнь в искусстве, тогда и отрывается художник от жизни, прекращается кровообращение, столь необходимое и для того, и для другого.

Ведь «мирская слава» и все привилегии, связанные с нею, как известно, проходят.

«В погоне за этой призрачной тенью, — пишет Монтень, — этим пустым звуком, бесплотным и неосязаемым, мы жертвуем и богатством, и покоем, и жизнью, и здоровьем — благами действительными, и существенными».

Как точно и сколь прекрасно сказано!

Впрочем, чего же еще ожидать от француза, прославившего свое имя в веках?

Но легкость и изящество французского остроумия все же не в состоянии охватить наш нелегкий российский опыт.

Что-то остается за бортом.

Остается, видимо, тяжелая российская мысль об ответственности художника перед обществом. Причем не перед каким-то «очищенным» обществом, а перед реаль-

ной, родною публикой, даже — толпой, которая, «смеясь, колеблет твой треножник». Эта ответственность — выше славы, выше известности, выше бессмертия, она искупает все усилия. И мысль об этой ответственности, может быть, не столь изящно, но тоже прекрасно выражена нашим отечественным философом. И звучит она так: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодии искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной...»¹

Вернемся к вопросу о роли критики в прославлении писателя, поднятому на съезде Ю. Бондаревым.

Многих писателей, ставших сейчас знаменитостями, не очень-то тепло встречали (скорее, наоборот) во время их творческого становления и взлета. Критика бывала подчас резкой, несправедливой, неаргументированной, да и просто бесчестной. В каких только идейных ошибках, отступлениях от исторической правды и тому подобных грехах не обвинялись В. Быков, В. Распутин, В. Астафьев. Жаль, что в собраниях сочинений В. Быкова или В. Астафьева не дается критическая библиография — с комментариями. Она и сейчас могла бы сильно прочищать мозги литературным консерваторам. (Очень сожалею, что об этом подзабыл, видимо, и Ю. Бондарев, подвергавшийся за «Тишину» действительно несправедливой критике.) Вот, например, какие обвинения предъявлял «Тишине» после ее опубликования критик Ю. Идашкин (за последние годы выпустивший две книги о Бондареве и объявивший свою прошлую статью «наивной»): нотки «ремаркизма», идея «окопного братства», лишенная «ясного социального содержания»; «фальшивая нота», «отход от жизненной правды»; в общем, повесть Ю. Бондарева вызвала у Ю. Идашкина «сначала смутное, а затем все более и более определенное чувство разочарования». Критик высокомерно учил писателя: «Правда заключается в том, что тогда (в послевоенные годы. — *Н. И.*) люди не могли сделать тех обобщений, которые значительно позднее были сделаны XX и XXII съездами КПСС.

¹ Бахтин М. М. Искусство и ответственность. — В его кн.: Эстетика словесного творчества, с. 5—6.

Нельзя не подивиться тому, как вольно обращается автор с большой исторической правдой». Ю. Идашкин отказывал и людям конца 40-х, и самому автору в праве думать, оценивать, обобщать жизнь и те обстоятельства времени культа личности, в которых они тогда находились.

«Наивность» Ю. Идашкина проявлялась и в ярлыках, наклеиваемых им на «Тишину». Обвинив писателя в тяжелых, по тому времени (1963 год), идейных грехах, критик на этом не остановился. Метод его таков: сначала «разнести» чуждую бондаревскую идеологию, затем — литературное исполнение. Критик не скупится на отрицательные эмоции: писатель, по его мнению, «впадает в мелодраматический тон», «терпит тяжелый, но неизбежный урон» и даже — «подавляет жизнь заемными (?! — Н. И.) сценами».

Ю. Идашкин в последние годы резко сменил ориентацию, из апологета творчества Ф. Чуева, А. Зайца и А. Софронова, ниспровергателя творчества Д. Гранина (разгромлен «Наш комбат»), В. Быкова (отрицательно оценена «Атака с ходу»), Ю. Бондарева («Тишина»), С. Залыгина (резко отрицательно — о «Южно-американском варианте») развившись в почтительного исследователя Ю. Бондарева 70—80-х. Я не удивлюсь, если за этим превращением последуют и другие: скажем, статьи-панегирики о Залыгине, Быкове...

В принципе нет ничего дурного в том, что какой-либо критик, убедившись в ложности своих прошлых литературных оценок, открыто и смело признается в своих ошибках, переходя на иные, более верные позиции. Однако Ю. Идашкин этого не сделал — туманное словечко «наивный» ничего не проясняет, только затемняет суть дела. Как смог убедиться читатель, уж что-что, а наивность в «октябристских» статьях Ю. Идашкина тех лет и не ночевала. Было откровенное передергивание текста, навешивание писателю идеологических ярлыков. Не знаю, как тогда воспринимал подобную критику Ю. Бондарев. Но вряд ли он воспринимал ее как «наивную»...

Итак, критик поменял отношение к писателю. Но ведь и писатель сильно за последние годы изменился. Автор сценария фильма «Освобождение», автор «Выбора» и «Игры» далеко ушел от идеалов лейтенантской прозы. Ну, в общем, так или иначе, но они шли навстречу друг другу, и пути их закономерно пересеклись уж на новом

этапе жизни и литературной деятельности каждого.

Однако методология у критика выработалась, видимо, на всю жизнь одна. Оценки меняются, приемы остаются. Так, в статье начала 70-х годов, обвиняя критика, «посмеявшегося» сделать Ю. Бондареву замечания по «Горячему снегу», Ю. Идашкин (тогда уже вызрела, видимо, идея «нового» отношения к писателю) писал: «скорее намеками, чем открытым текстом высказанная концепция». Почти теми же словами защищает Ю. Идашкин Ю. Бондарева от И. Дедкова сегодня: «Игорь Дедков на первых двух-трех страницах своей статьи рассыпал немало намеков. Прежде чем и для того, чтобы двигаться дальше, нам необходимо о некоторых из них поговорить откровенно, ничего не упрятывая в подтекст».

Остановимся на статьях И. Дедкова и Ю. Идашкина — и на возникших вокруг них спорах — немножко подробнее.

Итак, в одном из номеров «Вопросов литературы» (1986, № 7) были напечатаны две статьи по поводу романа «Игра». И. Дедков показал, что в романе сложился «мир, вознесенный над народной жизнью, мир со своей иерархией, своей этикой, узкий, замкнутый, пытающийся вместить в наиболее общих чертах жизнь людей современного искусства», показал, что герой, стоящий как бы «перед зеркалом» и любующийся собой (а в замысле автора — положительный!), не убеждает в своей «положительности».

Ю. Идашкин стоит на противоположной точке зрения и обвиняет И. Дедкова не только в «мелких придириках» и «раздражительности», но и «абстрагировании» от «социально-нравственных источников, питавших и замысел, и основное содержание произведения». Не знаю, как можно отделять «основное» содержание от «неосновного» (открытие сие принадлежит Ю. Идашкину), но, в отличие от И. Дедкова, скрупулезнейшим образом проанализировавшего характер, мысли и поступки Крымова, его оппонент идет как раз не по магистральному пути, пытаясь реабилитировать героя методом адвокатской защиты — во что бы то ни стало добиться оправдания! Привлечены для этого крупные силы, включая выступления государственных деятелей, не имеющие к Крымову ровным счетом никакого отношения.

Сколь бездоказательны были «ярлыки» Идашкина

прежнего прежнему Бондареву, столь же неубедительным показались мне сегодняшние комплименты критика в адрес прозаика. Он не приемлет даже робких замечаний, высказанных другими авторами, в целом встретившими появление «Игры» апологетически (Г. Семенов, А. Овчаренко).

Но это все — конкретные оценки и конкретные разборы, о которых можно (и нужно) спорить, к чему и призывает редакция в своем «постскриптуме» к обсуждению.

Однако не успел еще выйти в свет номер журнала, как В. Кожинов уже выступил... в защиту обиженного! В статье И. Дедкова он увидел «перебор» с гласностью, обвинил критика даже в «неэтичности» «утверждения своих позиций в обстановке гласности»... Либо В. Кожинов не держал в руках номер журнала и не видел статьи оппонента, либо он полагает, что в обстановке гласности этично лишь *одно* мнение — мнение положительное. Но на этом спор с И. Дедковым не кончился. В. Кожинов получил немедленную поддержку со стороны С. Михалкова. Оговариваясь, что нельзя ставить «крупнейшего писателя» «вне критики», С. Михалков на самом деле занимается этим несимпатичным делом, обвиняя И. Дедкова в «предвзятости», в «злорадстве», некорректности, необъективности.

Следует вывод: «процесс демократизации, борьба за гласность используются некоторыми критиками для сведения счетов» (и еще дальше — столь же возмущенно — о возникшей в атмосфере гласности «возможности» отработать «свои внелитературные пристрастия...»). Какие счета у Дедкова к Бондареву?!

По «намекам» и «подтексту» несведущий читатель может решить, что это И. Дедковым руководят «внелитературные пристрастия». На самом же деле все обстоит как раз наоборот: именно С. Михалков, руководимый, на мой взгляд, секретарскими амбициями и ложно понятым «товариществом», как мне кажется, пытается поставить Ю. Бондарева вне критики. А заодно — одним штрихом — бросить тень и на «демократизацию», и на «атмосферу гласности».

События разворачивались дальше.

В журнале «Наш современник» (1986, № 11) напечатана краткая, но чрезвычайно выразительная статья Н. Федя. Самым слабым выражением — по отношению к позиции И. Дедкова — здесь является слово «очер-

нительство». В том же номере — и в том же духе — выступает и А. Овчаренко.

А в декабрьской книжке «Москвы» опубликована статья А. Ланщикова «Вечно живая исповедь», где И. Дедков открыто уподоблен борзописцу, выполняющему чьи-то (только чьи?) «приказания».

На критика сначала кокетливо набрасывается лишь тень подозрения («Только не спрашивайте, кто и чего в данном случае конкретно «приказывал», я не знаю никаких подробностей»), но всей логикой аргументации А. Ланщиков приводит к следующему выводу: статья заказана, написана и подготовлена специально (!) к VIII съезду СП СССР, состоявшемуся в июне! В целях... компрометации Ю. Бондарева? Но возникает закономерный вопрос: почему же тогда она вышла... в конце июля, в седьмом номере «Вопросов литературы», через месяц с лишним после отгремевших в залах боев и дискуссий? Что это за «подкоп» такой, столь блистательно спланированный и почему-то столь... запоздавший? Что за чертовщина? И при чем здесь то, что И. Дедков на вышеупомянутом съезде был избран секретарем, вошел в «заветный полупроцент избранных», как иронизирует А. Ланщиков? С Дедковым-де расплатились за будущую услугу, которую почему-то отложили? Кто расплатился? Делегаты?

Возникает и следующий резонный вопрос: зачем А. Ланщикову все эти недостойные передергивания, если он, сидя в конференц-зале Союза писателей на пленуме Совета по критике СП СССР в июле 1985 года, своими ушами слышал устное выступление И. Дедкова, где были высказаны те же замечания в адрес романа «Игра», что и в статье, только в свернутой, тезисной форме?! Кстати, они были опубликованы в № 10 «Вопросов литературы» за 1985 год.

На таком низком уровне конечно же трудно удовлетворить амбиции возмущенных прозаиков. И они сами опять пускаются в бой против оппонентов, против критиков, слишком, видимо, по их мнению, зарвавшихся, развязавших языки... Находить четкую аргументацию, вступать с критикой в спор, в доказательный диалог — привычки нет. И раздается возмущенно-раздраженное: «...это уже не наша мораль, не наша пресса, и бог знает, что происходит!» (П. Проскурин).

На Секретариате СП РСФСР Ю. Бондарев опять вы-

ступил по поводу критики. Здесь уже его тон раскален до максимума. Прошу прощения за длинную цитату, но она стоит того, чтобы привести ее целиком: «...я бы определил нынешнее состояние русской литературы, осажденной тотально-разрушающей частью нашей критики, как положение, создавшееся в июле 1941 года, когда прогрессивные силы, оказывая неорганизованное сопротивление, отступали под натиском таранных ударов цивилизованных варваров... Если это отступление будет продолжаться и не наступит пора Сталинграда — дело кончится тем, что национальные ценности и все то, что является духовной гордостью народа, будут опрокинуты в пропасть».

Что это значит — «тотально-разрушающая часть нашей критики»? Почему *наши* советские критики уподоблены фашистам? И как может советский писатель, сам прошедший Великую Отечественную, не дрогнув, призвать к «Сталинграду» против *нашей* критики? Если даже она ему неприятна? Если у нее — свой взгляд на литературу, на ее достижения и недостатки? Почему, наконец, всему миру навязывается своя, единичная воля? Откуда такой напор не только недемократизма, но и демагогической ненависти? Оскорбительные призывы — к уничтожению? Что, наконец, с писателем происходит? Его обидели? Не так высказались по поводу его сочинений? Недохваляли?

Пафос и гнев нагнетаются: «Лжедемократы от литературы, — продолжает Ю. Бондарев, — зажгли над краем пропасти украденный (не только фашисты, но и воры. — *Н. И.*) у справедливости и правды фонарь гласности. Эта украденная гласность предоставлена нашими средствами информации и печати только одной стороне — наступающей, разрушительной, широко открывающей ворота для серости, честолюбцев, фальшивых якобинцев, бесталанных новоиспеченных гениев»¹. Но опять в гневной речи Бондарева отсутствуют имена. Какая «серость» и какие «гении» имеются в виду, судить трудно. Какими средствами информации кому что предоставлено, остается только гадать...

Литературные бои в критике, взаимоотношения критиков и прозаиков — отнюдь не внутрилитературное, цеховое занятие. В них отчетливо проявляются

¹ «Литературная Россия», 1987, № 13, с. 2.

затаенные амбиции и желания, противоборствующие общественные позиции. Борьба за гласность и демократизацию, как показывает только один рассмотренный выше эпизод литературной борьбы, продолжается. Все вроде бы рады и горячо гласность приветствуют; а на самом деле одновременно с красивыми словами наносятся невидимые невооруженным глазом, но чрезвычайно опасные (как при игре в ватерполо) удары. Но такое «неспортивное» поведение в литературе еще не получило прямую, нелицеприятную оценку.

Во взаимоотношениях критики и прозы настораживает еще одна особенность. Прибегнем опять к конкретным фактам.

После VIII съезда «Литературная газета» обратилась с рядом вопросов сначала к критикам, затем — к прозаикам. Ответы на анкету «ЛГ» под общей шапкой «Литературный процесс: болевые точки» были опубликованы. Критики говорят почти в унисон.

Л. Аннинский: «Если романы, которые пишутся, появятся, будут прочитаны и критике удастся их всерьез осмыслить, — тогда литературная ситуация обновится»...

Т. Иванова: «Самый острый вопрос — ...редакторство на всех уровнях», «хорошую повесть или роман... не решаются давать»...

В. Кардин: «...пробившихся можно пересчитать по пальцам... Новые романы Б. Можяева и А. Рыбакова известны в рукописи лишь узкому кругу... Они многое откроют людям, когда будут напечатаны».

Заботы критиков вполне ясны: это заботы о публикации, поддержка настоящей литературы.

Резко противоположен этому пафосу поддержки лучшего, что накопилось в столах, — гневный пафос выступлений писателей, в свою очередь, о критике. Прозаики и поэты негодуют. Но отнюдь не по поводу критики, «обслуживающей», комплиментарной!

В. Личутин: «критики разделили литературу на ведомства, на заметные волости и уделы, и всяк на свой манер принялся править там, попрекая литератора во всех (?! — *Н. И.*) смертных грехах, провинностях, упущениях».

Ю. Рытхэу: «Я обычно рассматриваю любой критический отклик на мою книгу с благодарностью:

все-таки удостоился чтения серьезного читателя. Но извлечь что-то полезное из них почти невозможно».

Н. Старшинов: «полностью игнорируя других (поэтов? — *Н. И.*), они (критики. — *Н. И.*) упорно занимают себя самоутверждением».

Чувство общей ответственности за литпроцесс, точное понимание критиками «болевых» точек процесса, их моральная поддержка прозы, трудно находящей дорогу к читателю (хотя бы в атаке на неприступные стены редакций!) выгодно отличаются от уязвленно-самолюбивого желания моральной компенсации нанесенных критикой обид словом или умолчанием. О *реальных* болезнях критики писатели беспокоятся мало.

Общественная атмосфера последних двух десятилетий — отнюдь не только в «литературном быту» — способствовала парадности, чиновничеству, лакированному пустозвонству. Относить все издержки за счет времени конечно же соблазнительно — но это столь же явное проявление конформизма, как и лакировка, торжествовавшая в предыдущий период... Представляю себе эдакую картину: бывшие бойкие воспевалы и лакировщики, быстренько «перестроившись», начинают столь же конъюнктурно проявлять бойкую «требовательность»...

Устрашающая картинка? Но она вполне реальна. Под тем же внутренним лозунгом «чего изволите» это и происходит... Начинают активно бороться за правду, за качество, пристраиваясь к перестройке, компрометируя ее именно своею равнодушной бойкостью, хамелеонской изменчивостью. Чрезвычайно нравственно опасно в данной ситуации именно эдакое хамелеонство. Замечательно сказал об этом на съезде В. Розов: «Вот — правда. Правда, правда, правда, говорите скорее правду. Так и хочется соврать, понимаете». Розов шутит, но за шуткой горькая истина — быть правдивым и искренним нельзя угоднически, в этом должна быть внутренняя, личная потребность, а сформироваться она должна была достаточно давно. Те, кто по указке активно начал якобы писать «правду», так же активно писали в прошлом и неправду, и полуправду...

Вот здесь и лежит еще одна, наиважнейшая проблема — проблема авторитета критики.

Грубость, подменяющая корректный разговор, перелесты, личные выпады — это оборотная сторона критики комплиментарной, такой же показатель ее безответственности. О «легкомысленном порханье» и «настоящем хамстве» в критике А. Блок писал через запятую и достаточно резко обрисовал тип критика, которому «ничего не дорого, он только криво констатирует».

Оборотной стороной «комплиментарной» является стиль разгрома. В. Бондаренко («Игра на занижение») торжественно заклинает: «Настала пора поговорить о «литературе», которая существует рядом с литературой, то есть «о книгах, которые будто ставят перед собой цель ни о чем не говорить всерьез, все, что можно (и даже то, что нельзя) измельчить, занизить». Но разве не «настала» эта «пора» гораздо раньше? Наша критика — уже давно — с гневом писала о масскультуре и о «китче» в нашей прозе, о «красивой жизни», изображением которой упивались беллетристы.

Все это было. Но В. Бондаренко почему-то об этом забывает.

Кого же он разоблачает? За откровенными намеками угадываются Евтушенко, Вознесенский и Окуджава, использующий «огромный интерес читателей к прошлому своего народа». Вот где таится главная опасность: «Бывшие «прогрессисты» пропагандируют пошлость, зарабатывают дешевую славу и популярность». Ими же, оказывается, «внушается» мысль: «все мы грязненькие, всем нам одна дорога». Бросается «прогрессистам» и обвинение «в отсутствии художественного идеала вообще». Вместо того чтобы действительно проанализировать реальные недостатки прозы или поэзии, идут «коварные» вопросы: «Во имя чего постоянные жалобы на плохое обслуживание, на мрачные стены, на хамство врачей?» (В былые годы сказали бы проще: очернительство!) Или — почему литератор «так не любит своих современников»?

Критическое перо В. Бондаренко не «задерживается» на конкретных произведениях. К доказательствам, к надежной аргументации он не прибегает. В статье

торжествует стиль натиска, лихого кавалеристского наскока. От пародиста А. Иванова, обвиненного критиком «в сознательном оглувлении строчек О. Фокиной», он легко перепрыгивает, например, к Стругацким, которые, оказываясь, утверждают в своем творчестве мысль о том, что «в будущем нас ожидает то, что было в прошлом,— безверие, цинизм, опустошенность». От постановки «Ревизора» в театре «Современник» — к ленте «Москва слезам не верит», от А. Русова к И. Штемлеру — автор буквально порхает по произведениям, жанрам, различным областям искусства, не утруждая себя анализом. Более того: и Стругацких, и А. Иванова, и Е. Евтушенко, и многих прочих В. Бондаренко прямо связывает с буржуазной массовой культурой. На основании какого реального литературного текста делаются такие оскорбительные выводы, остается неизвестным.

Каково же понимание самим критиком литературы и русской истории, продемонстрированное в статье?

«Оставим на совести автора (В. Сосноры.— *Н. И.*) крайне отрицательное отношение к Екатерине Второй», — гневно пишет критик. Заявление более чем поразительное и обескураживающее. Или сердцу критика ближе иное, позитивное отношение к императрице? Тогда пусть читает В. Пикуля, который, видимо, полнее удовлетворит его литературную и историческую жажду! Но «Фаворит» В. Пикуля почему-то не входит в число авторов, подвергнутых критике за «игру на занижение». Зато строчка из В. Сосноры — «сводный отряд казаков так перепился, что казаки не узнавали своих коней» — критика глубоко возмущает. Бедные «опороченные» В. Соснорой казаки... Бедная императрица... Наконец-то нашелся им достойный защитник!

Статья В. Бондаренко продемонстрировала опасность другого рода конъюнктурщины — конъюнктурщины новой «критичностью». Поражает и то, как легко забывает критик о том, что он говорил только вчера. Сегодня он горячо отстаивает тезисы прямо противоположные, но при этом делает вид, как будто с ним лично ничего не произошло. Вчера он защищал «прозу быта», а писателей, от Афанасьева до Курчаткина, использующих «мелкоскоп», относил к лучшим писателям наших дней — сегодня гневно

вопрошает других, помоложе: «Откуда такая любовь к мелкой жизни?»

Только вчера смелый В. Бондаренко предъявлял чрезвычайно резкие претензии роману Ю. Бондарева «Выбор» («Дон», 1981, № 7). А сегодня он поучает примером Ю. Бондарева других писателей — и ставит его имя в ряду прозаиков *после* В. Шукшина и *перед* В. Распутиным.

Утверждавший только что в качестве огромного литературного достижения пресловутую «амбивалентность», поставивший ее «во главу угла» творческого метода «сорокалетних», сегодня пишет: «Приходит время большой нравственной жесткости». Так когда же В. Бондаренко был прав — вчера или сегодня? Можно об этом задуматься — тем более, что автор призывает к «нравственной жесткости»?..

Но оставим эти головокружительные превращения «на совести автора», но любимому выражению самого В. Бондаренко.

Проблема стоит шире...

В известной «новомирской» статье «Об искренности в литературе» (1953) критик В. Померанцев утверждал, что только сила искренности писателя и критика способна уничтожить горы навороченной за годы культа личности словесной лжи.

Эпизоды литературной жизни последнего времени показывают другое: с одной и той же степенью искренности наши литераторы способны, оказывается, проповедовать — и исповедовать — прямо противоположные «правды»! Может быть, амбивалентность, гибкость, странная «забывчивость», «вариативность» поведения, столь усиленно пропагандировавшаяся В. Бондаренко в начале 80-х, въелась в плоть и кровь «сорокалетнего» критика? А его старший коллега, Ю. Идашкин, умудрился пронести такой тип литературного поведения через десятилетия?..

Лицо конформизма изменчиво, вернее, у него вообще нет лица — он мимикрирует. Конформизм вчерашний вытеснен новомодным сегодняшним.

И. Дедков очень точно, на мой взгляд, определил суть конформизма: «приспособленчество к господствующему порядку вещей, к господствующим мнениям... отказ от собственного взгляда, от самостоятельных мыслей и поступков».

Конформизм живуч. Он хорошо адаптируется. Он

уверен, что на его век хватит, — можно и «очищать», и «перестраивать», и «ускорять», и спрашивать «по строгому счету».

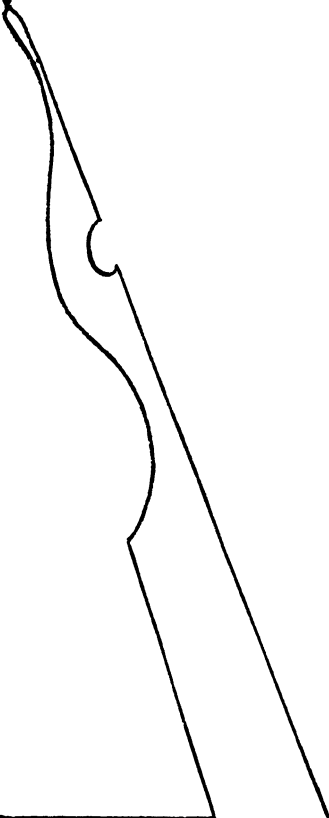
Литературно-критический конформизм живуч и потому, что он слишком многих вокруг устраивает. Как мы смогли убедиться, отнюдь не все писатели приветствуют внутреннюю самостоятельность, суверенность критики, которая должна жить в литературе и для литературы как церковь, отделенная от государства. Большинство считает критику чем-то вроде станции обслуживания при литературе. Всякому ли писателю будет по душе разговор о нем «по гамбургскому счету»? Выдержит ли он? Не дрогнет ли нежное, женственное писательское сердце перед громкими звуками одобрения? Или, испытав сладкое головокружение, постепенно привыкнув к этому коварному яду (а это действительно яд, по силе и характеру действия близкий к наркотикам), будет требовать все больших и больших доз — одобрения и славы?

Гораздо точнее и конкретнее о причинах нелегкого положения критики (а не о злом невиданном умысле «нестеснительных сил»), на мой взгляд, сказал на съезде Г. Бакланов:

«Если прозвучит неcomplimentary слово, что да, мол, и именит, и все прочее, а книга-то неудачна, тут сразу организуются и приводятся в действие такие силы, что остается еще только танковую дивизию поднять по тревоге. И уж, конечно, личная обида изображается как всенародная, как чуть ли не подрыв устоев. Странное дело: чем выше поднимается писатель по административной лестнице, тем ниже требует опустить для себя критическую планку».

Болезненно гипертрофированное самолюбие, привычка к самолюбованию, к восхвалениям, отсутствие здорового, самокритичного отношения к своему труду — питательная почва для возникновения тепличной атмосферы. Яростное желание утвердиться на удовлетворении писательских *амбиций* — вот что примечательно как явный признак застойных явлений, формировавшихся десятилетиями.

IV



«...Мы оказались соседями по времени, в котором досталось жить. А время всех ставит рядом: больших, маленьких, посредственных, ничтожных — всех, всех, всех».

Ю. Трифонов

В «Калине красной» лизоблюд-шестерка распахивал перед гуляющим во всю ширь души Егором Прокудиным дверь с криком: «Общество к разврату готово!» И Егор (а вместе с ним и камера оператора), переводя взгляд бывшего вора, который в этом «обществе» представляется единственным честным человеком, от одной заплывшей жиром физиономии к другой, ужасался бриллиантам, парикам, телесам, затянутым в модные шмотки, толстым пальцам в золотых кольцах. Шукшин усадил за столом «мебельщиков», «общество» семидесятых, тех, кому сейчас посвящены судебные очерки, постановления и приговоры. Тех, кто отучал мыслить, развращал общественное сознание серым потоком литературщины, развлекательных поделок-фильмов, насаждал бездумное, потребительское псевдоискусство. Обеспечивал ему тиражи. Благословлял его и рекламировал... Вальяжно, по-хозяйски чувствовали они себя в *той* жизни, в *том* времени.

«Мебельное время» — зло и иронично окрестил начало восьмидесятых В. Маканин в повести «Отдушина».

А. Курчаткин пояснил, что первоначальное название его статьи, посвященной литературным итогам семидесятых («Время штиля»), было «*Время штиля*» — машинистка допустила опечатку.

Критика горячо оспаривала точность этих определений. Однако к ним — как к свидетельствам о вре-

мени — нельзя не прислушаться, это уже человеческий документ...

Время тянется медленно, но меняется быстро. Появилось определение нового качества времени: «катастрофическое», «обвальное», «убывающее» (Ю. Калякин).

События последнего года подтверждают определение критика. Вот рядовое свидетельство журналиста: «Урожайным на несчастья оказался этот год. Смерчи, ураганы, землетрясения, гибель «Челленджера», осатаневший атом Чернобыля... трагедия на Черном море, под Новороссийском. Но если смерчи, землетрясения и прочие природные катаклизмы можно оставить на совести у природы, то все остальное — результат вопиющей, преступной беспечности человека».

Ответственность современного искусства в этой ситуации неожиданно возрастает. «Красота спасет мир», — сказано Достоевским. Но нашим временем это утверждение переосмыслено в трагический вопрос: кто спасет красоту?

Проблемы общечеловеческие тесно переплетаются с проблемами внутренней жизни. Важно не просто отстоять жизнь на земле — важно и утвердить гуманное качество этой жизни.

Грузинский кинорежиссер Тенгиз Абуладзе снял фильм «Покаяние», в котором прочитываются большие проблемы жизни нашего общества от 30-х годов до наших дней.

Умирает наделенный в прошлом огромной властью Варлам Аравидзе. Сын устраивает внешне достойные, но ощутимо фальшивые — по настроению окружающих — похороны. Однако наутро выкопанный из могилы труп поставлен у дверей своего дома.

«Пока я жива, Варламу Аравидзе не лежать в земле. Не три, а триста раз его откопаю. Предать его земле — это значит простить ему, забыть, что он совершил!» — говорит на суде обвиняемая в «осквернении праха». Она сама обвиняет Варлама — в преступлениях против собственного народа, против человечности, против культуры.

...Хищно поблескивает стеклами знакомое пенсне. Усатое, мясистое лицо кровавого вождя. Никого не убивавшего собственными руками, действовавшего изощренными и страшными методами. Изменчива ми-

мика (великолепен в двух ролях А. Махарадзе) — от показного добродушия, от отеческой улыбки до зловещего прищуря, до истерического тика.

Во время своего правления Варлам насаждал насилие, репрессии. Массовый террор породил в обществе невиданный ранее страх. Попраание гражданских свобод, диктат безграмотной силы, уничтожение культурных ценностей, ненависть к свободному творчеству извращенно объяснялись некими требованиями «сложного» времени, вражеским окружением. Демагогия, ложь и лицемерие пропитали общественную жизнь. Средневековый мрак опустился на город.

Прошли десятилетия. Времена изменились. Варлам Аравидзе уже не у власти. Больше всего Варлам теперь боится солнца, разгоняющего тьму. Ему кажется, что с появлением первого луча с его пальцев начинает капать кровь. Варлам мечтает погасить солнце, источник света и жизни. Расстреливая его в своем воображении, Варлам наконец успокаивается, удовлетворенно засыпает. И во сне — умирает.

Но, покуда живы его наследники, его «защитники», он жив, ибо продолжает жить логика, оправдывающая бессмысленные жертвы. Легко обрекающая на гибель и лучших сынов народа, и — в перспективе — целое человечество...

Концептуальная мысль Т. Абуладзе от внутренней жизни общества движется к глобальным, планетарным проблемам.

Да, время изменилось. И появление фильма Абуладзе — лучшее тому доказательство.

«В чем заключается она, эта перемена, не всякий может определить, но всякий чувствует, что вот с такого-то времени точно произошла какая-то перемена, что и он как будто не тот, да и другие не те, — замечал Белинский. — Люди наблюдающие и мыслящие в изменении обычного хода житейских дел видят... не одно улучшение или понижение их собственного положения, но изменение понятий и нравов общества, следовательно, развитие общественной жизни».

Да, времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. Но были и есть стойкие, ощущающие свою миссию, свой долг, не те, *которых* меняют времена (в фильме Абуладзе сын Варлама Авель пытается оправдаться перед молодым поколением: «Понимаешь,

время было такое. Сложное время...»), а те, *которые* изменяют, поворачивают время.

В этом году в журналах появилось несколько вещей, выполненных в жанре так называемой «обличительной» литературы, своего рода маленькие «Пожары». В центре — эпицентре! — повествования обязательно стоит Катастрофа, разразившаяся в экстремальных условиях.

Оговорюсь сразу: как правило, авторами подобных сочинений движут вполне благородные намерения. Но если вести речь о художественном результате, то обнаруживается определенный стандарт, по которому эти вещи выстроены. Стандарты конечно же обновляются. В прошлые времена, скажем, в стандарт «обличительного» сочинения обязательно входил оптимистический финал. Сейчас — финал иной, тревожный по интонации. *Чреватый* — «...вновь — пока еще очень слабо — задренирована дамба, тугим кольцом охватившая гигантское свинцово-черное зеркало гидроотвала...» (В. Мазаев. «Дамба». — «Наш современник», № 7).

К сожалению, приходится констатировать, что газетная публицистика — с *конкретным* адресом, *конкретными* героями — имеет гораздо больший общественный резонанс. И потом — странно, но факт! — она более захватывающа... Так, одновременно с «Поездом» И. Штемлера («Новый мир», №№ 8—9) в «Литературке» был напечатан очерк Ю. Роста «Действующая модель паровоза в натуральную величину» — о том, как в течение целого месяца некий «лжежелезнодорожник», изображая проводника, спокойно, без всяких помех, путешествовал по всей стране в пустом вагоне. Сюжет, достойный современного Гоголя — пришествия которого, к сожалению, мы пока не дождались...

Ускорение, к которому призывает партия, в литературе может реализовываться только как углубление, интенсивная разработка проблем. Одним «захватом» новой проблематики тут не обойдешься. Только методом «глубинного бурения», социально-исторического исследования можно добиться объемной художественной правды и о сегодняшнем дне — рассматривая его в цепи истории нашего общества, судьбы человечества.

Нельзя объять необъятное, поэтому остановимся на одной лишь области нашей литературы — прозе.

Журнальной прозе в особенности, ибо журналы быстрее, чем издательства, «разворачиваются» лицом к новому. Не претендуя на обзор всего, что появилось в 1986 году, постараюсь коснуться тех тенденций, которые представляются мне наиболее актуальными, и тех произведений, о которых спорили и продолжают спорить.

Что было самой главной, наиболее важной из тенденций года? Борьба с фальшью и лицемерием, с ложью. Борьба за гласность, за социальную справедливость. Борьба за очищение. Борьба с серостью — за жизненное пространство для настоящей литературы. Время возвращает, воскрешает мыслителей, ученых, писателей прошлого, ищет у них ответы на свои вопросы. И этот отбор тоже диктуется временем и, в свою очередь, формирует лицо этого времени.

Поэтому негоже при разборе текущей прозы «занижать планку» перед современниками, живущими рядом с нами.

* * *

Каждая эпоха диктует свой жанровый репертуар. Каждое время придирчиво избирает жанры — как в жизни, так и в литературе. От сугубо «монологического» сознания, привод у которого был короткий: от приказа к исполнению, — общество разворачивается в сторону диалога, диспута, борьбы идей и мнений.

При жестком свете правды исчезают столь популярные еще вчера дифирамбы и панегирики. Не надо полагать, что жанры, чье название столь экзотично, экзотичны для нас: нет, в эпоху взаимных поздравлений и награждений общественное сознание было парализовано в том числе именно панегириками и дифирамбами. Я не имею в виду панегирик какому-то определенному лицу, хотя и это имело место: дифирамб ничтожеству, панегирик серости. Хочется с горечью сказать о другом: о панегириках окружающей действительности, которая требовала, мягко говоря, иных жанров.

Сегодня главенствуют другие жанры. Оду сменил сухой статистический отчет, дифирамб вытеснили статьи, точная информация, справка.

Ярким выражением ситуации дискуссионности — и ее достоинств, и ее временных недостатков (иду-

щих от неумения — или нежелания? — эту дискуссионность понять и принять как принцип социального поведения) был VIII съезд писателей. Нелицеприятные, острые выступления, продиктованные искренней жаждой перемен, озабоченностью нездоровым состоянием литературного дела, определили дух съезда. Дискуссия шла не только *между* участниками съезда. Съезд был откровенно полемичен по отношению к предыдущему общественному периоду. Главными вопросами съезда были: как мы прожили предыдущие годы? Что с нами происходит сегодня? И как жить и работать дальше?

Настораживало лишь одно обстоятельство: трибунная смелость подчас диктовалась не выстраданной позицией, а модной позой. «Установка на гласность» витала в воздухе — но исполнение ее бывало столь же конъюнктурным, что и приснопамятные залиvistые рапорты о достижениях.

И все же, размышляя о лице литературного года, о его, если можно так выразиться, всеобъемлющем жанре, нельзя не сказать, что выступления на съезде тоже выражали тенденцию года — активизацию авторского голоса.

Высказываясь по широкому кругу проблем, прозаики, может быть, и не осознавая этого, подключились к одному из самых древних жанров русской литературы — «слову». Именно «слово» как жанр — с его моральным пафосом, открытой общественной позицией, проповедничеством, соединенным с исповедальностью, — является прародителем сегодняшних писательских выступлений на газетной полосе, на журнальных страницах, на радио, телевидении. «Слово» откровенно публицистично. И тут мы подходим к другому признаку года — публицистичности.

Открылся литературный год «Печальным детективом» В. Астафьева, напечатанным в № 1 «Октября». Одновременно с выходом романа В. Астафьева в критике развернулись дискуссии о взаимоотношениях художественности и публицистичности. Роман В. Астафьева словно подкинул «дров» в эту дискуссию, отнюдь не мертворожденную (что, увы, с нашими дискуссиями нередко бывает).

Главный герой «Печального детектива» Леонид Сошнин по роду службы своей вынужден иметь дело с «дном». Перед нами герой не наблюдающий,

а действующий, с этим самым «дном» и «злом» борющийся. Но это «дно» не какие-то наносные, чуждые элементы. Нет, Астафьев показывает это «дно» как рутину, как порождение нашего же общества, нашего народа. И в этом он глубоко прав. И — бесстрашен в обнажении правды, бесстрашен даже в своем отчаянье, в своем крике.

Это именно из нашего общества выползли и юнцы, готовые ни за что убить молодую женщину, ожидающую ребенка, проломить ей голову *просто так*, из обиды на окружающий мир. Так сказать, в знак протеста. Это из нашего общества — и Венька Фомин, держащий в страхе всех деревенских баб. Не сторонняя воровка, а родная тетка Сошнина оказалась впутанной в «торговые» дела. Местные вейские ребята, не какие-нибудь пришлые «архаровцы», изнасиловали тетю Граню.

Критика после выхода романа заговорила о «новом уровне правды», предложенном Астафьевым. Да, принципиальное значение этой вещи — именно в ее беспощадности, в уроках правды.

Но я не понимаю, почему, радуясь тому, что в прозе Астафьева торжествует правда (а разве раньше писатель лгал? утаивал правду?), мы уходим от следующего вопроса: и какова *художественная* действенность произведения?

А. Адамович, чувствуя его некоторую уязвимость в этом отношении, предлагает, на мой взгляд, паллиатив под названием «художественное заострение»¹. И. Золотусский говорит о «художественности» в принципе («сугубая художественность»), противопоставляя ее «реализму»².

В поисках ответа на вопрос о том, жертвует ли «правда», «реализм» художественностью, я перечитала рассказ Астафьева «Ясным ли днем», опубликованный в «Новом мире» двадцать лет назад. Ценность его обеспечена, на мой взгляд, как раз естественным средством «реализма» и «художественности» (я, кстати, так и не поняла, почему И. Золотусский их противопоставляет друг другу).

¹ Адамович А. Уроки правды.— «Литературная газета», 1986, 13 марта.

² Золотусский И. Дон Кихот из Вейска.— «Новый мир», 1986, № 7.

В конце концов факт может быть всегда один — как в «Преступлении и наказании». А картина состояния общества и глубины исследования человека потрясают гораздо сильнее, чем многочисленные факты уголовной хроники того времени (даже те, что собраны и прокомментированы Достоевским в «Дневнике писателя»).

Критика уже начала спор о том, роман ли «Печальный детектив». Я, например, тоже вряд ли могу согласиться с авторским определением жанра. Думаю, что перед нами именно «слово». Это скорее жанр *высказывания* о действительности, а не жанр, художественно исследующий эту действительность.

«Печальный детектив» ближе всего к прямым размышлениям В. Астафьева, к его «монологу», опубликованному несколько лет назад «Литературной газетой». Чрезвычайно действенным в статье было *личностное* начало. В «Печальном детективе» повествование ведется вроде бы объективно, форма беллетризована. Но эта беллетризация, на мой взгляд, излишняя, декоративна. Признаюсь, что *увидеть* главного героя, поверить в его реальность мне было трудновато: милиционер, читающий в подлиннике Ницше, — «это все от лукавого», по верному выражению Е. Стариковой¹. Установка на беллетристику вступила в конфликт с публицистической мыслью автора, являющейся главным действующим лицом «Печального детектива».

«Гнилой угол России» — так определяет Астафьев место действия. Но в этом «гнилом углу» происходят вещи, которые затрагивают всех нас. Астафьев оценивает здесь уровень нравственности всего общества. В этом смысле вещь перерастает «литературу». Речь ведь идет не только о фактах преступлений. Каковы бы они ни были, всегда Астафьев опирался на народ, на его нравственную силу. Возможна ли такая опора для писателя сейчас?

Слезливые бабы, жалеющие преступника, — это не опора. Да и казак Лавря, и милый Маркел Тихонович — тоже.

Как жить? Как дальше жить? Как жить среди народа? Такими нелегкими вопросами задается Сош-

¹ См. ее выступление на «некруглом столе» «ЛГ» от 15 июня 1986 г.

нин, а главное — автор. И еще один, главный, не сформулированный прямо, но явно звучащий в подтексте вопрос: кто виноват?

В ответе на этот вопрос, как мне кажется, и есть неточность. Кто же в ответе за все происходящее в Вейске? Тяжелее всего от Астафьева достается не разложившемуся начальству, не руководству, не коррумпированной верхушке — интеллигенции. Правда, «псевдо» интеллигенции, противопоставленной бывшему милиционеру, а ныне — прозаику.

Какова она в изображении писателя?

Если редактор, «местное культурное светило», — то оно, «окутавшись сигаретным дымом, дергалось, елозило на стуле, хватаясь за телефон, сорило пеплом».

Если рецензенты рукописи Сошнина — то «бойкие здешние пьяницы-мыслители, подрабатывающие у Сыроквасовой и видевшие милицию, которая отражена была в его творчестве в этой вот пестренькой папке, чаще всего в медвытрезвителе».

«Говоруны», «пустобрехи», «баре» — таковы авторские инвективы в адрес «интеллигенции» города Вейска. Наше знакомство с ней начинается с карикатурной фигуры редактора Сыроквасовой — с ее тремя горе-вундеркиндами от трех «творческих производителей», — а затем продолжается в сатирическом изображении «интеллигентного» семейства Пестеревых, приспособивших студентку Пашу в бесплатные домработницы. Саркастично, карикатурно, но... задумываешься: а почему писатель (и вместе с ним Сошнин) даже капли души не вложил в мысль о том, например, как живет эта самая Сыроквасова, таща на свою ничтожную зарплату троих малолетних ребят? Почему надо смеяться над тем, что ее дети любят рисовать? Над тем, что она бедно одета (сарафан-спецовка, черный старый свитер)? Почему не приходит писателю Сошнину и писателю Астафьеву в голову мысль о ее нелегкой жизни? Куда делись его сострадание, его гуманизм? Или гуманизм исчезает потому только, что редакторша не столь внимательно отнеслась к рукописи? А что это за рукопись, каково ее качество, Астафьев ощутить нам не дал... Думается, что здесь публицистическая заданность опередила исследовательскую мысль автора.

Мадам Пестерева с ее потугами на «светскость»

действительно отвратительна. Но почему столь же карикатурно изображена и ее жертва — добрейшая Паша? «Ясное дело, только крепким узлом и можно было сдерживать силы в чугунных цилиндрах груди с ввинченными в сердку (?! — Н. И.) трехдюймовыми гайками. Те гайки поди-ка не раз и не два отвинчивали передовые сельские механизаторы, но даже резьбу сорвать не осилились (?! — Н. И.), не укротили мощь могучего, все горячее распалющегося перед бегом механизма. — И-их, глистогоны-интеллигенты! — рывкнула девка... Грудь у девки закултыхалась, зад завращался тракторным маховиком, ноги, обутые в кеды сорок второго размера, делали саженные хватки...»

«Аристократки», «лахудры с филфака», которым Паша постирывает бельишко, «понимающие толк в коньяках, коктейлях и сексе», «насмехались над Пашей», гневно пишет автор. Но зачем же к «лахудрам» присоединяться и нам?

И еще об одной «интеллигентке». Отвечая на вопросы мадам Пестеревой, Паша перечисляет недостатки второго тома «Мертвых душ» и клеймит «мракобесов» из Оптиной пустыни. Далее следует прелюбопытнейший диалог между Пестеревой и «девкой» Пашей.

«Так-так. Вы, конечно, прочли второй том и оттого так уверенно его отрицаете?»

— Нет. Все это нам рассказывала еще в селе учительница литературы Эда Генриховна Шутенберг...

— Ссылная учительница?

— Да.

— ...И она вас, деревенских учащихся, приучала к самостоятельности мышления?

— Упорно приучала. Настойчиво. Много сил положила на это дело».

Тут уж совсем не до смеха — оказывается, в «однбокости» (скажем так) Пашиного развития виновата ссылная учительница-интеллигентка... Здесь автор почему-то солидаризуется... с мадам Пестеревой, обрушивая весь сарказм на пострадавшую в оные годы учительницу.

В «Печальном детективе» побеждает идея: как только деревенский житель утрачивает связь с родными корнями, он немедленно превращается в подонка. Сама Паша чуть было не превратилась в го-

родскую «лахудру» похлеще филфаковских. Антон Пестерев, по происхождению деревенский парень, стал человеком крайне непорядочным: когда умерла в деревне родная мать, послал переводом на похороны пятьдесят рублей, боясь потревожить нервы после курорта... И так далее.

Корень всех бед в моральном разложении народа Астафьев видит именно здесь, в городской псевдоинтеллигенции. Виноваты «те»; но ни разу его герой, а вместе с ним и автор не задумываются над тем, что виноваты-то и «мы» сами. Если уж вести разговор об интеллигенции, то в ее традициях — задумываться прежде всего о своей вине и о своей возможности помочь.

В интервью журналу «Огонек», данном В. Астафьевым более чем через полгода после публикации «Печального детектива», писатель признался, что он, видимо, поторопился вынести свою вещь к читателю — она окончательно не отделана, нет прописанности характеристик и т. п. Но я не думаю, что «отделанность» — это главное уязвимое место романа... Может быть, с победившим на сегодня у писателя «проповедническим» направлением мысли просто трудно оставаться на позициях художника?

Уже отмечалось, сколь перегружен роман блатным жаргоном, канцеляризмами и сколь, с другой стороны, тяжелы, не гибки по слову «философические» куски. Но, возразят мне, уж Астафьеву-то позволена свобода в обращении с языком! Однако мне в этой небрежности видится не свобода, а связанность, потеря точного слова, каким всегда славился Астафьев.

Рискну высказать еще одно предположение: несмотря на нервность (и неровность) письма, как бы оправданные эмоциональностью авторского взгляда, есть в «Печальном детективе» чисто стилевые моменты, которые убеждают меня в холодности взгляда писателя. Вот с чем сравнивается, например, страшная смерть — от несущегося с потерявшим разум пьяницей за рулем грузовика: «Будто бабочки-боярышницы, взлетели дряхлые старушки в воздух и сложили легкие крылышки на тротуаре»... Так установка на последнее «слово», на истовую моральную проповедь вступает в противоречие с самой художественной тканью «Печального детектива».

Писатель обратился к «проклятым» вопросам: что

такое «всех ввергающий в умиление русский характер?» Что такое «на Руси Великой зверь в человеческом облике?» Откуда берется зло в человеке, только вчера ходившем в садик и распевавшем детские песенки о дружбе? Однажды Сошнин думает: чтобы ответить на эти вопросы, надо «обнажиться до кожи, до неуклюжих мослаков, до тайных неприглядных мест». Но «доскребается» ли он (а вместе с ним — и автор)? Не предлагает ли ответы готовые?

Писатели-«деревенщики» активно осваивают сегодня территорию города. Он пока не в состоянии — как коренные москвичи или ленинградцы, например, — ощутить город как «малую родину», передать его воздух, его поэзию. Природу города, городскую культуру, многовековую историю они не ощущают как впитанную с молоком матери ценность. «Боль» города у них не болит, а их отталкивает: чувство отращения доминирует. Город аккумулировал в себе все отрицательное, негативное, что есть в современной жизни. Дьявол, противостоящий «родному углу», корням, — вот что такое город. Отвратителен, глубоко антиэстетичен мокнувший под унылым осенне-зимним, ледяным дождем поселок городского типа Вейск В. Астафьева. Но никаких позитивных эмоций (только чувство брезгливого отталкивания) не вызывает и Москва в романе В. Белова «Все впереди» («Наш современник», №№ 7—8).

«Городской» роман Белова — резкое отрицание, «антилад» городской жизни. Если атмосферу «Лада» можно передать народной песней, если «Привычное дело» открывает сочная народная частушка, распеваемая пьяненьким Иваном Африканычем, то атмосферу романа лучше всего передает частушка полуприличная, резво распеваемая модно одетыми, лысеющими молодыми людьми в самолете, доставляющем героев в туристический вояж во Францию.

В городе все «анти». Антилад. Антигармония. Антипривязанности. Антидружба. Антилюбовь. Семейная жизнь главных героев Любы и Димы Медведевых разрушается из-за смутного подозрения мужа, что жена, будучи в Париже, может быть (!), посмотрела порнофильм. Подозреваемый разврат связан с женской эмансипацией, эмансипация — с разводом, развод — с алкоголизмом, алкоголизм — с нарушением трудовой дисциплины, нарушения дисциплины — с

тюрьмой, тюрьма — с потерей отцовства, что, в свою очередь, может сказаться на судьбах детей, которых, как намекает автор, ловкие дяди способны вывезти за рубежи нашей Родины.

В общем, серьезная парафраза иронического чеховского: кто может изменить жене, может изменить и отечеству... И вся эта драма порождена проклятой неизвестностью: смотрела ли жена то самое кино?..

Сначала можно предположить, что откровенную неприязнь В. Белова вызывает современное городское «мещанство». Но сама авторская позиция носит в романе черты растерянности перед движением времени. Жанр «слова» (а роман в целом и является «словом» Белова об образе современной жизни) таит в себе большую опасность: становясь в позу «пророка», «вещателя истины в последней инстанции», «исправителя нравов», писатель рискует потерять художественные ориентиры, особенно если рука дрожит от злости. Опасно и легко проникающее в этот жанр самодовольство, любование особой «нравственностью» перед лицом обличаемых пороков:

Он, лютый враг греха и чистоты радетель,
Клеймит безнравственность и славит добродетель.
...Послушать проповедь настырного святоши,
Так плохи будут все, лишь он один хороший.

(Мольер. «Тартюф»)

Торжествует в «антигородском» романе злостный антигерой Бриш. Только ему в городе живется раздольно. Он получает в жены красивую женщину и в придачу ... готовых детей (между прочим, если судить объективно, по поступкам, а не по авторской оценке, это человек, заботливо опекающий детей оказавшегося в тюрьме Медведева, внимательный и чуткий муж. Зато Медведев ни о детях, ни о бывшей жене всерьез и не думает — его волнует лишь уязвленное самолюбие).

Облик столицы в изображении Белова угрожающе античеловечен. «Вышедший из человеческого подчинения, гигантский город... тянулся ввысь, не признавая ничьих резонов». Интересно, чьих? И может быть, лучше было бы Москве тянуться вширь, как большой деревне? Грозная интонация автора нарастает: «Незаметно для москвичей понемногу исчезали в столице бани и бублики; фанты и пепси-кола усердно

соревновались с другими напитками»... Внутри этого «надвигающегося» города идет сплошное разложение — и начинается оно, конечно, с женщины.

Женщина, по Белову, изначально греховна: она, развратница, покупает финский шампунь (чтобы промытыми волосами соблазнять мужчин!), пьет шампанское, курит («пропахшая никотином Наталья»), обнаглела до того, что отмечает день своего рождения, носит «скользкий» халат, а под ним — вообще, оказывается, голая.

Мысль о последнем обстоятельстве для автора и его героев мучительна в принципе. Их реакция напомнила мне по ассоциации эпизод из «Привычного дела» — когда в сельпо привезли репродукцию известной картины Рубенса, «бабы», как взглянули, так и заплевались, заругались: картина изображала обнаженную женщину.

«— Ой, ой, унеси, лешой, чего и не нарисуют. Уж голых баб возить начали! Что дальше-то будет?»

Сегодняшние волнения В. Белова близки сетованиям сельповских баб. Раньше, например, девчонки, катаясь на лодках, сидели «не иначе как со сдвинутыми коленками. Хотя длина сарафанов (?! — *Н. И.*) уже стремительно сокращалась, и белые танцы смело внедрялись в беззащитный и неустойчивый молодежный быт». Голые коленки, укоротившиеся сарафаны — да и, в общем, весь «городской» уклад жизни современной женщины вызывает у героев романа резкое неприятие, брезгливость, отвращение. Писатель не затрудняет себя психологическим анализом, построением сложных характеров, исследованием, анализом жизни. Чтобы понять, что представляет из себя Бриш, читателю, например, не надо тратить особых усилий. Все ясно сразу. Послушаем лишь его прямую речь: «Скажи, а как ты задницу моешь, стоя или сидя?», «Друзья познаются в беде», «Ей как раз не хватает kibenematika». Комментарии излишни: перед нами законченный пошляк; но надежда авторская, герои-то истинные каковы?

Иванов рассказывает Зуеву о пикантных подробностях французской поездки, делится с ним всеми своими подозрениями относительно Любы. А Зуев, естественно, мужу — Медведеву, а Медведев... впрочем, что произошло с Медведевым, читатель уже понял. Герои, подсматривающие за женой друга в щелочку,

а потом передающие эти сведения, это ли не святое товарищество, это ли не борьба с развратом?..

А кто виноват? Тот же вопрос, что витает над «Печальным детективом». Кто виноват в распаде, уничтожении семьи, безлюбных отношениях, осиротевших детей, спивающихся женщинах? Чья вина? Виноват конечно же город («надвигающаяся» Москва), населенный бришами всех мастей.

Автор уверен в том, что «большие человеческие скопища» порождают «дефицит доброты». Нет таких нравственных изъянов, которые не были бы приписаны В. Беловым именно москвичам. Соревноваться с ним в этом целенаправленном антиурбанизме может только В. Астафьев (кстати, если у В. Белова угрожающей фигурой является *Бриш*, то у В. Астафьева — рыба-*берш*, хищник с «запредельно-жутким» взором, чья «морда с пастью от глаза до глаза была отмечена печатью надменной враждебности»). В. Астафьеву («Наш современник», № 5), правда, не нравятся ни череповчане (матерящиеся, «дерзкие» и «нахрапистые»), ни вологжане («завидующие глаза, загребущие руки»), но особое негодование у него вызывают москвичи, которых отличают «высокомерие, чванство, всезнайство, джинсы с непонятной наклейкой на задку, круглое пуздо». Скажем прямо — странно, что только эти качества разглядел в москвичах прозаик. Однако вернемся к В. Белову, позиция которого во многом совпадает с астафьевской.

Конечно же опять виноваты во всем интеллектуалы. Они вызывают у положительных героев В. Белова прямо-таки аллергию: «Терпеть не могу интеллектуалов!»

Правда, текст, язык романа внушают некоторое сомнение в том, что интеллектуализм совсем уж чужд самому автору. Читаем: «Зуев и Бриш служили лишь контрастной средой...» Но это предложение на странице соседствует с неожиданными, отнюдь не московскими диалектизмами: «Он решил двигать через Марьину рощу, а там *запазгался* сначала в тупик». Оставим в покое дорогие сердцу В. Белова диалектизмы, смело впаянные в московскую речь, служащие, как я понимаю, «контрастной средой». Обратимся к языку романа «Все впереди». Раньше беловский язык можно было сравнить с родничком из «Привычного

дела»: «Вода была так прозрачна, что казалось, что ее нет вовсе, этой воды». Теперь — другое. Если море — «бирюзовое», если клумба — «полыхает богатой цветочной радугой». Или: «Он запомнил лишь отзвуки удивительной внутренней теплоты, какого-то радостного и одновременно грустного покоя, излучаемого прекрасными, отрешенными от всего звуками». Полноте, да Белов ли это? «Он осторожно ступил к коридорному повороту и тут же отпрянул назад...», «Его душа была широка, как широка и коренаста была вся его подвижная фигура, за внешним видом которой (?! — *Н. И.*) Люба следила, пожалуй, больше, чем за своим», «Она сдержанно любовалась им, когда он по утрам уходил на троллейбус», «Раздираемая душу тревога», «Вид собственных конечностей устыдил его» — многочисленные стилистические и языковые погрешности свидетельствуют о неорганичности, искусственности вещи в целом.

Слово как будто взбунтовалось против прозаика, несмотря на разбросанные в тексте глубокомысленные рассуждения о нем («Слово утратило свою первоначальную чистоту, оно стало выражением цинизма. Неужели дурная судьба преследует даже слова?»). А может, и благодаря им?

Роман В. Белова неожиданно, на новом витке продолжает линию не только антинигилистического романа, но и печально известного пасквиля И. Шевцова «Тля», и романа В. Кочетова «Чего же ты хочешь?» (кстати, именно об этой связи недвусмысленно говорится и в апологетически-комплиментарной по отношению к роману В. Белова статье В. Горбачева в журнале «Молодая гвардия», 1987, № 3).

Одной из особенностей этой жанровой разновидности является то, что в свое время было метко названо «мусульманским взглядом на женщину». Послушаем по «женскому вопросу» и Белинского: «Мнение, что женщина годна только рожать и нянчить детей, варить мужу щи и кашу, или плясать и сплетничать, и почитать легонькие пустячки — это истинно киргиз-кайсацкое мнение!» Скажу прямо, что я отнюдь не поклонница оголтелой эмансипации, принимающей подчас дурные формы. Но не менее странные формы принимает и роковая борьба иных наших литературных деятелей — то с узкими брюками, то с широкими, то с дискотеками, то с аэробикой...

Осмысления нового для Белова «московского» материала не произошло — прежде всего потому, что исследование определяла предварительная негативная установка раздраженного, подозрительного, намекающего на темные силы, мешающие Ивановым и Зуевым реализоваться, авторского сознания.

По мысли В. Белова, зло концентрируется отдельно от народа, воплощением которого является деревня. Вместо того чтобы разобраться в реальном неблагополучии современной народной жизни, В. Белов закрывает на него глаза.

Позиция более чем уязвимая. И обнажить эту уязвимость нам поможет голос еще одного «деревенщика» — Ф. Абрамова.

«Да в общем-то человек строит дом на всю жизнь, — писал Ф. Абрамов в записных книжках, опубликованных Л. Крутиковой в документальном повествовании «Дом в Верколе». — И одновременно строит себя» («Наш современник», №№ 3—4).

Метафора дома была для творчества Ф. Абрамова главной, несущей, всеобъемлющей. Дом — это и семья, и родные места, и природа, и культура, и Родина.

Как человек строит всю жизнь и дом, и себя, так же и народ: народная жизнь текуча, подвижна. Подвижен и характер народный.

Горькая мысль Ф. Абрамова обращена к самой деревне, к «малой родине».

Два противоположных, противоречивых чувства мучают писателя.

Первое: восхищение Севером, любовь и нежность к родной природе и людям. «Я езжу за волей на Север»; «Нигде нет такого блаженства, такой красоты, как на моем угоре»; «Я восхищался, как она работает... Чисто, красиво работает».

Рядом идут записи совсем иного рода:

«Ужас! Люди проклинают урожай — вот до чего мы дожили!»

«Жуть, жуть! Отчаянье берет».

«Если бы встали из могил старики — что бы они сказали? А покосы на Хорсе! Заросли, задичали...»

«...Клянут тебя, жито. Зачем уродилось? Ведь убирать тебя надо, робить надо...»

«Что это? Полная неспособность к делу?»

«У веркольцев психология иждивенцев: дайте, по-

могите, организуйте. А сами в это время пьянствовать да зубоскалить».

Безо всякого преклонения и поклонения смотрит Ф. Абрамов на земляков. Чувство гражданской ответственности продиктовало ему и известное письмо «Чем живем-кормимся», и эти дневниковые записи. Не на «бришей», не на «интеллектуалов» направлен гнев Ф. Абрамова (удивительно благодарны, кстати, его записи как раз о творческой интеллигенции, актерах, посещавших летом Верколу). «Что все-таки у нас делается? Куда идем?» — вот что мучает писателя. Не спасет похвальба деревенских: «Мы, русские, все перетерпим». Ведь похваляется-то долготерпением Вася по прозвищу «бутылочка»...

Нет, мысль Абрамова иная: «Сегодня пассивность и равнодушие стали национальным бедствием, угрозой существования страны. ...А расплачиваться за свою пассивность и равнодушие будет сам же народ».

И — главное: «Кадение народу, беспрерывное словословие в его адрес — важнейшее зло.

Оно усыпляет народ, разлагает его.

...Культ, какую бы форму он ни принял, — всегда опасен для народа».

По В. Белову, зло собрано *внутри* кольцевой дороги, окружающей Москву. По В. Астафьеву, именно город, цивилизация разрушительно, развращающе действуют на нравственность деревенских жителей.

Аргументы Ф. Абрамова активно противостоят такой точке зрения.

Название «Все впереди» носит у Белова метафорически-иронический характер. «Теперь нам пора отрешиться от всяких иллюзий. В том числе и от той, что все впереди», — так думал безвременно погибший Грузь, чьи дневники (опять исповедь-проповедь! — торжествующий ныне жанр) обильно цитируются в повествовании. Это «бесы всегда ругают прошлое и хвалят будущее».

В авторской концепции, кстати, «бесы» и дьявол занимают чрезвычайно важное место. Прозаик, естественно, *отделяет* бесовство от своих любимых героев, персонифицируя его в Брише и иже с ним, намекая на то, что «существует могучая, целеустремленная злая и тайная сила». Вывод однозначен. «Уж лучше погибнуть в атомной схватке, чем жить по указке дьявола!» — говорит

нарколога Иванов, близкий автору герой. И хотя Медведев ему «задумчиво» возражает: «Я не уверен, что ты прав», — авторского опровержения эти слова в романе так и не получают.

Переведем дыхание. Тезис слишком опасен, чтобы оставлять его без комментария. Одно дело — домостроевский гнев по поводу того, до какого падения дошла матушка Русь («В молодежных газетах уже появились сексуальные обозреватели... В Вологде, я слышал, медики открыли службу семьи» — и этот яростный разоблачитель — врач?!), другое — судьба всего человечества, которой так непринужденно жонглируют беловские герои. Лично я сторонница иной точки зрения: лучше быть разными в жизни, чем одинаковыми в смерти.

«Есть два главных провокаторских бесовских софизма, — замечает Ю. Карякин. — Оба — смертельный капкан, западня. Один — выдвинутый фанатиками антикоммунизма: «Лучше быть мертвым, чем красным...» Другой — исповедуемый фанатиками ультралевыми: «Лучше быть мертвым, чем красным» (опять-таки — миру всему). Оба эти софизма и провоцируют самоубийство человечества...

Сселить бы всех, кто так считает, на какой-нибудь остров, и пусть они там (бесы против бесов) маршируют, стращают друга друга, поют хором: «Лучше быть мертвым, мертвым, мертвым, чем, чем, чем...» Вот и будьте — сами! Никто ведь не пожалеет, все лишь вздохнут с облегчением. Да ведь только слишком много среди них не фанатиков, а обыкновенных банальных словоблудов...

Еще раз повторю: изменилось качество времени. Мы, живущие сегодня, находимся, по мысли Ю. Карякина, «в самом эпицентре борьбы времени живого и мертвого». Ситуация слишком серьезна, чтобы литература могла себе позволять и провинциальную замкнутость, узость мысли, и неприязнь ко всякой иной, не похожей на свою точку зрения. «Слово» В. Белова о современной жизни при всей внешней приближенности к актуальным проблемам (пьянство, разводы, страдающие дети и т. п.) оказалось узким, зашоренным, не открытым действительности в ее полноте и сложности.

За последние годы выяснилось: «убий человечество» началось с «убий человека». Выяснилось: в про-

скрипционный «атомный» список «попал весь род людской, жизнь вся попала — от человека до одноклеточных».

Литература в такой кризисный для всего человечества, всего мира момент не имеет права проповедовать герметизм. «Слово» о мире и благодати может стать эффективным только при соединении с истинной исповедальностью. Не только угроза атомного пожара, но и угроза гибели, так сказать, «подбочной» — вот о чем должна постоянно помнить и предупреждать литература. Тяжело говорить об этом, но именно в «Пожаре» В. Распутин как будто бы пророчески предрек страшный пожар Чернобыля.

* * *

Как же литература в такой драматический год, как 1986-й, была в колокол? Или не была? Навевала сон золотой? Или же усиленно щекотала нервные окончания, как те, что связаны с «последними», крайними вопросами (В. Белов), так и те, что порождают ощущения удовольствия, комфорта, сладкого, обмирающего — как на качелях — животного отвлечения? «Давайте позабудем мы!» — не этот ли клич витал над иными литературными публикациями?

...Журналистка, похожая одновременно и на боттичеллиевскую «Весну», и на танк — «под хрупкой зеленью и розовостью проступает железная броня», — неплохо устроенная, отлично экипированная, быт которой (благодаря домработнице) прекрасно налажен, маленькая дочка которой, кажется, заболела, поднимает на ноги лучших московских врачей, флиртует (не в меру) с самым Лучшим, срочно проводит медицинские анализы. Тревога оказалась ложной, дочь практически здорова. Танк движется дальше по ухабам московской жизни (В. Токарева. «Длинный день». — «Новый мир», № 2).

...Театральный московский журналист, озабоченный прежде всего судьбой своей престижной телепередачи, человек светский, посетитель салонов и премьер, живущий один в роскошно обставленной трехкомнатной квартире, с хорошо налаженным благодаря приходящей домработнице бытом, неплохо играющий в теннис, проводящий отпуск обычно в интуристовских люксах, попадает в нежелательную для себя ситуацию выбора

между известным главным режиссером-«консерватором» и режиссером начинающим, но талантливым, «новатором». Герой-конформист устраняется, «умывает руки», за что награжден поездкой в Париж, а затем и работой в одном из отделений ЮНЕСКО. Простонародная девица, которую он в меру своих душевных сил любил, уходит к «новатору». Герой терпит моральное фиаско, женясь на свояченице своего начальника, отлично играющего в теннис (Ю. Эдлис. «Антракт». — «Новый мир», № 4—5).

...Красивая молодая женщина, любящая и горячо любимая жена пожилого директора завода, узнает в приехавшем на завод в командировку из Москвы своего бывшего любовника. Тот, желая пробить техническое (устаревшее, как выясняется) усовершенствование (чему директор противится), шантажирует ее, угрожая разоблачить прошлую связь. Красивая женщина не выдерживает душевных мук и выбрасывается из окна (Б. Васильев. «Гибель богинь». — «Нева», № 7).

...Преуспевающий эстрадный композитор, устроивший свою жизнь в высшей степени комфортно, завсегда с труппой творческих клубов и закрытых ресторанов, коллекционирующий модную живопись, любитель хорошо поесть и посидеть с приятелями, обладатель превосходной мебели и не менее превосходной для его образа жизни жены-приобретательницы, желает «поступить» своего сына в престижную музыкальную школу, но все кончается драматически, ибо у ребенка отсутствует музыкальный слух (Н. Кожевникова. «В легком жанре». — «Новый мир», № 3).

...Директор Института искусств, властолюбивый и мстительный, не терпящий возражений, унижающий подчиненных, волюнтаристские способы руководства которого давно устарели, пытается приспособиться к «новым временам», но терпит крах; ему грозит «ссылка» в одну из стран в качестве дипломата. Высокое руководство меняется само и, поменявшись, желает как можно скорее решать кадровые вопросы. На протяжении повести героя окружают дамы разной степени известности, привлекательности, изобретательности и чувствительности.

Особенно выделяется массажистка, обладающая выдающимися способностями, почти экстрасенс, любящая людей сверх всякой меры. Вот образчик ее поразительной доброты: «Переломов теперь не оберешься,

особенно шейки бедра. А это в пожилом возрасте бывает с летальным исходом. Бедные!

...Томила забота о возможных увечных, но радость в Светкиной груди не улеглась» (Г. Шергова. «Светка — астральное тело». — «Знамя», № 7).

...Молодая энергичная красавица, ведущая в горисполкоме отдел работы с подростками, мать прелестного малыша, страдает от того, что на ребенка предъявляет права отец (разведенный муж), явный аферист «каспийского» происхождения; бесстрашно разоблачает его милиции и со слезами радости на глазах от сознания свершенного долга любуется красотой окружающего мира, освобожденного от афериста-мужа: «Благодарить за жизнь, которая показалась вдруг бесконечной; благодарить... за чудо обновления (?! — Н. И.), которое свершилось в ней» (Г. Семенов. «Жасмин в тени забора». — «Юность», № 1).

...Молодая красивая женщина, измученная интеллектуальными спорами в своем салоне, до болезненности равнодушна к мужскому полу; «молоденькая развратница», голова которой «кружилась опять от одного поцелуя», в погоне за новыми ощущениями внутренне подчиняется хамоватому шоферу «персоналки», который «красив, как бог» («молодой, а развращен до невозможности») и шантажирует ее. Далее красавицу развратницу быстренько убивают в подмосковном лесу, а ее муж кончает с собой. Всю эту историю рассказывает осиротевший любовник (Г. Семенов. «Ум лисицы». — «Новый мир», № 7).

...Женщина не очень молодая, но еще вполне привлекательная, искусствовед, мать двух взрослых дочерей, разведенная, не может устроить свою личную жизнь, хотя и внутренне готова к пикантным ситуациям; дочери тоже страдают, ибо у одной нет фирменных джинсов, а другая любит женатого, да к тому же мучается — брать ей на южный курорт платье-марлевку или нет. Неожиданно врывающиеся в повествование разведенные и еще не женатые мужчины в меру оттеняют женское одиночество (А. Курчаткин. «Бабий дом». — «Октябрь», № 6).

...Моложавый доктор наук привлекательной наружности, с однокомнатной квартирой на Сивцевом Вражке, разведенный, приезжает в город своего детства (да и молодости тоже) Ленинград на традиционный сбор одноклассников; выясняет у бывшей жены, что их сын

бросил университет и ушел в армию — «там, считает он, жизнь «без вранья», там нет «чиновников от науки». Посрамленный духовным величием сына отец, который привык жить по «двойному» или даже «тройному» стандарту («когда тебе говорят одно, лучшему другу — другое, а на службе — еще...»), уезжает к сыну (Н. Катерли. «Пестрые открытки». — «Нева», № 7).

Ну хорошо, скажет читатель, все зависит от того, как написан сюжет, как он осмыслен. Посмотрим, как это написано.

«Неторопливо, добросовестно, с прочувствованным усердием Ласточкин водил сверкающим станочком фирмы «Жиллет» по щеке, покрытой душистой зеленоватой пеной крема «Пальмолив». Решил освежиться еще раз к вечеру: у Толика ожидался большой сбор. Толик прекрасно готовил и в этот раз обещал телятину с персиками. Ксана с утра посетила косметичку для полной боевой готовности».

«На подбородке сквозь белоснежную пену «Флорены» проступила кровь... он смывал теплой водой с лица мыльную пену и растирал его прохладно пощипывающим лосьоном... Он позавтракал, допил кофе, сложил в мойку грязную посуду, вернулся в спальню, натянул на себя плотный шерстяной свитер, поверх его надел серый пиджак из толстого английского твида...»

«Даже в таком обыденном деле, как утреннее одевание, Надя была сосредоточенной и разной: по-девчачьи — спереди, а не сзади — застегивала лифчик и сердилась на колготки; по-женски ловко управлялась с платьем. Отбросив за спину густые светлые волосы — дважды в месяц она мыла их подсушенным черным хлебом,— улыбалась... и уходила на кухню».

«Вода с ртутной тяжестью перекачивалась по линолеуму. Ирина сочно подбирала ее тряпкой, чувствуя, как натужно юбка обтягивает бедра при каждом движении, как сладко лишнут ко лбу иссиня-черные волосы, и как, точно пойманный в мешок зверь, ритмично мечутся под майкой могучие ее груди. Она ощутила тесноту одежд, неспособных сдержать буйство рвущейся из них цветущей ее плоти... и, разрывая вдрызг французские колготки, стала стремительно их натягивать на мокрые ноги».

«У нее были послушные волосы, и она легко собрала их в пучок на макушке, оголив шею и оставив на ней только два-три... полупрозрачных завитка. Такие же

тонкие пряди она оставила на висках, а на лоб пустила густую челку, тоже как бы небрежно упавшую с темени... Тенями она никогда не пользовалась, но на этот раз, чтобы скрыть заспанность на лице, едва заметно тронула надглазья коричневым тоном. А на губах усилила блеск бесцветной помадой».

«Я всегда удивлялся, как она могла терпеть огненно-горячую воду, а она отвечала, что горячий душ снимает усталость и успокаивает нервы... Разгуливала в больших моих тапочках нагишом по квартире, шаркала ими по полу и, розово-умиротворенная, задобревшая и усталая, поглядывала на меня с кокетливой укоризной, любуясь собой в моем очарованном взгляде. А потом долго и старательно расчесывала короткие свои волосы перед мутным от пара зеркалом...»

Из рассказа в повесть, из повести в роман тянется эта банно-косметическая процедура. Искусные мастера слова терпеливо объяснят, как и чем надо мыть волосы, как избавиться от морщин, когда положить маску, чем выгодно оттенить глаза и губы. Озабочены герои в лучшем случае тем, какую, побрившись, получить должность; или как, вытеревшись лосьоном, устроить в престижную школу «наследника»; или как, застегнув подвечоночьи лифчик, избавиться от бывшего любовника. Скажут, что это уровень забот героев, но не автора; однако ведь не что иное, как авторский глаз с удовольствием фиксирует — а голос со знанием дела, проникновенно комментирует — чистоплотные действия своих героев, любовно описывает их жизнь — от интерьера до «внутреннего мира»... И. Дедков в статье «...Когда рассеялся лирический туман...», вошедшей в его новую книгу «Живое лицо времени», относил подобные явления к области прозы так называемых «сорокалетних». Должна с огорчением признать, что за прошедшие годы это литературное направление явно разрослось, обретая все новых и новых адептов из разных «возрастных» групп.

Авторы этих произведений (а их в журнальной беллетристике много) не хотят, естественно, оставаться позади прогресса — как общественного, так и собственно литературного. Не тот темперамент.

Дабы не отставать от прогресса общественного, в сюжет вводится «ситуация года» — снятие с крупных постов, назначение на эти посты, а также колебания внутри уже занятых кресел. Слухи насчет всяческих

перемещений по служебной лестнице одолевают героев. И общественный прогресс, таким образом, связывается всего-навсего со служебными перемещениями.

Что же касается прогресса литературного, то, как известно, в последнее время модно «взбадривать» беллетристически-мелодраматический сюжет фантастическими картинками, гротесковыми этюдами. То появится вдруг в сочинении крыса, таскающая для уголовного элемента десятки и двадцатипятирублевки. То героиня — на всякий случай — полетит в финале над зеленым лугом. То феерические сны начнут перемежаться с видениями и перемещениями в пространстве... Унылое течение бытности, сугубая описательность уже мало кого из сочинителей устраивают: это, как говорится, «демоде́». В тесной малогабаритной квартирке вдруг начнется водевиль с участием парализованной старушки и грохочущего в самые напряженные моменты действия судна... Вам почему-то не смешно, читатель? Вам трудно вместе с «положительной» по замыслу автора героиней мгновенно перелететь от «летальных исходов» к чувству «радости в груди»? От унавшего у парализованной судна — к любовным играм? Ничего, привыкнете... Зато «мнимых глубин можно достичь без больших затрат психической энергии» (В. Конецкий).

Эта литература «на излете» общественной ситуации 70-х — первой половины 80-х годов порождена и вскормлена ею. Именно тогда, когда общество охватила болезнь распада духовной мускулатуры (уже хорошо формировавшейся к началу шестидесятых), когда интеллигенция начала испытывать чувство безнадежности каких бы то ни было усилий (ибо, казалось бы, после XX съезда время уже не могло повернуться вспять, а оно все-таки поворачивалось, но уже в каком-то фарсовом варианте), только самостоятельный, сильный, мощный талант, как, скажем, Юрий Трифонов, мог писать — нет, не о городе, нет, не о городской интеллигенции, хотя и о ней тоже, — *об истории* нашего народа и общества через образ жизни современной интеллигенции, мог решать вечные проблемы через вопросы вроде бытовые. У Трифонова есть подражатели, но нет продолжателей. А «сорокалетние», скажем, которые вроде бы шли за ним, растеряли то, чего он уже добился. Я имею в виду не только и не столько художественное мастерство (это уж кому как от бога достанется), а смелость и исследовательский пафос, с которыми он под-

ходил к важнейшим, ключевым социальным моментам нашей эпохи и поведения человека.

В двенадцатом номере журнала «Знамя» опубликован рассказ Ю. Трифонова «Недолгое пребывание в камере пыток». Это один из рассказов последнего цикла, над которым работал писатель незадолго до смерти, — цикла «Опрокинутый дом».

Небольшое отступление. В беллетристике, о которой шла речь выше, исповедальный и проповеднический моменты практически отсутствуют. Авторская позиция выражена или очень бледно, или, напротив, средствами откровенного морализирования — в качестве «довеска» к основной беллетристической продукции. Как «*deus ex machina*» появляется, скажем, юная девица у Н. Катерли, читающая в финале мораль молоджавому отцу ее возлюбленного.

Но в 1986 году была не единожды предпринята попытка открытого выхода к читателю — автор явился, так сказать, совсем без маски. Я имею в виду «Камешки на ладони» В. Солоухина («Новый мир», № 8) и «Год как день» («Октябрь», № 5) — записи из дневника В. Гусева.

* * *

Печатание своих дневниковых записей или записной книжки — дело чрезвычайно щепетильное. Вот что пишет Белинский: «Не дело... выставлять себя гением и великим человеком, которого каждая строка интересна и важна для современников и потомства, это было дело других, когда смерть изменила отношения поэта к публике и публики к поэту, — а это дело выполнили издатели его сочинений». Классики относились к этим жанрам либо как к работе очистительной, которая должна быть скрыта от глаз публики; либо как к работе подсобной, тоже не рассчитанной на читателя. Ныне же литераторы легко знакомят нас со своими переживаниями и мыслями еще при жизни — а что как читатель не проявит к ним интереса *потом*? Уж лучше сейчас быть своим собственным публикатором.

Но — шутки в сторону — все зависит конечно же от степени духовной наполненности, интеллектуальной честности, этической выверенности записей и миниатюр. Это «личный» жанр. Когда писатель уже заслужил высокий авторитет художника и мыслителя, то и «личный»

жанр его — как личное клеймо мастера. Но попытки обнародования своих «записей» так помолодели, приняли такой массовый характер, что, боюсь, с них вскоре может начать свой творческий путь и какое-нибудь юное дарование... Такой жанр исключительно коварен, это жанр-предатель — ибо ничто так не раскрывает уровень духа писателя, как не опосредованное героем высказывание.

Это — тоже «слово» писателя, свидетельствующее о себе и о мире.

Для того чтобы сказать свое *слово*, нужно, как условие, обладать жизненной *позицией*. Однако в самом начале записей В. Гусева — гордое отрицание этой необходимости: «Творчество любого рода требует фактов и должно совершаться само собой. Когда начал м у д р и т ь и п р и н и м а т ь п о з и ц и ю , п р о н а л ».

Мысль о свободе творчества, о свободе воли художника известна. Мысль об опасности принятия позиции тоже достаточно популярна. Но так как перед нами дневник, по предваряющему предупреждению автора, «не эмпирический, а мыслительный и духовный» (!), то наберемся терпения. Какие же мыслительные и духовные высоты нам открываются?

«Белый и черный цвета не подвластны моде»;

«Человек разнообразен: вот истина, достойная внимания»;

«В любой миг моего существования я был отдан литературе»;

«Силы мои безграничны, но я инертен»;

«Односторонность и узость — вот беда»;

«Критик должен быть «выше» — умнее — писателя».

Подобным умозаключениям можно улыбнуться. Да и сам автор не настаивает — в отступлениях и суждениях из «сегодня» — на их авторитетности. Подспудно в дневнике развивается иная тема — тема своего поколения, поколения «сорокалетних», которые заявили о себе в последние годы не только прозаическими сочинениями, но и «манифестами»: статьями, выступлениями, докладами. Отношение к этому поколению в критике неоднозначно; и В. Гусев не смог и не захотел обойти этот острый вопрос. Итак: «все то нормальное, предельно духовное и жизненно проявленное, светлое, музыкальное, живописное, нравственное в некоем пушкин-

ском смысле этого слова, что дало наше это поколение, выражает его дух».

Мы не будем объективны, если не признаем, что и в этом поколении есть прозаики, думающие о народе, о его истории, озабоченные его судьбой. Но качество этих размышлений порой вселяет не убежденность в их искренности, а тревогу за их поверхностность. Так, «знание народа и его цель», добытые еще «со времен былинных», по А. Проханову (рассказ «Оружейник». — «Юность», № 7), формулируется так: «Строил город, окружал его крепостной стеной с бойницами, а замыслил Чудесный Град, храм небесный». И современные крупные военачальники, ученые, испытывающие военную технику, по А. Проханову, являются лишь продолжателями этой задуманной постройки («послужить своему государству, как служили предки»). Не обществу, не народу, а именно государству. Прохановская мысль легко перепархивает от «рублевской Троицы» до «списка погибших под Сталинградом». Вот как определяется главным героем (и эта мысль — авторская, ибо во многих произведениях она упорно повторяется Прохановым) современная ситуация: «Народная жизнь и история, как огромный накаляемый тигель. В нем под действием температур и давлений созревает кристалл. Жар и давление растут, с каждым веком растут. Сегодня они достигли предельных отметок! Мы их чувствуем глазами (?! — *Н. И.*), ребрами. Мы сами и есть критическая отметка истории! (Так мы — народ или «критическая отметка»? — *Н. И.*) Когда окончание работы? Когда итог? Когда возникает кристалл? Что вспыхнет в его гранях? Какой из него мы построим лазер? Что пошлем по лучу в мироздание?» Эмоциональный накал нагнетаемых вопросов опирается Прохановым на аксиоматику народной жизни. А аксиома такова: «Народ всегда жил трудно». Подтяните, мол, ремень. Что же касается современной жизни крестьянства, то «народный глас» таков: «Если б эти рубли да руки да к этой земле приложить, так здесь бы не избы — дворцы стояли! Нелъзя!» (разрядка моя. — *Н. И.*)

Сладкоречивый крестьянин, добродушно и слезливо беседующий с начальством, легко мирящийся с любыми трудностями, так же мало похож на крестьянина реального, как лубок на картину передвижников. Но если лубок, никого не вводя в заблуждение, веселил душу русскому человеку, то прохановский лубочный старик,

рассуждающий «среди белых поземок, заметанных стожков и опушек» («старик» «приближал стариковское» лицо — это образчик прохановского стиля), — существо умозрительное, только уводящее от действительности.

Реальный, сегодняшний крестьянин — это не лубок Проханова.

Истинный крестьянин во многих его ипостасях точно показан Б. Екимовым в его рассказах «Солонич», «Продается дом», «Челядинский зять» («Новый мир», № 3, «Знамя», № 3). Б. Екимов пишет характеры трудные, противоречивые. «Маяк» колхоза, доярка-орденоноска, которой в школе решили даже посвятить урок, не может отрешиться от психологии «несуна» — все равно прихватит с фермы то молочка, то сенца, хотя в своем хозяйстве и того, и другого хватает. Болеющий душой за колхозное стадо Николай лучше взвалит на себя не свою пошу, чем будет принципиально, до конца бороться с наглым бездельником.

Опора жизни — такие, как Солонич из одноименного рассказа. Но он вынужден уехать из колхоза (принять такое решение для него чрезвычайно трудно, драматично — ведь вся его жизнь, все корни связаны с родным хутором, похоронены здесь и родители) — ближе к станции, так как ему хочется дать детям полноценное школьное образование. Теряя Солонича, колхоз теряет лучшего работника — и недаром председатель, убитый этой новостью, не может заснуть ночью.

Как решить такие реальные проблемы? Как помочь старой женщине, продающей дом только с собой «в придачу» — дожить бы там до смерти, а самой обихаживать дом трудно?

Но Б. Екимов пишет не только о сложно разрешимых проблемах (хотя недаром один из его рассказов, «Холошино подворье», обсуждался и социологами, и экономистами, а не только литературными критиками!) — он пишет о *людях*, ему близких, со всеми их проблемами, он мучается их болью и копает глубже очерка — хотя его рассказы к очерку и близки. Ну хорошо, предположим, «несунов» так строго накажут, что неповадно им будет; предположим, что Солонич останется на хуторе. Решит ли это проблемы? Взгляд Б. Екимова на деревенскую жизнь по-настоящему трезв, хотя автор и любит «веселым, в резных наличниках» домом, подворьем, выложенным дубовыми плахами — что твой паркет! —

Солоница. Но он прекрасно понимает, что даже такой замечательный редкий хозяин «не вытянет» колхоз, если не повернется вся жизнь хуторская.

...Вернемся, однако, к В. Гусеву. Б. Екимова не «приглашали» в поколение «сорокалетних», хотя он ровесник А. Проханова или В. Гусева. Не приглашали и А. Битова.

Видимо, отношение к литературе у них разное. Потому и не «звали».

«Извечное проклятие нашего поколения — оно хочет сказать нечто сильно, ярко, гибко, объемно и глубоко, а его понимают плоско», «именно они-то (представители этого поколения.— *Н. И.*)... держали на себе... мир на земле и гуманизм внутри страны». «В последние десять лет некоторые люди (это тоже гусевское обозначение своего поколения.— *Н. И.*) пытались идти в этом направлении (в другом месте — «мы мечтали об искусстве свежем и полнокровном».— *Н. И.*); я говорю о публикациях, а не о чем-либо недоступном, про что вечно ходят разные слухи, после не подтверждаемые делом» (разрядка моя.— *Н. И.*).

Остановимся. Вот тут-то и сказалось главное, «сердцевина» исповеди. «*Мы*» дали образцы «свежего» и «нового», «полнокровного» и «яркого», а «*вы*» нас не оценили: «Но надо было видеть, с какой яркостью были восприняты людьми неглупыми, но плоскими даже и сами эти попытки, порой лишь первоначальные».

Среди «плоских» рискует оказаться и автор этих строк. Не знаю, как насчет «прорывов» в искусство «светлое и высокое», как насчет «живописности», но до горькой правды о жизни народа в последнее десятилетие дошли все же совсем другие писатели. Не место здесь разбирать и анализировать судьбу и литературу всего поколения, о котором пишет В. Гусев, хочу лишь сказать, что это явление противоречивое; что под рубрикой «сорокалетние» соединяют писателей талантливых и сильных с посредственностями, а то и бездарностями («всем миром» пробиваться — именно бездарностям это и выгодно), что название — поколение! — нужно еще и заслужить, так назвать должны потомки, а не сами «представители»; что поколение объединяется общими *идейными* убеждениями и *художественными*

принципами... Тревожит другое: завышенная самооценка, некритичность. А отсутствие трезвой самокритичности больше всего мешает развитию.

Одновременно с публикацией В. Гусева напечатано «Повествование в письмах» В. Конецкого («Опять название не придумывается». — «Нева», № 4). Переписываются В. Конецкий и Ю. Казаков.

В. Конецкий продолжает работать в жанре дневниковых записей, переплавленном им в особый, «личный» жанр. И письмо, жанр исключительно «личный», органично включается в его прозу: «Нам повезло, что жили в разных городах, — дело могло кончиться, как, увы, принято в наши дни, телефонными разговорами. Сама судьба помогла слову закрепиться на бумаге».

Письма датированы начиная с 1957 года до 1982, года последнего предсмертного казаковского письма. Большинство писем относится к началу 60-х. Заканчивается повествование горькой строкой: «А написал Юрий Казаков преступно мало». Однако рассказы Ю. Казакова — это наша классика. В. Конецкий тоже писатель, широко и заслуженно известный. Оба вошли в литературу уверенно и властно заявили о себе — не манифестами, а прозой — с конца пятидесятых. Казалось бы, кому, как не им, говорить в письмах о своих достижениях, оповещать о «прорывах», о «живописности»? Но ничего подобного мы не обнаружим.

В последнем своем письме Ю. Казаков пишет по поводу только что прочитанной им повести друга: «Обида у тебя так и прет из каждого абзаца, обида и обида, а больше ничего, нет простора, нет игры ума, иронии». Эту критичность и самокритичность, требовательность, ироничность, бескомпромиссность в оценках и отношениях они пронесли через четверть века дружбы. «А еще, не знаю, как тебе, а мне положительно вредна слава. Вредна в том смысле, что делает меня трусливым» (Ю. Казаков о себе). «...Слишком выпирают источники. Слишком нету моего взгляда» (Ю. Казаков о рассказе В. Конецкого). «Кстати, ужасно заразное слово это «где-то», его у меня вдруг обнаружилось в рассказах — как вшей на покойнике». «Рассказ небольшой, но препоганый» (Ю. Казаков о себе). «Рассказ я твой прочел. Ничего рассказ. А если серьезно, то он двойственный какой-то. С одной стороны, забирает крепко... С другой

стороны, какой-то он не «всеобщий». Тут я затрудняюсь, как это назвать и объяснить. Но бывают рассказы-всеобщности и бывают рассказы-частности. Как ни здорово, а — частный случай» (Ю. Казаков о В. Конечком. Комментарий Конечкого: «Казаков бьет в яблочко»). «...Знаю свой шесток и бесконечную свою «недоведенность». Нет ни одной вещи, которая стояла бы на четырех ногах. Все хромают. И как мне научиться? Опыт, количество написанного совершенно не подвигают к цели» (В. Конечкий о себе).

Абсолютно не влияет на придиричивую требовательность то, что примерно в те же годы Ю. Казакову и В. Конечкому доставалось от критики в печати. Это их взаимной принципиальности не мешало. «Читал, что тебя ругали в Питере. Очень скверно в такое время попадать в число критикуемых. Только ты держись, ...не давай ходу нервам, к каким бы неприятным последствиям (в смысле оргвыводов) ни привела эта критика». И тут же, рядом: «Почему, кстати, у тебя с пейзажем плохо? Не способен ты, что ли?»

«Беспощадности в рассматривании... себя... он учился... у Чехова» (В. Конечкий о Ю. Казакове). Вся загадка в том, что цель их как писателей была *вне* их: она была в жизни, в народе, в русской прозе, которой надо служить. «Надо идти дальше, — пишет в письме В. Конечкому В. Шкловский, — надо опять искать новые земли, завоевывать полюс, такой далекий, что о нем нельзя даже справиться у птиц...» Об этом полюсе можно справиться только у собственной совести. Это одна писательская установка.

Но есть и иная: «Моя «поза» стоит любой непозы: я искусственно имитирую собственную реальную сущность» (В. Гусев). Точнее не скажешь.

В «Камешках на ладони» исповедальное проповедничество В. Солоухина тоже подчеркнуто парадоксально. И — кокетливо. Он, преодолевая «террор среды» (то есть эпатируя общепринятое мнение), идет от обратного. Вы утверждаете, что Гоголь любил Русь? Так я вам скажу, что у него была «одна глубокая тайная любовь — ... любовь к католической Польше». Думаете, что Пушкин писал прозу краткую и лаконичную в силу особенностей своего дарования? А я вам скажу: потому, что писателю «платили тогда не за объем рукописи, а за произведение как таковое!» Открытия следуют одно ошеломительней другого. Некрасов, оказывается, напи-

сал «Несжатую полосу» из тенденциозных соображений, ибо подавляющее большинство крестьян благополучно «разговелись уже хлебом из свежей муки» — на всю Россию одна полоска осталась! Но «картина благополучия ему не нужна, не находит отклика в его сердце».

Если у В. Гусева сердце озабочено «искусственной имитацией реальной сущности», то В. Солоухин искусно имитирует простодушие, создает облик благополучнейшей дореволюционной России: и с хлебушком крестьянин зимовал, и мастера какие были, а что до безграмотности — так буквы выучить всякий дебил может. «Слово» В. Солоухина, его авторская позиция, явно перекликается со «словом» В. Белова в романе «Все впереди». Неприязнь к «образованности», шутки особого рода в сторону женщин (чего стоит с точки зрения вкуса один лишь игривый рассказ о том, как известная поэтесса умеет быстро раздеваться) — вот мотивы этого цикла, вот мысли, которыми писатель делится с нами в переломную пору жизни общества. Действительно, важно узнать его мнение по поводу ума кошек в частности и животных вообще. Неплохо поразмышлять и о том, испытывают ли домашние животные чувство скуки. Задуматься, не испортило ли наличие мотоциклов монгольский национальный характер («Вместо степенности и медлительности во всех движениях и во всех жизненных проявлениях может появиться суетливость... ничемность, легковесность»). Задуматься и над тем: «порусски капающая вода — капля. Поэтому мы говорим «кап, кап, кап». (Особенно злободневно звучат эти «капельные» проблемы в сопоставлении с тем, сколько сил отдано писателями — и в этом году, и в предшествовавших ему — вопросу о повороте северных рек, о загрязнении вод Байкала.) Ну что ж, каждому, как говорится, свое.

Возвращаюсь к рассказу Ю. Трифонова «Недолгое пребывание в камере пыток». Он тоже написан от первого лица, открыто исповедален. На первый взгляд — особенно по интонации — это лирическое стихотворение в прозе, рассказ-воспоминание, рассказ-элегия, начатый типичным для Трифонова разветвленным синтаксически периодом — как эхо, многократно повторяется «когда». Написан рассказ в 1981 году, действие его происходит в 1964-м, вспоминает автор события 1950 года.

Одно из ключевых слов трифоновской прозы — «раскоп». И еще: «забвение». Люди делятся у него на тех,

кто помнит, и тех, кто забывает. Не будет «раскопа», не вскроется «подземелье» тех лет — восторжествует забвение, которое всегда на руку тому, кто нечист. Ведь историю можно искусственно имитировать, подкрасить — как гостиничные книги с элегическими надписями немецких офицеров подкрашивают истинный облик фашизма. Три слоя времени просвечивают в глубоком колодце истории, куда заглянул с Трифоновым читатель.

Лаконичными деталями и образами-символами («духота эпохи» начала 50-х; «мина» и «бомба» в речах на собрании, решавших судьбу писателя, маленький незатоптанный костер, тлеющий в глубине лесной долины, костер памяти; «густеющая пелена» времени, застилающая глаза) Ю. Трифонов беспредельно расширяет маленький заграничный эпизод. Человеческая жизнь отражает и преломляет историю общества, страны. Своему любимому Чехову, например, Трифонов «достраивает» поразительную, но вполне реалистическую биографию. «Чехов мог бы дожить до войны, сидел бы стариком в эвакуации в Чистополе, читал бы газеты, слушал радио, питался бы кое-как по карточкам, писал бы слабеющей рукой что-нибудь важное и нужное для той минуты, отозвался бы на освобождение Таганрога, но каким бы он видел свое прошлое, оставшееся за сумраком дней? Своего дядю Ваню? Свой вырубленный сад? Ольгу, которая мечтала: «Если бы знать, если бы знать!» Ведь Антон Павлович мог бы до Чистополя узнать многое, о чем бедная Ольга и помыслить не смела». И хотя Трифонов пишет: «Время затмевает прошлое своей густеющей пеленой, сквозь нее не проглянешь, хоть глаз выколи», — он сам этот «сумрак дней» разгоняет. Авторская позиция противостоит забвению. Рассказ, по сути, вмещает историю русской интеллигенции XX века — ее иллюзий, наивных романтических надежд, борьбы за светлое будущее, крушений этих надежд.

Что такое герой — плод ли это свободного авторского вымысла? Создание вольного полета души писателя? Да, конечно. Но есть в создании героя и жесткая определенность, диктуемая временем. «Персонаж не может быть голой выдумкой или же чистой фантазией писателя, — замечает Трифонов. — Писатель изображает человека, созданного историей».

Таким «созданным историей» человеком стал Александр Леонтьевич Онисимов, главный герой романа А. Бека «Новое назначение» («Знамя», №№ 10—11). Автор назвал строй своей книги «исследовательским»: «Воображение, догадка опираются и тут (в изображении внутреннего мира героя. — *Н. И.*) на верные источники, порою на документы, что носят название человеческих». Но и сам роман А. Бека стал человеческим документом, свидетельством об историческом характере.

1986 год — год тридцатилетия XX съезда, его исторических решений, разоблачения культа личности Сталина. Роман А. Бека как раз открывается этим переломным для страны, для общества временем.

Онисимов — человек «тех времен», как говорит о нем академик Челышев. «Людей такого склада в истории еще не было. Эпоха дала им свой чекан». А. Бек объективен в своем анализе исторического характера. Наряду с тяжелыми, мрачными сторонами личности Онисимова, обусловленными временем культа личности Сталина, поработившего все сферы и структуры общества, писатель показывает и объективную честность, и удивительную работоспособность, и чувство долга своего героя. Другое дело — как это чувство долга реализовывалось. Преданность делу реализовывалась прежде всего как личная преданность Сталину, беспрекословное подчинение его любому приказу.

Личная преданность ему извращала личную честность, ломала и искажала природу человека.

В одном из вариантов роман назывался «Сшибка». Сшибка — термин из психологии, выросшей у Бека в метафору больного состояния общества. А. Бек разъясняет происхождение «странной болезни» Онисимова — «Сшибка двух противоположных импульсов — приказов, идущих от коры головного мозга. Внутреннее побуждение приказывает вам поступить так, вы, однако, заставляете себя делать нечто противоположное... Иногда такое столкновение приобретает необычайную силу. И возникает болезнь». Это неизлечимая, как рак, болезнь времени. Сломает она и Онисимова, который «не знал даже и мыслей о парадоксах, о противоречиях эпохи».

От вопросов, которые могли возмутить его, коммуниста, разум и совесть, он уходил, ускользал простейшим способом: не мое дело, меня это не касается, не мне судить. Любимый его брат погиб в тюрьме, в душе

он оплакал Ваню, но и тогда остался твердым в своем «Не рассуждать!».

Дрожь, сотрясающая пальцы Онисимова (а впервые они задрожали тогда, когда он не смог прямо сказать Сталину о том, что приказ его авантюристичен и невыполним), — это первый сигнал той болезни, которая подорвет его организм. «Нет, это не железный, совсем не железный организм. Но человек, несомненно, железный».

Недюжинные деловые качества. Полностью равнодушен к комфорту. Беспредельно скромен в потребностях (стакан крепкого чая и бутерброд с сыром). Неутомимая методичность. Нелюбовь к дорогой мебели. Усталость от многолетнего недосыпания — вся жизнь отдана служению, работе.

«Пунктуальность, стиль беззаветного, неукоснительного исполнения директив, стиль, что, казалось, был у Онисимова в крови». Нетерпимость — «не терпел возражений». Тут тоже и личная черта, и «черточка времени» — «он и сам никогда не прекословил тем, кого был обязан слушаться, но зато, вспыхивая, обрывал», если ему перечили.

Правило Онисимова — держать аппарат в напряжении, *никому не доверять* («доверился — погиб!»).

А. Бек нарушает все ожидаемые, стереотипные ходы. Не злодей и не герой (в нравственном, не литературном смысле этого слова), его Онисимов — сильный человек, но человек раздавленный. В самые решающие моменты своей жизни руководствовался инстинктом — «какая-то сила, подобная инстинкту, действовавшая быстрее мысли, принудила его...». Благодаря этому инстинкту Онисимов выжил в самое страшное время террора. Выжил, но одновременно уничтожил себя. Мертвенным, серым, пепельным светом осенних сумерек освещен в романе Онисимов. Серые блики лежат на его лице. Мгновенный всполох красного с золотом (пачка сигарет «Друг» на столе) только подчеркивает эту пепельную гамму. Онисимов руководит, отдает распоряжения, приказывает; собирает информацию, читает новые материалы, готовится к ответственной дипломатической работе — но перед нами человек мертвый еще до смерти, разрушенный, с погасшей душой.

Трагический парадокс состоит и в том, что, убежденный в своей честности, Онисимов в свое время, в конце 30-х, создал «самобытную теорию», заключающуюся

в оправдании репрессий партийных работников, не обладающих техническим образованием, тем, что «бег времени»-де «сделал их ненужными. И, наверное, опасными». Теперь «бег времени» сделал ненужным и его самого.

В. Белинский замечал: «Ум — это человек в теле, или, лучше сказать, человек через тело, словом, личность»; задача литератора — «проследить физический процесс нравственного развития». А. Бек пересекает историю жизни («анамнез витэ») с историей болезни героя («анамнез морби») и через эту болезнь пишет историческую обреченность Онисимова, неизлечимость его и людей, ему подобных, «отформованных одинаковым прессом» времени.

Характеры исторические, изваянные временем — уходящие, как Умрищев, девизом которого было «не суйся!», или «мчащиеся в действительность», как инженер и музыкант Николай Вермо, — пишет А. Платонов в «Ювенильном море» («Знамя», № 6).

«Железный самотек истории, где ему непременно будет отхвачена голова» — так думает о времени директор мясосовхоза, демагог Умрищев. Чутко вслушивается в «напев будущего» Николай Вермо. «Вещество... радости, которая стоит в высотах нашей истории». Грандиозная метафора А. Платонова — добыча чистой воды из подземного моря ради творчества новой жизни — развивается на фоне субъективных метафор, заключающих в себе «время» персонажей повести. Каждый из них действует, по выражению Платонова, «учтя эпоху», но понимая это «учитывание» по-своему: один старается ее боязливо пересидеть, обойти; другой — помочь «тайному напряженному существу» времени. Каждый из героев участвует в истории. И не отвлеченно, а совершенно конкретно. Умрищев, «безумный в историческом смысле», ведь тоже «хотел, как нравственная и разумно-культурная личность, быть занесенным в список штатных единиц истории». Недаром он с такой страстью погружается в исторические разыскания и документы эпохи Ивана Грозного. Характерно для Платонова и «многосферное» расширение проживаемого момента: «Была еще середина жаркого дня, шло жаркое лето и время пятилетки». Пятилетка заключена в сферу социализма, в свою очередь, включенную в огромную сферу вселенского существования. Как в русской сказке: иглолка сидит в яйце, яйцо в курице, курица в зайце, а

заяц в ларце... Платонов близок русскому фольклору не по образно-тематическому ряду, а по характеру художественного мышления. И не добрый ли молодец инженер-электрик Николай Вермо, пробудивший девственные воды ювенильного моря, покоящегося, как в хрустальном гробу, в темнице, словно заколдованная царевна из сказки? «Вермо в увлечении рассказал пастуху, что внизу, в темноте земли, лежат навеки погребенные воды. Когда шло создание земного шара и теперь, когда оно продолжается, то много воды было зажатое кристаллическими породами, и там вода осталась в тесноте и покое. Много воды выделилось из вещества, при изменении его от химических причин, и эта вода также собралась в каменных могилах в неприкосновенном, девственном виде...»

Зарождающаяся мысль разворачивается, расцветает во всей своей зрелой органической мощи в необычной платоновской фразе, сочетающей иронию, житейскую усмешку, разговорную речь с высокой философской или сугубо технической терминологией: «Женщина, требовательная, как республика, и так же лишенная пока богатых фондов и особой прелести...» Язык Платонова — попытка показать путь к новому, «неевклидовому» познанию мира. Это язык «по Лобачевскому», с пересекающимися параллельными, с шокирующей наше будничное сознание обратной перспективой, характерной, скажем, для русской иконописи, где мнимая несоразмерность на самом деле выражает не столько реальность мира, сколько направленность нашего восприятия, нашей мысли по поводу этого мира.

Высокий пафос Платонова соединен с гротеском.

Гротеск Платонова разрушителен для мирного течения обыденной беллетристики. Подражать Платонову — занятие эпигонское; главное, чему нужно у него учиться, — это обнаружению в слове новых измерений, новых качеств, «раскопу» слова, слому стереотипного мировосприятия. У коровы, оказывается, может быть «утомленное смертью лицо», ее можно любить как человека: «Я два года любил телушку Пятилетку... я мясного гения выращивал здесь». В мире Платонова зверствуют нелюди, а животные одушевлены и прекрасны, как прекрасно лицо коня в стихах Велимира Хлебникова или лицо коровы на полотнах Филонова.

Платонов объяснял, как меняется человек,

воодушевленный идеей реального улучшения жизни, как из грязи вырастает красота подлинной духовности, преобразующей мир. Платонов глубоко верил в союз культуры и техники, изобретательства, для него и его героев техника — сила созидательная, высвобождающая дремлющие свойства природы, а интеллектуализм — плодоносен. В повести Платонова есть определенная утопичность, особенно сильно проявившаяся к концу, тем более что здесь писатель отходит от «личной» иронической манеры, приближаясь к жанру оды (воспевает невероятные достижения в «Родительских Двориках», идущих по пути, прямо указанному «Вопросами ленинизма»). Платонов, хотя это и не помогло публикации повести, явно попытался «высветлить» к финалу колхозную жизнь, прибавляя ей бойкости и воодушевления. Написанная в 1934 году повесть «Ювенильное море» — не только литературный памятник, но и памятник времени, живое свидетельство трудной судьбы талантливого произведения.

И все же отмеченного печатью своей эпохи. Красавица директор, ненавидящая «гнилой либерализм», Надежда Босталоева, которая «любила всякое свое чувство сопровождать веществом другого человека», «не верила в глупость людей, она верила в их подлость». Федератовна говорит: «Всех жалеть не нужно... многих нужно убить». Как сказочно легко решаются и меняются судьбы! «Умрищев был давно исключен из партии, перенес суд и отрекся в районной газете от своего чуждого мировоззрения». А чего стоит сама положительная старушка Федератовна, при мыслях о классовых врагах покрывающаяся «гусиной кожей возбуждения», с «беспощадностью идейного духа» держащая под угрозой разоблачения в страхе всю округу?

Бесконечная преданность делу, трудовой энтузиазм роднят Онисимова и Босталоеву. Оба они — люди тридцатых годов. Их жизнь, жизнь людей «жесткой эпохи», отдана государственному строительству. Только Бек проследил эту жизнь до безыллюзорного конца, а Платонов запечатлел ее романтическое начало.

Вспомним девиз Онисимова: «доверился — погиб!». Из этого девиза, многие годы для Онисимова спасительного, произросло и губительное для него же тотальное недоверие к людям, не позволившее ему и разглядеть реальную перспективу в идеях Петра Головни, и, более того, рассмотреть реальную перспективу времени.

Той же печатью недоверия отмечен и герой повести В. Быкова «Карьер» («Дружба народов», №№ 4—5), старший лейтенант Агеев, психологически и нравственно сформировавшийся в конце 30-х годов.

Ни теперешняя, внешне размеренная жизнь, ни сын, с которым Агеев «никогда не заводил... разговора о войне», — ничто не в состоянии затянуть ту рану, которая кровоточит в душе Агеева до сих пор. Сначала Агеев *не доверял* бывшей попадье Барановской, «классовому врагу», у которой скрывался и которая помогла ему выжить. Не доверял он и акушерке, заботливо лечившей его рану. Затем — *ему не доверяли* партизаны; он сообщил им, что формально подписал бумагу о сотрудничестве с полицией, дабы отвести от себя и товарищей угрозу немедленного провала. Одновременно сам Агеев *не доверяет* партизанскому связному, думая, что его *проверяют*. Он торопливо, не продумав операцию, посылает Марию с грузом взрывчатки на станцию. Он хочет как можно скорее доказать, что он свой, даже не задумываясь о возможной цене таким образом восстановленного доверия. Атмосфера недоверия заставляет его идти на этот страшный шаг. И уже потом, арестованный, он размышляет о том, не предала ли его Мария (то есть держит в уме и такую возможность!).

Жизнь оказывается несравненно сложнее и страшнее, чем она представлялась лейтенанту Агееву, та «живая жизнь», которой, помнится, так остерегался Онисимов (когда он увидел эти ленинские слова подчеркнутыми рукою сына, он испугался). Это понимание непредугадываемости жизни приходит к Агееву тоже очень сложно: через столкновение с неожиданными, опровергающими все клишированные, вбитые в сознание представления фактами. Клише такие: попадья — классовые враги; если полицай — то ничего, кроме пули, не заслуживает. Судьба же священника Барановского, трагически оборвавшаяся в конце 30-х, или его жены, бывшей народной учительницы, насильно оторванной от своего дела, или солдата Семена Семенова, который, подписав бумагу о сотрудничестве с полицией, *спас* партизанского командира, который, в свою очередь, оказывается, *предал* своих товарищей и поэтому хотел «убрать» своего спасителя, — вот что ломает стереотипы сознания, отформованного эпохой.

В. Быков не впервые проверяет своих героев страшной ценой — кровью ребенка. Еще в «Круглянском

мосте» Бритвин, не задумываясь, обрекал на явную гибель ничего не ведающего мальчика, дабы обеспечить успех партизанской операции. Ну хорошо, это Бритвин, отрицательное отношение автора к которому очевидно, ради дела готов отдать *чужую* жизнь. А Сотников? Героический Сотников, противостоящий Рыбаку, согласившемуся пойти в полицаи? Сотников ведь тоже — вместе с собой — подписал смертный приговор и приютившей его Демчихе, матери троих детей. *Жертва другими* — вот над чем билась мысль писателя: оправдана ли она даже твоей собственной смертью?..

Еще более усложнена нравственная ситуация в «Карьере». Раскоп, который ведет Агеев, — это не только раскоп заброшенного карьера, где Агеев ищет хоть какой-нибудь след Марии (да что он найдет? Туфельку? Обмытую дождями, песком высушенную косточку? Мне представляется как раз этот сюжетный ход, организующий композицию повести, искусственным), но и раскоп собственной совести. Две эти «работы» — физическая и душевная — идут параллельно.

Может быть, неродившийся ребенок и был тем самым Сыном, который предназначен Агееву, единственно близким, по-настоящему родным? Такая *плата* востребована за его сегодняшнее не очень радостное существование?

Военная проза бьется над вечными, «проклятыми» вопросами. Поведение человека на войне, во время войны исследуется в контексте социальной истории общества.

...Необстрелянные солдаты, сержанты, лейтенанты только что лишь направляются на фронт (повесть М. Карима «Помилование». — «Дружба народов», № 8). И первый в жизни «огонь», который вынужден открыть лейтенант Байназаров, это «огонь» по товарищу, Любомиру Зуху, ночью навестившему любимую, а к утру вернувшемуся в расположение части. Постановлением военного трибунала Зух приговорен к расстрелу, а ожидаемое помилование приходит лишь после свершившегося. Сложную цепочку человеческих отношений, страстей, амбиций выстраивает автор, показывая характеры, сформированные историческими обстоятельствами, — и тех, кто приказывает, не рассуждая, и тех, кто все-таки по-человечески мучается, старается спасти жизнь Любомира.

Гуманистической логики сострадания (и чувства

в принципе) лишен военный прокурор, который «повел дело быстро, без проволочки». «Работу свою делает спокойно, тщательно, беспристрастно. Над ним — Закон, Статья, Параграф военного времени». Для таких, как майор, Параграф выше цены еще не расцветшей человеческой жизни. Не знающий чувств и сомнений майор своего рода философ: «Сержанта Зуха хвалят. И сам вижу — хороший парень. А хороший за свои проступки не должен отвечать, так, что ли?.. Если подумать, *хороших* еще строже судить надо, они не только преступления совершили, они еще и надежду обманули...» Проступок Зуха, человека хорошего, «оскорбляет веру». «Обманутое доверие вызывает у общества чувство обиды: нет, не этого мы ждали от него — и судят его строже вдвойне».

Эта «философия» (вспомним, кстати, и «философскую» увертку Онисимова) порочна не только потому, что ею нарушается закон человечности, но и потому, что майор присваивает себе прерогативу решать и думать от лица общества. А «общество», как убедительно раскрыто в повести (даже старик, донесший на Зуха, не говоря уже о товарищах Любомира), жаждет человеческой справедливости: недаром старик на коленях молит пощадить неудачливого «дезертира». «Общество» не отказывает Любомиру в доверии — отказывает власть.

М. Карим через частный, казалось бы, эпизод войны раскрывает атмосферу недоверия, пафос исполнительства, нерассуждающая сила которого не берет в расчет уникальную человеческую личность.

...Быковский Агеев с его тотальным недоверием — характер исторический. Но Агеев 40-х годов в повести неожиданно сменяется другим, нашим современником: понимающим, глубоким, деликатным. Оказывается Агеев человеком, всем сердцем отзывающимся на противоречия жизни... Безусловно, Агеев мог прийти к такому жизненному итогу, к иной психологии, но вот задатков такого изменения у «исторического» Агеева не было. Сложнейший процесс внутренней перестройки, к сожалению, не прописан, на его месте — авторский прочерк. Сегодняшний Агеев — фигура несколько условная, скорее функция развития сюжета, рупор автора. И вопросы, которые он задает сыну, носят искусственный характер — так *должен*, видимо, благородный, но страдающий «отец» говорить с *представителем* другого поколения...

Но этот налет литературности исчезает, как только повествование уходит вглубь, в военные и предвоенные годы.

Пафосом нового произведения В. Быкова является полемика с одномерно-легендарным пониманием героического. Барановская убеждена: «Берець всегда всех надо. Каждому одна жизнь суждена». И Барановская, да и сам автор отнюдь не амнистируют тем самым человеческую слабость. Но В. Быков усложняет нравственную проблематику тем, что показывает всю реальную трудность решений и действий своих героев.

Проще, как это ни странно, для Агеева было бы погибнуть в бою. *Героически* погибнуть. Смелость, энергия, хватка его достаточно ярко проявились в первых, боевых эпизодах повести. Но *вот выстоять* в нелегких условиях подпольного существования, без «героики» — это намного труднее. Когда Агеев получает первое задание, он унижен его мелкостью. Советский командир будет прятаться за документами какого-то попovichа! Легализоваться, починяя старую обувь... Вот если бы подорвать склад с боеприпасами или уничтожить немецкий штаб — это было бы дело! Для Агеева такая работа на войне *непрестижна*, если пользоваться словечком современным.

Высокомерие и недоверие сказывается и в отношении Агеева к бывшей попадье, да и в отношениях с Марией. Это высокомерие — тоже дань его предвоенной «выделке».

Иногда в Агееве словно спорят два человека. Слушая разрывающий душу крик угоняемых евреев, стариков, детей, женщин, Агеев и жалеет, и мучается, но вдруг «вовсе не в лад со своими чувствами ощутил в себе злость: как же можно было допустить такое? Надо же было что-то предпринять, может, бежать или скрываться, но наверняка не подчиниться...». И лишь «погодя» он задумывается: «Всегда удобно судить со стороны, там же, под дулами автоматов, все, наверное, было сложнее». К Агееву лишь постепенно приходит понимание: «Тот, кто судит со стороны, всегда судит умнее, но честнее ли — вот в чем вопрос».

Так, «со стороны», Агеев сначала осуждает и Барановскую только за то, что она вдова священника. Но когда перед ним раскрывается жизнь «каторжная», тяжелая, когда он узнает конкретную историю этой жизни, полной оскорблений, унижений, страданий (чего стоили

одни «диспуты» священника в двадцатые годы с местным демагогом Коськой Бритым), тогда он начинает постепенно осознавать свою ограниченность, неподготовленность к проблемам реальной жизни. И все же... «Он верил ей (Барановской. — *Н. И.*) и не сомневался в искренности ее исповеди, но где-то в глубине его души все же таилась подленькая опаска: как бы она не подвела его, эта попадья».

Таким же недоверием — только в шаржированном, фарсовом варианте — сегодня Агееву оплачивает троица «уполномоченных», пришедших составлять акт на его раскопки. Цепочка недоверия никак не прервется, вот что ужасно.

В. Быков упорно расширяет социально-историческую территорию своей прозы. Он идет в глубь процесса — через войну к революции, к первой мировой, вытягивает полную драматизма сложнейших противоречий историческую цепь. Вспоминаются слова Ленина, приведенные в романе «Новое назначение» А. Бекон: «...если бы ...авторы способны были продумать то, что они говорят, до конца, бесстрашно и последовательно, как должен продумывать свои мысли всякий, кто выступает на арену литературной и общественной деятельности...»

Конечно, обнаруживать среди «своих» Коську Бритого тяжело. Но Быков идет именно этим путем, завещанным Ю. Трифоновым («Старик»), Ф. Абрамовым (история Евдокии-Великомученицы из романа «Дом» перекликается с историей Барановской).

Своего «Коську Бритого» не утаивает и Ч. Айтматов. В романе «Плаха» демагог Кочкорбаев и есть сегодняшней киргизский «Коська».

В современной прозе «перекликаются» мысли, концепции, идеи: конечно же они рождены в первую очередь почвой действительности. И у В. Быкова, и у Ч. Айтматова в произведениях, появившихся в один год, исторически — в одно мгновение, все жизнеустройство проверяется судьбой ребенка.

Мальчик, бросающийся в озеро в «Белом пароходе», — вот наивысшее осуждение мира, в котором он не смог жить. Мальчик, для спасения которого уходят из жизни сначала дед, потом дядя и отец в повести «Пегий пес, бегущий краем моря», — будущее рода, и ради него кладет свой живот семья. Эта жертва оправдана. Но теперь Айтматов резко меняет ситуацию. Мальчик, поги-

бающий от отцовской пули, — это *зачеркнутое* будущее. Сын Бостона олицетворяет в романе продолжение рода человеческого, погубленное самим человеком.

Бостон Уркунчиев, человек счастливый, трудолюбивый, умный и чистый, выстрелом из собственного ружья случайно убивает своего сына. Трагедия тем страшней, что отец, убивший сына, — человек поистине надежный, честный, любящий. Настоящий. Этот роковой выстрел — результат цепной реакции зла, неизбежности развития событий, чрезвычайно далеких, казалось бы, от маленького Кенджеша.

Его убили те, кто отдал преступный приказ выполнить план мясopоставок за счет диких сайгаков. Те вертолетчики, которые гнали стадо беззащитных животных. Тот, кто зверски их расстреливал в упор. Тот, кто убил сына волчицы Акбары. Тот, кто решил поставить завод на уникальном озере. Тот, кто поджег для очистки территории приозерные камыши. Тот, кто украл волчат. И те, кто заплатил за волчат деньги, — то есть все, кто не давал Акбаре завершить естественный круг жизни, выполнить свое великое предназначение. И природа мстит.

Все линии романа по спирали сходятся в одну точку — в один выстрел, завершивший трагедию Моюнкумской саванны.

Авдий Каллистратов, недоучившийся студент духовной семинарии, распят убийцами беззащитных сайгаков. Жизнь своей расплачивается Авдий за то, что идет против зла.

Писатель утверждает, что «из всех линий романа» для него, «безусловно, главная — Авдий, его искания». Авдий, по мысли Айтматова, изложенной им в интервью «Литературной газете», совершает путь через религию — к человеку. Не случаен для Айтматова и выбор героя-христианина. «Сильный посыл» для Айтматова именно в христианской религии заключен в образе Иисуса, распятого за идею и «простившего людям навсегда».

Но высказывания самого автора, как известно, отнюдь не полностью и не всегда точно отражают концепцию произведения. То, что объективно сказалось, подчас богаче — или беднее — того, что писатель намеревался сказать. В «Плахе» художественная концепция отличается от той, что словесно сформулирована Айтмато-

вым. Во-первых, Авдия трудно признать главным героем романа. Его драматическая история — лишь одна из линий. Замечу сразу, что история Авдия представляется мне гораздо более умозрительной, чем история Моюнкумов, история волчьей пары и трагедия Бостона (наиболее органичная часть романа — третья).

В художественном мире романа все взаимосвязано, как все взаимосвязано и в мире природном. В нем есть своя жестокость. Но эта природная жестокость оправдана «красотой звериного предназначения». Да, «кровь живет за счет другой крови» — но здесь «никто не судия»: волки охотятся на сайгаков, коршуны на сусликов, это честная охота; волк не тронет сайгака летом, в жару, и сайгачьи стада спокойно проходят на водопой вблизи отдыхающих в кустах, дремлющих волков. «Великая» (Акбара) — так именуется волчица, природный ум которой не позволяет убивать бессмысленно. (Волки у Айтматова наделены именами, «нелюди» — лишь кличками.) Ч. Айтматов подчеркивает целесообразность круга природной жизни, «изначального хода вещей», определяющего жизнь Моюнкумской саванны. «Расстрельщики» нарушают закон жизни, обрушивают на природу «звериный апокалипсис». Обезумевшие от вертолетной атаки сайгаки и спасающиеся рядом с ними волки мчатся под солнцем, которое тоже, как кажется волкам, «гонимо в бешеной облаве». Идет облава на природу в целом. (Вспомним Варлама, стреляющего в солнце, из фильма Т. Абуладзе «Покаяние» — тот же мотив у грузинского мастера.)

Люди, которые способны ради редкого сырья «выпотрошить земной шар, как тыкву», — да люди ли это? В мире романа «гонцы» — охотники за анашой — стоят по одну сторону с «расстрельщиками», с «хунтой». «Расстрельщики» — перекаати-поле, алкоголики, «дно» человеческое. Но проектировщиков и вертолетчиков не отнесешь так просто к отбросам человечества. Болезнь зашла гораздо глубже, поразила разные слои человеческого общества.

В самом центре композиции романа автор поставил фигуру Иисуса, диалог Христа с Понтием Пилатом. Задача фантастической сложности, огромного художественного риска, тем более что Айтматов «расставил фигуры» совершенно так же, как это за пятьдесят лет до него сделал М. Булгаков. Скажем прямо — диалог не удался. Особенно явно проигрывает этот эпизод в срав-

нении с «Мастером и Маргаритой». Пилат Айтматова — не римский аристократ, а скорее полуобразованный властолюбивый бюрократ в прокураторском кресле. «Ведь вон что затеял», «прохиндей», — так думает Пилат об Иисусе. «В таком случае я умываю руки!» — бросает он раздраженно. Но ведь это выражение — «умываю руки» — стало иносказательным лишь благодаря реальному ритуальному жесту омовения рук, что означало невмешательство прокуратора в дела синедриона. «Время твое давно истекло» — в этой фразе Пилата неожиданно «прорезался» современный спортивный термин. Или: Пилат, пишет Айтматов, «решил не рубить с плеча» — выражение сугубо русское, означавшее способ казачьей рубки саблей! Недалеко ушла от Пилата и его супруга, посылающая ему «записку» на пергаменте. «Давеча, — пишет эта псевдоаристократка, — я видела, какой он красивый, ну прямо молодой бог».

Конечно, апокриф — это зона сознания Авдия, его видение, его сон. Однако слишком «близко» стоит к этому видению и евангельская легенда, и знаменитый булгаковский Иешуа, и потому сравнение в читательском сознании неизбежно. Ведь Мастер, создавший своего Иешуа, и Авдий, тоже человек пишущий, — из одного, так сказать, цеха, как бы ни разнились уровни их талантов. Мы не сомневаемся в реальности, достоверности сознания волчицы Акбары, но испытываем сомнения в достоверности мышления и языка Пилата или Иисуса.

Неортодоксальное христианство Авдия неожиданно «пересекается» с язычеством, вот уже Авдий как бы молится «матери-волчице». Рассказ старика Момуна о рогатой Матери-Оленихе в «Белом пароходе» органичен и убедителен, в устах же русского и к тому же христианина языческая молитва звучит чрезвычайно искусственно.

Таких «швов» в романе много. Вызваны ли они тем, что автор торопился донести до нас скорее свою тревожную мысль о болевых точках современности, или они были заложены еще в замысле романа, — гадать не берусь.

И все же... Поспорю сама с собою. Эта недостоверность выше достоверности рабски запечатленных беллетристической фактов быстротекущей жизни; неровно написанный, роман Айтматова заставляет думать о «раннем» времени, о роковых самоубийственных опасностях, о трагедии, предохраняющей человека и человечество.

Возникает малопреодолимое ощущение, что роман произведен на свет как бы *двумя* Айтматовыми: философствующим публицистом (линия «гонцов», Авдия, «христианства») и наделенным непосредственным пластическим даром и даром перевоплощения художником (пара лютых, уничтожение сайгаков, чабаны и волки).

Насколько равнодушной оставила меня вся середина, настолько захватили первая и третья части романа. Они являются не только наиболее сильными в чисто литературном отношении, но и наиболее концептуальными. Именно здесь, в первой и третьей частях, художественное мышление Айтматова получило точное, цельное, трагическое воплощение.

В романе существует явная параллель: Бостон, его жена и ребенок — Ташчайнар, Акбара и волчата.

Для творчества Айтматова характерна тесная связь человека с животным миром: вспомним коня Танабая, Мать — Рогатую Олениху, Рыбу-женщину, наконец, верблюда Коронара. Вместе с хозяином и конь, и верблюд составляют своего рода единство, кентавр.

Появление волка в «Плахе» было воспринято критикой и литературоведением, по-моему, неточно.

Г. Гачев противопоставил волка всему остальному положительному «животному миру» прозы Айтматова на том основании, что «волк всегда в минусе. Но история перевернула и ценности. И Волк ныне — меньший брат наш, предмет сострадания» («Литературная газета», 15 октября 1986 г.).

Хотя А. Латынина и объявила это умозаключение выведенным «мастерски» из «тысячелетних знаков культуры», согласиться с нею и с идеями Г. Гачева трудно, ибо они «славяноцентричны», оторваны от мифов и легенд Киргизии. Между тем Айтматов опирается здесь на толщу общечеловеческой и киргизской мифологии.

Как свидетельствует В. В. Иванов, по мифологическим поверьям народов Евразии и Северной Америки, «образ Волка был преимущественно связан с культом предводителя боевой дружины... и родоначальника племени». Можно сослаться на так называемые «близнечные мифы» или на позднюю римскую легенду о капитолийской волчице, древнеиранскую — о волчице, вскормившей Кира, или китайскую — о мальчишке, которого выкормила волчица, ставшая впоследствии его женой и родившая ему десять сынов. Аналогичное предание о

волке-прародителе существовало и у монголов. У индейского племени нутка существовал миф, согласно которому волки украли сына вождя. «Миф о происхождении древних тюрков от сожительства юноши с волчицей нашел отражение в героическом эпосе алтайцев» (Л. Потапов). Племя «кыргиз» как племя потомков прародительницы-волчицы упомянуто в одном из вариантов мифа. «В подобных мифах предок — вождь племени выступает в образе волка или обладает способностью превращаться в волка», — пишет исследователь. Характерно для этих мифов представление о том, что волк-человек выступает одновременно в роли преследуемой жертвы и преследователя-убийцы. Характерно и то, что покровитель детей человека и детенышей животных (в частности, волчат) по киргизской мифологии — один.

Своеобразное преломление, сплав этих поверий и легенд мы обнаруживаем в фольклорной основе романа Айтматова. Его волчья пара необычайно очеловечена и человечна. И радости, и метания, и муки, и светлые дни любви и материнства, и тяжкие страдания родителей, потерявших детей, — все это написано так, что трудно понять, где кончается «волчье» и начинается «человеческое».

В то же время Бостон — по кодексу чести — исключительно близок нравственности природы. Он чабан, пастух, в роду которого тотемом был конечно же волк (поэтому его имя переводится, как «серая шкура»). Если же волк был тотемом его рода, его племени, то преступление против матери-волчицы вдвойне тяжело. Может быть, потому Бостон столь глубоко переживает отторжение волчат от Акбары (Бостон, кстати, *знает* — единственный, кроме всезнающего автора! — ее имя, как будто ему ведом волчий язык).

Акбара воеет по потерянным волчатам так же, как воеет мать Кенджеша по потерянному сыну. А волчица инстинктивно принимает Кенджеша за «своего», за маленького волчонка.

Итак, по-первых, Бостон — *пастух*, то есть наиболее близкий к природе, к животному миру человек. Во-вторых, он — по социальной своей роли — *пастырь*, предводитель. Именно Бостон олицетворяет собой бескомпромиссную борьбу с несправедливостью. Бостон — аристократ духа, хотя этот крестьянин и не произносит никаких высоких слов. Его духовность заключена прежде всего в инстинктивном, безошибочном ощущении то-

го, что справедливо, что по совести, а что — нет. И чувство хозяина, с которым живет на земле Бостон, духовно, ибо он — хозяин не для себя, а для других: он действует в интересах природы и человека, в интересах успешного и достойного круговращения жизни. Бостон — человек, для жизни необходимый, соль земли. Велик социальный авторитет Бостона в горах и долинах Иссык-Куля. В-третьих, он ближе всех к тотему племени — к волку. Выстрел Бостона в волчицу в принципе самоубийствен (даже вне зависимости от судьбы Кенджеша).

Моюнкумы олицетворяют собой как бы священный тотемический центр, где владевает волчья пара: отмеченная небывалыми ярко-синими глазами Акбара и светлой линией на пушистой спине — Ташчайнар. Это не обычные волки из стаи, а волки-прародители, которым люди не позволяют выполнить священную для них миссию.

Особенностью и самой сильной стороной «Плахи» является неразрывное и парадоксальное переплетение фольклорно-тотемического и социального начал. Естественное и по-своему благородное жизнеустройство волков трагическим образом зависит от деятельности человека. И среди людей наиболее откровенным врагом пары лютых является Базарбай. Именно Базарбай замкнул цепь зла. И именно Базарбай убивает в финале романа Бостон, мстя не только за Кенджеша, но и за волчицу и волчат (за которых он, Бостон, расплатился-таки Кенджешем).

Базарбай и демагог Кочкорбаев — силы антиприродные, направленные и против человека как рачительного хозяина земли, отечески опекающего животных (так заботится об овцах и ягнятах Бостон), и против самого животного мира, — недаром Базарбай столь отталкивающе жесток по отношению ко всему живому.

Манкурт в «Буранном полустанке», изувеченный жуаньжуанями, не знал, что стреляет в собственную мать, — жуаньжуани отняли у него память. Айтматов уменьшал вину манкурта — виноваты прежде всего те, кто лишил его памяти. Бостон, олицетворение положительного начала жизни, вынужденно убивает и свое начало, и свое продолжение. Его вынуждают к этому социально-исторические обстоятельства, в которых он оказался. Судьбу Бостона Айтматов рассматривает как трагедию рока. Как Эдип не ведал, что он женился на собственной матери, так и Бостон не знает, что убивает мать — прародительницу своего племени. Выстрел Бо-

стона — это самоуничтожение. Он понимает, что мир его кончился. Бостон отсылает от себя любимого коня, и сияя, как глаза волчицы Акбары, вода Иссык-Куля манит его раствориться в ней.

Итак, попытка выйти на «прямое», злободневное социальное обличение (Гришан и его банда, охота за наркотиками), связать это сверхсовременное по материалу обличение с христианской мифологией и «вечной» проблемой «человек и Бог» Айтматову, по-моему, не удалось. Однако там, где он дышит в *своей* стихии, он так же естественно выходит на «вечные» и «проклятые», и на самые злободневные вопросы. Чабан Бостон и волчица Акбара представляют от лица Человечества и лица матери-Природы.

* * *

Расширяется социальное пространство литературы, социальный кругозор писателей. Раньше — скажем, у В. Распутина в «Матёре» — «пожогщики» существовали обобщенно, как тупая, мрачная сила. Сейчас зло названо. Литература обернулась к нему открытым лицом. Персонифицировать, «осветить», назвать зло по имени — это уже начать его исследовать. А исследование — это борьба.

Возрастает историчность сознания. Расширяется понимание современности, изменяется понимание «нашего времени» в принципе. «Наше время» — это не только то, что *при* нас, но и все то, что накопилось до нас и что мы оставим после. Отсюда и радость нашего открытия прошлого, и ответственность за историческую правду — во всей ее сложности — сегодня. В истории не должно быть «белых пятен», гнойники должны быть вскрыты, иначе глубоко спрятанная болезнь может повториться снова.

Возрастает и общественная значимость литературы. Важнейшую роль здесь сыграли открытые, публицистические выступления писателей со своим «словом», обращенным как к себе самому, так и к народу, — своеобразная «исповедь проповедника». Возросла роль «авторской», вольной прозы, «личных» жанров. Писатель вторгается в реальность, нарушает «правила игры», выходит к читателю прямо. Границы между «чистой литературой» и действительной жизнью исчезают. Чрезвычайную остроту обретает вопрос о творческом поведе-

нии писателя. Увеличился сектор авторской «свободы», но возросла и ответственность.

Происходит демократизация «вечных» тем. Литература обратилась к «последним» вопросам, ощутила наше время как катастрофическое, требующее взрыва общественного сознания, перестройки мышления.

И, наконец, последнее. Открылись шлюзы, печатаются Н. Гумилев, В. Набоков, А. Платонов... Опять подтвердилось: «рукописи не горят». Оказалось, что даже не желтеют.

Но чувство радости сильно горчит. В очередной раз получилось, что виноваты времена, а не люди, — «вот пусть с временами и не здороваются», как говорил трифоновский Глебов. Ведь кто-то эти произведения отвергал, осуждал еще в рукописи. Были судьи, были недоброжелатели, были и свои «доброжелатели». Помните, как Ликоспастов из «Театрального романа» рассуждал о романе Максудова — «не пропустят»!

Времена не меняются сами по себе, это мистика. Мы сами меняем время — либо движем его вперед, расширяем его рамки, либо упускаем возможности, единственный предоставленный нам жизнью исторический шанс что-то изменить.

Развитие литературы года шло под знаком правды и «дозволенной» смелости. Писатели резко меняли и материал, и ракурс своего взгляда. Поменяли и территорию исследования, и оптику.

Но принесло ли это движение литературы свои художественные результаты? Или результаты были все же более чем скромными?

Рискну сказать, что, выиграв в широте и обновлении проблематики, в актуализации содержания, в обращении к темам, ранее считавшимся «запретными» (немотивированная преступность, алкоголизм, наркомания и т. п.), литература наша пока еще не обрела новое художественное качество.

Более того, произошла даже некоторая потеря качества накопленного. Многие произведения известных писателей, опубликованные в этом году, не выдерживают сравнения — по глубине художественной мысли — с их же более ранними вещами, создававшимися в более трудные времена.

Парадокс: «стена», сопротивление ее словно стимулировали художественный уровень прозы. Она побеждала сопротивление и укреплялась сама. Уровень же об-

наженной писательской мысли сегодня еще не соответствует уровню общественного сознания (журналистики в частности). Материалы, широко публиковавшиеся в газетах, были не менее, а более актуальны, чем произведения мастеров слова.

Куда двинется литературный процесс после того, как завершится период публикаторства, — вот что волнует всех нас. Затянувшееся на десятилетия время торжествующего конформизма не могло пройти даром для писателей среднего поколения, для молодых, выросших и духовно сформировавшихся за эти годы.

Перестройка литературного дела идет. Ее результаты зависят напрямую от усилий каждого. «Надо работать, трудиться надо для того, чтобы перестройка стала необратимой, — пишет А. Гельман. — ...Когда есть возможность очеловечить обстоятельства, надо это делать не ленись, капитально, надолго, потому что это самое большое, что мы можем сделать не только для себя, но и для детей, и для детей наших детей». Справедливые слова.

Но легче всего грешить и каяться. Вот и Гельман кается: «Мы грешили несколько сроков подряд, без перерыва. Старые грехи наложились на новые, старшие грешники воспитали новых». Но я задумываюсь: кто грешил? Бек? Трифонов? Абрамов? Шукшин? Семин? Быков? Или все-таки они выстояли, упорно гнули свое, проявили железный, поистине исторический характер, верно понимали реальную перспективу нашей жизни? Не шли на компромиссы с «временами», компромиссы, объявленные иными литераторами чуть ли не самым что ни на есть реалистическим типом социально-творческого поведения. Не создавали однодневок. Не развлекали «уважаемую публику». Не писали по указке — и тем самым действительно подготавливали наше время.

Молодого человека — то ли панка, то ли «металлиста» — спрашивают: «Легко ли быть молодым?» Нет, серьезно отвечает парень, очень трудно. Очень трудно быть молодым среди тех, кто не хочет думать о не совпадающих с твоею точках зрения на мир, о других способах поведения. Кто не способен отторгнуть ложь и фальшь, пропитавшие многое вокруг нас. Трудно быть молодым среди настороженных, недоверчивых, равнодушных. Об этом говорят герои нового документального фильма «Легко ли быть молодым?», снятого латвийскими кинематографистами.

...Рыдающую шестнадцатилетнюю девушку, выпрыгнувшую из окна кабинета следователя и чудом спасшуюся, убеждают: ты просто не знаешь, что такое жизнь. Ты не знаешь цену жизни... Но совершенно правильные слова произносятся таким холодным, диктующим, авторитарным голосом, что и не захочешь, а оцетинишься внутренне против их произносящих.

Цена жизни... Задуматься над этими словами, представить себе всю огромность и невероятную краткость лет, за ними стоящих, помочь понять ценность и смысл твоего существования на земле. Не задача ли это писателя?

Литература и искусство бьются над мыслью о *цене* человеческой жизни. Дар бесценный? Или «дар напрасный, дар случайный»? И как этим даром распоряжаются?

Человек, равнодушно относящийся к собственной

жизни (в ленте «Легко ли быть молодым?» один из героев, в свою очередь, снимает кино: фильм в фильме; так вот, в этом «втором», внутреннем фильме молодой наркоман умирает в каком-то бесконечном темном коридоре от перебора дозы наркотика), вызывает горечь, жалость и даже брезгливость, но он не отвратителен, как человек, равнодушно относящийся к миллионам *чужих* жизней. В фильме «Покаяние» подручный Варлама Аравидзе ставит в тупик видавшего всякие виды диктатора, арестовав *всех*, носящих одну и ту же фамилию, — пригодятся, мол, не сегодня, так завтра! Руководимые логикой геноцида в качестве «очищения» собственного народа — не только обесценивали человеческую жизнь, они еще и стремились вытравить в человеке человеческое, уничтожить его достоинство.

Герой повести Гурама Дочанашвили «Ватер (по) лоо, или Восстановительные работы», молодой, чистый душой пастушок, дудочку которого неожиданно услышал старый музыкант, попадает в консерваторию. Однако рядом с величественным зданием консерватории в Городе возвышается странное здание «для исправительных работ». Начинаящего музыканта, внезапно для властей проявившего тягу к свободолюбию и непокорству, отправляют на исправление в некую команду ватерполистов. Методом битья по пальцам (если музыкант хватается за кромку бассейна) либо не менее действенным методом подводного битья мускулистой ногой в незащищенный живот его быстро учат уму-разуму. Человек теряет человеческое; гуманизм уступает место отношениям по принципу «сильный сильнее слабого», и вот уже наш бывший пастушок пытается изнасиловать дочь того самого старого музыканта, что привел его в замечательный Город.

Уничтожить в человеке человеческое, сокрушить «самостоянье человека»... А сохранить в человеке человеческое, восстановить достоинство личности в тяжелейших условиях — возможно ли это? Анна Никольская в своей документальной повести «Передай дальше» («Простор», 1986, № 10) доказывает: да, возможно.

О «самостоянье человека» в труднейших испытаниях открыто заговорила наша литература в начале шестидесятых. Литература открыла целый пласт, материк, неизвестный или плохо известный читателю. Но не все та литература успела сказать. Не все было и напечатано — время поворачивалось спиной к памяти, лицом к забве-

нию. И сегодня мы *возвращаемся*, стремимся договорить то, что не успели тогда.

В этом ряду стоит и повесть А. Никольской, написанная в начале шестидесятых. Анна Никольская — прозаик, переводчик; ей принадлежит перевод мону-ментальной эпопеи М. Ауэзова «Путь Абая»; имя ее есть в Казахской энциклопедии. Публикации повести предпосланы краткие отзывы о ней Вс. Иванова, К. Паустовского, М. Слонимского. Высоко отзывался о ней в письмах к автору Н. Тихонов. Речь в повести идет о быте лагеря конца тридцатых — сороковых годов, в котором Никольская провела немало лет. Народ там разный: и «политические», и уголовники отбывали свои сроки вместе. А. Никольская сосредоточена не только на этом быте, на этой тяжелейшей испытаниями для тела и для духа жизни, но и на характерах людей и на своей фантастической — если принять во внимание условия и время — попытке вытащить людей из темной ямы бесчеловечности. Идея была, повторяю, фантастична и — одновременно — совершенно проста: организовать среди заключенных самодеятельный театр. «Я хочу, чтобы они смеялись!» — так задумала Никольская. И она добилась невозможного: «Во время репетиций, а тем более — самого спектакля они переставали чувствовать заборы и часовых вокруг себя». Никогда ранее не игравшие, никогда не выступавшие ни в какой самодеятельности люди тянулись к лагерному театру как к светлomu островку человечности и надежды. Искусство раскрепощает, искусство освобождает — эта метафора во время чтения повести становится не метафорой, а реальностью. К театру тянулись люди, которые «не могли и не желали примириться с животным существованием в лагере», те, кто «не желал забывать в себе человека». Один из «актеров» признался Никольской: «Очень трудно вспоминать, как ты человеком был». Но именно лагерный театр и пробуждал эти воспоминания.

Бывает так, что острота темы, пережитая автором боль уже как бы снимает разговор о художественности. В случае с Никольской, повторяю, мы имеем дело с документальным повествованием. Тем более впечатляет глубина проникновения автора в психологию, личность своих героев, тех, кого иные пренебрежительно окрестили «лагерною пылью». Часть вторая повести называется: «Люди».

Мастер на все руки Раш. Раш мог все: сделать на

сцене фонтан, из которого бьет вода (и это в условиях абсолютного отсутствия какого бы ни было реквизита); изобрести замену неожиданно кончившемуся «гриму»; насадить на заднике «сцены» густой лес... Честность, искренность, привязчивость — вот что такое Раш, сохранивший детскую душу, чистоту и наивность, плачущий оттого, что — по роли — герой погибает. Сам Раш умирает от туберкулеза, но не желает менять лагерь, где и последние месяцы его жизни были освещены театром: «Раш уедет, а душа его здесь останется! А без души Раш умрет, это уж точно!»

Суфлер театра — учетчик хозяйственной бригады, немец Иван Иванович Функ, до заключения — заслуженный учитель в одной из северных областей Казахстана. Человек с «распахнутыми глазами», молчаливый и сдержанный, а для самой Никольской — «замок с секретом», после трагического 41 года замкнувшийся совсем.

Сколько нужно было доброй энергии, стойкости, любви, чтобы здесь сочинять пьески (только без идеологического содержания — таково строгое требование начальства), распределить роли, репетировать, мастерить костюмы и декорации. Объединить людей. Наконец, «давать спектакли»...

Читая Никольскую, невольно вспоминаешь житие — литературный жанр, получивший широкое распространение в духовной средневековой литературе. В связи с движением литературы «в мир» житие переходило сначала в биографию, затем в автобиографию (примером тому может служить «Житие протопопа Аввакума»).

Повествование А. Никольской жанрово ориентировано на житие — обогащенное своеобразными малыми житиями, «клеймами» (по аналогии с иконописью), рассказывающими о жизни и судьбах встреченных ею людей. Жизнь самой повествовательницы описана ею же от дней ее ранней молодости, встречи с умирающим человеком, открывшим ей главный завет, воплощенный ею в повести: «Передай дальше». В этом житии прослежен путь героя-автора — через несправедливые обвинения, испытания, муки отчаяния, страдания к поистине подвижническому труду. Как только кончается этот труд, обрывается и повесть, совсем другая жизнь встречает героя-автора за забором. («Отмучились», — говорят ей перед освобождением, «странно, как о покойнике»; но все, что было потом, после освобождения, — это практи-

чески другая жизнь после смерти, воскрешение, кстати, тоже входящее в канон жития. А театр — то самое «чудо», которое она действительно сотворила...) Для жанра жития характерно и то, что даже уголовники, «падшие» — для автора отнюдь не окончательно погибшие, а прежде всего люди, и театр, искусство, даже такое, казалось бы, примитивное, пробуждает в них душу.

Повесть А. Никольской — нравоучительная в высоком смысле слова литература, проповедь действенного добра, торжествующего в условиях зла, «метели». «Вокруг все сильней метет колючая пурга... Ну, тронулись!» — так кончается повесть; а из «Жития» Аввакума помнится знаменитое: еще побредем, Марковна, до самых смерти...

Да, для девочки из восьмидесятых (опять вспомню фильм «Легко ли быть молодым?»), чувствующей себя оскорбленной («Они меня... проституткой называли»), этот опыт малопредставим. Но для того, чтобы понять цену своей жизни, необходимо знать про обесценивание жизни других людей, других поколений.

Как сегодня наша литература справляется с этой задачей — рассказать о подлинной цене человеческой жизни? Скажем, как ощутит эту цену молодой читатель (та самая девочка, к слову) повести Б. Васильева «Жила-была Клавочка»? Или повести А. Алексина «Добрый гений» (благо обе они напечатаны в журнале, предназначенном прежде всего молодежи, — «Юность», 1987, № 1 и № 2)?

Героиня Б. Васильева — молоденькая женщина со старомодным именем Клавдия, одна из сотен тысяч малозаметных москвичек, работающая в одной из тысяч малозаметных московских контор. На руки — 86 рублей, на которые надо и поесть, и одеться, и за комнату заплатить, и в кино сходить, и за город съездить. В конторе Клавочкиной работают такие же москвички — в общем, почти все неустроенные, как говорится, в личной жизни: одинокие, разведенные, кто с ребенком на руках, кто без жилья мается. Коллектив исключительно женский. И, как водится, в таком коллективе, несмотря на общие чаепития и задушевные разговоры, есть свои интриганки, свои предательницы, свои злоязычные. На коллектив падает нелегкое испытание: в конторе должно пройти сокращение кадров. И начальница задумывает избавиться от самой бессловесной, самой тихой и самой, если честно, порядочной девушки — сироты Клавочки.

Конечно, все симпатии читателя на стороне героини, в облике которой автор нагнетает черты робости и заботности, соединяя их, правда, с незаурядно точным взглядом Клавочки на всю контору. Так, на вопрос представителей народного контроля об экономии средств справедливая Клавочка верно ответила, что самая большая экономия будет, если закрыть их контору вообще. Этого, как и следует думать, ей не простят ни злая начальница, ни ее подпевалы — и на собрании они, каждая руководствуясь своими эгоистическими интересами, начинают «топить» Клавочку, обвиняя ее во всех смертных грехах противу нравственности... Нет несчастной Клавочке жизни ни на работе, ни дома; нет у нее ни настоящей любви, ни дружбы (нельзя же считать подругой шалаву-соседку Томку, вваливающуюся с шампанским и водкой, испитую, прокуренную до костей, но все мечтающую о прекрасном принце, или бывшую администраторшу оперетты Липатию Аркадьевну, поглощенную мыслями о несбывшихся надеждах?). Морально разбитая, подавленная несправедливостью, уезжает Клавочка в тихий провинциальный Пронск, где живет некая Марковна, которая в войну спасла и отогрела Клавочкину мать. Но Марковна, оказывается, скончалась. В тихом Пронске Клавочка сразу обретает все то, чего лишена была в оголтелой, кипящей ненавистью (в изображении Б. Васильева) Москве: человеческое участие, тепло, уют старого деревянного дома и даже наследство (на которое нравственная Клавочка желает поставить памятник никогда не виданной ею Марковне), а также симпатию в лице скромного милиционера Сергея. Однако автор не мирится с этой, слишком уж пышным цветом и как по мановению волшебной палочки расцветающей идиллией. Клавочка зверски убита местными бандитами.

В повести «Добрый гений» А. Алексина стареющая мама рассказывает о том, как из ее ребенка вырос замечательный вокалист («драматический тенор») и как «направляла» его в жизни красивая девочка Лидуся, истинный лидер в юбочке, еще в младшей группе детского садика выделившая его среди остальных мальчиков. Рядом с Валериком Лидуся прошла старшую группу детсадика, школу, музыкальное училище и консерваторию, женила его на себе; дуэт (голос и фортепьяно) победил на конкурсе, получил премию. Единственно, что мешает теперь Лидусе в жизни, — мама Валерика, страдающая диабетом: из-за тяжелого состояния здоровья

матери Валерик наотрез отказывается от престижных гастролей. Неожиданно приехав домой из больницы, мать Валерия обнаруживает на столе записку коварной невестки: «Ты опять между мною и своей матерью выбрал мать». Успев приписать слова «Благодарю тебя, сын», но не успев (намеренно?) сделать укол инсулина, благородная мать благородного сына умирает «в своем любимом глубоком кресле, в котором, как ей грезилось с детских лет, можно было спрятаться от беды и невзгод».

В своих записях, опубликованных в январской книжке журнала «Нева», исследователь литературы Лидия Гинзбург со свойственной ей концептуальностью, умением идти от впечатлений по текущему литературному процессу к теории, отмечала: «Повести N читать интересно. Есть сюжетные ходы. Есть диалог. Все ловко, особенно имитация правды, неприкрашенности. Положительные герои выпивают, дерутся, занимаются блудом. Есть и эмоциональные травмы, и трудный коммунальный быт, и убожество жизненных стереотипов. В основе же все если не всегда хорошо, то может быть хорошим, и все хорошие: бабушка, девки, следователи... Вещество остается розовым, несмотря на примесь блуда, мата и алкоголя.

А автор гордится смелостью, а знакомые говорят: и как это только напечатали...

Существует такое литературное направление — советский дамский сентиментализм».

От себя отмечу, что определение «дамский» относится, если я верно поняла мысль, вовсе не к полу автора.

Не буду подробно анализировать литературные достоинства и недостатки произведений Б. Васильева и А. Алексина. Скажу лишь, что сюжеты, на мой взгляд, рассчитанные (хорошая «одна» и отвратительный коллектив; «добрый гений» Лидуся, способная «по прямой» довести человека как до высот искусства, так и до смерти), сводят на нет моральные усилия авторов, герои которых так и не зажили самостоятельной жизнью. небрежно написанные («У Валерия по лицу (?) обычно витала доверчивая, вопрошающая полуулыбка», «Его недомыслия (?) нередко были обращены и к себе самому», «Молодой организм на все реагирует с тремглав (?) — и на злокачественные заболевания тоже» — А. Алексин; «Мелькнула она, как искорка на ветру, а все же что-то высветила в наших днях... И

скромного милиционера Сергея, так никогда и не узнавшего, что встретился он в поезде со своей любовью. И девочку Леночку в одном из детских домов, ждущую, когда же придет за нею ее мама. И еще одну Леночку, которая, вероятно, уже окончила институт и сеет сейчас разумное, доброе, вечное» — Б. Васильев), они напоминают больше всего по стилю «жестокий романс». Только у А. Алексина этот стиль выражен порхающе необязательным, невыверенным, кокетливым словом, а у Б. Васильева неожиданно игривая интонация вступает в резкий диссонанс с мелодраматическим сюжетом.

Сосредоточимся на другом.

В финалах двух журнальных повестей нас ожидают две смерти главных действующих лиц. Новая закономерность? Если же вспомнить содержание повестей, то у алексинского Валерика внезапно от кровоизлияния в мозг умер совсем еще молодым отец, а начинается повесть вообще с «веселой» присказки о мчащихся наперегонки к больничному телефону Иришке с Маришкой, больных саркомой... Забавно, не правда ли? Клавочка же васильевская теряет сначала маму, потом так и не успевшую материализоваться для нее и для читателя Марковну...

Поножовщина, драки, убийства, саркома, диабет... Какие только страсти не встречаются на двадцати двух журнальных страницах одной и двадцати девяти — другой повести! И уж если от одних писатель отделяется веселеньким парадоксом вроде: «Отрицательный результат исследования опухоли — это для больного результат положительный, а положительный — результат отрицательный», то другие уж точно уложат героиню в гроб.

Пусть меня не поймут неправильно — я вовсе не выступаю против обнажения на журнальных страницах мрачных сторон действительности. Но о каких мрачных сторонах свидетельствует диабет? О каких неразрешимых конфликтах предупреждает саркома? О цене жизни? Так почему же авторы столь легко и просто сворачивают эти жизни? Воздействуя на читательские слезные железы самым что ни на есть запретным способом? Замечательно по этому поводу высказался в свое время М. Светлов:

И если в гробу
Мне придется лежать,—
Я знаю:

Печальной толпою
На кладбище гроб мой
Пойдут провожать
Спасенные мною герои.

Прохожий застынет
И спросит тепло:
— Кто это умер, приятель? —
Герои ответят:
— Умер Светлов!
Он был настоящий писатель!

Уникальность человеческой жизни, подлинность трагедии смерти, истинный драматизм утраты резко девальвируются тиражированием смерти морализирующей, смерти навязанной, смерти, в общем-то, совершенно художественно не оправданной.

Обратимся к статистике — нашим дням это как-то более пристало. В повести Б. Васильева «Неопалимая купина» («Знамя», 1986, № 2) героиня к концу гибнет в пожаре, да еще и красиво подставляя хорошо сохранившуюся грудь выстрелам фронтального вальтера, неожиданно сработавшего в огне; в повести того же автора — с говорящим названием «Гибель богинь» («Нева», 1986, № 7) — героиня из-за шантажа бывшего любовника кончает с собой, прыгнув из окошка. И опять: автокатастрофы, пожары, инсульты... Нагнетение убийств и самоубийств? Авторское насилие над жизнью?

Хочу заметить, что о цене жизни не грех задуматься и писателям, ибо они несут ответственность за гибель своих героев. Гибель героя — слишком сильное средство, им крайне опасно пользоваться часто, скальпель автора может затупиться. Даже роковая случайность, тем более смертельная, в литературе должна быть неизбежно закономерной, иначе «Иришке с Маришкой» грозит легковесная гибель — от саркомы ли, от внезапного инсульта, или под колесами автомобиля: приверженцы «кровожадного романтизма» об ответственности перед героем и не задумываются. Клавоочки, Наденьки, Танечки и так далее безропотно подчиняются авторской воле... С другой стороны... вдруг подумаешь: а вот продлит им жалостливый автор их плоскостное существование, по лицу опять же начнут бродить кривые «полуулыбки», а «недоумения» будут и далее обращены к самим себе; дрогнет рука, перед тем как вывести слова о пуле, пронзившей прекрасную грудь, или об очередном инсульте, сразившем героя... Хорошо ли это бу-

дет для отечественной словесности? Нет, лучше уж пусть истребляет их автор. Как заметил А. Битов, «правильные герои умирают на последней странице, ибо, изнеженные в книжном пространстве, они просто не выдержат выхода за ограду обложки»...

Пусть не смутят читателя столь резкие перепады — от реальных лагерных судеб к Клавочке и Лидусе. Появление столь разных по уровню мысли произведений и литературных героев в современной общественно-литературной ситуации свидетельствует и о перепадах читательских потребностей, и об отборе, производимом редакциями, и о широте (или узости) писательского взгляда на действительность. В той же «Юности», например, в № 11 напечатаны невыдуманные «Сибирские рассказы» Анастасии Цветаевой, которые близки по жанру произведению А. Никольской в «Просторе». Реальность, невыдуманность жизненных испытаний действуют несравненно сильнее кровожадного литературного конструирования и изобретательства. Да и цена жизни иная — как будто мы имеем дело с разными государствами, с разным золотым обеспечением этой валюты. А сколько смертей, сколько трагедий видела А. Цветаева, — не здесь рассказывать.

Но даже по сравнению со смертью хроменького гусака Теги, к которому так привязалась, приникла душа Анастасии Ивановны, или тяжело пережитой ею гибелью кота Мишки, скрашивающего своей хитрой повадкой долгие зимние вечера, кровь литературных героев, которых мы даже не в силах полюбить, похожа на клюквенный сок. (В американском кино есть понятие «томатная смерть» — жуткие лужи крови из томатной пасты...)

Повторяю, житие — литературный жанр, обладающий колоссальными возможностями нравственного воздействия на читателя. Во-первых, в житии дается необходимый сегодня пример *праведно* проживаемой жизни, верного пути. Во-вторых, пример стойкого сопротивления трудным обстоятельствам, победы над ними, но победы сильного духом, а не «телом» (понятие «тела» включает и все материальные возможности телесного, то есть жизненного комфорта, обеспеченности и прочее). В-третьих, житие утоляет тоску по «становящемуся» человеку: вот он перед нами со всеми своими «слишком человеческими» страхами и муками, прегрешениями и раскаянием, заблуждениями и просветлением... Изоб-

раженная безыскусными литературными средствами, которые и средствами-то назвать трудно, жизнь в «Сибирских рассказах» на самом деле являет собою подвиг, ибо чему, как не подвигу лишь, можно уподобить и утепление на зиму домика навозом, и разведение сада, и обучение детей грамоте, и при всей бедности милосердие и любовь к животным — в той ситуации, когда у других и на людей бы ее не хватило. И радость надежды: «Удивительна сущность жизни — в тяжкие годы, в трудных условиях никогда она не лишала людей якоря надежды». При этом перед нами жизнь подлинная, где физический труд не только не отделен от умственного, но и обладает — в сознании автора — рядом существенных преимуществ. «Как рассказать жизнь? Дни с семьей — там, где моим непосильным, но веселым трудом, на болоте стал домик... Огород подымается!» Рассказы А. Цветаевой, как и любое, в принципе, житие, написаны с чувством временной перспективы — не столько для того, чтобы создать историю своих испытаний, но чтобы заставить других задуматься о себе. О нас самих, о нашей жестокости (или тяге к добру) заставляют задуматься и «клейма» маленьких страдальцев, наших меньших братьев, столь существенные для повествования: гусенка Теги, кота Мишки, собаки Домки. Помните, как у протопопа Аввакума: «И нынеча мне жаль курочки той, как на разум придет».

А чудо? Чудом была сама жизнь, спасенная, отвоеванная (в каждую зиму, в любую опасность) у стужи, у надзора, у голода. Чудом житийным была еще «радость — общение с людьми, неожиданные знакомства, от которых — взаимным сочувствием — согревалась душа».

* * *

Мне скажут: то беллетристика, а это жизнь; разве корректно их сопоставление? Но я сторонница иной точки зрения; если уж что-то воплотилось в слове, то ответственность общая — как-никак, словесность. Если она не в силах соревноваться с реальностью, пусть — на время хотя бы, пока выстрадавшая реальность выскажется, — отойдет в сторону, помолчит...

Да и потом — есть же у нас литература, которая стремится дать квинтэссенцию исторической действительности, которая не только не уступает документу, но даже

подчас и опережает его мощью своего проникновения в исторический смысл происходящего? В этой литературе продолжается спор о цене и возможностях человеческой личности.

«Разумеется,— говорил Трифонов в беседе с немецким критиком Р. Шредером,— 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». Не только зависимость человека от времени, но и его ответственность перед ним — вот один из родоначальных постулатов трифоновской проблематики. Помните, как в «Старике» жена говорила Павлу Евграфовичу, оправдывая его, успокаивая его совесть, совесть человека, либо промолчавшего, либо кое-что «сказавшего» и в девятнадцатом (в трибунале), и в двадцать девятом, в тридцать четвертом?.. «Это не ты, это дети наши сказали», — то есть ради детей сработал инстинкт самосохранения!

А уже в наши дни читаем вроде бы покаянное, но написанное в неожиданно оправдательной интонации стихотворение М. Лисянского о Пастернаке «И я молчал» («Новый мир», 1986, № 11):

И я молчал, когда расправу
Над ним, над совестью земной,
Презрев заслуженную славу,
Вершили, словно надо мной.

...Легло на плечи наши бремя.
Его не сбросили года.
Такое было это время.
Таковыми были мы тогда.

(Разрядка моя. — Н. И.)

Покаяние снимается раздумчивым — да, такое уж было время... Вчера время приказывало ниспровергать Пастернака, сегодня можно — позволено — об этом выразить сожаление и даже *отождествить* себя с ним... Что завтра грядет? Так покаяние это или самооправдание?

В стихотворении М. Лисянского высказалось как раз неосознанное, быть может, желание — на него, безличное и надличностное, всепожирающее Время, возложить всю ответственность. Говорю я это вовсе не для того, чтобы бросить какую-то тень на сегодняшнюю искренность

Доколе же будет продолжаться это мышление фанфарными стереотипами даже в случаях, когда уместен реквием?

Думаю, что эта стереотипная, клишированная «фанфарность» вредит и адекватной трактовке отечественной истории.

Но если мы беду, случившуюся буквально сегодня, способны немедленно воспеть в оде, то чем же мы вспомним прошлое?..

* * *

Раньше «науки истории», опережая обществоведов, социологов, философов, о «белых пятнах» истории заговорила в полный голос именно литература — «по праву памяти», как отчетливо сказано в одноименной поэме А. Твардовского («Знамя», 1987, № 2 — написано в 1966—1969 гг.). «Двойной контроль» — перед лицом живых и мертвых — диктует поэту слово «речи нелукавой». Что греха таить, и сегодня есть те, кто хотел бы в забвенье утопить прошедшее:

Забуть, забыть велят безмолвно,
Хотят в забвенье утопить
Живую быль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть!

Об этой «были», по праву памяти противостоящей забвению, говорится в романе Ю. Трифонова «Исчезновение» («Дружба народов», 1987, № 1). О том времени, когда из дома на набережной (этот образ страны, народа, общества проходит через многие произведения писателя) исчезали люди — революционеры, инженеры, работники народного хозяйства, организаторы Красной Армии. А дети?

И за одной чертой закона
Уже равняла всех судьба:
Сын кулака иль сын наркома,
Сын командарма иль попа...

Клеймо с рожденья отмечало
Младенца вражеских кровей.
И все, казалось, не хватало
Стране клейменных сыновей.

На вопрос анкеты «Комсомольской правды»: «Какая потеря в шестнадцать лет самая страшная?» — Трифо-

нов в 1975 году ответил: «Потеря родителей». Время ответа совпадает с временем работы писателя над повестью «Дом на набережной», где «потери» и «исчезновения» проходят как бы за рамкой изображенных детских испытаний, зловещей дымкой окутывая текст. В романе «Исчезновение» события разворачиваются как раз на грани этой потери.

Многое может показаться читателю своего рода повторением того, что уже было однажды прописано Трифоновым в этой повести и в романе «Время и место». Из повести сюда перешел сам образ Дома: «Он стоял на острове и был похож на корабль, тяжеловесный и несуразный, без мачт, без руля и без труб, громоздкий ящик, ковчег, набитый людьми, готовый к отплытию». Этот Дом олицетворяет и само время 30-х годов, казавшееся «несокрушимым и вечным, как скала». И мальчики, компания подростков, тоже оттуда, из «Дома на набережной». Впрочем, доподлинно неизвестно, что куда переходило, ибо вещи эти писались параллельно, причем роман «Исчезновение», по свидетельству О. Трифоновой-Мирошниченко, был своего рода дневником писателя — странный, правда, дневник, с героями, с сюжетом: «дневник», видимо, писался без надежды его опубликовать. Хотя отдельные куски печатались как рассказы — «Возвращение Игоря» в 1973 году, рассказ о рабочем — «Урюк» относится, как вспоминал Трифонов в «Муках немоты», к первым писательским шагам в конце 40-х; глубоко уходит история этого романа, словно обнимающего собою весь путь писателя... А сама композиция «Исчезновения» с ее временными перепадами, переходами, историческим «воздухом» между главами и разным возрастным уровнем главного героя Игоря (Горика Баюкова) перекликается со своеобразным композиционным «шахматным» рисунком романа «Время и место».

Трифонов пишет в «Исчезновении» о том, как трудно было быть и как легко исчезнуть. О цене человеческой жизни и о ее обесценивании. О том, как человек пытается выполнить то, что диктовала ему его совесть (так, отец Горика Николай Баюков, в прошлом крупный деятель партии, армии, ныне — на хозяйственной работе — пытается спасти своего арестованного товарища) и как он все-таки смиряется — и даже с облегчением! — с тем, что помочь — да и себе самому — уже нельзя. Как писал Арсений Тарковский, «судьба по следу шла за на-

ми, как сумасшедший с бритвою в руке». Николай Григорьевич суеверно загадывает: на очки, на стариков, на номера трамваев. А у подъезда его уже ждет «роллс-ройс», черный, «как гроб. Гранитный цоколь и белая облицовка качнулись назад, близко заглядывавшие лица прохожих, путь которых через Охотный ряд на несколько секунд преградил длинный автомобиль, были по-зимнему мрачны».

В семье (и около) Николая Григорьевича представлено несколько поколений: бабушка Нюта с ее прямолинейной революционностью, забывшая даже свои подлинные имя и фамилию и откликающаяся лишь на свое подпольем данное имя; ее сестра баба Вера, чья судьба со взлетами и падениями, устроенностью и нищетой причудливым образом как бы перемежалась с судьбою Нюты; Давид Шварц, старый подпольщик, оказавшийся ныне не у дел; сам Николай Григорьевич, его брат и товарищ по борьбе Михаил, «отодвинутый» такими, как Арсюшка Флоринский — теперь уж не Арсюшка, а «господин действительный тайный советник», Арсений Иустинович Флоринский, близкий к кухне, где парят, и жарят, и брызги летят... Трифонов в романе не только совмещает разные эпохи, но и показывает, как разные пласты времени оседают внутри человека, как история живет в человеке.

О цене жизни всерьез спорили идеалисты-подпольщики во «Времени и месте»: имеет ли право революционер сам распорядиться своей жизнью, если любимая жена и ребенок умерли, а он не хочет, не может жить дальше? Идеалисты считали, что это проявление малодушия и нарушение революционной этики. Теперь же у Трифонова доживают прежние «романтики» революции: время обошло их, обтекло, как черная вода — Дом на набережной с его таким хрупким бытом и незащищенным счастьем, а они... Они все еще размахивают шашкой или саблей — только теперь уже не в шинели, а в исподнем, во время гимнастики. «...Одни умерли, другие исчезли, третьи были оттеснены, четвертые хотя и работали на прежних местах, но настолько разительно переменились, что обращаться к ним было непосильно», — размышляет Николай Григорьевич. Этими историческими смещениями рождено конечно же чувство грешущей тоски, все более нарастающей, преследующей его.

Несмотря на целый ряд сходств и перекличек, роман

написан в отличной от «Дома на набережной» манере. Если над повестью как бы витало многоточие, то здесь Трифонов ясно, отчетливо расставляет точки над *i*. Работа на резких контрастах привела, видимо, и к блестящей догадке — написать происходящую трагедию на фоне всенародного праздника, торжества. Таких торжеств в довоенной части романа три: Новый год, юбилей Пушкина («стояла пушкинская зима» — столетие со дня гибели поэта) и майские праздники. Да еще и дано почти все через восприятие одиннадцатилетнего мальчика, для которого самой большой трагедией пока была бы поездка не на свою дачу, а в Звенигород...

Один герой, Горик и Игорь, а между двумя именами, детским и юношеским, всего лишь пять лет, но пять лет, включивших и 37-й, и 41-й. Да, один герой, но совершенно разные характеры. Замкнутость, закрытость, ранимость шестнадцатилетнего Игоря, его скованность при общении с людьми, глубинная душевная работа — и распахнутость, веселость Горика. Но даже в описании мальчишеских игр Трифонов остается историком-аналитиком. Читатели запомнили, я думаю, Антона Овчинникова из «Дома на набережной» — бесстрашного мальчугана, до глубокой зимы щеголяющего с голыми коленками, одаренного всеми возможными талантами, художника, музыканта, Леонардо из седьмого «А»? В «Исчезновении» этот образ подвергается глубокому и драматическому переосмыслению: Леня Крастынь, по прозвищу Карась, организатор Тайного общества — маленький диктатор, не позволяющий мальчикам, вступившим в общество, жить по своему разумению, подчиняющий их себе. Власть — вот главное, что определяет его поведение. Социальный «взрослый» мир; парящий в черном праздничном небе над Кремлем в огнях салюта огромный портрет вождя (портрет Ленина был гораздо меньше, а потом и вовсе исчез); результаты «пушкинского» конкурса в школе (первый приз получил восьмиклассник, вылепивший из пластилина фигурку — «Молодой товарищ Сталин читает Пушкина») — все это не могло не действовать развращающе и разрушающе на детские души; и вот уже Ленька Карась выступает категорически против того, чтобы принять в «общество» сына «врага народа» — а что как выдаст план подземного хода? Приверженность всяческим тайнам и клятвам, секретным ритуалам, свойственная Карасю, порождена не только извечной детской тягой к тайне, но

и теми же социально-историческими условиями, что и таинственность Арсения Флоринского, «действительно-го т а й н о г о советника». Дети очень внимательно следят за деятельностью взрослых и пародийно копируют ее: «Ты просто экспроприруй (речь идет о фонарике. — *Н. И.*), и все. Не для себя ведь, а для общества... Тут нет ничего дурного. Все революционеры делали экспроприации». Определения Ленки Карася четки и недвусмысленны. Оттого, что Марат ждал девочку у подъезда, «Леня сказал Горикю, что Марат должен быть, как разложенец, исключен из членов ОИППХа, Горик радостно согласился». В требованиях Ленки Карася есть даже что-то от Петра Верховенского: скрепив тайной, повязать властью.

Композиция «Исчезновения» такова, что реально с тем, что навсегда отделило Горика от Игоря (арестом, обыском и его подробностями), мы сталкиваемся только в конце. Мальчик и юноша живут разными жизнями, между ними — водораздел, пропасть, бездна опыта, они никогда уже не встретятся, не поймут друг друга. Рыдать от зависти и несправедливости взрослых? Какая чушь! Беспокоиться о рукавицах? Что за нелепость! У Горика есть родители, друзья, тепло и уют дома; у Игоря — ничего этого нет. «Пустынный город, где нет одного-единственного дома, нет даже маленькой комнаты, необходимой для жизни». Трифонов никогда не прибегает к эффектам, мелодраматическим нажимам. Текст его почти бесстрастен, строг, сдержан, иногда в нем даже звучат нотки комические: трагедия не станет меньше, если она оттенится смехом. Так, связанные с юбилеем Пушкина школьные мероприятия и смешны, и по сути ужасны, ничего более антипушкинского и представить себе невозможно. Смешна и нелепа старуха Василиса, читающая на кухне «Пионерскую правду». Жалок и нелеп сумасшедший старик Давид Шварц, жалки, нелепы и страшны ссоры старух и стариков, в эвакуации выясняющих, кто из них более чист перед партией: «Почему мед получили оппортунисты, а не она, кристальный член партии, ни разу не подписавшая ни одной оппозиционной платформы...» Рядом с разговорами об обысках и арестах Трифонов бесстрашно ставит эпизод с казнью клопа при помощи боевой пики (ни на что другое оружие Горикиного отца уже не способно).

Нет, я никак не могу принять слов о художественных просчетах в романе, высказанных А. Латыниной («Ли-

тературная газета», 1987, 18 апреля). Несмотря на то что перед нами произведение, вроде бы формально не завершенное, в нем есть завершенность концепции, завершенность внутренняя, и, собственно, то, что Трифонов не смог или не успел дописать, дописать было и невозможно — он шел на пределе... И конец публикации — описание майского парада 1937 года на Красной площади — мною читается как финал, как точка в повествовании. А последняя фраза — «Но прошло много лет...» — размыкает роман в реку жизни, в нашу историю и современность. В ту самую реку, о которой в финале повести «Зубр» («Новый мир», 1987, №№ 1—2) пишет Д. Гранин: «Река ширилась, величаво приближалась к устью. Жизнь его тоже приближалась к устью. Былые наветы, обиды, история с Академией наук — все, что когда-то волновало, осталось позади, виделось мелким. Он чувствовал себя рекой, текущей уже долго и бог знает откуда. В нем были воды верховья и тот исток, с которого все началось; в сущности, он жил много раньше, чем появился на свет, он был из прошлого века. Россия Тургенева, Чехова и Россия гражданской войны, Россия послевоенная, современная, Европа довоенная, гитлеровская Германия, атомный мир — в нем сошлись все эпохи нашего века, и все они продолжали пребывать в нем...»

Что такое судьба? Судьба человека — это и есть его пересечение с историей, его жизнь в истории. Д. Гранин пишет о судьбе человека, которую — по распространенному штампу — можно было бы назвать «трудной», если вообще к этой судьбе (как и к судьбам, скажем, Н. Вавилова или П. Капицы) приложимы какие-то определения, — о Николае Тимофееве-Ресовском. За строчками энциклопедии — спрессованная до сверхплотности жизнь: «...один из основоположников радиационной генетики, биогеоценологии и молекулярной биологии. В 1925—1945 работал в Германии».

Работал в Германии в условиях фашистского режима. Отказался возвращаться на родину в 1937 году. Перенес потерю любимого сына — тот погиб в Маутхаузене. А затем — принудительное возвращение на родину, лагерь, из которого его привезли почти умирающим, ссылка...

Д. Гранин обладает талантом отличать и «вытаскивать» судьбы: так, лучшие его книги написаны о реальных людях и являются своего рода портретами-исследо-

ваниями, а если идти от древних традиций нашей литературы и от ее сегодняшних жанровых пристрастий, — жителями. Всегда эти судьбы уникальны и «страдательны». Но эта уникальность из тех, что не отменяет типического, то есть движения времени, а подчеркивает, усиливает его.

Зубром окрестили Тимофеева-Ресовского — не только потому, что был схож «гривой», крупной головой, упрямым лбом, но и потому, что из редкой породы титанов мысли и духа. Он отстоял и сохранил в себе независимость, «диковатость», «неприрученность» зубра — вида, почти начисто истребленного человеком. То ли век мельчает, то ли мы сами сегодня не умеем замечать и ценить по достоинству ближних, но мощь таких, как Зубр, кажется ныне недостижимой. Мне трудно говорить о его научной деятельности и его открытиях — я не специалист и доверяюсь здесь знатокам. Интересно именно жизнь человека, перипетии которой были связаны с самыми крутыми поворотами эпохи, стойкость этого человека, сопротивление духа, словно бы усилившиеся от давления обстоятельств.

О Тимофееве-Ресовском в повести говорят хорошо знавшие его люди — источники света как бы расставлены в разных точках, а автор, он же интервьюер самого главного героя, направляет освещение. Авторская позиция выражена не только в комментариях — в постановке вопросов, в монтаже свидетельств. Такое освещение придает фигуре Тимофеева-Ресовского объемность, но не приводит к монументальности. Уж что-что, а монументальность именно таким людям, которым «трудно быть» — не только существовать, а именно быть, осуществлять свою задачу, особую цель, ради которой они пришли в этот мир, — не грозит. «Он позволял себе быть самим собою. Каким-то образом он сохранил эту привилегию детей». В творчестве Гранина именно эта проблема представляется мне одной из центральных: о лживости воздвигаемых псевдомонументов. И в «Зубре», являющемся, по сути, исследованием человека и ученого, автор показал твердость героя, но избег монументальности. Он показывает, как личность, обладающая чувством собственного достоинства, «самостояньем», раздвигает те самые «рамки», в которые ее вгоняет время.

Укорененность Тимофеева-Ресовского в русской истории, своеобразная «опорность», о которой подробно

говорит автор, исследовавший «генеалогическое древо» его рода, — это фактор, обеспечивающий стойкость личности и «раскаленность натуры». Конец исторической цепи «уходил в неведомые нам двадцатые, тридцатые годы, в гражданскую войну, в Московский университет времен Лебедева и Тимирязева, тянулся и далее — в девятнадцатый век и даже в восемнадцатый, во времена Екатерины. Он был живым, осязаемым звеном этой цепи времен, казалось, оборванной навсегда, но вот найденной, еще живой». Все это для самого Николая Владимировича была современность. Он скажет: «история шла ко мне от людей, а не от книг». Если время сиюминутное встречало жестокостью и платило недоверием, то поддержка духовная ощущалась именно от рода, от тех мощных фигур, что стояли за спиной. Дело не в благородстве их происхождения, а в благородстве их духа. И по жизни Тимофеева-Ресовского вела эта нить, унаследованная от пращуров. Она же помогла ему и перенести тяжелейшие испытания 40-х годов. Михаил Нестеров, Густав Шпет, Сергей Булгаков, Николай Бердяев — все это люди, близкие Николаю Владимировичу в юности; одна из его теток прятала Бонч-Бруевича от полиции в революционные дни 1905 года, а сам Бонч-Бруевич, уже будучи управляющим делами Совнаркома, устраивал Колюшу на работу в артель грузчиков при «Центропечати».

Одна и та же социально-историческая среда способна формировать разные, подчас противоположные исторические характеры. Исторический характер Тимофеева-Ресовского складывался во многом и *благодаря* среде, происхождению, корням, эпохе, и *вопреки* тому, что было для него в этой эпохе неприемлемо. Для революционной эпохи могучей была, например, идея «безмерного расширения личности, — замечает Лидия Гинзбург. — А как, какими способами революция потом эту личность судит — об этом пока можно было не беспокоиться». Пастернак говорит в поэме «Девятьсот пятый год»:

Это было вчера,
И, родись мы лет на тридцать раньше,
Подойди со двора,
В керосиновой мгле фонарей,
Средь мерцанья реторт
Мы нашли бы,
Что те лаборантши —
Наши матери.

Л. Гинзбург (ее воспоминания опубликованы во «Вторых тыняновских чтениях», 1986), приведя этот отрывок, пишет: «Лаборантши изготовляли бомбы для террористических актов. А. Ахматова, казалось бы, от этого в стороне, но Ахматова с оттенком удовольствия рассказывала мне о том, что ее мать в молодости была знакома с народовольцами. «Моя мать любила говорить про какой-то кружок. Выяснилось потом, что этот кружок — Народная воля».

Так «чревата», по выражению героя Ю. Трифонова, так взрывчата, так неожиданна и пронизана токами, связями, судьбами история русской интеллигенции, из которой в буквальном смысле этого слова выросла мощь таких, как Тимофеев-Ресовский. А люди двадцатых — тридцатых годов: Метальников, Евреинов, Можухин, Глазунов, Гречанинов, Стравинский? Тимофеев-Ресовский вспоминал о Шмелеве, Зайцеве, Бунине, Тэффи, Алданове, о художниках Чехонине, Ларионове, Судейкине. «Замечательных людей кругом него было много... Он питал слабость к талантам. К талантам и красоте. Оба эти качества изумляли его, в них было торжество природы». А Нильс Бор? В счастливую пору дружбы с ним Зубр и предполагать не мог, что из «веселого трепанья» физиков института Бора родится атомная бомба, а работа самого Зубра «послужит биологической защите от радиации, от последствий бомбы».

Мне трудно судить о том, почему он все-таки остался именно в Германии во времена разгула фашистского террора и войны с СССР. Вопрос этот возникает. Как известно, цвет немецкой творческой и научной интеллигенции эмигрировал на Запад. А Зубр остался. Вынужденно? Или — проявив недочувствие ученого, занятого прежде всего научными проблемами, для которого результаты его экспериментов превыше всего? Ответов на эти острые вопросы автор не дает.

В 1937 году ученый был вызван в советское посольство в Германии. Предложено было незамедлительно, срочно выехать на родину. Он отказался, сохраняя при этом советский паспорт и гражданство. «Можно ли требовать от человека самоубийства? — размышляет автор. — И если человек отказался шагнуть в пропасть, то проступок ли это?» Был арестован Н. Вавилов, Д. Лебедев изгнан из университета, А. Чижевский находился в лагере... А из Советского Союза в фашистскую Герма-

нию начали прибывать эшелоны с зерном, сахаром, маслом. Трудно было понять логику происходящего. Газеты приводили выдержки из речи Молотова: «Преступно вести такую войну, как война за уничтожение гитлеризма». Зубр, не любивший политику, «не придал тогда значения своему непокорству и уж наверняка не задумывался о последствиях», но последствия дали-таки о себе знать — позже, сразу после того, как советские войска, горячо приветствуемые Зубром (у него в доме находили убежище и переправлялись в безопасные места антифашисты), вошли в пригороды Берлина.

Судьба и поведение человека в труднейших исторических условиях — об этом открыто заговорила наша литература. В журнальных публикациях последнего времени резки перепады (впрочем, вполне естественные) между мелодраматической беллетристикой и человеческими документами, между облегченными сентиментальными конструкциями и прозой-размышлением о поведении личности, своеобразными «житиями», задающими вопрос нам: а как мы *сегодня* распоряжаемся своей жизнью?

В рассказе Пауля Куусберга «Кто он был?» речь идет о трех друзьях-большевиках. Судьбы их сложились по-разному. Пенсионер Михкель Рюют прожил относительно спокойную жизнь; спокойна и его старость. Ровное течение дней нарушает внезапный звонок в дверь: кто же был на самом деле его друг тех лет Александр Раавитс, с которым он бок о бок боролся за новую жизнь в 1940 году? Тот самый Раавитс, который был вскоре арестован и исчез из жизни! А ведь арестовывал его третий из друзей — Юхан Тарва. Пришедший к Рююту студент оказывается внуком Александра Раавитса и хочет добиться его реабилитации. Припертый к стене вопросами, пенсионер Рюют вынужден признать, что ничего порочащего Александра он не знает и может сказать о нем только хорошее. Так почему же он столько лет молчал? Почему судьба Александра оставила его равнодушным? Не это ли равнодушие — цена его спокойной и благоразумной, размеренной старости? А как будет жить молодое поколение — не зная правды? Внук даже не носит фамилии своего деда — его оберегали сначала бабушка, потом отец, который до сих пор боится и сторонится всякой общественной деятельности, не смотря на то, что его выдвигает коллектив, где он пользуется заслуженным авторитетом... «Политика опасное

дело», — так думает сегодня и внук Александра. Или синдром страха продолжает держать в своих тисках и лишает наше государство гражданской деятельности многих подлинных граждан? Куусберг сумел поставить в рассказе нелегкие вопросы о судьбах трех поколений. Не на все вопросы он дает ответы, но он заставляет размышлять о нашей общей социальной истории, о ее проблемах, по «наследству» перешедших к молодым.

О драматическом моменте жизни нашего общества пишет И. Герасимов в повести «Стук в дверь» («Октябрь», 1987, № 2) — о произошедшем в течение суток выселении многих молдавских семей (по ложному обвинению в сотрудничестве с фашистами) в 1949 году в Молдавии. Маленькая повесть пролежала в столе у автора более четверти века, в свое время ее намеревался печатать в «Новом мире» Твардовский. Эта повесть тоже относится к вещам, возвращающим на новом витке общественного сознания проблематику прозы начала шестидесятых. И она тоже не потеряла актуальности. Чрезвычайно актуален образ главного героя, директора школы, которому пришла разнарядка участвовать в этой «операции». Директор, в общем-то, субъективно честный и порядочный человек, решает все-таки написать письмо в районный комитет партии, дабы попытаться добиться правды. Но рука его выводит совсем другие слова: «Население в основной своей массе одобрительно отнеслось к справедливому акту очищения республики...» Написав же, учитель, директор школы, фронтовик, засыпает безо всяких мук совести, словно отрезав от себя воспоминания о высылаемых семьях партизан, о растоптанном достоинстве человека. Он — по другую сторону беды...

А если — по эту сторону? О том, «легко ли быть» по эту сторону, написана «Повесть для себя» Бориса Микучича («Неман», 1987, № 3). Ее автор, белорусский прозаик, родился в 1912 году, рано осиротел; в девятнадцать лет опубликовал свою первую повесть, активно участвовал в литературной жизни республики; с 1931 по 1936 годы им написаны три книги рассказов, четыре повести, множество статей. На том «библиография и творческая биография» обрываются, как пишет С. Граховский в предисловии к публикации. Десять лет лагерей за «национализм» — человеку, не мыслящему судеб белорусской литературы в изоляции от мировой культуры,

восхищенно преданному русской, грузинской литературе. «Кто больше меня писал и говорил о русской литературе, у кого было больше друзей среди европейских, польских и др. писателей? А сестры вообще смотрели на мои занятия белорусской литературой, как на странное увлечение... В национализме меня всегда пугала отчужденность от всей вообще культуры, печать провинциализма претила мне...» (запись сделана в лагере 25 августа 1946 года).

Цена человеческой жизни? Об этом, наверное, не раз задумывался тридцатичетырехлетний автор, оставший нам свое житие. Недоумение, горечь от нанесенной несправедливо раны — все это, конечно, пронизывает страницы повести-дневника. Но вдруг неожиданно свеж и поэтичен пейзаж Сибири, увиденный каждый раз заново. И каким заинтересованным зрением увиден: «Все поникло и сразу стало по-осеннему уныло. Но хуже всего то, что хлеба стоят на полях в плохо сложенных бабках. А плохо сложены они потому, что делается это неумелыми и безразличными руками».

И тут же рядом — радостная, почти счастливая реакция на ответы Сталина Трумэну. И изучение по ночам купленного на присланные сестрой деньги учебника «История ВКП(б)» 1946 года издания. Да, доподлинно исторический человек, исторический характер исповедально раскрывается перед нами — со своею же исторической слепотой погружения в сталинские «Вопросы ленинизма». Прекрасна и подлинна в повести интеллигенция — поистине интернациональная, не раз спасавшая Б. Микулича уже в лагере... И, как сердце других отозвалось на его боль, так сердце писателя отзывается на «чужую».

«Запомнить: девочка лет десяти приехала сюда разыскивать «свою маму». История ее: из детдома взяла какая-то женщина, воспитывающие освобождаются от налога; девочка фактически была домработницей (ей десять лет, но — «жилось сносно»), а потом вдруг «хозяйка» стала нервничать и в один прекрасный день собралась в дорогу. На ст. Решеты она ссадила девочку с поезда и сказала: «Иди ищи маму». Если все это рассказать, никто не поверит».

Выжила ли та девочка? Кого и что нашла она в жизни? Легко ли ей — и ее матери — было *быть*? И где та «хозяйка»? И о чем думал, что вспоминал сорокадвух-

летний Борис Микулич, умирая в красноярской деревне в 1954 году?

Не могу это «анализировать».

В критике последних лет было выдвинуто две концепции понимания современности, «нашего времени». Одна концепция носит, на мой взгляд, прагматический характер, она «современноцентрична» и отделяет «наше» время от «прошлого» резко и недвусмысленно. Ценность современности («трудная и новая правда» — В. Перцовский) для нее выше памяти, выше прошлого, выше истории. Современность для такого взгляда «актуальнее». Другая точка зрения — сосуществование в нашем времени, как в некоем спектре, как бы «трех цветов» времени — настоящее кровно связано с прошлым, сцеплено с прошлым и глядит в будущее. Сторонники «современности как таковой» обвиняют тех, кто придерживался концепции «расширяющейся современности» (в частности, И. Дедкова), в том, что они-де стремятся «увести в сторону от поэтического осмысления и открытия многих явлений современной жизни». Литературная практика, однако, свидетельствует об обратном: замыкание на своем времени изолирует художника, является своего рода «манкуртизмом», если развивать образ Ч. Айтматова; на «наше время» словно надевается обруч. Расширение же временного континуума обогащает писателя. Думаю, что сегодня можно говорить об утверждении принципиально *нового хроптопа* в нашей литературе. В современном человеке прорастает историческое время, память (причем в отличие от физики, для которой категория времени асимметрична, время линейно движется только от прошлого — к настоящему, литература предлагает свое видение, свои варианты поведения и существования человека в этой живой пульсирующей стихии).

В рассказе А. Битова «Фотография Пушкина (1799—2099)» («Знамя», 1987, № 1) герой успешно движется во времени из конца XXI века в начало XIX. Перепутаны поколения, времена, эпохи, отношения. «Понял я про него: такой мужик — то он сидел, то воевал, то у него ордена, то внуки, то я ему сынок, то он меня младше...» А. Битов нагнетает точные детали, числа, оговаривает подробно день и чуть ли не час — сегодня, вчера, позавчера, третьего дня — и вдруг заду-

мывается: «Мирный пейзаж, столь утешающий своей вечностью! Где ты? Какое бешеное время свистит в нем?» Литературе дана «странная возможность рассказывать о небывшем», проникая не только в прошлое, но и в будущее. В уже упоминавшейся мною телевизионной передаче Л. Леонов сказал о самом себе с удивлением и некоторым изумлением: «Я провидец. Я даже этого боюсь». Д. Лихачев в своих исследованиях художественного времени предлагает теорию «закрытого» и «открытого» времени в литературе. Думаю, что именно сегодня в литературе побеждает «открытое» время. Возможны разные художественные концепции. Интересно, что «в отличие от наших представлений о времени, располагающих будущее впереди нас, а прошлое — позади, — замечал исследователь, — средневековые русские представления о времени называли прошлые события «передними» и располагали время не эгоцентрически». И сейчас, на мой взгляд, возрождается (на новом витке, конечно) особое, «открытое» отношение к прошлому и будущему.

Кстати, это имеет непосредственное отношение к уже поставленному нами вопросу: способен ли человек расширить рамки своего времени (свою «клетку») или он обречен на него?

Ответы на этот вопрос слышны и из совсем, казалось бы, чуждых этому спору литературных пространств. В «пушкинском» номере «Нового мира» А. Кушнер пишет в своих заметках о нашей погруженности в живую культурно-историческую стихию: «Человек вовсе не обречен на свое время, не заточен в нем весь, его душа свободна и тысячу раз представит себе иную, достойную человека жизнь, до которой он не доживет». Но все же...

Ю. Трифонов еще в начале 60-х, в «Утолении жажды», записал мысль, прошедшую через всю его прозу. «Есть люди конца двадцатых годов, середины тридцатых... Время испекло их в своей духовке, как пирожки». Мы говорим: люди сороковых годов, шестидесятых... Семидесятых. Наконец — восьмидесятых. Каждое время оставляет свою особую мету, которая метит целое поколение, хотя и живет оно отнюдь не только в 60-е, но мы уже говорим: *шестидесятники*. (Годы шестидесятые, по моему разумению, начались в 1956 году и закончились в 1968-м). Это поколение, решающим, основополагающим моментом в духовном становлении которого стал XX съезд. Разоблачением культа личности высво-

бодило из-под спуда творческий потенциал народа. Именно на эти удивительные годы падает становление и расцвет молодой поэзии, песнетворчества Окуджавы, театра «Современник», новаторского кинематографа Т. Абуладзе, М. Хуциева, Ю. Ильенко, С. Параджанова. Взлет был уверенный и мощный: проза Ю. Казакова, Ф. Искандера, Н. Думбадзе, Ф. Абрамова, В. Астафьева и многих других была рождена демократизацией общества, ломкой угрюмых клише и авторитарных стереотипов. Резко менялась литературная критика, восходили новые имена, вспыхивали новые звезды. Многие затем погасли, да не об этом речь. Многие потом погасили — особая статья, особый разговор. Это были годы второго рождения М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Н. Я. Берковского, О. М. Фрейденберг. Теория литературы трещала по швам и менялась на глазах; рушились псевдоавторитеты, выдвигались новые идеи и с благодарностью возвращались забытые старые. Не все шло гладко. С высоких трибун яростно ниспровергались хуциевская «Застава Ильича» и «Товарищ время и товарищ искусство» В. Турбина. Б. Пастернак был исключен из Союза писателей... Шли бои между «Новым миром» и «Октябрем». К концу шестидесятых произошло резкое размежевание критиков.

Кстати, перефразируя название давней статьи В. Кардина, можно сказать, что факт существования «шестидесятников» постепенно оброс легендой; они, собственно, почти легендарны, и чем, как не необходимостью постоянно подтверждать свою репутацию, «легенду» о Евтушенко, являются его попытки шокировать и заново завоевывать публику в разных жанрах, от кино до фото?.. Формирование, бытие и история «шестидесятников» занимают меня сильно, но об этом явлении я и говорю сегодня вскользь, ибо тема моей статьи все же иная. Однако отступление мое оправдано вот чем: в февральской книжке «Октября» напечатана повесть Владимира Маканина «Один и одна», двумя героями которой являются именно «шестидесятник» и «шестидесятница». В отличие от авторов, о которых шла речь выше, Маканин пишет свое очередное «антижитие», то есть житие с несостоявшимся подвигом.

Он: Геннадий Голощеков, ныне пятидесяти с небольшим лет, завсектором в каком-то НИИ (очередная серая контора из привычных маканинских), холост, бездетен, обуревающая страсть — чтение, отпуск проводит

в собственной двухкомнатной квартире, лежа на тахте с любимой книгой; знает несколько европейских языков, в том числе мертвые. Приятен, опрятен, гостеприимен. «Лет тридцать — тридцать пять назад (то есть в 1952 — 1957. — Н. И.) ... был из тех блестящих студентов, кто ходил на вечера поэзии и, до хрипоты споря и физиках и лириках, спорил о вечном. Была пора поэзии и поэтов, пора больших разговоров, и душа Геннадия Павловича, душа молодая и еще не умевшая, казалось бы, открыться, открылась тем не менее в тех разговорах вполне, да и вполне выразилась». После вуза герой «едва не распределился в Кострому» за свои разговорчики, потом-таки в один из НИИ; там тоже много разговаривал, говорил красно, «ляпнул», за что и пострадал; был вынужден уйти в серенькое заведение, где теперь уже больше помалкивал, в споры не лез, постепенно как бы линял, сходил на нет и оказался в конце концов совершенно и глубоко одиноким, мечтающим о семье, о жене. Выброшенность из жизни — метафорическая — для Геннадия Павловича реализовалась, например, в том, как его выбросили, в буквальном смысле слова, хулиганы из электрички. Электричка (читай — жизнь) весело умчалась дальше, а Геннадий Павлович, разбитый, еле выполз на дорогу... «Мягко, интеллигентен, малоприспособлен», поругивает следующее поколение за практичность, приспособленность к жизни... Рассказчик, Игорь Петрович, моложе героя всего на несколько лет, но он уже совсем другой, жесткий, наблюдающий. Обмолвился: «Я ведь тоже умею смотреть на него не лично». В конце концов, главное в этом исследовании — типология человека ушедшего времени.

Как же изображается в повести само это время? «Традиционно пъянило слово «справедливость». Стоял зеленый шум». И опять — поэзия, искусство, живопись, театр — «сопричастность была огромна», хотя сам Голощеков, подчеркивает автор, ничего не творил, не создавал. Это время, его молодость, стало «сезоном его души», он тогда именно «жил, горел».

Она: Нинель Николаевна, того же поколения «горевших» от любви к стихам и от диспутов в Политехническом. В молодости, в их общей молодости пятидесятых — шестидесятых годов, она входила в самую активную студенческую группу, занимавшуюся до поры пропагандой наиболее талантливых спектаклей, книг, фильмов. Ныне катастрофически, тотально одинока; вопло-

щение дисциплины на службе, в какой-то конторе, где ее тихо ненавидит и пытается выжить молодежь; Нинель борется за свое место под солнцем, за это ее обвиняют в доносе; а каково «шестидесятнице»-то былой приложить к себе позорное клеймо доносчика... Тот же самый случай — нереализованная юность, неприязнь к новому поколению: жалкие прагматики, гнетесь, прилипаєте к жизни, подползаете друг к другу... Ей близки только люди «их выводка, с той же тоской, с той же порядочностью в крови, чуть заждавшейся и чуть закисшей от времени». Женское старение ненавязчиво, но связывается с обесцениванием их «ценностей», и авторская ирония окрашивает рассуждение об их времени: «Время уходило. А на работу и с работы они двигались прекрасно».

Итак, В. Маканин пишет «антижитие» людей, «сезон души» которых уже позади, а они все живут в миражах, в воспоминаниях, бессмысленных, как закаменевшая сушка, пролежавшая четверть века в столике у Нинели. А Нинель все ищет «людей выводка» своего времени, чутких, внимательных, любящих, разбирающихся в стихах; и когда один из «выводка», бывший ее однокурсник, жадно набрасывается на нее, воспользовавшись ее растерянностью, то идеал уходит еще глубже — и уже молодой офицер конца 20-х годов прошлого века тешит ее воображение.

В. Маканин пишет то, как иллюзии вытесняют жизнь: «Ей не хочется человека. Ей хочется образа». Жизнь, прошедшая в иллюзиях, иллюзорная, даром потраченная жизнь — такова авторская оценка поколения шестидесятников, которое написано не только как уходящее из жизни, а как давно сошедшее со сцены. «Век ее выводка кончился, и время опустело, и... остались лишь узнаваемые интерьеры». Ощущение краха — вот что подчеркивает Маканин в поколении Голощекова; отсюда его тяжелые депрессии, апатия, «усталая покорность текущему времени», неспособность встать ему наперекор или, напротив, работать вместе с ним. В разрядку: «Пришли иные времена, пришли иные племена».

Даже близкий духовно, когда-то знаменитый Андрей Вознесенский (деталь повествования) терпит сегодня неудачу: студенчество его «не слышит», пропускает его стихи мимо себя.

Такие вот зонды, в реальность запускаемые...

«Кумиры как кумиры. Твардовский и Хрущев остались в том времени навсегда... Да, стойкие образы прошлого... Он их оставил в том времени. Он их любил».

Еще примета времени: божественные темные очки (незабвенный Збигнев Цыбульский). Темные очки как демонстрация своих принципов. «Стоит отметить, что очки были не просто очки, в институте тогда именно шла борьба с темными очками».

Поражение. Прошло время, когда он «слышал людей». «Жизнь вдруг ушла без меня, все было так быстро!» После «ослепительной юности» — непонимание, глухота, бездействие, бездетность; «некоторые срывались в пьянство». Эти люди, считает Маканин, до сих пор «опрокинуты в юность» и ничего плодотворного не сделали и сделать уже не смогут. Осталась лишь ностальгия: «Мы и наши идеалы». Однако и червь его героев точит: «Надо было не только говорить, но и договорить свое! — а мы, когда нас одергивали, когда подводили под разнос, деликатно отходили в сторонку... и замолкали надолго. А как сейчас кстати было бы вернуть из времени силу нашей молодости, волю, напор, смелость и даже удар кулака, ах, Игорь, какие мы были тогда интеллигенты».

Да, скажем прямо, на поколение «шестидесятников» выпало испытание — годы семидесятые, когда былое прекраснодушие вымораживалось у иных в конформизм, а разговорчивые замолкали. Уходили в себя, не получая возможности реализации своей общественной и творческой позиции. У Маканина же образ «нового» времени торжествующего конформизма как таковой отсутствует, а вину за неосуществленность он целиком и полностью кладет на плечи тех, чей «сезон» так быстро свернули.

Справедливо ли это исторически?

И несправедливо, и неточно. Эксперимент блестяще проводится самой жизнью в наши дни. Лидерами ситуации сегодня опять стали бывшие «шестидесятники», может быть, в то время не успевшие «договорить». В области кино это фильмы «шестидесятников» Т. Абуладзе, Ю. Ильенко. В области театра — Р. Стуруа, те же О. Табаков, О. Ефремов. В области прозы событиями становится то, что было написано в 60-х (роман А. Бека «Новое назначение», поэма А. Твардовского «По праву памяти»), то, что начинало складываться в 60-е. Мы как бы

действительно вернули к нам сейчас именно то время, продолжили его, его идеи оказались плодоносными, живыми, способными и сегодня «пробуждать спящих». Все растет популярность Б. Окуджавы, Г. Матевосяна, И. Зиедониса, Ф. Искандера...

В. Маканин пишет об этом поколении как о бесплодном. Но такой взгляд не только безыллюзорен и жесток, но и неверен. На какой основе, какой почве выросла его собственная проза? Его, шедшего в фарватере «шестидесятников»? Кем, как не ими, была возвращена сама возможность ее публикации? Почему исторически сложилось так, что были «расчищены» горизонты, возникла свободная территория? У кого же есть сегодня ученики, как не у Табакова, Ефремова, Розовского? Кто, как не эти «бесплодные» шестидесятники, работали, бились, хватали свои досрочные инфаркты, но добились-таки и студий, и открытия новых театров для молодежи?

Да, судьбы были разные, и под прессом времени ломались многие. Но цену жизни «шестидесятники» ощущали верно, и время тем, кто сохранил себя, проявил стойкость и сопротивляемость, дало новый шанс: вернуло многое из того, что было утрачено, казалось, навсегда. «Я думаю, что «нынешние времена» явились продолжением «тех времен», и в этом смысле весь еще не израсходованный запас энергии отдаю им с радостью и надеждой» (Б. Окуджава).

Опять наш разговор возвращается к вопросу о рамках времени... Способен ли человек их хоть немного раздвинуть — или он вынужден идти, сгибая покорно выю?.. Как выражено время в человеке?

«Не будучи исторической личностью, — замечает Лидия Гинзбург, — можно быть историческим человеком. Не бегая вперегонки с историей, можно ощущать давление времени в своей крови».

Обязателен показ этого «давления времени», иначе все можно списать на плохой характер, страсть к болтовне, — то есть на субъективные качества героя.

Процесс взаимоотношений человека и времени пытаются исследовать и С. Есин в романе «Временитель» («Знамя», 1987, №№ 1—2). Здесь тоже поведано «антижизние» центральной пары: начальствующий графоман, «главный редактор» Пылаев, и его вечный «раб», ненавидящий «хозяина» и одновременно преданный ему За-

ложников. Служат они оба, как можно понять, в радиокомитете — и Заложников не только продуцирует идеи для своего начальника, но и редактирует (а по сути, переписывает) его бездарные сочинения (например, песенки-шлягеры), с которых Пылаев имеет очень даже неплохой навар.

Кто такой Веня Заложников? Вот образец его автохарактеристики: «Шурупчик, винтик, маленький человек с простыми человеческими желаниями и счастьем, лишенный честолюбия и страсти к мамоне». Пылаев же — двухметрового роста красавец, обладающий тяжелой пробивной силой. Но не сам ли Веня «породил в нем уверенность в безнаказанности? Не сам ли из ничего, из полуспособностей собрал и сконструировал прекрасное созданыще?».

Оба героя поступили вместе в МГУ, делили одну комнату в общежитии, вместе подголаживали, вместе ходили к девочкам. И было это в те же самые годы, о которых шла речь выше, на рубеже 60-х. Именно тогда складывался их уникальный тандем, именно тогда обозначился «путь наверх» Пылаева.

Итак, Пылаев — сила, напор, пробивная мощь, а также «полуспособности»; Заложников — способности и более ничего. С первого знакомства, еще на экзаменационной скамье Пылаев уже надувает Заложникова — так и пройдут они по жизни. Пылаев будет открыто красть у Заложникова мысли, идеи, курсовые работы, первую любовь; даже дочь Вени, двухметровая акселератка, оказывается на самом деле дочерью Пылаева, а любимая жена Заложникова до сих пор «пылает» к Пылаеву... Но наглость Пылаева сегодня уже не имеет границ — описав все перипетии своих отношений с Заложниковым и его близкими, Пылаев аккуратненько сложил странички в роман и передал их своему «рабу» на редактуру. Ненависть Заложникова достигает высшей точки, он готовит смерть Пылаеву, намереваясь во время любительского спектакля (повторение студенческого «Гамлета» через четверть века!) в роли Гамлета заколоть Пылаева — Лаэрта. Но умирает на сцене сам от разрыва сердца.

«Быть или не быть...» И опять возникает вопрос: а легко ли быть?.. Легко ли по-настоящему осуществить свой потенциал, не впасть ни в рабство, ни в конформизм? «Отец погубил себя!» — кричит Венина жена акселератке-дочери; но в чем, собственно, заключались та-

ланты Заложникова, мы вряд ли сможем понять. Не будем же мы знание языков и способности хорошего правщика текстов выдавать всерьез за таланты?..

Речь опять идет все о том же поколении «шестидесятников». И именно об их судьбе, о достигнутом ими сегодня ведется повествование во «Временителе». Каково же изображение и их жизни в 60-е, и их надежд? Приметы времени у Есина таковы: водка «с белой головкой — 3.17, а смуглянка — 2.87». Интерьер общежития пищевого техникума. Пикейные одеяла. Трехлитровые банки с вином. Аргентинский фильм «Возраст любви»...

Оказывается, среди живущих в университетском общежитии существовала группа студентов, подрабатывавших на разгрузке вагонов на Киевском вокзале. Неформальным лидером был некто Игорь, способный парень, обвиненный затем в присваивании части денег и изгнанный из-за этой клеветы из МГУ.

Маленькое отступление. И обстановка, и ее детали, и взаимоотношения людей в «конторе», которой руководит главный редактор Пылаев, да и сама фигура Пылаева чрезвычайно узнаваемы. Не думаю, что автор имел в виду каких-то конкретных лиц, но, как и в случае с «Имитатором», была, как говорится, «толчковая нога». По той же системе разработан ныне и образ Пылаева. Она родственна городской молве, в которую входит пересечение личного, интимного и общественного рядов. Вернее, вскрытое интимное приобретает масштабы общественно значимого явления.

Как мне кажется, увлекшись именно этой, «обличительной» стороной дела, С. Есин отвлекся от анализа исторического человека, каким и должен был бы явиться со страниц романа временитель. Пылаев с рабом-временителем Заложниковым (и ведь словцо-то взято специально какое и возведено в заглавие!). А иначе «временитель» окажется всего лишь тянульщиком резины, не более того, а такие «временители» в каких только поколениях не встречались... Точно зафиксировав явление социальное (пару Пылаев — Заложников, скованную одной цепью), автор с легкостью необыкновенной ушел от главного: а чем успешное бытие этой пары исторически обусловлено? Что ее породило?

Есин показывает людей, в общем-то, приспособившихся к этому гибельному для героев Маканина вре-

мени (Заложников) или даже откровенно стригущих с него купоны (Пылаев). А как же с *тем* временем?

Возвращаемся к предыдущему: отступление кончилось. *То* время — это, по Есину, время разгрузок на Киевском, девиц из техникума, изгнания из МГУ за неправильное (якобы) распределение студенческих зарплаток...

Помилуйте, где мы? И это время 60-х? Или произошла aberrация памяти героев, или автор не хочет вспоминать эти бурлящие, кипящие годы? Годы расцвета студенчества? Годы, когда действительно и изгоняли, но отнюдь не за разгрузки вагонов на Киевском... Оттепели быстро сменились заморозками, а кипение — студенистым, болотным застоем; но как на это перерождение времени реагировал тот же Заложников, скажем? Мне скажут — эх, куда хватила, хочешь «всю цепь» из колодца вытянуть; да, не скрою, хочу, ведь передо мною роман? Пушкин определял роман как историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Это отнюдь не означает, что «историческая эпоха» есть эпоха уже прошедшая. Именно наше время (и близкие к нему 60-е, во многом его породившие) необходимо научиться понимать как эпоху историческую, видеть в ней исторические связи, читать знаки времени не как преходящую декорацию, а как вехи истории. Читать знаки будущего...

Не слишком ли будет? Нет, не слишком: сужу произведение по его же законам, ибо зачем же иначе С. Есину понадобились в романе годы 60-е? Не для колорита же? Но прочесть их исторически точно он не смог, отсюда и отсутствие глубины в характерах, отражающих лишь сегодняшнюю, фельетонную поверхность, а не исторического человека.

Итак, в текущей литературе продолжается спор о времени и о человеке, о цене жизни, о том, «легко ли быть». *Быть* — трудно, о чем и говорит литература. И голоса ушедших, и голоса живущих звучат сегодня вместе, хотя каждый говорит о своем.

Были времена — человека приучали к мысли о том, что он винтик. Человек с этим яростно спорил и отстаивал свое достоинство.

Пришло иное время — и человек, отнюдь не утрачивая своего достоинства, признает себя звеном в истори-

ческой цепи, конец которой уходит в глубину. Освобождение личности оказалось не противоречащим ее прямому и бесстрашному осознанию самой себя этим звеном. Осознание исторических связей совпало с освобождением от духовного рабства и — одновременно — от эгоизма «современноцентричности».

Чтобы понять себя, наше время, мы должны понять — их.

Легко или им было «быть», и не излишне ли облегченно мы порой о них судим?

Поворот современной литературы к истории, к ее «белым пятнам» не превращает ее в историческую. Она современна, злободневна и актуальна. Об этом свидетельствует и реакция на нее — как доброжелателей, так и противников.

Да и собственно публикаторская деятельность изменила свой жанровый характер. То, что печатается под рубрикой «Из литературного наследия», — проза М. Булгакова и А. Платонова, «Реквием» А. Ахматовой, «По праву памяти» А. Твардовского не «музейно», а кровотооче для нас. Это не литература для узкого круга посвященных, а второе рождение писателей в сознании общества. С этим, кстати, вынуждены считаться и современные литераторы — через десятилетия они как бы вступили в соревнование с «воскресшими» на соседних журнальных страницах. Нелегкое испытание для современников наших, скажем прямо.

Прошлое стало в каком-то смысле действительно перед нами, а не после нас.

Как мы знаем, с конца 60-х годов были предприняты попытки «замолчать», затормозить этот процесс освоения. Но практика умолчания показала, что проблемы сами не исчезают. И сейчас общество, искусство вновь возвращаются к их решению, исследованию, называют наконец своими именами то, о чем не было сказано до конца.

«Нам нужна правда об обществе, в котором мы живем,— сказал на страницах «Советской культуры» (1987, 21 марта) Юрий Афанасьев.—...Горько думать, что с застоём связана лучшая, зрелая часть жизни моих ровесников. И ее уже не вернешь. Но ведь тем более нельзя ее забывать...» Иные спросят — а причем здесь искусство, литература? Вот как отвечает на этот вопрос историк-профессионал: «Не во власти историка рассказать... так...» — то есть не во власти науки произвести

тот глубочайший художественно-психологический анализ эпохи, на который способна литература.

Может быть, с этим знанием, с этим пониманием нам будет тяжелее. Зато станем устойчивее.

В романе Владимира Дудинцева «Белые одежды» («Нева», 1987, № 1—4), разговор о котором выходит за рамки этой книги, есть сравнение человека со «спящей почкой». Умелой обрезкой дерева садовник может ее пробудить, и на этом листке возникает новый побег.

А литература истинная, как хороший садовник, этим и занимается: настойчиво пробуждает спящую почку.

1987

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
---------------------	---

I

Вольное дыхание	6
Искушение украшением, или «Раскаленная гиена»	41
Переключка (О сходстве несходного)	82
Сюжет и слово в рассказе	108

II

Смех против страха (Фазиль Искандер)	132
Судьба и роль (Андрей Битов)	167
Портреты и вокруг (Владимир Маканин)	202

III

Банальные истории?	
На службе...	226
...и в любви	232
Красиво жить не запретишь	
О дождях в Париже, «духовном дизайне» и бессмертном графе Гвидо	242
Правила игры	249
«Властители дум столичной публики»	258
Грани адаптации, или Плоды запоздалого чтения	266
Развесистые монументы	284

IV

Испытание правдой	332
Легко ли быть?...	385

НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА ИВАНОВА

Точка зрения

Редактор *Г. Э. Великовская*
Худож. редактор *Ф. С. Меркуров*
Техн. редактор *Е. Ф. Шареева*
Корректор *А. В. Полякова*

ИБ № 6573

Сдано в набор 28.09.87 г. Подписано к печати 4.05.88.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Обыкновенная гар-
нитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 22,26. Уч.-изд. л.
22,85. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1173. Цена 1 р. 30 к.
Ордена Дружбы народов издательство «Советский пи-
сатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового
Красного Знамени Ленинградское производственно-
техническое объединение «Печатный Двор» имени
А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский
пр., 15.

Взгляд: Критика: Полемика: Публикации: — М., Сов. писатель, 1988 (I кв.) — 25 л. — (В пер.): 1 р. 40 к. 25 000 экз.

О чем сегодня спорят в литературе, что в центре читательского интереса? «Взгляд» — это попытка вынести нелицеприятные суждения о произведениях современных писателей, поверяя их высокими критериями подлинности и художественной правды. На перекрестке мнений новые романы и повести Ч. Айтматова, В. Астафьева, В. Белова, Ю. Бондарева и др. Дискуссионный взгляд на сегодняшнюю поэзию предлагает В. Кожин. Замысел нового издания, отличающегося остротой и полемичностью, — противостоять благодушию и комплиментарности в критике.

Особый раздел в книге — обсуждение произведений, вводимых ныне в читательский обиход (Д. Лихачев — о прозе Б. Пастернака, Вяч. Вс. Иванов — о поэзии Н. Гумилева, С. Аверинцев — о поэзии Вяч. Иванова, мнения о новых публикациях В. Набокова, М. Булгакова, А. Бека и др.), материалы из литературного наследия.