



ЛИТЕРАТУРА СИБИРИ



# ЛИТЕРАТУРА СИБИРИ

---

история  
и современность

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, ФИЛОЛОГИИ И ФИЛОСОФИИ

# ЛИТЕРАТУРА СИБИРИ

История  
и современность



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
Новосибирск • 1984

**Литература Сибири. История и современность.—  
Новосибирск: Наука, 1984.**

В сборнике исследуются особенности развития литературного процесса в Сибири и творчество отдельных сибирских писателей. На материале творчества К. Рылеева, Н. Астырева, ряда советских писателей Сибири от 20-х годов до современности рассматривается характер конфликта, героя, проблематика конкретных прозаических произведений — главным образом в свете уяснения общих закономерностей жанровой эволюции рассказа, повести, романа.

Книга рассчитана на литературоведов.

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

канд. филол. наук *Л. П. Якимова* (отв. редактор),  
канд. филол. наук *С. И. Гимпель* (отв. секретарь),  
д-р филол. наук *В. Г. Одинокоев*, канд. филол. наук  
*Е. А. Куклина*

Рецензенты: *М. Н. Мельников, Л. Г. Панин*

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Выход в свет «Очерков русской литературы Сибири» в двух томах<sup>1</sup> завершает целый этап исторического развития литературоведческой науки в крае. Мыслью о таком обобщающем труде давно жила литературная Сибирь, планы его создания вызревали в недрах разного рода совещаний и конференций.

Однако только с созданием сектора русской и советской литературы в Институте истории, филологии и философии СО АН СССР эта идея получила возможность практического осуществления. Возглавленный доктором филологических наук Ю. С. Постновым сектор сыграл огромную роль в собирании разрозненных сил литературоведов, критиков, писателей; взял на себя научно-организационную ответственность за работу большого коллектива исследователей по осмыслению историко-литературного процесса Сибири в широком контексте общерусской литературной жизни. «Очерки русской литературы Сибири» — это по существу первый фундаментальный труд, представивший картину развития русской литературы на территории огромного края от Урала до Дальнего Востока, охватывающий период с XVII в. до 70-х гг. нашего времени, от зарождения самой мысли о литературе до современного ее состояния.

Однако с написанием фундаментального труда по истории русской литературы Сибири не завершилась скрупулезная работа историко-литературного плана по исследованию литературного процесса. Возникают новые художественные веяния, проявляются новые идейно-эстетические тенденции, рождаются новые писательские имена. С полной уверенностью можно сказать, что и сейчас не устранены белые пятна на литературной карте Сибири,

не освобождены из плена забвения многие достойные имена, интересные литературные факты.

В процессе подготовки «Очерков русской литературы Сибири» историко-литературный аспект нашел наиболее полное и исчерпывающее выражение в серии сборников, вышедших под рубрикой «Материалов к „Истории русской литературы Сибири“»<sup>2</sup>. Как показало время, потребность в таких сборниках, обобщающих исследовательские находки в области истории литературы и аккумулирующих творческую энергию литературоведов разных почерков, не исчезла и сегодня. Именно к таким изданиям относится предлагаемый читателю сборник «Литература Сибири. История и современность».


Статьи книги объединены стремлением к постижению и углублению сути литературного процесса Сибири в аспекте того общего, что роднит его с общерусской литературной жизнью, и того особенного, что придает ему значение органической части общесоюзной литературы.

Можно сказать, что статьи сборника дают наглядный пример многостороннего отражения литературного процесса Сибири через призму творческого портрета, дальнейшей конкретизации и углубления таких эстетических категорий, как историзм, документализм, лиризм, своеобразия художественных методов, введения в научный оборот новых материалов по биографии и творчеству отдельных писателей. Обнаруживает свою несомненную плодотворность и попытка высветить литературный процесс исследованием эволюции какой-либо одной важной темы или художественного образа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Очерки русской литературы Сибири*. Новосибирск, 1982. Том 1. Дореволюционный период. 606 с.; Том 2. Советский период. 630 с.

<sup>2</sup> *Вопросы русской и советской литературы Сибири*. Новосибирск, 1971; *Проблемы литературы Сибири XVII—XX вв.* Новосибирск, 1974; *Очерки литературы и критики Сибири (XVII—XX вв.)*. Новосибирск, 1976.

  
В. Г. Одинокоев

## ПОЭЗИЯ СВОБОДЫ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСТОРИЗМА В ПОЭМЕ К. Ф. РЫЛЕЕВА «ВОЙНАРОВСКИЙ»

Известный писатель и критик, будущий декабрист А. А. Бестужев в своем обзоре «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» писал: «Рылеев издал свои „Думы“ и новую поэму, „Войнаровский“, скромность заграждает мне уста на похвалу в сей последней высоких чувств и разительных картин украинской и сибирской природы»<sup>1</sup>.

Создавая свое произведение, Рылеев не случайно коснулся сибирской темы. Поэма оказалась «пророческой»: Сибирь стала тем краем, куда судьба забросила многих декабристов, пострадавших за свои высокие помыслы и чувства. Такое предвидение трагической судьбы участников восстания на Сенатской площади есть уже достаточно веский аргумент в защиту исторического мышления поэта. Это следует, на наш взгляд, подчеркнуть особо, поскольку мнение об антиисторизме рылеевской исторической поэзии поддерживается в научной литературе довольно последовательно.

Такой, например, авторитетный исследователь творчества Рылеева, как А. Г. Цейтлин, отмечает нарушение исторической правды и в «Думах», и в «Войнаровском»<sup>2</sup>. Бессмысленно, конечно, опровергать то, что Рылеев в большой степени трансформировал исторические факты и характеры в своих произведениях, подчиняя их поэтической задаче — воспламенению в душах и сердцах сограждан свободолюбивых и патриотических чувств. Конечно, автор «Дум» и «Войнаровского» не сумел преобразить исторический документ, исторический факт в явление поэзии, сохранив при этом их достоверность, как это сделал А. С. Пушкин в поэме «Полтава». Поэт писал о Мазепе: «...Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как в истории, а речи его объясняют его исторический харак-

тер»<sup>3</sup>. Все это, безусловно, верно. Но верно и то, что, работая в жанре исторической элегии и исторической поэмы, Рылеев шел рядом с Пушкиным. Познакомившись с «Войнаровским», Пушкин, критиковавший Рылеева за его «Думы», примирился с ним. В письме к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г. он писал: «Рылеева „Войнаровский“ несравненно лучше всех его «Дум», слог его возмужал и становится истинно повествовательным, чего у нас почти нет»<sup>4</sup>.

Есть свидетельства и самого Пушкина, и его современника Н. А. Бестужева, что в поэме Рылеева поэт привлекал не только общий художественный уровень произведения, но и отдельные художественные находки. В письме к Вяземскому по поводу поэмы И. И. Козлова «Чернец» поэт писал, что у Рылеева в поэме есть палач с засученными рукавами, за которого он бы «дорого дал». Н. А. Бестужев в своих воспоминаниях о Рылееве говорит, что Пушкин, как ему кажется, не все в равной мере по достоинству оценил у Рылеева, но зато в том пункте, «где Рылеев сказал:

Вот засучил он рукава . . .

Пушкин вымарал это место и написал на поле: „Продай мне этот стих!“»<sup>5</sup>.

Рылеев, как и Пушкин, шел по пути создания истории — искусства, весьма перспективного жанрово-поэтического явления, которое было позже отмечено Л. Н. Толстым, давшим определение его сущности.<sup>6</sup>

Рылеев, создавая произведения с исторической тематикой, исходил, как известно, из актуальных задач современности, из идеи политической свободы. В восприятии литературных соратников поэта-декабриста актуальная социально-историческая и общественно-политическая проблематика его произведений несла в себе поэтическую стихию. Н. А. Бестужев писал: «Единственная мысль, постоянная его идея была пробудить в душах соотечественников чувствования любви к отечеству, зажечь желание свободы. Такое намерение уже само по себе носит отпечаток поэзии, где бы оно ни было приведено в исполнение, оно становится совершенно поэтическим, когда, окруженные шпионами деспотизма, посреди рабских похвал, посреди боязливой лести и трусливого подобострастия, посреди целой империи, стнящей под игом тяжкого самоуправства, мы вдруг внимаем голосу поэта, возвещающего нам высокие истины, впервые нами слышимые, но зна-

комые нашему сердцу. Сама природа влагает в нас понятие о свободе, и это понятие, этот слух сердца так верны, что, как бы ни заглушали их, они отзовутся при первом воззвании. В чем же другом заключается поэзия, как не в пробуждении отголоска на песни ее в нашем сердце?»<sup>7</sup>

По мнению Н. А. Бестужева, высказанному тут же, «Войнаровский» с поэтической точки зрения стоит «выше всех поэм Пушкина...»<sup>8</sup>. Конечно, в этом утверждении есть значительная доля преувеличения, и тем не менее «Войнаровский» — подлинно поэтическое создание Рылеева. Это подтверждает и ранее приведенный отзыв Пушкина. При этом на первый план автор выдвинул «агитационную» задачу. Выполняя ее, он сместил многие документально-исторические факты и оценки, подчинив их субъективно-романтической трактовке в духе главной творческой программы декабристов. Однако Рылеев, очевидно, чувствовал и сознавал ту дистанцию, которая отделяла поэзию свободы от ее исторического первоисточника. И чтобы скорректировать хотя бы в какой-то степени вольный вымысел по отношению к историческому материалу, художник предварил произведение документальными описаниями жизни Мазепы и Войнаровского, которые принадлежали соответственно А. Корниловичу и А. Бестужеву. Кстати, аналогичные очерки открывали и отдельные думы, предваряя поэтический текст.

А. Г. Цейтлин говорит о том, что между историко-биографическими очерками о Мазепе и Войнаровском и поэтическим материалом поэмы существует разительное несоответствие. По мнению исследователя, биографические очерки об исторических героях поэмы были введены Рылеевым с целью «хотя бы несколько выправить исторические ошибки своей поэмы»<sup>9</sup>.

На наш взгляд, здесь неточно сформулирована функция очерков. Зачем выправлять «ошибки», когда их можно было не делать? «Ошибки» эти ведь появились не в результате какого-то недоразумения или недосмотра. А. Г. Цейтлин утверждает, что они — результат сознательной установки: пропагандировать «свободолюбивые идеалы декабристов»<sup>10</sup>.

Поэтому правильной рассматривать очерки как часть общей художественной структуры поэмы, как компонент поэтического целого, а не как механический привесок к основному тексту. Конечно, на первый взгляд, может показаться странным соединение в одной «упряжке» «коня и трепетной лани» — прозаического комментария и про-



никновенной поэзии. Но вспомним Пушкина. Поэт в расцвете своего творческого гения глубоко сознательно пользовался приемом комментирования поэтического текста. При этом комментарий такого рода являлся своеобразным «ответвлением» или — точнее — дополнением основного текста. Ученые неоднократно обращали внимание на комментарии к «Евгению Онегину», «Медному всаднику» и другим произведениям, признавая нерасторжимую связь скупой комментаторской прозы и вдохновенной поэтической стихии. В этом плане поэтесса Рылеева соответствовала той тенденции, представителем которой был Пушкин.

Теперь остановимся на вопросе: какие эстетические соображения могли подкреплять отмеченную художественную новацию? Обратимся к тому пониманию поэзии, которое сформировалось в сознании одного из видных деятелей декабристской литературы А. А. Бестужева. «Цель наблюдения... есть истина, а душа действия — доброта, — пишет Бестужев. — Прибавим, что совершенное слияние той и другой есть изящное, или поэзия...»<sup>11</sup> Поэзия, таким образом, должна основываться на истине, извлеченной с помощью наблюдения, и на этическом фундаменте, на утверждении «возможного». Она «создает свой условный мир, свое образцовое человечество, и каждый шаг к собственному усовершенствованию открывает ей новый горизонт идеального совершенства»<sup>12</sup>. Пафос идеального — свойство поэзии, по мнению критика. В этом плане он адресуется упрек летописному материалу: «Например, в летописи заключается истина, но она не оживлена нравоучительными уроками доблести»<sup>13</sup>.

Нравоучительные уроки доблести были одним из главных пунктов литературной программы декабристов. Н. И. Гнедич, по своим эстетическим взглядам близко стоявший к декабристской среде, выступая в «Вольном обществе любителей российской словесности», говорил: «Пробудить, вдохнуть, воспламенить страсти благородные, чувства высокие, любовь к вере и отечеству, к истине и добродетели — вот, что нужно в такое время, когда благороднейшими свойствами души жертвуют эгоизму, или так называемому свету ума, когда холодный ум сей опустошает сердце, а низость духа подавляет в нем все, что возвышает бытие человека. В такое время нужнее чрезмерить величие человека, нежели унижать его, лучше подражать тем ваятелям древности, которые произведениям своим дали образцы благороднейшие и величество, превосходя-

щее природу земную, чем поэзию уподоблять Цирцею, превратившей в животных спутников Одиссея»<sup>14</sup>.

Под этими словами мог бы подписаться, вероятно, и Рылеев. И все-таки идеализация событий и характеров не удовлетворяла автора «Дум» и «Войнаровского». Как поэт он стремился к «истине», которая, по мнению А. А. Бестужева, является необходимой составляющей поэзии. Отсюда берет начало интерес художника к историческому материалу.

Историзм поэзии Рылеева проявляется в двух планах: в плане современности и в плане изображения прошлого. И если в произведениях поэта-декабриста, поэта-романтика был ослаблен историзм прошлого, то «историзм настоящего» обнаруживал себя в полную силу.

Поэзия Рылеева была гласом его эпохи, ее передовых идей. И в этом качестве она отражала не только момент настоящего, но и исторического «прошлого», который всегда заключен в настоящем, становящемся историей. Об этом очень хорошо сказал А. А. Бестужев: «Один историк всему верит, другой не верит ничему. Тот обманывает с умыслом, этот обманывался ненароком. Из этого выходит, что события или разногласны, или сомнительны, или вовсе ложны. Бросьте же в печку события... ищите человека в истории, и если не увидите в авторе минувших веков и вековых людей, зато в самом авторе вы узнаете людей, с кем он жил, узнаете век, в котором он жил»<sup>15</sup>.

Размышляя о том, что «масса происшествий» будет для читателей мертва из-за того, что она прошла, А. А. Бестужев советует: «В таком случае возьмитесь вы за настоящее: оно все-таки будет минувшее, когда вы напишете полслова, а как скоро оно впало в прошлое, то для воображения все равно, случилось ли это вчера или двадцать лет назад...»<sup>16</sup>.

Таким образом, для А. А. Бестужева всякое художественное явление настолько исторично, насколько верно в нем отразился «век и современный человек». С этой точки зрения «Войнаровский» и «Думы» — историчны в высшей степени как документы эпохи, отражающие рылеевскую современность, становящуюся достоянием истории.

Осмысление современности как момента исторического процесса было характерно и для Пушкина, которому свойственно было рассматривать собственную личность в широких границах исторического времени. Он тонко чувствовал движение времени, смену эпох и обновление жизни. Поэт понимал, что каждый факт современности в непре-

рывном потоке времени становится историей. Уже в «Борисе Годунове» Пушкин поставил проблему превращения «пестрого сора» текущей жизни в пласты исторического материала. Поэт создал образ Пимена, на глазах которого шумливая и суетная действительность трансформируется постепенно в «преданья старины глубокой» и выливается в плавные, текущие строки летописного свода.

На старости я сызнова живу,  
Минувшее проходит предо мною —  
Давно ль оно неслось, событий полно,  
Волнуясь, как море-окиян?  
Теперь оно безмолвно и спокойно...

Теперь оно стало историей... Но оно было историей и тогда, когда «неслось» и волновалось. И Пимен, и его создатель Пушкин ясно это понимали. Такое понимание было свойственно и Бестужеву, и Рылееву.

Как известно, пушкинская позиция была исторична не только с точки зрения воплощения в ней существенных моментов современности, но и с точки зрения воспроизведения событий и характеров прошлых эпох. Произведения Пушкина органично сочетали историзм и «текущий момент», проявлявший себя в авторском кругозоре.

Рылеев также пытался сочетать пафос современности с историческими реалиями. Однако ему не удалось достичь гармоничного синтеза историзма и вольной поэзии, которая вводила его в сторону от исторической истины. Для того чтобы в какой-то мере гармонизировать два начала поэзии: «истину» и «нравоучительные уроки доблести», отмеченные, как уже сказано, А. А. Бестужевым, Рылеев и ввел исторические «вступления» и в поэму «Войнаровский», и в «Думы».

Функция таких «вступлений», конечно, состояла не в том, чтобы выявить какие-либо противоречия между историческими сведениями и художественными образами — это было бы в высшей степени бессмысленно —, а в том, чтобы путем «наложения» в читательском сознании материала исторических справок на образно-художественную ткань произведения создать единую позицию, совмещающую документальность с полетом поэтической фантазии. Проза «вступлений», таким образом, является необходимым компонентом поэтической структуры как «Войнаровского», так и «Дум».

Поэма Рылеева демонстрирует процесс непрерывных исканий автора в области исторической тематики и проблематики. Ведь «Войнаровский» по сути является не толь-

ко своеобразным продолжением цикла «Дум», но и «надстройкой» над ним. Сравнение этих двух произведений, обнаруживая определенное их сходство, дает возможность понять некоторые особенности творческой эволюции художника.

Обратим внимание прежде всего на такое явление, как автоцитация: строки и отдельные выражения из «Дум» переходят в поэму «Войнаровский». Вот некоторые примеры:

„Думы“

В стране угрюмой и глухой,  
Где Сосва с бурей часто воеет

.....

Чернеет обветшалый дом  
С полуразрушенным забором.

И одинока, и бледна.  
В туманных облаках ныряя,  
Текла двурога луна...

Кто ж сидит на черном пне  
И, вокруг глядя со страхом,  
В полуночной тишине  
Тихо шепчется с монахом...

„Войнаровский“

В стране мятежей и снегов  
На берегу широкой Лены  
Чернеет длинный ряд домов  
И юрт бревенчатые стены.

О одинока, и бледна,  
Плыла двурога луна...

Мазепа пред костром сосновым  
Вдали, на почерневшем пне  
Сидел в глубокой тишине...

Нужно отметить, что таких текстуальных совпадений в поэме немного. Но именно это обстоятельство и наводит на мысль, что повторения связаны не с неумением автора найти какие-то другие средства выражения мыслей, не с однообразием стилистической палитры художника, а с принципиальными творческими установками. Эти установки можно выяснить, если обратиться к функционированию «цитат» из «Дум», наблюдая их в новом художественном контексте.

Во-первых, следует подчеркнуть их своеобразную эпиграфичность. Совпадающие строки написаны по разным поводам и относятся к совершенно различным героям и ситуациям, но они связаны тематически и проблемно. Повторяемость строк служит средством исторической типизации явления или характера, средством введения его в широкий поток исторических событий, оттеняющих закономерность того или иного события или образа.

Широкая система ассоциаций связывает отдельные исторические произведения Рылеева. В этой системе то

или другое явление или характер обретают типическое значение, отражая взгляды поэта не только на текущую современность, но и на прошлые исторические происшествия. Возникает определенная перспектива, выстраивается некоторая цепь событий, по-своему интерпретированная автором-романтиком. Остановимся на некоторых примерах.

Обратим внимание на начальные строки поэмы «Войнаровский». Они соотносятся с одним из вариантов незаконченной думы «Меньшиков». Прочитаем второй черновой фрагмент названной думы, отдельные строки из которого мы привели раньше:

[В стране угрюмой] и глухой,  
Где Сосва с бурей часто воеет  
И берег дикий и крутой  
Шумящую волною роет,—  
Между кудрявым тальником,  
Близ церкви, осененной бором,  
Чернеет обветшалый дом  
С полуразрушенным забором.  
[Часовня ветхая вдали  
И, мертвых тихое жилище,  
В утробе матери-земли  
Уединенное кладбище]

Этот фрагмент как бы предваряет тему «Войнаровского» и определяет эмоциональный настрой стихов, открывающих поэму. Рылеев в начальных строфах поэмы, естественно, меняет локальные приметы места действия, сохраняя в дальнейшем в контексте произведения о ссыльном трагическую тональность первоначальных строк задуманного, но неоконченного сочинения о приближенном Петра I, судьба которого после смерти императора завершилась изгнанием и бесславной кончиной. Величие и падение друга «мудрого Петра», его смерть в «стране угрюмой и глухой» — все это отбрасывало мрачную тень на судьбу другого изгнанника, на этот раз противника Петра I, Войнаровского, также погибшего в ссылке, в «стране мятежей и снегов».

Поэма «Войнаровский» носит «пророческий» характер, ибо «предсказывает» судьбу декабристов, которых ожидала каторга и ссылка в Сибирь. Рылеев, создав в своей поэме героя плана эпического, по существу «объективировал» самосознание и чувства героя лирического, рожденного декабристской литературой.

Такой «персонифицированный» лирический герой намечен и в думе «Меньшиков». В одном из черновых отрыв-

ков думы (фрагмент III) воспроизводится диалог двух персонажей, один из которых — изгнанник, ссыльный:

«Не в сих местах мой край родной:  
Я на чужбине здесь, я в ссылке;  
Скажи мне, дедушка седой!  
Чей прах почует в той могилке?»  
— «Как ты, из дальней стороны  
В сей край изгнанные судьбою,  
Под той могилою простою  
Отец и дочь схоронены.  
Отец, как здесь болтали тайно,  
Был другом [мудрого] Петра».

Характерно в этом отрывке то, что судьба ссыльного выдвигается на первый план. Меньшикова уже нет, он умер. Сейчас другое время. И в эту эпоху вписан новый герой, повторяющий судьбу своего «предшественника». Знаменательна фраза: «Как ты, из дальней стороны в сей край изгнанные судьбою». Рылеев разовьет это положение в «Войнаровском». Только там эпический герой и лирический — точнее, лирического плана — совместятся в одном лице изгнанника Войнаровского, который, как и Меньшиков, безвестно погиб в суровой сибирской ссылке.

Соединение, сопряжение разных контекстов, несущих, однако, свет общей идеи, лежит в основании весьма своеобразного художественного ансамбля, какой составляют «Думы» и «Войнаровский». Напомним в связи с этим вопросом строки из поэмы «Войнаровский», которые уже частично цитировались нами:

Мазепа пред костром сосновым,  
Вдали, на почерневшем пне  
Сидел в глубокой тишине  
И с видом мрачным и суровым,  
Как другу, открывался мне...

Эти строки отсылают нас к другому контексту, к думе «Царевич Алексей Петрович в Рождествене», которая не вошла в отдельное издание «Дум». Одна из строф этой думы начинается стихами:

Кто ж сидит на черном пне  
И, вокруг глядя со страхом,  
В полуночной тишине  
Тихо шепчется с монахом...

Приведенные фрагменты, входя в разные контексты, сопрягают идейно сходные части двух различных произведений. Автор представляет читателям двух героев — врагов Петра I: царевича Алексея и Мазепу. Каждый из

них уверяет своего собеседника в горячем стремлении действовать во имя блага родной земли. Царевич Алексей обещает монаху «собрать перуны» на «отца и на царя». Мазепа обращается к Войнаровскому со словами:

Так, Войнаровский, испытаю,  
Покуда длится жизнь моя,  
Все способы, все средства я,  
Чтобы помочь родному краю.

И оба фактически предают не только царя, но и Россию. Думается, что установление такого параллелизма мыслей и действий героев должно в какой-то степени ослабить обвинения исследователей творчества Рыльева, которые утверждают сознательную идеализацию писателем образа Мазепы.

На страницах «Дум» встречаются не только образы, перекликающиеся с образами «Войнаровского», но и «заготовки» характеров, которые перейдут затем в поэму. Сошлемся на изображение героической личности Натальи Долгоруковой из одноименной думы. О себе она говорит:

Забыла я родной свой град,  
Богатство, почести и знатность,  
Чтоб с ним делить в Сибири хлад  
И испытать судьбы превратность.

Эти качества характера героини думы повторятся в образе подруги Войнаровского, которая последовала за ним в якутскую ссылку, чтобы быть рядом со своим несчастным мужем:

Она могла, она умела  
Гражданкой и супругой быть,  
И жар к добру души прекрасной,  
В укор судьбине самовластной,  
В самом страданьи сохранить...

Любопытно одно обстоятельство: Наталья Долгорукова и жена Войнаровского живут примерно в одно и то же время, в петровскую эпоху, и их судьбы связаны так или иначе с деяниями того, кто «на высоте уздой железной Россию поднял на дыбы». В очень краткой исторической справке, помещенной перед текстом думы, сказано: «Княгиня Наталия Борисовна, дочь фельдмаршала Шереметева, знаменитого сподвижника Петра Великого». Далее отмечено: «Нежная ее любовь к несчастному своему супругу и непоколебимая твердость в страданиях увековечили ее имя». Таким образом, жена Войнаровского очень точно соотносится с реальной исторической «моделью».

Посмотрим еще на одно совпадение, которое фиксируется благодаря сходству отдельных строк в описании ночного пейзажа в думе «Святослав» и в поэме «Войнаровский». Напомним эти строки. Вот они: «И одинока, и бледна, // В туманных облаках ныряя, // Текла двурогая луна // // Над берегом быстрого Дуная...» («Святослав»); «И одинока, и бледна, // Плыла двурогая луна // И озаряла сумрак ночи». («Войнаровский»).

Конечно, такое совпадение, на первый взгляд, — сущая мелочь. Может быть, строки думы как-то невольно повторились в сознании автора поэмы и не имеют поэтому серьезного значения. Все это могло быть и так, если бы не контекст, в котором эти строки помещены. В «Войнаровском» описывается ночь, когда раненый герой лежит на поле боя после дерзкого набега на поляков и крымцев. В думе «Святослав» тоже изображено поле боя и жестокая схватка с врагом. Здесь, однако, может последовать возражение: Святослав-то жил в десятом веке, не слишком ли большая натяжка проводить ассоциативную связь между столь разными эпохами и совершенно различными историческими деятелями?

Однако в таком сопоставлении никакой натяжки нет. Дело в том, что лунный пейзаж предваряет вовсе не описание событий времен правления Святослава, а эпизод русско-турецкой войны 1773 года. Комментаторы называют даже точную дату и место сражения. Это была битва у Кучук-Кайнарджи, которая происходила 24 июля названного года. В думе изображен лихой гусар, стоящий на часах:

С отвагой в сердце и в очах,  
Младой гусар, вдали от стана,  
Закутан буркой, на часах  
Стоял на высоте кургана.  
Перед ним на острове реки  
Шатры турецкие белели;  
Как лес, вздымались бунчуки  
И с ветром в воздухе шумели.

Как явствует из контекста думы, судьба отважного гусара может подвергнуться тем же испытаниям, что и Войнаровского. Читателя убеждают в этом следующие строки:

Трубы призывной слышен звук!  
Меня зовут на пир кровавой...  
Туда, мой конь, где саблей стук,  
Где можно пасть, венчавшись славой...



Прошлое предстает герою в мечтах. В этом плане и рассказаны Рылеевым подвиги Святослава. В ансамблевом сочетании отдельных исторических фрагментов автором открывается глубокая временная перспектива. Художественно-исторические ассоциации дают возможность установить взаимосвязь разных явлений, образов, характеров, относящихся к различным, порой весьма отдаленным друг от друга эпохам. Аналогичный творческий подход к воплощению исторической тематики мы наблюдаем и у Пушкина.

Известно, что Пушкин отметил в поэме Рылеева «Войнаровский» не только крупные художественные достоинства, реализованные автором, но и значительные возможности, заключенные в материале поэмы, которые можно было бы реализовать. Пушкин и сделал это в «Полтаве». Он писал: «Прочитав в первый раз в «Войнаровском» сии стихи:

Жену страдальца Кочубея  
И обольщенную их дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства.

Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено и не великодушно. Клевета в поэмах всегда казалась мне непохвальнойю. Но в описании Мазепы пропустить столь разительную историческую черту было еще непростительнее... Дельвиг дивился, как я мог заняться таковым предметом. Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня. «Полтаву» написал я в несколько дней, долее не мог бы заниматься и бросил бы все»<sup>17</sup>.

Пушкин, как это видно из цитаты, считал непростительным пропустить столь страшное обстоятельство, как поступок Мазепы. Но ведь Рылеев его не пропустил. Пушкин сам говорит, что на «отвратительный предмет», каковым является фигура Мазепы, его натолкнул Рылеев. Следовательно, речь может идти не о «пропуске», а не развитости этого сюжета в поэме «Войнаровский». Пушкин в «Полтаве» развил его. Но сама возможность этого развития была уже заложена в произведении Рылеева.

Существует, таким образом, преемственная связь между пушкинским и рылеевским творчеством в области жанра исторической поэмы. Историзм поэзии Пушкина формировался в одном «ритме» с поэзией Рылеева. Об этом свидетельствует и историческая элегия Пушкина «Андрей Шенья», построенная по типу рылеевских дум.<sup>18</sup>

Но это, пожалуй, не самое главное. Более существенным моментом являются параллельные творческие поиски в области синтеза элегического жанра с исторической одой и политическим стихотворением.

В предисловии к «Думам» сам Рылеев расшифровал специфику избранного им жанра: «Дума — старинное наследие от южных братьев наших, наше русское, народное изобретение. Поляки заняли ее от нас... Старницкий свидетельствует, что на Руси пелись элегии в память двух храбрых братьев Струсов, павших в 1506 году в битве с валахами. „Элегии сии, говорит он, у русских думами называются“»<sup>19</sup>.

Создавая думы, Рылеев ориентировался на жанр «русской элегии», которая строилась на основе исторических преданий. «Войнаровский» явился по сути дела развернутой «думой», сохранившей стиль «печального» повествования с исторической тематикой. Субъективная эмоциональная окраска повествования в поэме, как и в «Думах», сочетается с объективно-историческими фактами, на которых она и зиждется.

Аналогичную работу по «реформе» элегии проделал в 20-е годы и Пушкин. Примечательно, что трансформация традиционной европейской «унылой» элегии произошла у Пушкина не в сфере «чистого» жанра, а в поэме «Кавказский пленник». Поэт в посвящении Н. Н. Раевскому объяснил элегическую природу своего творения:

Ты здесь найдешь воспоминанья,  
Быть может, милых сердцу дней,  
Противуречия страстей,  
Мечты знакомые, знакомые страданья  
И тайный глас души моей.

Элегические медитации пленника и авторский текст, сопряженный с лирическими излияниями героя, носят на себе отпечаток элегического жанра. К тексту поэмы Пушкин добавил эпилог, который многими исследователями считается «выпадающим» из общего тона и стиля поэмы. Это вообще даже не эпилог, а более или менее самостоятельный фрагмент, вторая часть своеобразной «диалогии». Эта часть в ансамблевом строе поэмы имеет особое значение, окрашивая частные эпизоды лирико-психологического характера интенсивными, глубокими тонами историко-политических событий.

Пушкин в эпилоге поэмы говорит о Музе, которая в «одежде новой» явилась поэту:

Богиня песен и рассказа,  
 Воспоминания полна,  
 Быть может, повторит она  
 Преданья грозного Кавказа;  
 Расскажет повесть дальних стран,  
 Мстислава древний поединок,  
 Измены, гибель россиян  
 На лоне мстительных грузинок;  
 И воспою тот славный час,  
 Когда, почуя бой кровавый,  
 На негодующий Кавказ  
 Подъялся наш орел двуглавый...

В «Кавказском пленнике» Пушкин, «прилагая» эпилог и соотнося его с контекстом поэмы по принципу художественного ансамбля, создает в области жанра такое явление, которое открывает путь не только новой русской поэме, но и элегии, сочетающей лирику, историю, философию и даже политику<sup>20</sup>.

Пушкин, следуя путем творческого поиска, с силой гения оформляет те предначертания, которые мы находим и в произведениях его талантливой современника, К. Ф. Рылеева.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 75.

<sup>2</sup> Цейтлин А. Г. Творчество Рылеева. М., 1955, с. 74, 111, 117.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. Л., 1978, с. 132.

<sup>4</sup> Там же, т. 10, с. 64.

<sup>5</sup> Писатели-декабристы в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1980, с. 78.

<sup>6</sup> См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 48, с. 118.

<sup>7</sup> Писатели-декабристы в воспоминаниях современников, т. 2, с. 77.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Цейтлин А. Г. Творчество Рылеева, с. 115.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Бестужев А. А. О романтизме. — В кн.: Литературно-критические работы декабристов, с. 81.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, с. 156—157.

<sup>15</sup> Там же, с. 84.

<sup>16</sup> Там же. Н. П. Огарев писал, например: «.....Думы» Рылеева мы считаем историческим памятником того времени...» — В кн.: Рылеев К. Ф. Думы. М., 1975, с. 13.

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 134.

<sup>18</sup> См.: Фризман Л. Г. «Думы» Рылеева. — В кн.: Рылеев К. Ф. Думы, М., 1975, с. 209.

<sup>19</sup> Рылеев К. Ф. Думы, с. 7—8.

<sup>20</sup> См.: Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., 1973, с. 77—99.

## У ИСТОКОВ ПОЭТИКИ СИБИРСКОГО ПЕЙЗАЖА В РУССКОМ РОМАНТИЗМЕ

История сибирского пейзажа — это в какой-то мере история изображения самой Сибири в русской литературе, отражающая представления о крае в народном и литературном сознании эпохи. Со времен запечатленного в летописных преданиях похода Ермака, написания «Жития протопопа Аввакума», ранних стихов П. Словцова и «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина в изображении сибирской стороны наблюдается одно явное противоречие. Оно было сформулировано не раз в статьях о сибирской культуре и литературе. Ярче всех это положение охарактеризовал Н. М. Ядринцев, рассуждавший о трагизме исторической судьбы края: «Сибирь считали то богатой страной, изобилующей дорогими зверями, полной минералогических богатств, удобной для торговли и промышленности, страной для широкой и правильной жизни, то отзывались о ней как о холодной и бесплодной тундре, с убогими городками и кочующим населением инородцев, не способной ни к земледельческой культуре, ни к экономическому процветанию». И далее: «Часто слово „Сибирь“ страшно звучало в ушах русского человека! С ним сопряжена была самая грустная идея, самая мрачная картина!»<sup>1</sup> Это была, естественно, картина ссылки, картина края изгнания.

Вот в этом-то противоречивом, двухмерном представлении о Сибири кроется загадка, к разрешению которой, вновь и вновь обращаются исследователи. В самом деле, как могло оказаться, что, например, сосланные декабристы — лучшие из лучших представителей прогрессивных русских сил первой половины XIX в. — восприняли Сибирь, весь огромный, богатый и раздольный край, почти единогласно, как мрачное и дикое место изгнания, не заметили, не отразили в своих стихах ни красивой и щедрой природы, ни самого вольного и зажиточного сибирского народа. И ведь именно декабристы положили начало этой литературной традиции и закрепили ее в национальной литературе.

М. К. Азадовский верно указывал, что истоки этого литературного образа уходят еще дальше в прошлое, в древнерусскую литературу, к «Житию протопопа Ав-

вакума». «Природа Сибири для Аввакума не только фон, на котором протекают его тяжелые испытания, но неотделимый элемент последних и их орудие. «Житием» Аввакума открывается история сибирского пейзажа в русской литературе, и с него же ведет начало та интерпретация сибирской жизни и природы, которая станет надолго основной в русской литературе»<sup>2</sup>. Проследивая пути создания этой традиции, а затем ее удивительную «живучесть», стойкость в потоке историко-литературного процесса, М. К. Азадовский справедливо считал, что причина кроется, безусловно, в трагизме судьбы авторов, которые не могли преодолеть сугубо субъективное отношение к краю.

Декабристы и последовавшие за ними поколения ссыльных, такие мощные литературные таланты, как Ф. М. Достоевский и В. Г. Короленко, продолжили, разработали и закрепили в сознании русского читателя представление о Сибири как «великой узников тюрьме», «стране метелей и снегов». И тщетны были восклицания скромных сибирских писателей, таких как, например, И. Т. Калашников, который в 1831 г. в предисловии к первой части романа «Дочь купца Жолобова» писал: «Издавая сей роман, я имел в виду познакомить читателей с краем, который, отличаясь богатством произведений и разнообразием природы и жителей, до сего времени все еще составляет страну малоизвестную, почти баснословную. Не очень давно помещено было в одной из лучших наших газет, что в Иркутске ездят на собаках. Если так думают люди, занимающиеся ученостью, то чего ожидать от других?»<sup>3</sup>.

Уже в середине 30-х гг. прошлого века, в те времена, когда Сибирь прочно ассоциировалась с местом изгнания, для широкой публики сибирский край был недоступен с чисто познавательной точки зрения, несмотря на обилие публикуемых в периодике географических и этнографических материалов. Рецензент журнала «Библиотека для чтения» Т.-О. писал по поводу «Изгнанников» Калашникова: «Тот, кто любит рассматривать быт человека в разных и самых противоположных его видах, должен быть благодарен автору за выбор предмета сочинения: это новый, незнакомый мир»<sup>4</sup>.

Отражение Сибири в художественной литературе namного отставало от экономического освоения этой обширной страны. Молодая сибирская литература как самостоятельное региональное явление появилась в недрах романтизма<sup>5</sup>. И характеристика этого первого этапа освоения Си-

бири в русской литературе сводилась к следующему: «...две основные темы стояли на протяжении всего времени создания ранней сибирской прозы: первая — политическая ссылка этого края, вторая — краеведные особенности Сибири»<sup>6</sup>.

Таковы были задачи романтической прозы 30—40-х гг., но эти же задачи уже были намечены и в романтической поэзии, они выявились при первых подходах к художественному освоению нового для русского читателя эмпирического материала.

«Поэтическая формула» Сибири, многообразно трансформировавшаяся, обогащавшаяся позднее, в процессе литературного движения, обязана своим рождением К. Ф. Рылеву, который создал традицию изображения сибирского пейзажа, имеющую основополагающее значение в дальнейшем развитии художественного образа Сибири. И вследствие важности этого момента для литературной судьбы Сибири в русском и европейском искусстве необходимо более подробно рассмотреть историю создания, становления поэтической формулы Сибири в творчестве Рылеева, проследить ее генезис в русской литературе.

Освоение сибирской темы происходило у поэта в несколько этапов. Первый из них нашел свое отражение в думе «Смерть Ермака» (1821). Следующими ступенями можно считать незаконченную думу «Меньшиков» (1823) и поэму на сибирском материале «Войнаровский» (1825). Два первых произведения, как и весь цикл «Дум», достаточно хорошо изучены<sup>7</sup>. Но для выявления особенностей истории поэтики именно сибирского аспекта в русской литературе следует еще раз возвратиться к основам декабристского романтизма.

В эстетической программе декабристов, одним из крупных идеологов которой был К. Ф. Рылев, господствовала идея высокой ответственности литературы и искусства, главной целью и кардинальной установкой было служение «общему благу». Произведения Рылеева создавались с конкретной, нравственно-воспитательной целью, которая осуществлялась через пропаганду свободолюбивых, тираноборческих настроений. И именно в отечественной истории декабристы видели истинных борцов за свободу, в прославлении их героических подвигов — истинное назначение искусства. Борьба за развитие самобытной отечественной литературы была тесно связана с пропагандой героических страниц русской истории<sup>8</sup>.

Дума «Смерть Ермака» является типичным произведением цикла. И если в «Думах» К. Рылеев «пробил новую тропу в Русском Стихотворстве», то целью нового жанра было «возбуждать доблести сограждан подвигами предков»<sup>9</sup> — так толковал назначение рылеевского цикла в духе самого автора А. Бестужев в своей статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823).

В думе «Смерть Ермака» нет развернутого сибирского пейзажа как такового. Занимавшийся подробным изучением исторических источников «Дум», В. И. Маслов отмечал, что девятый том «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина дал Рылееву материал для создания этой думы: «...живой рассказ Карамзина о гибели этого героя имеет много общего с думой Рылеева; однако в разработке своего сюжета поэт остался верен обычным своим приемам: с одной стороны, он ввел в думу оссиановские мотивы (описание бурной осенней ночи), с другой — представил героя не только отважным покорителем Сибири, но и горячим патриотом»<sup>10</sup>. Именно здесь Рылеев и нашел факты, важные для решения проблемы героической личности, являвшейся основной проблемой в каждой думе. Действительно, в «Смерти Ермака» пейзаж восходит к общеромантическим оссиановским мотивам. Достоверность же описываемой ситуации подкрепляется подробной исторической справкой, помещенной во вступлении. Здесь следует привести критическое высказывание А. С. Пушкина, который к этому времени пошел дальше своих современников в понимании историзма<sup>11</sup>. В мае 1825 г. Пушкин писал Рылееву, что его думы «...слабы изображением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест... Описание места действия, речь героя — и нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен»<sup>12</sup>.

Бедность и условность изображения исторических сцен, преобладание «общих мест», трафаретность эпитетов, одинаковость построения — все то, что, с точки зрения Пушкина, являлось художественным просчетом, неудачей, оценивалось единомышленниками Рылеева, как творческое завоевание<sup>13</sup>, потому что все эти «недостатки» искупались задачей — «возбуждать доблести сограждан подвигами предков». Вследствие разного подхода к задачам литературы, разности художественных программ, как уже отмечалось в исследованиях о Рылееве, то, что подерживал и ценил А. Бестужев, категорически отвергал А. Пушкин.

Пейзаж в данном случае условно северный, состоящий из «дикого берега Иртыша» в «стране суровой и угрюмой», а также ревущей осенней бури, не отражал ни в коей мере специфических сибирских примет. С точки зрения романтической поэтики он являлся тем самым «общим местом», о котором писал Пушкин. Молния, сверкающая в небе, буря, дождь, ветер — все это элементы распространенного романтического пейзажа, обычные для поэтики того времени, вроде той самой «бледной луны», на которую нападал в своих статьях В. Кюхельбекер. Описание бури, сыгравшей роковую роль в гибели Ермака, было и в «Истории» Карамзина, в свою очередь перешедшее к нему в уже готовой поэтической форме из летописного текста<sup>14</sup>. Пейзаж в думе «Смерть Ермака» выполнял особую, четко ограниченную функцию: он был необходим для создания атмосферы необычности, для достижения мрачного колорита картины гибели героической личности.

1823 годом датируется незаконченная дума К. Ф. Рыльева «Меньшиков». Она была создана на новом этапе в жизни и творчестве поэта. Это было время вступления в Тайное общество, время решительного поворота и определения эстетической концепции декабризма. Однако идеи самобытности культурного развития, освоения отечественной этнографии и географии русской литературой отнюдь не принадлежали к кругу специфически декабристских идей. Это были передовые идеи культурной жизни, которые разделяли и пропагандировали те журналисты и писатели, которые по социально-политической ориентации не примыкали к декабризму, это были идеи времени<sup>15</sup>.

В русле общего литературного потока «Думы» были «одним из подступов к лиро-эпической поэме»<sup>16</sup>. Типологически герои Рыльева связаны тесными узами с героями-изгнанниками Пушкина. И Меньшиков, и Войнаровский, сами изгнанные из отечества, продолжают искать свободу в «краю далеком». Насильственное удаление в ссылку осложняло и драматизировало исходный конфликт героя с обществом. И вследствие этого усложнялась и романтическая структура в целом, и особенно одно из ее звеньев: соотношение пейзажа «края изгнания» и личности героя.

Сохранившиеся фрагменты из думы «Меньшиков» позволяют судить о том, как изменилось отношение поэта к пейзажу на этой новой стадии его творческой работы. В этом произведении уже можно проследить заметное стремление к конкретизации деталей, рисующих место изгнания. Березов, место ссылки Меньшикова, не назван-



ный в тексте, но легко узнаваемый, заданный уже по исторической ассоциации с громким именем героя, описывался не только в общем романтическом плане, но и конкретно. К исторической реальности автор добавлял реальность географическую:

В краю, где солнце редко блещет  
На мрачных небесах,  
Где Сосва в берег с ревом плещет,  
Где воет ветер в лесах,  
Где снег лежит две трети года,  
Как саван гробовой...  
Где царство вьюги и мороза,  
Где жизни нет ни в чем...<sup>17</sup>

Концентрация признаков усиливает зрительный образ. Компоненты пейзажа: воющая буря, река, плещущая о берег, — уточняются, привязываются именно к сибирской местности указанием на длительность зимы и короткий световой день. Во втором фрагменте этой думы описание природы и местности изменено, пейзажная картина расширяется. Наряду с описанием реки и бури появляются заброшенное кладбище, обветшалый дом и церковь:

В стране угрюмой и глухой,  
Где Сосва с бурей часто воет  
И берег дикий и крутой  
Шумящую волною роет, —  
Между кудрявым тальником,  
Близ церкви, осененной бором,  
Чернеет обветшалый дом  
С полуразрушенным забором.  
Часовня ветхая вдали  
И, мертвых тихое жилище,  
В утробе матери-земли  
Уединенное кладбище (с. 120—121).

Материал для изображения идеального ландшафта — места бегства романтического героя — с особой интенсивностью накапливали в поэтике романтизма элегия и дружеское послание, впоследствии он широко использовался и в романтической поэме<sup>18</sup>. Но в ситуации, которую описывал Рылеев, бегство героя было не добровольным. Исторический материал, на котором основывалась дума «Меньшиков», предполагал ситуацию изгнания, ссылки героя. Но элементы поэтической формулы идеального ландшафта сохранялись и в новой, уже «перевернутой» ситуации. В связи с переживаниями романтического героя-изгнанника к прежним элементам — реке, буре, кудрявому тальнику — прибавляются заброшенное кладбище

и церковь, «обветшалый дом с полуразрушенным забором». По сравнению с идеальным ландшафтом романтической поэмы («Кавказским пленником» Пушкина, например) во фрагментах из «Меньшикова» усилены оттенки заброшенности, обреченности, унылости пейзажа. Примечательно и то, что в другой, также незаконченной думе «Царевич Алексей Петрович в Рождестве» пейзаж, представляющий традиционную для дум заставку перед появлением героя, состоит из тех же компонентов. Отверженный царевич находится в положении не ссыльного, но изгнанного человека.

Страшно воеет лес дремучий,  
Ветр в ущелиях свистит,  
И украдкой из-за тучи  
Месяц в Оредеж глядит.

Там разбросаны жилища  
Угнетенной нищеты,  
Здесь стоят среди красоты  
Деревенского кладбища  
Деревянные кресты (с. 106).

Мы видим здесь тот же набор признаков, как и в пейзажных картинах думы «Меньшиков»: буря, ветер, лес, река и заброшенное жилище с кладбищем.

Описания места изгнания романтических героев совпадают по основным компонентам. Эти компоненты являются устойчивыми по составу, а пейзаж в целом, конкретизируясь, является непременным участником ситуации изгнания, отвержения героя обществом. Но самое главное в этой общности компонентов — гнетущая меланхолическая тональность, передающая ожесточенную, страстную обиду героев-изгнанников, заброшенных светом.

Являясь одним из самых ярких поэтов русского гражданского романтизма, Рылеев в своем творчестве следовал общим законам развития романтической поэмы. «Романтическая поэма разрушила стереотип идеального ландшафта, заменив его множеством конкретных видов пейзажей. Причем она объединила их с этнографическим обликом народа, в один общий тип миропонимания, среды, введенной в поэму на правах одного из участников ситуации»<sup>19</sup>. Одним из множества конкретных видов пейзажей был и сибирский пейзаж в творчестве Рылеева. Однако в литературе образ Сибири — страны изгнания — еще не был закреплен, хотя и существовал в сознании современников. Именно Рылеев соединил в поэзии два понятия — Сибирь и ссылка<sup>20</sup>.

Намеченная в думе «Меньшиков» тенденция создания поэтической формулы «места изгнания» была полностью реализована в поэме Рылеева «Войнаровский», которая по композиционному составу представляет наиболее полный вариант романтической поэмы: эпиграф, посвящение, предисловие, жизнеописание Мазепы и Войнаровского, текст поэмы и примечания<sup>21</sup>. Жизнеописание Мазепы, написанное историком А. Корниловичем, так же как и биография Войнаровского, принадлежащая перу Бестужева, представляют собой исторические справки, которые предшествовали каждой думе, но только в более развернутом виде. Все компоненты романтической поэмы представляют собой художественное целое, настроенное на достижение единого эффекта.

Не анализируя подробно композиционную роль каждого компонента этой поэмы, следует подчеркнуть изменение функции исторических справок, предшествующих тексту. Если в думах они раскрывали содержание, дополняли мысль автора, являлись подтверждением исторической истины романтического текста, то в «Войнаровском» роль их существенно меняется. Исторический материал в поэме представляет собою уже не короткие справки, а небольшие статьи, в которых виден не беспристрастный историк, а заинтересованный человек. А. Корнилович, оценивая поступки Мазепы, пишет: «Низкое, мелочное честолюбие привело его к измене. Благо казаков служило ему средством к умножению числа своих соумышленников и предлогом для скрытия своего вероломства, и мог ли он, воспитанный в чужбине, уже два раза опять навший себя предательством, двигаться благородным чувством любви к родине?» Однако рассуждения А. Корниловича противоречивы, историк приводит мнение, идущее вразрез с официальной точкой зрения: «Или, как некоторые полагают, любовь к отечеству, внушившая ему опасение; что Малороссия, оставшись под владычеством русского царя, лишится прав своих?». Рылеев допускает разногласия с «приговором историка», причем не только в вопросах принципиальных, которые могли быть вызваны цензурными соображениями. В вопросах исторической правды Рылеев идет на нарушение ее и в других, менее значительных случаях. Например, А. Бестужев пишет, что Войнаровский был сослан с семьей в Якутск, где и умер при неизвестных обстоятельствах. У Рылеева герой живет в ссылке сначала один, затем к нему приезжает через некоторое время жена, излагаются детали и подроб-

ности сцены смерти Войнаровского. Исправления, внесенные Рылеевым в текст исторических жизнеописаний, имеют принципиальное значение. Они обозначают независимость самого поэтического текста от исторической данности.

Поэтическая функция исторического материала в поэме меняется, «борьба вариаций и оттенков» смыслового наполнения компонентов делает поэму более многозначной, углубляя ее романтическое содержание. Но в то же время важным для художественной структуры поэмы является то, что если Рылеев демонстрирует свободу от исторической истины, то в отношении сибирской этнографии и пейзажа он придерживается географической реальности. «В сибирский пейзаж переселилась жаркая любовь Рылеева к самобытно-родному. Рылееву пришлось много поработать над материалом, чтобы проникнуть в этнографию Сибири, почувствовать своеобразие изображаемого края. Рылеев довольно точно изображает Якутск и его окрестности, однообразные занятия местных жителей и пышный торг», — писал о поэме «Войнаровский» В. Г. Базанов<sup>22</sup>. В этом отношении на материале «Войнаровского» подтверждается вывод Г. А. Гуковского о том, что поэзия декабристского романтизма не исторична (в современном смысле этого слова), а этнографична<sup>23</sup>.

Чтобы показать функциональное значение в составе поэмы сибирского материала, необходимо остановиться на проблеме соотносительности героя-изгнанника и характера пейзажа. В «Войнаровском» роль дополнения к пейзажу играли примечания, помещенные после поэтического текста. Примечания заключали историческую информацию (например, в них содержалась еще одна подробная историческая справка, жизнеописание Миллера), а также расширяли этнографический материал, введенный в поэму.

Политический ссыльный Войнаровский, заброшенный несправедливой судьбой в «дальние снега» в «Якутск унылый и глухой», забыт миром и историей. В этой глуши его встречает историк Миллер, которому герой рассказывает свою жизнь. Украинские события, история, связанная с Мазепой, составляют особую часть поэмы, имеющую собственные художественные задачи. Сибирская часть отделена от украинской общим колоритом унылой тональности, передающим безотрадную ситуацию ссылки. Уже намеченный в «Меньшикове» сибирский пейзаж получил в «Войнаровском» дальнейшее развитие.

В стране мятежей и снегов,  
На берегу широкой Лены,  
Чернеет длинный ряд домов  
И юрт бревенчатые стены.

Кругом сосновый частокол  
Поднялся из снегов глубоких,  
И с гордостью на дикий дол

Глядят верхи церквей высоких;  
Вдали шумит дремучий бор,

Белеют снежные равнины,  
И тянутся кремнистых гор  
Разнообразные вершины...

Всегда сурова и дика  
Сих стран угрюмая природа;  
Ревет сердитая река,  
Бушует часто непогода,  
И часто мрачны облака...<sup>24</sup>

В «Меньшикове» основными компонентами пейзажа были ветер, воюющий в лесу, сильная буря, широкая река, сильные морозы, создающие «царство снега». Во втором фрагменте появилось описание унылых строений и церквей. Пейзаж в поэме, являющийся заставкой к действию, задающий определенную тональность повествования, создан по той же схеме, но обогащен более конкретизированной этнографией.

Ю. Г. Оксман на основании текстологического анализа пришел к следующим выводам: «Рукописи Рылеева позволяют установить, что в начале 1823 г. тема «Меньшиков в Березове» возрождается в форме большого эпического замысла, гораздо более близкого будущему «Войнаровскому», чем любой из его последующих дум»<sup>25</sup>. Если герой поэмы определился для поэта не сразу, то место действия — Сибирь как место политической ссылки — было определено Рылеевым заранее. Если бы Рылеев не обнаружил истории Войнаровского в книге Д. Бантыш-Каменского «История Малой России»<sup>26</sup>, то вполне могла бы родиться поэма о ссыльном Меньшикове. «Единство генезиса поэм о „Меньшикове в Березове“ и о „Войнаровском в Якутске“», характеризуется не только определенными идейно-тематическими и жанровыми признаками. Оно может быть подтверждено и в результате анализа основных текстологических данных, ибо один из самых ранних черновых набросков „Войнаровского“ сохранился на обороте листа, занятого перебеленным вариантом начала поэмы о Меньшикове»<sup>27</sup>.

В. И. Маслов указывал большое количество источников по географии и этнографии Сибири, которые Рылеев мог использовать, работая над «Меньшиковым». Он же обнаружил статью под названием «Письмо из Якутска», опубликованную в 1823 г. в «Благонамеренном». «...На непосредственное влияние указывает присутствие в отрывке Рылеева тех же мыслей, которые мы видим и в этой

статье»<sup>28</sup>. Автор имел в виду начало поэмы Рылеева, процитированное выше. Действительно, описание Лены, ее скалистых берегов и местоположения Якутска, занятия местных жителей, охота, ярмарка — все эти описания есть и у Рылеева. Но при этом нельзя также забывать, что с 1818 г. выходил журнал «Сибирский Вестник», на страницах которого обсуждались в основном сибирские проблемы. Среди публикаций этого журнала большое место занимали описания сибирских народов. И если обратиться к материалам этого журнала, то можно обнаружить целый ряд публикаций, могущих быть источником для романтического произведения. В 1823 г., например, была помещена статья Э. А. Кибера «Краткие замечания о ламутах, тунгусах и юкагирах»<sup>29</sup>, в 1824 г. его же статьи «О Северо-Восточной Сибири»<sup>30</sup>, «Чукчи»<sup>31</sup>, статья Г. С. «О происхождении Бурятов, занятии ими прежних мест за Байкалом и покорении их Россиянами»<sup>32</sup>. Статья, указанная В. И. Масловым, безусловно, для Рылеева была не единственным источником информации о Сибири, тем более, что она представляла собой описание города и быта якутов и тунгусов так, как это мог бы сделать любой образованный путешественник того времени. Сведения, использованные Рылеевым, не были новыми для читателей, но до него никто еще не вводил их в романтическое повествование. Рылеев отобрал из имеющегося материала самые яркие картины, подчеркивающие своеобразие и оригинальность быта и климата Сибири.

Рылеев работал над пейзажно-этнографической частью своей поэмы упорно и долго, доказательством этого являются несколько вариантов введения к поэме, не вошедших в окончательный текст. «Из 156 стихов первой редакции этой части «Войнаровского» в окончательный текст поэмы перешло 135. Изъятию подверглись четыре стиха, характеризовавшие якутскую ярмарку..., и семнадцать строк, в которых сибирская весна противопоставлялась «иным временам года»<sup>33</sup>. Следовательно, замысел поэта был шире тех стихов, которые остались в окончательном варианте, Рылеевым руководило стремление не допустить «погрешностей против местности», как писал об этом в воспоминаниях декабрист В. И. Штейнгель, с которым Рылеев советовался насчет якутских картин поэмы летом 1823 г.<sup>34</sup> Ю. Г. Оксман считает, что описание ярмарки в Якутске, сибирской весны, белых ночей и северного сияния были изъяты из окончательного текста или изменены и дополнены по замечаниям, высказанным Штейнгелем.

Но следует разобрать каждый из невошедших отрывков, например, четверостишие, описывающее сибирскую ярмарку, могло быть лишним в контексте поэмы совсем по иной причине. В этих строках не было фактов, искажающих географическую реальность, и Штейнгель не мог их забраковать.

Везде товары дорогие —  
Лисицы, соболи, песцы,  
И к ним спеша, в толпы густые  
Теснятся бойкие купцы...<sup>35</sup>

Эти строки следовали за строфой 38, они должны были заключать картину якутской ярмарки, оживлявшей, как считал автор, «Якутск унылый и глухой», который, несмотря на ярмарку, оставался «обширной узников тюрьмой».

Никто страны сей безотрадной,  
Обширной узников тюрьмы,  
Не посетит, боясь зимы,  
И продолжительной, и хладной,  
Однообразно дни ведет  
Якутска житель одичалый... (с. 196).

Жизнь населения Якутска, нарушаемая лишь один или два раза в год ярмаркой, была однообразной. Но вошедшее в текст поэмы четверостишие нарушало это настроенное однообразие якутской жизни. Толпы бойких купцов, красивые меха — детали картины живой и радостной — противоречили основной тональности описания, пейзаж перестал бы соответствовать настроению главного героя — узника Войнаровского. По этой причине, возможно, и были оставлены за пределами окончательного варианта четыре анализируемые строки.

В структуре романтического конфликта поэмы сибирская часть занимает особое место. Ситуации узничества, заточения романтического героя подчинены и все остальные компоненты произведения, в том числе пейзаж и этнография. Связь картин Сибири с линией главного героя, который пребывает в мрачном душевном состоянии, закономерна для романтической поэмы. Э. А. Веденяпина в статье «О типологической структуре образа героя русской романтической поэмы 20—30-х годов XIX в.» пишет: «В изображении героя Рылеева преобладает мрачно-однообразный колорит. В описании чувства его поэма уступает „Чернцу“, где столь живописно представлено чередование разных психологических состояний, смена эмоций, настроения»<sup>36</sup>.

У главного героя Рылеева острое проявление отчуждения осложняется стремлением уединиться и в этой ситуации.

Всегда дичится и молчит,  
Один, как отчужденный, бродит,  
Ни с кем знакомства не заводит,  
На всех сурово он глядит... (с. 194)  
Ничто меня не веселит,  
Любовь и дружество мне чужды,  
Печаль свинцом в душе лежит,  
Ни до чего нет сердцу нужды (с. 198—199).

Возрастающим стремлением бежать от людей и обусловлен выбор Войнаровским места для юрты в глухом, мрачном месте:

Они пошли. Все глуше лес,  
Все реже виден свод небес...  
Погасло дневное светило,  
Настала ночь... Вот месяц выплыл,  
И одиноко, и уныло,  
Дремучий лес осеребрил  
И юрту путникам открыл (с. 196).

Важно подчеркнуть, что Войнаровский не только нарисовал в своем воображении типичную схему поведения байронического героя, но и стремился воплотить эту схему в действии. Примером тому — картина заброшенного в глухом лесу жилища, стремление бежать еще дальше, не общаться с людьми «иных чувств и мыслей». Отчуждение героя нарушалось (речь идет только о сибирском периоде) лишь дважды — приездом сначала жены, затем Миллера.

Сибирская часть поэмы постоянно двугеройна: сначала Войнаровский и жена, затем Войнаровский и Миллер. Причем оба из «прибывающих» героев прорывают блокаду отчуждения главного персонажа, являются как бы его наперсниками, разделяющими горе в ссылке. Историк Миллер — истинный друг Войнаровского, которому он открывает душу, измученную тоской изгнания. В статье о Миллере, данной в примечаниях к поэме, большое внимание уделяется его моральным качествам: «Миллер знал, что человек, готовящийся к исправлению других, должен сам собою подавать пример, что в писателе добродетельная жизнь есть лучшее предисловие к его сочинениям. Избрав Россию своим отечеством, он любил ее как родной ее сын, всегда предпочитал ее пользу частным выгодам, никогда не жаловался на оказанные ему несправедливости и везде, где мог, старался быть ей полезным. В домашнем



быту он служил образцом семейственного счастья, был лучшим супругом, лучшим отцом семейства»<sup>37</sup>.

Идеальный человек, бескорыстный ученый, работающий для блага своего нового отечества, притесняемый недоброжелателями, но получивший справедливое вознаграждение, — идеал гражданина в декабристском плане — вот каков был историк Миллер. Историческая справка, содержащаяся в примечаниях, явилась своеобразной теоретической основой образа Миллера. Однако в поэме, как считал сам поэт, этот образ не удался. Отвечая на критику Пушкина в июньском письме 1825 г., Рылеев писал: «Благодарю тебя, милый чародей, за твои прямодушные замечания на "Войнаровского". Ты во многом прав совершенно, особенно говоря о Миллере. Он точно истукан. Это важная ошибка, она вовлекла меня и в другие. Вложив в него верноподданнические филиппики за нашего великого Петра, я бы не имел надобности прибегать к хитростям и говорить за Войнаровского для Бирукова»<sup>38</sup>.

Противоречивая структура поэмы в окончательном печатном варианте не позволяла использовать для создания образа Миллера «верноподданнических филиппиков». Миллер — друг и наперсник изгнанника, и сам — изгнанник в чужой стране:

Покинув родину, с тоскою  
Два года Миллер, как чужой,  
Бродил бездомным сиротою  
В страхе забытой и глухой (с. 197).

Миллер не является главным героем, но его образ в композиции поэмы служит усилению колорита изгнанничества Войнаровского. Автор называет его «истуканом», имея в виду, что этот герой не несет собственной смысловой, идеологической нагрузки, а, напротив, усиливает тяжелую атмосферу ссылки, положение безысходности Войнаровского. Миллер в системе поэмы предстает тенью главного героя. Поэт, несомненно, имел в виду отсутствие иной точки зрения по сравнению с главным героем, отсутствие противопоставления. Но здесь речь идет о создании другой романтической структуры, для которой нужна была бы уже иная поэма<sup>39</sup>.

Для Войнаровского и Миллера неожиданная встреча и затем быстрое сближение несут избавление от одиночества, ликвидируют в какой-то степени ситуацию отчуждения для обоих. Причем отчуждение Войнаровского

гораздо сильнее, оно выражено и во внешнем облике героя. Миллер пугается его вида при первой встрече:

То ссыльный был. Угрюмый взгляд,  
Вооруженье и наряд  
И незнакомца вид унылый —  
Все душу странника страшило...  
Но, трепеща в глуши лесной  
Блуждать один, путей не зная,  
Преодолел он ужас свой... (с. 196).

Функция Миллера в поэме, на первый взгляд такая простая, при подробном анализе представляется сложной и противоречивой. Фигура Миллера одновременно усиливает мрачный колорит и беспросветность тоски ссыльного Войнаровского и в то же время имеет собственную тональность: «хладный» сибирский климат лишается своей жесткости, когда в поэме появляется Миллер.

В стране той хладной и дубравной  
В то время жил наш Миллер славный:  
В укромном домике, в тиши,  
Работал для веков в глуши... (с. 194).

Миллер в эту глушь был завлечен «к познаниям страстию высокою». Это бегство в глушь — добровольное, в отличие от ссылки Войнаровского.

Ситуация бегства была знакома русской литературе еще до появления романтической поэмы, она напоминает ситуацию дружеского послания. В романтизме сложилась и картина идеальной обстановки убежища изгнанника. Ей были свойственны черты интимности и уюта, в котором может творить отшельник, где нет суеты большого мира. «Укромный домик» Миллера соответствовал именно такому идеальному представлению. Мизантропия Войнаровского («иных здесь чувств и мнений люди: Они б не поняли меня...») совершенно несвойственна Миллеру. Высокая страсть к познанию влечет историка к изучению местных преданий, климата, «диких нравов».

Из родины своей далекой  
В сей край пустынный завлечен  
К познаниям страстию высокою,  
Здесь наблюдал природу он.  
В часы суровой непогоды  
Любил рассказы стариков  
Про Ермака и козаков,  
Про их отважные походы  
По царству хлада и снегов (с. 195).

Все эти местные особенности являются предметом интереса и симпатии Миллера. И колорит изображения Сибири меняется. Миллер если не восхищается, то и не прокликает «безотрадную страну». Угрюмая природа не представляется ему только суровой и дикой, но он находит в ней и красоту:

Все для пришельца было ново:  
Природы дикой красота,  
Климат жестокий и суровый  
И диких нравов простота (с. 195).

Именно этот, не замечаемый ранее исследователями, поэтический момент имеет очень важное значение для понимания в целом рылеевской «сибирики». В поэме, как уже отмечалось, последовательно сохраняется принцип общности душевного состояния героя и тональности изображения пейзажа. И в этом композиционном узле этот принцип закономерно выдерживается. Если Войнаровскому Сибирь представлялась «обширной узников тюрьмой», Якутск — унылым и глухим местом, то для историка Миллера, человека, не обреченного на вечную жизнь в Сибири, эта страна имеет свои красоты.

В литературоведении утвердилось мнение, что для Рылеева Сибирь являлась исключительно «страной изгнания», мрачным и угрюмым краем. Эту мысль первым высказал Б. Жеребцов, который писал в своей работе: «Рылеев положил начало литературной традиции изображать Сибирь в нарочито сгущенных мрачных красках — как дикую и мрачную „страну изгнания“»<sup>40</sup>. М. К. Азадовский, как и ряд исследователей за ним, давал и биографическое объяснение специфического восприятия Сибири Рылеевым: «Сам Рылеев в Сибири не был, у него не было непосредственных от нее впечатлений, но вполне понятен повышенный интерес к ней в его творчестве. Образ Сибири неизбежно вставал в сознании поэта-революционера подобно тому, как неизбежно возникали в его творчестве образы тюрьмы и плахи»<sup>41</sup>. Легенда о параллелизме судьбы Войнаровского и сосланных в Сибирь декабристов не принадлежала самому декабристу, она родилась уже после смерти Рылеева. Эта легенда, безусловно, обогатила романтическое звучание поэмы, включив исторический параллелизм в симфонию уже современного звучания текста.

Параллелизм судьбы героя и автора не следует трактовать таким прямым соотношением еще и потому, что в поэме имеется указание на бодрое и радостное состояние ду-

ха самого автора, заявленное им в посвящении А. А. Бестужеву <sup>42</sup>:

Незапно ты явился мне:  
Повязка с глаз моих упала;  
Я разуверился вполне,  
И вновь в небесной вышине  
Звезда надежды засияла (с. 185).

«Войнаровский» создавался в период бурных дискуссий о принципах национально-самобытной русской литературы. И поэма была предметом обсуждения в декабристском кругу, причем большое внимание обращалось друзьями Рылеева на верность изображения именно сибирской местности. В известном письме П. А. Муханова к Рылееву приводилось мнение М. Орлова и самого автора письма о незаконченном еще варианте поэмы. Разбор начинался с изображения Якутска. «Описание Якутска хорошо, но слишком коротко. Видно, что ты боялся его растянуть, между тем как эпизод сей новостью предметов был бы очень оригинален. Представя разительно Сибирь, ты бы написал картину новую совершенно»<sup>43</sup>. Следовательно, П. А. Муханов считал, что картины мрачной страны изгнания не создают нового, оригинального описания земли, которая так мало известна в литературе и уже поэтому является «экзотической». Ему вторило в этом же письме высказывание М. Орлова: «Он верно боялся растянуть действие, но эпизоды в моде; с его сильным чувством можно бы оригинальными красками представить картину земли изгнания». «Югозападные русские литераторы» вполне определенно считали, что Рылеев не справился с задачей описательного изображения Сибири. Они требовали большого ввода деталей, еще большей конкретизации описания: «Описание охоты Войнаровского должно быть тоже несколько пространнее, ибо ты можешь изобразить дикую природу, занятие ссыльных и жителей, которые проводят свои дни с зверями, и тем более высказать род жизни Войнаровского. Тогда прекрасное описание бега оленя будет более кстати. Теперь оно кажется введенным на сцену как бы нарочно, чтобы заставить познакомиться Миллера и Войнаровского»<sup>44</sup>. В этих замечаниях развернут целый план «описательной поэмы», который представлялся идеальным критикам Рылеева. И этот план, по их мнению, недостаточно развернут в «Войнаровском».

Следовательно, декабристы-литераторы теоретически намечали и другие пути того, как можно «представить

разительно Сибирь». Кстати, в их рассуждениях содержатся зерна тех идей, которые стали разрабатываться в 30—40-е гг. прошлого века в литературе Сибири. Это было целое направление — молодая проза Сибири, к которому принадлежали И. Калашников, Н. Щукин, Н. Полевой. Декабристская критика хотела видеть уже в романтической поэме всесторонний показ сибирской жизни, но на практике это решение было реализовано уже на другой стадии литературного процесса — в романтической прозе, а затем уже и в романтических произведениях.

Следовательно, сам Рылеев и другие деятели гражданского романтизма ставили задачу создания картины Сибири не однозначно, они представляли ее не только как «страну изгнания». Однако замысел и композиция «Войнаровского» требовали от поэта именно однолинейного подхода к Сибири как месту ссылки, тюрьме народов. Сам поэт намечал и иные решения (линия Миллера), но по требованиям композиции романтической поэмы это направление не могло быть разработанным.

К. Рылеев, как поэт наивысшего и полного выражения духовного состояния первых русских революционеров, довел до предельного совершенства выражение драматизма личной судьбы героя. Совершенно верно, что «романтические настроения активизировались в творчестве дворянских революционеров по мере того, как от веры в победу они приходили к мысли о возможности и даже неизбежности поражения»<sup>45</sup>. Целый ряд событий в европейской политике: распад в 1821 г. Союза Благочестия, поражение национальных революций в Италии, Греции, Испании и Португалии в 1821—1823 гг. — заставлял реальнее оценивать политическую ситуацию в родной стране. А в России одновременно происходило не только сплачивание и создание более боевой конспиративной организации левых сил декабристского движения (особенно на юге), но и обострение разногласий и колебаний, иногда с уходом из организации. Все это пробуждало настроения прежде всего жертвенности избранного пути, разочарования и скептицизма. Декабристы воспринимали эти поражения как предзнаменование своей собственной судьбы, но в то же время понимали, какое общественное значение может иметь личная трагедия каждого <sup>46</sup>.

Поэтому следующим этапом в создании образа романтического героя-борца был герой оставшейся незаконченной поэмы «Наливайко», в которой было дано новое ос-

мысление героической личности, главной чертой характера которой была именно жертвенность, сознание собственной обреченности:

Известно мне: погибель ждет  
Того, кто первый восстает  
На утеснителей народа, —  
Судьба меня уж обрекла.  
Но где, скажи, когда была  
Без жертв искуплена свобода?  
Погибну я за край родной, —  
Я это чувствую, я знаю...  
И радостно, отец святой,  
Свой жребий я благословляю! (с. 233—234).

«Пророческий дух отрывка» остро ощущался современниками. Знаменитый отзыв М. Бестужева, записанный в «Воспоминании о Рылееве» Н. Бестужевым, дополнил романтическое звучание этого текста: «Знаешь ли ...какое предсказание написал ты самому себе и нам с тобою. Ты, как будто хочешь указать на будущий свой жребий в этих стихах»<sup>47</sup>.

В дошедшем до нас виде поэма «Наливайко» не представляет целостного произведения, но по отрывкам можно судить о том, что и в «Наливайко» сохраняется композиционный принцип соотнесенности пейзажа и психологического состояния героев. Примечательно, что здесь на эту соотнесенность указал и по-своему объяснил ее сам автор:

Все веселятся, все ликуют,  
Весне цветущей каждый рад;  
Поляк, еврей и униат  
Беспечно, буйственно пируют,  
Все радостью оживлены;  
Одни украинцы тоскуют,  
И им не в праздник пир весны.  
Что за веселье без свободы,  
Что за весна — весна рабов;  
Им чужды все красоты природы,  
В душах их вечный мрак гробов (с. 227—228).

Прямыми преемниками Рылеева стали поэты-декабристы, попавшие после поражения восстания в Сибирь. Поэзия Рылеева подготовила ту жанрово-стилистическую систему, которая на ином уровне повторилась в сибирских поэмах А. Бестужева и Н. Чижова<sup>48</sup>. Сибирский колорит в общерусском литературном контексте с этих пор стал значимым, указывая на национально-политическую тематику. Сибирская экзотика уже сама по себе приобре-

ла специфическую функцию — ассоциировалась в сознании современников со страной изгнания, каторги и ссылки. Художественное открытие К. Рылеева и жизненная реальность слились в единое понятие. Так появилась устойчивая романтическая «формула» Сибири.

По мере развития и борьбы литературных направлений, когда эпоха романтизма стала уже уходить в прошлое, «формула» превратилась в не менее устойчивый романтический стереотип, который видоизменился и в некоторой степени утрировался. Изменение происходило в одном направлении — доведении до крайнего предела экзотических характеристик: крепчали сибирские морозы, увеличивались расстояния, до самого неба вырастали кедры и березы, сказочно и бесконечно богатели сибирские реки и недра. В сибирских народных преданиях происходила концентрация ужасов и мистических тайн. Примерами тому могут быть произведения как русских писателей, так и иностранных («Чингисов столб» Н. Бобылева, «Камчадалка» И. Калашникова, «Michel Strogoff» Жюль Верна и др.). Но этим доведением до крайности, до логического конца романтическая формула изживала себя, рождала ощущение необходимости другого подхода к изображению Сибири. Это закономерное явление, когда доводятся до возможного предела художественные открытия литературного направления, миновавшего стадию своего расцвета, наблюдается и в судьбе «поэтической формулы» Сибири.

До наших дней дожила фальшивая сибирская экзотика, ведущая свое начало именно от романтической поэзии. Как остроумно было замечено современной критикой, ей вполне подходит наименование «сибирятины»<sup>49</sup>.

Сибирский пейзаж складывался в творчестве К. Ф. Рылеева сложным путем, он являлся компонентом романтической структуры, и в этой соотнесенности со всеми прочими элементами композиции (романтический конфликт, герой) имел четко определенное функциональное значение. Романтическая поэтика наполняла его определенным содержанием. Вынутый из этой структуры, он терял свою объемность, многозначность и начинал восприниматься односторонне, что в большей мере способствовало его обедненному пониманию. Романтический принцип изживал себя изнутри, превращался в оковы многостороннего изображения жизни. И в то же время романтизм дал литературе мощный стимул, обратил внимание русского чита-

теля на жизнь тогдашних окраин. В недрах романтизма наметились те пути, по которым далее шло художественное освоение действительности.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ядринцев Н. М. Сибирь перед судом русской литературы. — В кн.: Литературное наследство Сибири, т. 5. Новосибирск, 1980, с. 21.

<sup>2</sup> Азадовский М. К. Очерки литературы и культуры Сибири, вып. 1. Иркутск, 1947, с. 166. Тема Сибири в творчестве А. С. Пушкина явилась предметом статьи А. А. Богдановой. Пушкин и Сибирь. — Учен. зап. Новосиб. пед. ин-та. Сер. ист.-филол. Новосибирск, 1948, вып. 7, с. 3—28.

<sup>3</sup> Калашников И. Дочь купца Жолобова. Роман, извлеченный из иркутских преданий. Спб., 1831, с. 1.

<sup>4</sup> Т.-О. Критика. — Библиотека для чтения, т. 3. Спб., 1834, с. 13.

<sup>5</sup> Постнов Ю. С. Русская литература Сибири первой половины XIX в. Новосибирск, 1970, с. 19.

<sup>6</sup> Гуревич А. Первые повести и очерки о Восточной Сибири (30—40 гг. XIX в.). — В кн.: Восточная Сибирь в ранней художественной прозе. Иркутск, 1938, с. 4.

<sup>7</sup> Фризман Л. Г. «Думы» Рылеева. — В кн.: К. Ф. Рылеев. Думы. М., 1975 с. 171—226.

<sup>8</sup> Каменский З. А. Эстетические идеи декабризма. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в., т. 2, М., 1974, с. 61—68.

<sup>9</sup> Бестужев-Марлинский А. Взгляд на старую и новую словесность в России. — В кн.: Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. М.—Л., 1951, с. 540.

<sup>10</sup> Маслов В. И. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912, с. 193.

<sup>11</sup> См. об этом: Базанов В., Архипова А. Творческий путь Рылеева. — В кн.: Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Л., 1971, с. 18.

<sup>12</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 175.

<sup>13</sup> См. подробнее об оссиановской традиции рылеевского пейзажа: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX в. Л., 1980, с. 108—111. «Возможно, что эта насыщенность оссианической образностью и побудила Пушкина прозвонить свой суровый приговор „Думам"...», с. 110.

<sup>14</sup> Рожнова С., Курдина Н. Ермак исторический и литературный. — Сиб. огни, 1981, № 12, с. 160.

<sup>15</sup> См. подробнее об этом: Каменский З. А. Московский кружок Любомудров. М., 1980, с. 45.

<sup>16</sup> Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. М., 1971, с. 8.

<sup>17</sup> Рылеев К. Ф. Думы. М., 1975, с. 120. Далее цитаты даются по этому изданию.

<sup>18</sup> См. об этом подробно: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 142—164.

<sup>19</sup> Там же, с. 152.

<sup>20</sup> «...Сибирь уже вошла к этому времени (1821 г.— Н. К.) в литературные сюжеты и в устную мифологию русской культуры



как место ссылки, она ассоциировалась в этой связи с десятками исторических имен (в Сибирь приведет Рылеев своего Войнаровского, а Пушкин — самого себя в „Воображаемом разговоре с Александром I»), — пишет Ю. М. Лотман в статье «Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)». — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 40.

<sup>21</sup> Подробный анализ соотношенности романтических компонентов в «Войнаровском» сделан в книге Ю. В. Манна. Поэтика..., с. 164—167.

<sup>22</sup> Базанов В. Г. Поэты-декабристы. М.—Л., 1950, с. 70.

<sup>23</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 238.

<sup>24</sup> Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Л., 1971, с. 192. Дальнейшие сноски будут даваться на это издание.

<sup>25</sup> Оксман Ю. Г. Новые тексты поэмы «Войнаровский». — В кн.: Лит. наследство, т. 59. М., 1954, с. 36.

<sup>26</sup> Бантыш-Каменский Д. История Малой России, ч. 4. М., 1822, с. 25.

<sup>27</sup> Оксман Ю. Г. Новые тексты..., с. 38.

<sup>28</sup> Маслов В. И. Литературная деятельность..., с. 292.

<sup>29</sup> Сиб. вестник, 1823, ч. 3, с. 13—20.

<sup>30</sup> Там же, 1824, ч. 1, с. 1—64.

<sup>31</sup> Там же, с. 21—86.

<sup>32</sup> Там же, ч. 2, с. 87—126.

<sup>33</sup> Оксман Ю. Г. Новые тексты..., с. 46.

<sup>34</sup> Общественные движения в России в первую половину XIX в., т. 1. Спб., 1905, с. 410.

<sup>35</sup> Цит. по указанной статье Ю. Г. Оксмана, с. 46.

<sup>36</sup> Веденяпина Э. А. О типологической структуре образа героя русской романтической поэмы 20—30-х гг. XIX в. — Вест. Моск. ун-та, 1972. Сер. 10, янв.-февр., с. 28.

<sup>37</sup> Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений, с. 222.

<sup>38</sup> Рылеев К. Ф. Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма. М., 1956, с. 307.

<sup>39</sup> Ходоров А. Е. Зачинатель декабристского эпоса. — В кн.: Декабристы и русская культура. Л., 1975, с. 159.

<sup>40</sup> Жеребцов Б. О сибирской литературной традиции. Наблюдения и заметки. — Сибирский литературно-краеведческий сборник. Иркутск, 1928, с. 28.

<sup>41</sup> Азадовский М. К. Очерки литературы..., с. 167.

<sup>42</sup> Как показывает анализ поэтики поэмы в целом, судьбы автора и центрального персонажа имеют более сложное сходство: оно заключается в способности обоих преодолеть и пережить ситуацию отчуждения (см.: Манн Ю. В. Поэтика..., с. 159).

<sup>43</sup> Письмо П. А. Муханова к Рылееву от 13 апр. 1824 г. — В кн.: Деятельность XIX в., кн. 1. М., 1872, с. 368.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Гуревич А. М. О типологических особенностях русского романтизма. — В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 514.

<sup>46</sup> Этот момент эволюции русского романтизма четко сформулирован в книге Л. Я. Гинзбург: «В атмосфере подобных противоречий возникают черты по-новому понятого современного героя. Расторгнутые рационализмом сферы деятельности человека (общественный человек и частный человек) тяготеют теперь к слиянию

в единстве героической, «избранной» личности революционного романтизма» (Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, с. 135).

<sup>47</sup> Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 7.

<sup>48</sup> Одинокое В. Г. Типологические особенности революционно-романтической поэмы декабристов в Сибири.— В кн.: Проблемы жанра в литературе Сибири. Новосибирск, 1977, с. 54—60; Курдина Н. Н. Жанрово-стилистические особенности произведений А. А. Бестужева периода сибирской ссылки.— Там же, с. 61—76.

<sup>49</sup> Черноусов А. Вчерашняя «экзотика». — Лит. обозрение, 1975, № 12, с. 7.

*Е. А. Куклина*

**ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ  
ИЗОБРАЖЕНИЯ СИБИРИ  
В КНИГЕ Н. М. АСТЫРЕВА  
«НА ТАЕЖНЫХ ПРОГАЛИНАХ»**

Расцвет творчества Н. М. Астырева (1857—1894) относится к 80-м — началу 90-х гг. XIX в. М. С. Александров (Ольминский) спустя несколько десятилетий так характеризует это время: «Конец восьмидесятых годов минувшего века — один из самых мрачных, самых, казалось, безнадежных и безотрадных периодов новейшей русской истории»... «Публицистика отсутствовала. Суррогатом ее пытались сделать статистику! Вычисление вольно-экономического общества, правда, показало чудовищный факт, что сбор хлеба в России дает в среднем 1,6 фунта в день на человека»<sup>1</sup>.

Увлечение статистикой — знамение времени. Народническая молодежь, разочаровавшись в теориях спасения крестьянства от разорения, нищеты и голода, пришла к языку обличающих цифр. Положение народа и без того безотрадное, усугубили неурожайные годы, особенно год 1891. Он «наглядно перед всеми обнаружил то, что раньше замечали только профессиональные ученые, статистики и экономисты: он показал, что крестьянство разорено, что блестящий государственный бюджет покоится на зыбкой почве. Неурожай вызвал голодовку в 20 губерниях»<sup>2</sup>.

Именно в этом, 1891 г., в Москве появилась книга о сибирском крестьянстве Н. М. Астырева «На таежных прогалинах». С нею он вошел в историю русской литературы Сибири 80—90-х гг. XIX в., уже будучи известен как автор очерков «В волостных писарях» (Москва, 1886).

В одном из произведений, созданных в трагическом 1891 г., а именно в повести «Жена»; А. П. Чехов запечатлел характерные для того времени особенности общественной деятельности либерально-демократической интеллигенции:

«Пока наши отношения к народу будут носить характер обычной благотворительности, как в детских приютах или инвалидных домах, до тех пор мы будем только хитрить, вилять, обманывать себя и больше ничего. Отношения наши должны быть деловые, основанные на расчете, знании и справедливости... Ах, если бы мы поменьше толковали о гуманности, а побольше бы считали, рассуждали да совестливо относились к своим обязательствам!»<sup>3</sup>.

Лучшие стороны этой характеристики имеют прямое отношение к деятельности Н. М. Астырева, хотя он, как и многие его единомышленники, отдавал себе ясный отчет в том, что никакими полумерами, «суррогатами» невозможно радикально изменить положение в стране. Но бездеятельность в обстановке большого бедствия народа была бы непростительна.

К тому времени, когда Астырев приступил к созданию труда о Сибири, за его плечами уже была серьезная школа общественной борьбы, где он получил закалку как гражданин и публицист, ученый-исследователь. Предыстория «Очерков жизни населения Восточной Сибири» (таков подзаголовок книги «На таежных прогалинах») во многом объясняет их характер и своеобразие.

В. Г. Короленко в своем произведении «Земли, земли!», которое он писал в 1919 г., вспоминал об Астыреве: «Николай Михайлович Астырев, уроженец Новгородской губернии, студент Института инженеров путей сообщения, открывавшего виды на выгодную карьеру, бросил институт и пошел на службу в волостные писаря, чтобы ознакомиться с народной жизнью. Он напечатал в „Вестнике Европы“ ряд очерков, обративших общее внимание и вышедших затем отдельною книгою под заглавием „В волостных писарях“»<sup>4</sup>.

В. Г. Короленко высоко оценил и гражданский подвиг писателя-народника, и достоинства его книги, она «сразу доставила автору литературное имя правдивостью и талантливостью. В ней чувствовалось то, что тогда одушевляло многих интеллигентных людей: честное искание путей для ознакомления с народом и прямого служения ему»<sup>5</sup>. От общей восторженной оценки Короленко пере-

ходит к определению идейно-художественного своеобразия произведения Астырева, классифицируя литературу народников: «Так называемая «народническая» беллетристика представляет (не входя в детальные подразделения) два главных типа: во-первых, произведения художественного творчества и, во-вторых, этнографические очерки и картины»<sup>6</sup>. К какой же группе относит Короленко Астырева? Прежде чем дать ответ на этот вопрос, он характеризует обе группы писателей-народников, подчеркивая их сильные и слабые стороны с точки зрения художественно-стилистического подхода к предмету изображения: «Беллетристика этнографическая — дает сырой материал, она несколько суха и менее интересна. Это недостаток. Главное достоинство — подлинность, верность действительности.

Беллетристика художественная — дает более или менее широко обобщенные картины, типы и, кроме того, вводит в изложение драматические моменты. Это с одной стороны. С другой, она рискует впасть в односторонность, т. к. является результатом работы субъективного «увлечения». Это обуславливает ее недостатки, присущие в большей или меньшей степени произведениям этого рода»<sup>7</sup>. А вывод из этих положений кажется неожиданным: «Книга Астырева, вследствие некоторых счастливых обстоятельств, представляет в одно и то же время главные достоинства обоих типов, избежав крупнейших недостатков того и другого»<sup>8</sup>. Чем же обязан Астырев столь высокой и лестной оценке его труда? На этот вопрос отвечает сам Короленко: «Многие иллюзии, основанные на кабинетных представлениях о народе, дрогнут и завянут так же, как вянут они по выходе из кабинетов в настоящую жизнь. Но зато все способное к дальнейшей жизни и работе только окрепнет от веяния здоровой правды»<sup>9</sup>.

Даже со скидкой на особое пристрастие В. Г. Короленко к этому автору, есть основания считать, что выход его книги — заметное событие в литературе. Некоторые художественно-эстетические и идейно-политические принципы, которые выработал Астырев в период создания книги «В волостных писарях», легли в основу его новых очерков «На таежных прогалинах». Вот почему выводы Короленко в значительной мере могут быть отнесены и к этой его работе. Ее появлению также предшествовал большой практический опыт самого писателя, его служба в Иркутском губернском статистическом комитете, когда он получил возможность провести собственные наблю-

дения в сибирской деревне. В книге раскрылись разнообразные дарования писателя как ученого-исследователя: статистика, экономиста, социолога и этнографа. Известно, что в «Материалах по исследованию землепользования и хозяйственного быта сельского населения Иркутской и Енисейской губерний» Н. М. Астыреву принадлежат обширные главы (т. II, в. 5): подати, мирские расходы, бюджеты крестьянских и инородческих хозяйств<sup>10</sup>, население<sup>11</sup>.

В том же году, когда вышла в свет книга «На таежных прогалинах» (а затем и в 1892), в Москве вокруг Астырева группировался кружок демократической интеллигенции, писатель вел активную общественную борьбу. Астырев — автор прокламации «Первое письмо к голодающим крестьянам» (от «мужицких доброхотов»), изданной в 1892 г. в Петербурге нелегальной типографией «Группы народовольцев».

Царское правительство подвергло революционера-народника тюремному заключению на два года (1892—1894), которое он не вынес по слабости здоровья и в 1894 г. в возрасте 37 лет умер. За распространение своей первой и единственной прокламации Н. М. Астырев заплатился жизнью.

В 1909 г. в статье «Стереотипное в жизни русского писателя» В. Г. Короленко писал: «Когда умирает русский писатель, какого бы калибра он ни был, то ему, как всякому подсудимому на суде, прежде всего, вероятно, предлагают на том свете вопрос: «Был ли в каторжных работах? На поселении в Сибири? Под судом? В тюрьме? Ссылался ли административно? Или, по меньшей мере, не состоял ли под надзором полиции, явным или тайным?» И редкий из нашей братии может, положив руку на сердце, ответить: на каторге не бывал, под судом и следствием не находился, под явным и тайным надзором не состоял.

Такая уж преступная профессия. С первым летом российской публицистики началась и эта история: уже Новиков и Радищев открыли скорбный мартиролог<sup>12</sup>.

В. И. Ленин в своей статье «Борьба с голодающими» (1901) упоминает знаменитую прокламацию Астырева в той части, где критикует одно из порочных положений, высказанных в правительственном циркуляре, изданном Министром внутренних дел 17 августа 1891 г. Реакционеры, составители циркуляра, пытались дискредитировать русскую общественность, развившую благотворительную деятельность в помощь голодающим. Царское правительст-

во, опасаясь, что активизация общественной самодеятельности может возбудить в населении «недовольство существующими порядками и ничем не оправдываемую требовательность по отношению к правительству», пытались, всеми силами препятствовать осуществлению каких бы то ни было мероприятий, исходящих из неофициальных организаций, а людей, которые брали на себя смелость помогать народу в его бедствии, всячески очернять. «Это — обвинения, в сущности, прямо *л ж и в ы е*, — писал В. И. Ленин. — Известно, что в 1891 г. были рассылаемы прокламации «крестьянских доброхотов», прокламаций, справедливо указывавшие народу на его настоящего врага...»<sup>13</sup>

Важно отметить, что В. И. Ленин выделил одно из главных достоинств прокламаций «крестьянских доброхотов» — они точно показывали истинного врага трудовых масс русского народа. Поскольку известно, что Астырев был автором одной из них, высокая оценка Ленина подчеркивает прогрессивный характер и его политических убеждений, в особенности в отношении к государственному строю России и антинародной политике царского правительства.

«Полицейское правительство, — писал В. И. Ленин, — боится всякого соприкосновения с народом сколько-нибудь независимой и честной интеллигенции, боится всякого правдивого и смелого слова, прямо обращенного к народу, подозревает — и подозревает совершенно справедливо, — что одна уже забота о действительном (а не мнимом) удовлетворении нужды будет равносильна агитации против правительства, ибо народ видит, что частные благотворители искренне хотят ему помочь, а чиновники царя мешают этому...»<sup>14</sup>

Это суждение В. И. Ленина раскрывает для современного читателя специфические условия общественной деятельности таких писателей-народников, как Н. М. Астырев. Для нас ясно видна и степень риска, которому они себя подвергали, идя в народ, и мера гражданского мужества.

Н. М. Астырев, прежде чем издать очерки о Сибири отдельной книгой, печатал их в течение двух лет (1889—1890) в «Русской мысли», «Северном вестнике» и в «Русских ведомостях». «В книге они представлены в дополненном обработанном виде», — говорит сам автор в предисловии к отдельному выпуску.

Сразу же, в предисловии, Астырев предупреждает читателя, что его повествование не будет «гладким», ибо

жизнь, которую он берется описывать, богата «всякими осложнениями», так как это жизнь людей, «принадлежащих к разным национальностям, пользующихся различными гражданскими правами, стоящих на весьма различных ступенях экономического благосостояния и еще до сих пор не разобравшихся в своих взаимных отношениях»<sup>15</sup>.

В первой главе Астырев освещает извечный крестьянский вопрос — вопрос о земле. Узел основных противоречий в сибирской деревне автор увидел в землевладении и землепользовании. Крестьянское население представлялось ему состоящим из четырех различных групп. Такой принцип можно было бы условно назвать «хронологическим». К первой группе автор относит аборигенов, ко второй — старожилов, а третья и четвертая — более поздние поселщики — «государственные крестьяне» и «крестьяне-собственники». В этой классификации пока что слабо намечается экономическая и социально-классовая дифференциация. Тем не менее, Астырев увидел острые противоречия в селе, причины которых коренились, по его мнению, главным образом в запутанности земельного межевания, в отсутствии единого принципа землепользования. Отсюда, как следствие, неурядицы, споры и раздоры. «Ежегодно выезжают партии землемеров в Тунку, чтобы как-нибудь уладить споры между сторонами, но все напрасно: каждым межеванием остается недовольна которая-нибудь из сторон, а иногда и все три стороны; затем летят прошения во всевозможные инстанции, и на будущий год межевание начинается вновь» (с. 17—18).

Вот почему название первой главы («Земной рай»), где ведется повествование о противоречиях в сибирской деревне, имеет ярко выраженный иронический смысл.

Сибирская ширь, ее просторы, — с такими уникальными богатствами, как Ангара, «священное море» Байкал, где, казалось, сама природа должна была сделать жизнь людей прекрасной, контрастирует с реальной действительностью, где царит жестокость, нищета и злоба, бескультурье, духовная инертность. Все это своими глазами увидел писатель в сибирской деревне: «Общественная жизнь местного населения не представляет собою подобия земного рая, а скорее похожа на жизнь враждебных друг другу племен, живущих бок о бок и всегда готовых произвести нападение на соседа или же отразить таковое...» (с. 18).

Земельные неурядицы не только не разрешались, но даже со временем обострялись. Само собой напрашивался вывод: стало быть, истинная причина противоречий сибирского села иная. Но Астырев ее не раскрывает. Методологические основы его труда ориентировали писателя-народника вести исследование за рамками классовых противоречий, за пределами последствий социального расслоения сибирского крестьянства.

Экономические противоречия в сибирском селе Астырев зафиксировал и в форме имущественного неравенства, но объяснение находил, скорее, в психологических, нравственных свойствах отдельных крестьян, в случайностях. А потому наличие в одном селе десятка или полутора десятка дворов, «опустившихся или разорившихся, благодаря жестокому пьянству главы семьи или отсутствию рабочих рук в хозяйстве, или по каким-нибудь случайным причинам» (с. 20—21), не портило, по мнению автора цитируемых строк, общей картины «довольства и сытости». Не сбрасывая со счетов перечисленные факторы, можно заметить, что в данном случае на передний план выступает не причина отрицательного явления, а следствие. Известно, что в классовом обществе не только экономика, но и мораль приобретает соответствующие данному строю формы, как категория исторически обусловленная.

Противоречивым в книге Астырева было отношение к роли церкви в духовной жизни сибиряка. Это проявилось в том, что православная церковь в Сибири, по его наблюдениям, оказывала слишком слабое воздействие на паству, якобы нуждающуюся в этом влиянии. А с другой стороны, духовные пастыри выявили перед наблюдателем сибирской жизни беспомощность и несостоятельность в искоренении нравственных пороков. Собрательный образ сибирского священника изображен Астыревым в самых неприглядных красках: невежественность, душевая грубость и лень, жадность и корыстолюбие, чревоугодие и мздоимство, нечестность. И все эти столь нелестные эпитеты присваиваются из тех многочисленных фактов, что приводит Н. М. Астырев в своей книге, документально подтверждая их.

Астырев заметил специфические условия сибирского уклада жизни в том, что «церковь не играла здесь никакой роли, ибо самих храмов имелось ничтожное количество, а духовенство было такое, которое никак не могло служить чьим-либо руководителем в области этики и рас-



садником нравственных начал» (с. 28—29). Внимание автора очерков жизни населения Восточной Сибири привлекало такое явление. «Прихожане» сибирских храмов, очень отдаленных от большинства населенных пунктов, совершали все обряды, связанные с гражданским состоянием, в своей же деревне по приезде священника, и совершали их, как говорится, «оптом», за прошедший год или полгода все сразу: крестины, венчание, панихиду и т. п. Астырев обратил внимание на своеобразную «диффузию», взаимопроникновение двух религий: верований местного населения и христианства. Православные русские крестьяне обращались к шаманству, когда хотели укротить стихийные бедствия: лесные пожары, наводнения, эпидемии и т. п. Без святотатства, с полным суеверным уважением относились к священным шаманским местам. Даже наколочки стрел палеолитического времени были у сибиряков заветным талисманом.

В книге Астырева, возможно стихийно, появляются наметки, хотя и слабые, фиксирующие наличие классового расслоения сибирской деревни: «Капитал давал возможность завести земледельческое хозяйство в крупных размерах, в полсотню или сотню десятин запашки, при двадцати и более лошадях, при нескольких человеках работников и работниц» (с. 107). Таковы внешние признаки хозяйства кулака. Но автор касается и механизма наживы, характеризует моральную и социальную сторону явления.

Н. М. Астырев изучал сибирскую деревню именно в тот период, когда усиленно развивалось кулачество, т. е. сельская буржуазия, класс «мироедов». Он наблюдал его почти с самого начала, многое еще было неясно. Но сразу была понята хищническая суть кулачества, ставшего к началу XX в. одним из самых многочисленных слоев эксплуататоров. Особое негодование вызывали способы наживы сельских «богачей». Узнав о них, — пишет Астырев, — даже «самый розовый оптимист и сибирский патриот придет в состояние, близкое к брезгливости — с одной стороны, и к отчаянию — с другой» (с. 107). Ибо «богачества» «приобретались или темными путями: с помощью убийства, участия в производстве или в сбыте фальшивых денег, укрывательстве награбленного и наворованного, или же посредством спаиванья и эксплуатации инородцев, спиртоносничества, скупки «подъемного» золота с приисков и проч., или же благодаря удаче, ловкости, сноровке, но не на поприще земледелия, а на золотых промыс-

лах, охоте, ямщине, на каком-нибудь подряде и т. п.» (с. 107).

Книга Н. М. Астырева имеет характер обличительного документа, призванного «схватить за руку», пристыдить, пригвоздить к позорному столбу сибирского «мироеда», всех, кто ему потворствует и покровительствует.

Сибирь с ее специфическими условиями, по мнению Астырева, создавала благоприятную почву не только «выжигам», «мироедам», частным предпринимателям, для их авантур и махинаций, но и официальным царским властям. При этом больше всего страдали инородцы и ссыльно-поселенцы, — как определил исследователь. «Виноватая Россия» составляла огромную армию батраков, дешевой силы, а подчас и бесплатной. Беззастенчивый грабеж зиждился на полной безнаказанности в злоупотреблении гражданским бесправием людей и их безвыходным положением. Быстрое созидание миллионных богатств на чужих плечах и спинах — одно из самых страшных явлений капитализации сибирской деревни. Это «полная готовность эксплуатировать всех и вся, что только попадет под руку, а недостатка в материале для эксплуатации в Сибири не занимать стать, — так уж сложилась жизнь этой страны, служащей до сих пор вместилищем отбросов людского общества Европейской России» (с. 116). Астырев, внимательный наблюдатель, изучил некоторые специфические особенности социально-экономических процессов в Сибири, которые способствовали ускоренным темпам капитализации сибирской деревни по сравнению с европейской частью России.

Объективные выводы при чтении книги напрашивались сами собой: жизнь сибирской деревни нуждается в преобразовании, которое невозможно без участия самого крестьянства, общественных сил Сибири. Вот почему Астырев как исследователь крестьянской жизни хотел видеть сибиряков общественно-активными и выражал это как пожелание на будущее, ибо ему не удалось заметить зреющего революционного протеста среди крестьянских масс, брожения в сибирском селе и начинающегося подъема в общественной жизни. Всюду ему представлялся застои. Астырев сделал попытку объяснить свою точку зрения, аргументировать ее, правда не всегда удачно. Главными причинами социально-политической «инертности» сибиряка Астырев считал «сытость», полное отсутствие идеалов и стремления к ним, интерес у местных жителей он увидел только к удовлетворению «животно-раститель-

ных потребностей», подкрепленных мраком невежества, предрассудками и дикостью. «...он (сибиряк.— Е. К.) никуда не стремится, у него нет прочных идеалов, он доволен своим умственным кругозором, он не признает возможности другого порядка вещей, кроме нынешнего, ибо нынешний дает ему сытость и довольство, а следовательно, он хорош; и единственное, о чем разве хлопочет сибиряк, это — от нынешнего же порядка вещей заполучить по возможности больше для своей утробы...» (с. 70—71). Безусловно, такая оценка «сибиряка» без классовой дифференциации — одно из самых уязвимых положений в книге Астырева. И не случайно, еще до ее выхода, на основании опубликованных фрагментов, и полемику с автором вступила газета «Восточное обозрение»<sup>16</sup>, упрекая автора в пристрастном отношении к сибирскому крестьянину. В одном из обширных примечаний к первой главе книги Н. М. Астырев выразил несогласие с критикой и не отступил от своих взглядов, лишь в дополнение привел аргументы того же ряда: «оторванность от общерусской народной жизни, суровый климат...» (с. 24—25). Ему казалось, что в Сибири не было повода для недовольства и оснований для общественной деятельности, а тем более выражения солидарности с крестьянством европейской части России (последнее особенно удручало революционера-народника).

Очевидно, под влиянием впечатлений, сложившихся в процессе изучения российской деревни периода «хождения в народ» (когда Астырев добровольно принял должность волостного писаря), крестьянская Сибирь казалась ему зажиточной. В сравнении с бедствиями центральных губерний России в условиях малоземелья (полунищенского состояния и страшного голода неурожайных лет) Сибирь выгодно отличалась отсутствием помещичьих хозяйств, относительным простором и некоторой стабильностью плодородия пашни. Это была одна из причин субъективной оценки состояния общественной жизни края.

Публицистический стиль Н. М. Астырева соответствует его творческим задачам. Главная цель писателя — не изображение душевного мира отдельной личности, а создание собирательного образа «толпы», массы, определенной социальной группы или прослойки, стремление показать ее психологию, ее индивидуальные черты. Вот, к примеру, символ сытого довольства — топонимический образ «тункинца», ставший в книге нарицательным, обобщен-

ным. «Это вообще сибиряк, достигший известного уровня материального довольства» (с. 25), — объясняет автор. Прием сатирического наименования, приобретающего символический смысл, возникает ассоциативно в стиле поэтики Салтыкова-Щедрина («ташкентцы», «пошехонцы», «глуповцы» и т. п.).

По мере детализации характерных черт «тункинца» ирония и сарказм накаляются до предела. Деятели позднего народничества, встретившись в сибирской деревне с непроходимой, с его точки зрения, инертностью и беспросветной невежественностью, приходят в отчаяние. Рушатся надежды и на крестьянскую массу, и на ее «спасителей» из среды сибирской интеллигенции. Отсюда такой непримиримый язвительный тон публицистических обличений: «Интеллигенту скучно и одиноко тут, в этом хлебном уголке; он не видит здесь никакой борьбы, которая служит признаком наличности идеалов и стремлений к ним; нет здесь вопиющих нужд и страданий, которые призывали бы умственного человека на помощь, и этот человек видит себя здесь лишним, потому что он никому не нужен: все сыты и довольны своею утробною жизнью, а умственных запросов налицо еще не имеется; здесь нет столкновения интересов (если не считать вековечных споров из-за меж и граней) ни на почве экономических начал, ни на почве идейной; кругом слышатся только звуки спокойной жвачки и довольной отрыжки» (с. 21).

Газета «Восточное обозрение», возникшая как орган сибирских областников, со своих позиций раскритиковала очерк Н. М. Астырева «Райский уголок», появившийся раньше книги; позже он стал ее первой главой.

Патриотические чувства той части областников, которые видели не только отрицательные стороны в капиталистическом развитии Сибири, были оскорблены резкими оценками состояния общественной жизни и идейно-нравственного облика сибирского крестьянина.

Корреспондент газеты «Восточное обозрение», автор критической рецензии, был убежден, что важным условием активизации общественной деятельности, а в ней, по его справедливому мнению, — нуждается-таки сибирская деревня, могло бы стать создание местных органов самоуправления. Но они в Сибири так и не были образованы даже в той урезанной форме, в которой существовали в европейской части России. Хотя борьба за их организацию шла в Сибири и входила в программу областников, как одно из основных требований. Причину обществен-

ного застоя сотрудник «Восточного обозрения» нашел также в малочисленности культурных сил Сибири, в засилье царской администрации.

В соответствии с просветительской позицией областников, в свете их буржуазно-демократической программы рассматривается тенденциозность очерка Н. М. Астырева.

Уничтожающую критику «Восточного обозрения» получил и тот условный, обобщающий образ бездеятельного «интеллигента», что появился на страницах книги Астырева, осмеяны рассуждения о бессмысленности общественной деятельности в «сытой» деревне.

Косвенно соглашаясь с той характеристикой, какую дал Н. М. Астырев бедности духовной и хозяйственной культуры «тункинцев», рецензент обрушивается на концепцию пассивности «интеллигента» за пределами экономических проблем. Обе стороны, и рецензент, и автор, признавая, что «...русский мужик беден... всеми видами бедности... и что всего хуже — беден сознанием этой бедности»<sup>17</sup>, — по-разному представляли себе роль «интеллигента» в общественной жизни деревни.

Что до того нашему «интеллигенту», «что кругом царит мрак невежества, никем не сознаваемый, что самые нелепые суеверия свили себе прочное гнездо среди тункинцев, что они ведут свое хозяйство самым примитивным способом, что даже ветряная мельница им неизвестна и вызывает подозрение в колдовстве?» — вопрошает рецензент. И далее, раскрывая свою позитивную программу — тоже в косвенной форме, продолжает полемику в стиле инвективы: «Какое затем интеллигенту дело, что среди этого сытого, довольного, размножающегося в геометрической прогрессии населения, нет грамотных людей, нет больниц, врачей, нет никаких проблесков искусства, нет идеи родины, ясных понятий о том, откуда оно пришло сюда и откуда берутся к нему быстро меняющиеся власти»<sup>18</sup>.

Книга Н. М. Астырева «На таежных прогалинах» вызвала появление фундаментальной статьи «Русская народность в Сибири» известного критика и литературоведа второй половины XIX в. А. Н. Пыпина, представителя историко-культурной школы. Статья построена на обширном круге источников. Они использованы для сравнения и сопоставления взглядов нескольких авторов по ряду спорных вопросов, затронутых в книге Астырева. А. Н. Пыпин привлекает исследования сибиреведов

П. А. Словцова, В. И. Анучина, Н. М. Ядринцева, А. П. Шапова, П. А. Ровинского, И. С. Полякова, А. А. Кауфмана, Н. С. Шевцова.

Главный вывод А. Н. Пыпина, касающийся идейно-нравственных свойств «сибиряка» и путей их совершенствования, основанный не на личных наблюдениях, а на литературных источниках, в общих чертах не расходится с мнением «Восточного обозрения», исключая попытку областников найти в чертах русского крестьянина-сибиряка особые «национальные» черты. Рассматривая сибиряка как представителя российского крестьянства, А. Н. Пыпин пришел к заключению: «В свойствах «сибиряка», описанных г. Астыревым, мы не видим ничего прирожденного и фаталического. Мы видели, как много общего в них с теми свойствами, какие по сию минуту можно наблюдать в известных слоях народной жизни в самой России, и как здесь так и там могут развиваться лучшие стороны личной и общественной жизни под влиянием просвещения и гражданского благоустройства»<sup>19</sup>. И в этом выводе господствует просветительская программа общественного преобразования и совершенствования личности, общественной жизни.

Суммируя в саркастической форме выводы Н. М. Астырева, его оценки негативных явлений, рецензент из «Восточного обозрения» видит слабость автора в том, что он, не найдя острых экономических проблем в крестьянском укладе сибиряка, не нашел и поле деятельности для сибирского «интеллигента»: если нужды происходят не из сферы экономических отношений, «интеллигент», по мнению Астырева, «становится в тупик, как разъяснить сытому крестьянину такие вопросы? Впечатление получается такое, что будто голодное брюхо способно интересоваться теориями интеллигента, будто только тогда в крестьянине пробуждается стремление уяснить свое положение в мире и свои отношения к другим, когда за это в перспективе показывают ему каравай хорошего хлеба, без мякины и сосновой коры»<sup>20</sup>.

Но критик из «Восточного обозрения» отметил и достоинства Н. М. Астырева как литератора: «...ему нельзя отказать ни в наблюдательности, ни в способности быстро схватывать общий тон жизни и характер природы»<sup>21</sup>. Кроме того, в рецензии обращено внимание на оригинальность книги, самостоятельность взглядов автора, его способность говорить не с чужого голоса, а на основании собственных изысканий и раздумий, собственных наб-

людений. «Восточное обозрение» видело в мировоззренческом кредо автора, в методологии его книги «отблеск народнических теорий»<sup>22</sup>.

Рассказывая о русских крестьянах, поселившихся в Восточной Сибири, Н. М. Астырев постоянно держит в поле зрения и аборигенов этого края. Параллельно вкрапляются в текст интересные замечания, наблюдения и факты из жизни бурят. Пятая же глава («По улусам монголо-бурят», с. 182—252), одна из самых объемных, целиком посвящена результатам изучения важных сторон деятельности талантливого сибирского народа. Осознавая ценность его вклада в духовную культуру, автор с самого начала повествования неоднократно упоминает и пересказывает бурятские легенды и мифы (о Байкале, Ангаре, Шаманском камне и др.). Через бурятские легенды Астырев пытается ярче выделить своеобразие природы Сибири, ее климата, национальные традиции, восходящие к глубокой старине.

Антинародная земельная политика царского правительства сказывалась на положении местного населения. Н. М. Астырев видел ее теневые стороны в таких, например, явлениях, как уход бурят из центра Тункинской долины, считавшейся лучшей ее частью. Но в книге отмечена и прогрессивная роль русских крестьян в освоении сибирских земель: «...приблизительно с начала нынешнего столетия, наиболее близкие к русским поселениям бурятские роды, видя успешность распашки земель, чувствуя все больший недостаток в пастбищах для скота, а также замечая уменьшение числа пушных зверей в тайге, стали менее заниматься скотоводством и охотой и, по примеру русских, построили себе дома и принялись за хлебопашество» (с. 16).

Таким образом, Астырев дифференцирует пути освоения Сибири, выделяя два основных: официальный (правительственный) и народный, справедливо отдавая предпочтение второму.

Там, где Н. М. Астырев шел от непосредственных личных наблюдений, собственного опыта, выводы его были, как правило, объективны. Там, где он как ученый и писатель рассуждал с цифрами и фактами в руках, интуиция и наблюдательность редко подводили его. Но, как только он пытался оценивать события и явления (в особенности относящиеся к историческому прошлому Сибири), руководствуясь чужими догматами, тотчас оказывался в пле-

ну однобоких, порой ложных взглядов и концепций, греша бездоказательностью и прямолинейностью.

Так, в целом прогрессивное явление — политика присоединения Сибири к Российскому государству, как известно сопровождавшаяся и актами добровольного вхождения, у Н. М. Астырева в его эмоционально-экспрессивном этюде о прошлом апологетически представляется только в мрачном свете.

Экспурсы в прошлое в книге Астырева связаны с интересом к истории освоения Сибири. Причем события, относящиеся к глубокой древности и к прошлому столетию, т. е. к XVIII в., представляются автору как цепь притеснений одних народов другими. На фактах, взятых из близких десятилетий (60—70-х гг. XIX в.), Астырев с явным сочувствием к аборигенам осуждает переселенческую политику царского правительства, нередко принимавшую уродливые формы.

Наибольший ущерб экономике Сибири, по мнению автора, приносили принудительные действия царской администрации, в особенности акции насильственного превращения так называемой «штрафной России» в «колонизаторов-земледельцев». Для определенной части новоселов во вред делу освоение плодородных сибирских земель было карательной мерой. Не считаясь с личным желанием поселенца, власти заведомо обрекали его деятельность на неудачу, не считаясь с традиционными занятиями аборигенного жителя Сибири. Удобные для скотоводства угодья нередко насильственно превращались в пахотные участки. В результате обе стороны оказывались в проигрыше, страдала в целом экономика края.

Книга Н. М. Астырева «На таежных прогалинах. Очерки жизни населения Восточной Сибири» представляют собой публицистическое произведение. Законы жанра предопределили ее особенности, начиная с заглавия. Беллетризованное название подчеркивает наличие в ней элементов художественности.

Включение в заголовок просторечного образного слова «прогалины», которое чаще употреблялось в литературе, относящейся к Сибири и Зауралью (Д. Н. Мамин-Сибиряк, П. П. Бажов), обращает внимание на характер произведения, его главную цель — показать народную жизнь таежного края с известной долей живописности.

Подзаголовок («Очерки жизни населения Восточной Сибири») не только уточняет название, но прямо формулирует основную научно-публицистическую задачу кни-



ги, ее тему, определяет жанр — «очерки». Два заголовка даны автором и как объяснение, оправдание наличия в ней двуплановости, двух стилей, научного и беллетристического, мирно уживающихся под одной крышей. Такой стилистический симбиоз был знаменем времени, призвавшим писателей 80-х начала 90-х гг. к тщательному научному изучению «народной жизни»; вплоть до извлечения точных статистических данных.

Композиция книги, состоящей из восьми глав, каждая из которых имеет свой заголовок, подчинена логике научного исследования. Почти все главы, за исключением двух (первой и третьей), аннотированы автором. Титры краткие, точно раскрывающие содержание, включая оценочные элементы, в особенности при анонсировании наиболее впечатляющих фактов и явлений. Двуплановость стиля сказывается и в характере оглавления книги, где строгие научные формулировки («Роль ссыльных в сибирской уголовной хронике»; «Усовершенствованная система торговых операций»; «Роль и значение сектантства в Сибири» и т. п.) соседствуют с беллетризованными заголовками, напоминающими стиль приключенческой литературы («Назад — в Россию, или в тайгу!»; «Памятное приключение»; «Камень—богатырь»; «Заседатель Ксенофонт Акимыч развлекает своего гостя анекдотами»; «„Все по местам!“», или заседательское *quos ego!*) и т. п.).

В предисловии к своей книге автор подчеркивает, что его «внимание главным образом обращено на освещение вопросов чисто бытового характера», а также на результаты знакомства с важнейшими моментами хозяйственного быта сибиряка». Однако, выходя за рамки названной программы, Н. М. Астырев касается вопросов духовной жизни и культуры местного населения, описывает природные условия края, — и все это не менее подробно, чем вопросы экономики края.

В духовной жизни Сибири Н. М. Астырев нашел своеобразные черты даже в восприятии природы, в особенности ее достопримечательностей, наподобие знаменитого «Шаманского камня», что лежит у истока Ангары.

«Бурятская фантазия, — замечает автор, — снабдила этот камень какими-то особенными, таинственными силами и считает за самое священное место в пределах района, обитаемого бурятами» (с. 4). Относительно данного случая специфика духовной культуры проявилась не только в том, что бурятский народ создал яркую красивую легенду. Знаменательно, что ее переняли русские, придав

новые оттенки, связанные с иными фольклорными и религиозно-культурными традициями: «Многие даже крестятся, проезжая мимо него («Шаманского камня.— Е. К.) в лодках» (с. 4). Древняя легенда, очевидно родившаяся в пору языческих представлений о природе, воспринималась русскими поселенцами, не вызывая в их воззрениях столкновений с христианскими понятиями о вселенной.

Художественная концепция Н. М. Астырева отчетливо проявляется в пейзажных зарисовках. В самом начале повествования писатель дает простор впечатлениям от новых, незнакомых ему картин природы. Но делает это сдержанно, экономно, тактично подчиняя описание природы главной задаче. Пейзаж, сам по себе имея эстетическую ценность, выполняет у Астырева «служебную роль» — своего рода форма экспозиции, призванной образно и как можно точнее представить географические условия жизни населения края. Желание познакомить европейского читателя с азиатской экзотикой сочетается с важной задачей — запечатлеть особенности сибирской природы с познавательными целями.

Эстетическая сторона пейзажей Н. М. Астырева проявляется в тонких художественных деталях, выписанных с поразительной наблюдательностью, в красочном живописании. Достоинства пейзажей Астырева и в том настроении, выражении непосредственного чувства при встрече путешественника с новым, незнакомым краем:

«Но вот и Култук — селение десятков из семи дворов, притиснутое горными кряжами к самому Байкалу. Отсюда представляется роскошный вид на это сибирское „море“: опоясывающие его хребты тянутся по обе стороны вдаль, сначала темные, потом постепенно становясь фиолетовыми и, наконец, сливаются с голубою далью, только слегка вырезываясь из нее на правом берегу нежно серебристою полосой своих оголенных вершин, называемых поэтому „гольцами“. Как зеркало, спокойно озеро; легкою дымкой затянут горизонт; спокойно все кругом,— мертвенно спокойно: ни одной лодочки не видно на дремлющих водах Байкала, куда глаз хватает; вся эта величественная тишь свидетельствует о том, что человек здесь — еще только гость, что он далеко не полный хозяин этих огромных пространств, победоносно у него отстаивающих до сих пор свою независимость» (с. 9).

Когда Астырев начал работать над книгой о Сибири, ему было около 30 лет. «Восточное обозрение», рецензируя первый очерк, появившийся раньше основного труда,

отдавало себе отчет в том, что молодой автор представил читателю лишь фрагмент, что многое может разъяснить дальнейшее изложение. Когда же книга вышла полностью, мнение сибирской прессы несколько изменилось. Но при жизни писателя эти изменения не успели укорениться. Лишь посмертно, в некрологе<sup>23</sup>, позитивные оценки получили строгую определенность.

Назвав Астырева «наш талантливый писатель», сибирская газета отметила его заслуги как статистика, «много месяцев безустанного труда отдавшего изучению бытовой жизни нашего крестьянина, ... как публициста, в ряде ярких очерков — „На таежных прогалинах“, нарисовавшего картины бытовой жизни Сибири»<sup>24</sup>. В конечном счете книга Н. М. Астырева, отнесенная к жанру путевых очерков, названа яркой и определена как крупный вклад, обогативший сибирскую литературу.

Достойную оценку в сибирской прессе нашла и общественная деятельность Н. М. Астырева, признанного сыном, «горячо любимого им родного народа», ради которого он выступил не только исследователем, но, и что особенно важно, активным деятелем, надеявшимся «принести положительную пользу кормилицу земли русской».

## БИБЛИОГРАФИЯ

### АСТЫРЕВ НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ

(16 ноября 1857 г.— 3 июня 1894 г.)

- Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 282, 451.
- Астырев Николай Михайлович.— БСЭ, т. 1. М., 1970, стб. 1074 (без подписи).
- Астырев Н. М.— Энциклопедический словарь бр. А. и И. Гранат. М., 1910, стб. 206 (без подписи).
- Азадовский М. К. Эпическая традиция в Сибири.— Вест. просвещения. Чита, 1921, № 5-7, с. 1-16.
- Александров М. С. (Ольминский). Группа народовольцев (1891—1894).— Былое, 1906, № 11, с. 19-20.
- Белоусов И. А. О Н. М. Астыреве.— Путь, 1912, № 8, с. 48-50.
- Библиография произведений Н. М. Астырева, опубликованных в «Русских ведомостях» (1884—1891 гг.)— В кн.: Русские ведомости, 1863—1913. Сборник статей, отд. II. М., 1913, с. 17.
- Венгеров С. А. Н. М. Астырев.— Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. 1. Пб., 1889, с. 844-847. Статья, библиография текстов (20 номеров) и литература (4 номера).
- Гольцев В. А. Н. М. Астырев.— В кн.: Астырев Н. М. В волостных писарях. Очерки крестьянского самоуправления. Изд. 2-е, доп., М., 1896, с. V-VI.
- Заряй. «Густые сливки» сибирского туриста.— Вост. обозрение,

- 1890, № 35, с. 8—10. Рец. на очерк Н. М. Астырева «Райский уголок» из книги «На таежных прогалинах».
- К 15-летию смерти Н. М. Астырева.— Сибирь, 1909, № 126.
- Короленко В. Г. Н. Астырев. «В волостных писарях». — Волжский вестник, 1886, № 201, 18 сент.; см. также в кн.: О литературе. М., 1957, с. 301—303, 641—643.
- Левин Ш. М. Астырев Николай Михайлович. — Советская историческая энциклопедия, т. 1. М., 1961, стб. 913.
- Малышкин С. Мужичкий доброхот. — Лит. Россия, 1983, 18 февр., с. 24.
- Меньшиков Л. П. Н. М. Астырев. — В кн.: Охрана и революция. К истории тайных политических организаций, существовавших во времена самодержавия, ч. 1. М., 1925, с. 131—138.
- Мещеряков Н. Астырев Николай Михайлович. — БСЭ, т. 3. М., 1926, стб. 710—711.
- Мицкевич С. И. Революционная Москва, 1888—1905. М., 1940, с. 114—115.
- Пыпин А. Русская народность в Сибири. (Н. Астырев. Очерки жизни населения Восточной Сибири. На таежных прогалинах. М., 1891). — Вест. Европы, 1892, № 1, с. 276—323.
- С. Г. Мужичкий доброхот. — Каторга и ссылка, 1931, № 5, с. 130—137.
- С. Ш. Астырев Н. М. — Новый энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, т. IV. Пб., б. г., с. 172—173.
- Н. М. Астырев (Некролог). — Вост. обозрение, 1894, № 66 (без подписи).
- Глиньский Б. Б. Н. М. Астырев (Некролог). — Ист. вестник, 1894, № 7, с. 182—189.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Александров М. С. Группа народолюбцев (1891—1894). — Былое, 1906, № 11, ноябрь, с. 1, 5.
- <sup>2</sup> Там же, с. 14.
- <sup>3</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1977, с. 497—498.
- <sup>4</sup> Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 640 (ЦГАЛИ, ф. 234, оп. 1, № 77).
- <sup>5</sup> Там же, с. 640.
- <sup>6</sup> Там же; с. 641.
- <sup>7</sup> Там же, с. 643.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Короленко В. Г. О литературе, с. 303 (Волжский вестник, 1886, 18 сент.).
- <sup>10</sup> Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. 1. Спб., 1889, стб. 844—847.
- <sup>11</sup> За это исследование Географическое общество удостоило Н. М. Астырева и его соавторов Большой золотой медали.
- <sup>12</sup> Короленко В. Г. Полн. собр. соч., т. V. Спб., 1914.
- <sup>13</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. т. 5, с. 282—283.
- <sup>14</sup> Там же, с. 283.
- <sup>15</sup> Астырев Н. М. На таежных прогалинах. Очерки жизни населения Восточной Сибири. М., 1891, с. 5. Далее в скобках указаны страницы данного издания.
- <sup>16</sup> «Густые сливки» сибирского туриста (подпись — Заряй.). — Вост. обозрение, 1890, № 35, с. 8—10.

<sup>17</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1935, с. 255.

<sup>18</sup> Вост. обозрение, 1890, № 35.

<sup>19</sup> Пыпин А. Русская народность в-Сибири.— Вест. Европы, 1892, т. 1, с. 323.

<sup>20</sup> Вост. обозрение, 1890, № 35.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же, 1894, № 66.

<sup>24</sup> Там же.

*Н. Н. Яновский*

## РОМАН ВЯЧЕСЛАВА ШИШКОВА «УГРЮМ-РЕКА»

Роман, который ныне знает вся читающая Россия, открывается эпиграфом из старинной народной песни:

Уж ты, матушка Угрюм-река,  
Государыня, мать свирепая...

В словах-образах ее заключены и материнская нежность, и державная стать, и непреклонная строгость сибирской реки, строгость до гнева, до свирепости.

«В ее природе,— пишет Вяч. Шишков об Угрюм-реке,— нечто дикое, коварное. Вот приветливо улыбнется она, откроет меж зеленых берегов узкое плесо: „Плывите, дорогие гости, добрый путь!“ — и шитик, сверкая веслами, беспечально движется в заманчивую даль. Но вдруг, за поворотом, неожиданно расширит свое русло, станет непроходимо мелкой, быстрой. Стремительный поток подхватит шитик и с предательским треском сажает на мель...»

После появления романа неоднократно будет сказано и критикой и читателями, что среди русских писателей тех лет, пожалуй, никто не писал сибирскую природу с такой выразительностью, одухотворенностью и любовью, как Вячеслав Шишков.

Песня «Угрюм-река» записана Вяч. Шишковым в 1911 г. в дер. Сосниной, расположенной по течению реки Нижняя Тунгуска, а река изображена по личным впечатлениям: Вяч. Шишков был в то время начальником экспедиции, которая обследовала водораздел между Леной и Нижней Тунгуской.

Писателю удалось увидеть в природе Сибири нечто неповторимое, потому что за два десятилетия пребывания

здесь он вдоль и поперек избороздил ее речные и сухопутные дороги, на себе испытал нрав дикой тайги, капризы порожистых рек, злобу разбушевавшейся пурги.

Первая часть романа целиком опубликована в журнале «Сибирские огни» за 1928 г., и В. Зазубрин, возглавлявший тогда журнал, вправе был бы гордиться этой публикацией, если бы не последовавшая затем оценка деятельности Вяч. Шишкова райповцами Сибири. Небезызвестный А. Курс, глава группы «Настоящее», объявил Шишкова классовым врагом и предал анафеме его произведения. В. Зазубрин был обвинен «настоящими» во всех смертных грехах и вскоре отстранен от руководства «Сибирскими огнями». О продолжении печатания романа, начатого писателем с редкой поэтической силой, и речи быть не могло: вместо этого появились отрицательные рецензии на новые произведения Шишкова, талантливо разработавшего сибирскую тему в советской литературе.

Роман «Угрюм-река», вышедший в 1933 г., имел огромный успех прежде всего у читателей. Вскоре потребовалось второе издание, и в 1935 г. оно было осуществлено. Вячеслав Яковлевич бережно и с гордостью хранил экземпляр романа, зачитанный до дыр. Этот подарок, присланный одной из библиотек, автор считал и оригинальным, и лучшим из всех когда-либо им полученных.

Брат писателя, Алексей Яковлевич, свидетельствовал, что замысел романа возник у Вячеслава Яковлевича в 1915—1918 гг. В. М. Бахметьев прямо называл 1918 год. Сам Вячеслав Яковлевич в письме к А. М. Горькому началом считал год двадцатый. Надо полагать, тут никто не ошибался. Одно дело — замысел, о котором говорил автор близким людям, другое — начало работы за письменным столом. Здесь важен сам факт: сразу после революции Вяч. Шишков задумывает большой социально-философский роман, в котором будут сконцентрированы и огромный жизненный опыт незаурядного человека, и многолетние наблюдения талантливого писателя.

Но самое главное — в романе будет обоснованно и глубоко выражена авторская концепция человека, истории и общества, и она по-новому осветит все созданное писателем за 1918—1932 гг. Отныне естественную эволюцию художника за это время уже нельзя отделять от романа «Угрюм-река». Но это не та эволюция, которая часто выделялась в работах о Вяч. Шишкове, — от непонимания к пониманию жизни, хода истории, а эволюция, связанная с более широким охватом действительности,

с более проникновенным ее осмыслением, с ростом писательского мастерства. Отдельные значительные произведения этих лет так или иначе могут быть соотнесены с романом «Угрюм-река». О том, что все у него было взаимосвязано, свидетельствует краткая творческая история романа, запечатленная Вячеславом Яковлевичем в его письмах.

В декабре 1925 г. в письме к П. Н. Медведеву, первому биографу писателя, Шишков подробно изложил замысел романа, его содержание. Разночтения с окончательным текстом есть, и они значительны. Но уже тогда за семь лет до завершения романа, писатель знал судьбу Прохора Громова, его рождение как золотопромышленника, капиталиста, его возвышение, взлет и неминуемую гибель.

«Замысел „Угрюм-реки“? — Вот это вопросик трудноватый, — писал Вяч. Шишков. — Роман будет в 30 листов. Написано 20, из них 5 — в печку. В романе — пока — коллизия огромной физической и духовной беспринципной силы в лице коммерсанта, сибирского кряжа Прохора Громова, с одной стороны — и моральной силы его жены — с другой стороны. Христианин — язычник и язычница — христианка. Его жизнь прослежена с юных дней, когда Прохор-мальчишка посылается отцом с верным „личардой“, бывшим каторжником Ибрагимом-Оглы, на неведомую реку, чтоб осмотреть ее и наметить пункты, где открыть торговлю. Парень там чуть не гибнет. Борьба с природой. Вот — первая часть».

Изложив далее историю жизни Анфисы («ведьма не ведьма, но хороша, как богиня») до ее убийства, историю предательства Прохором своего друга и спасителя Ибрагима-Оглы, писатель продолжает: «Прохор женится... открывает большое дело. Заводы, пароходы, прииски, инженеры, доктора. Его бурная, яркая, гениально-промышленная жизнь. Тысячи рабочих проклинают хозяина. У хозяина единая цель — приобретать, строить, оживлять край. А народ — тьфу! Разлад с женой, народолюбкой...»

Видимо, в первоначальном замысле Ибрагиму-Оглы отводилась более значительная роль, чем в окончательном варианте романа, так как В. Шишков, при изложении его замысла писал: «Грабежи и разбои крепнут. Ибрагим-Оглы появляется, мутит народ то здесь, то там. И уже не стало жизни Прохору: забросил дело, пьет, видения — все черкес с кинжалом стоит перед глазами. Однажды, в лунную ночь, на высокую башню в тайге, выстроенную, чтоб обозревать работы, Анфиса (призрак) заманивает

сумасшедшего Прохора. С вершины башни видать всю Угрюм-реку, всю жизнь человеческую. Прозрение, раскрытие, мечты, философствование и вместо Анфисы — с кинжалом черкес (тоже виденица). Прохор Громов бросается вниз головой с башни.

Вот пока примерный абрис»<sup>1</sup>.

Сколь бы схематичным ни было изложение содержания будущего романа, идейные опоры произведения просматриваются довольно определенно. Роман основывался на отражении значительных социальных процессов, происходивших в стране: на росте капитализма, на стихийном протесте рабочих, на неизбежном крахе Громовых.

Опыт, приобретенный в ходе работы над произведениями о гражданской войне («Ватага» и «Пейпус-озеро»), видимо, потребовал от писателя более глубокого осмысления жизни, которая предшествовала социалистической революции в России. Во всяком случае в марте 1926 г. он писал другу П. С. Богословскому: «Посылаю 1-ю часть этого, еще сырого романа... Уезжая из Питера (в 1923 году), я боялся оставить рукопись и отдал ее в переписку... Так что перед Вами — черновик, по которому, вот на этих днях, пришлось мое перо — сокращал, переставлял... По размерам этот роман очень большой; написано 280 страниц, и я только-только подошел к значительным событиям... Пишу его много лет с большими, по году, перерывами. Это потому, что думал, что в наше время такой роман никого не может заинтересовать. Но время, кажется, пришло. Угрюм-река не просто река — такой нет. Угрюм-река — есть жизнь»<sup>2</sup>.

Следовательно, через три месяца после письма к П. Н. Медведеву в «печку» угодило не пять листов, а восемь, и автор убедился, что «к значительным событиям» в романе он «только-только подошел». И, может быть, впервые за эти дни, когда сокращал и переставлял, перед ним приоткрылась грандиозность замысла давно начатого произведения, он ощутил его необходимость, потому и написал: «Угрюм-река — есть жизнь».

Через несколько дней, 20 апреля 1926 г. (П. С. Богословскому он писал 8 апреля), Вяч. Шишков отправляет большое письмо А. М. Горькому с впечатлениями от романа «Дело Артамоновых»: «Алексей Максимович! Позвольте Вас поцеловать. Я читал роман медленно. Только дурак может читать такие вещи быстро. Я глотал его, как виноград, ягоду за ягодкой. Я любовался, читал и перечитывал абзацы, фразы, прислушивался, как они звучат,



какие огромные понятия, сущности стоят позади слов, во многих словах зажжен фонарик, освещающий смысл и красоту слова. Теперешняя основа, подоплека Вашего юмора, иронии, лирики и драматизма — есть мудрость...»<sup>3</sup>

Любовался, перечитывал, прислушивался... Тут есть над чем поразмышлять. Писатель такой искренности и увлеченности, как В. Шишков, не мог написать как-либо иначе, не пережив прочитанное, не впитав в себя открытые им художественные ценности в творчестве современника, которого он давно любил и чтит. Он заметил в «философско-исторической эпопее» М. Горького юмор и иронию, о чем обычно не говорят исследователи, а Шишкову это так понятно и близко! Он разглядел в строгом горьковском эпосе лирику, что восхитило его, склонного нередко к прямому лирическому вмешательству в ход изображаемых им событий. Но помимо угадывания в чем-то близкой стилистики Горького-реалиста, Вяч. Шишков дает в письме и прямое сопоставление романов «Дело Артамоновых» и «Угрюм-река»:

«С 1920 года я пишу, с большими перерывами — по году и больше — роман «Угрюм-река». Примечательно то, что наши с Вами романы внешне совпадают. У меня тоже изображено семейство купцов-сибиряков. Данило Громов — дед, разбойник, умирая, оставляет наследство сыну, пьянице, Петру. Сын Петра — Прохор Громов — гений-делец, на голом месте, в тайге, строит заводы, фабрики, оживляет огромный район и в зените своей славы и могущества гибнет. Сознание, что дело ради дела, что дело не одухотворенное высокой идеей, а основанное лишь на эксплуатации другого, это сознание создает в душе крах. В романе есть мистика, есть всяческая чертовщина — без нее трудно обойтись. Не знаю, чем все кончится и когда кончится. Написал много, а только-только подошел к самому главному, внешне главному, к командующим действиям. Самое же главное, скрытое главное — идет с самого начала и главное это — Угрюм-река, т. е. Жизнь, в широком понимании этого слова»<sup>4</sup>.

Шишков повторяет то, что он писал недавно П. С. Богословскому. Но чувствуется большая уверенность. Роман «Дело Артамоновых» еще раз убедил его — он на правильном пути. Для художественного освоения смысла исторического процесса на материале хорошо ему известной жизни дореволюционной Сибири, несомненно, «время пришло». Ему пока неясно, как в действии совершится крах Громова, но то, что он непременно наступит, лежало в

основании его первоначального замысла. Конфликт с женой, народолюбкой, страх перед мстью Ибрагима-Оглы, который по-разбойному возглавил в округе негодующий народ, чувство вины перед любимой Анфисой приводят Прохора к сумасшествию — так в варианте 1925 г. В письме к М. Горькому источник гибели героя уточняется — он еще и в бездуховности дела, которому служит Прохор. Раздувшееся «дело» золотопромышленника перестает подчиняться разуму хозяина. Тихон Вялов у Горького разъясняет Петру Артамонову: «Дело, как плесень в погребе, — своей силой растет». Скоро — и тут в какой-то мере можно говорить о влиянии горьковского романа — Вяч. Шишков придет к четкому, как у Горького, столкновению двух социальных миров, исторически определенному падению, краху, гибель Громовых.

«Скрытое главное», т. е. логика развития событий в романе, характер Прохора, постоянно подчеркиваемая нравственная безответственность его перед собой и перед людьми, рабочими на его предприятиях, несомненно, привели бы писателя к тем же коренным причинам «раздвоения» личности Прохора Громова, что и у Петра Артамонова в горьковском романе. Но последовательный историзм в произведениях Вяч. Шишкова о гражданской войне, появление романа «Дело Артамоновых», конкретно-историческое изображение действительности в других лучших произведениях советской литературы той поры, наконец, изучение ленинских работ, о чем говорят нам и статьи В. Шишкова, и воспоминания Л. Когана, ускорили рождение точно выверенной концепции романа «Угрюмка». Образно раскрыта подлинная философская история, обнажен внутренний смысл гигантского процесса, совершающегося в России в канун революции, выражена вера в силы рабочего класса, который уже выступил и начал самоотверженно бороться за свое освобождение. Историческим оптимизмом проникнуты все наиболее значительные произведения В. Шишкова этого периода. «Главное идет с самого начала», — подчеркнул он в письме к М. Горькому. Опубликованная в 1928 г. первая часть романа подтверждает: так оно и есть. В 1932 г. писатель, завершая роман, почти ничего в ней не изменит.

В первой части романа Прохор Громов выступает семнадцатилетним парнем, который по велению отца отправляется в таежные дебри родного края с предпринимательской целью. Читатель погружается не только в мир величественной природы Сибири, воспроизводимой ху-

дожником с необыкновенной экспрессией, с любовью и знанием, но и в духовный мир людей, составляющих тогда естественную среду молодого купеческого сына.

Сибирь издавна была наполнена разным непокорным людом — бродягами, каторжниками, беглецами, переселенцами, ссыльными. Одни попадали в Сибирь за серьезное уголовное дело; другие — за пустяк, за бродяжничество без паспорта, например; третьи — по политическим мотивам. Были среди них отчаявшиеся и беспечные, угрюмые и веселые, опустившиеся пропойцы и люди деятельные, энергичные, но в основном это были представители так или иначе протестующей России.

На первых страницах романа — Сибирь самого конца XIX в. И мы сразу знакомимся с целой галереей действующих лиц, весьма своеобразных по характерам, поступкам и образу мыслей.

Пламенный горец Ибрагим-Оглы — поселенец, недавно отбывший каторгу за убийство, за кровную месть. Пламенный — и национальная черта, и индивидуальное человеческое качество, определяющее его поведение. Удивительно колоритен, незабываем этот образ. Казалось бы, он не знает половинчатых решений. «Резать нада! — советует Ибрагим Прохору, испугавшемуся ответственности за кровавую драку. — Трусить нэ нада!» «Доверяю тебе сына», — говорит ему Петр Громов. «Умру! — захлебнувшись чувством преданности, взвизгнул горец. — Ежели доверяешь, здэхнэм, а нэ выдам... Крайность придет — всех зарэжим, его спасем...» Одновременно Ибрагим осмотрителен, трогательно заботлив, чуток и терпелив. Он и в самом деле и терпеливый наставник, и спаситель иногда излишне самоуверенного Прохора.

Древний, могучий, с орлиным взглядом Данило Громов — основатель купеческой династии — оказался разбойником с большой дороги, душегубом, замаливающим на старости лет свои грехи. Сын его Петр, узнав о кладе с награбленными сокровищами, мгновенно забывает об умирающем отце, спешит откопать золото. Внезапно разбогатев, Петр решает «тряхнуть мошной». Но, пьянствуя и распутничая, за делом смотрит плохо, и оно «култыхалось через пень-колоду».

Появляются в первой части и мелкий пакоstick приказчик Илья Сохатых, и далекий от святости чревоугодник отец Ипат, и вшивый бродяга Иван Непомнящий, беззастенчиво врущий доверчивой Марье Кирилловне, жене Петра, что он «все знает до тонкости»; и редкая кра-

савица своенравная Анфиса, живущая на содержании... По дороге в тайгу и в дни труднейшего путешествия по Угрюм-реке Прохор встречается то с изворотливым купцом Груздевым, который наставлял и вразумлял его, «как надо плыть по неведомой реке, что надо высматривать, с кем сводить знакомства», то с жирным шарообразным купчишкой Агнесом Агабабчем, который обирал бедствующих тунгусов, то с богатым тунгусом-оленеводом, который «сообщил много любопытных сведений». Поближе узнал Прохор мужика Фаркова, своего проводника, хорошо понимавшего тайгу, познакомился со столетними братьями Сунгаловыми, поразившими его своей мудростью, разговаривал с «политическими», вынужденными быть тягловой силой у купца-тунгусника, так как к другой работе в тайге они не приспособлены... Весь народ у Шишкова живет, волнуется, действует; почти у каждого своя ухватка, свой норов, красочен, неповторим язык. Читатель погружается в быт заштатного сибирского городка, и он не очень-то отличается от жизни и быта таежных или притаежных сел и деревень.

«Жители в селе Ербохомохле,— рассказывает писатель о подлинно существовавшем тогда селе,— старожилы. Предки их перекочевали сюда из Руси еще при царе Алексее Тишайшем, частью беглые от крепостного права, от солдатчины или осевшие тут казаки, что отвоевывали когда-то земли сибирские. Теперь добрая половина жителей занималась звероловством, часть — допотопным способом ковыряла землю, что-то сеяли и были в полной кабале у суровой, обманчивой природы. Остальная же часть не малая, — отъявленные жулики. Они обманывали соседей, друг друга, отца, брата и кого придется, по преимуществу же беспомощных, простодушных тунгусов, в большом числе ежегодно собиравшихся сюда с богатейшими дарами тайги на ярмарку в день зимнего Николы... В сущности, это не ярмарка, а денной грабеж, разбой, разврат и пьянство. Почти никто не уходил отсюда цел душой и телом...»

Уже в первой части романа не только личные взаимоотношения героев волновали писателя, он рассказывал о социальном бытии народа, живущего на окраине России. Не занятые бытовые картинки живописал Вяч. Шишков, он по-своему, художнически, анализировал состояние общества в крае, положение и место почти каждого социального слоя в нем. На таком общественном фоне возникает Прохор Громов. Есть в нем что-то от таланта, от юной

чистоты, от энергии молодости. Но проглядывает и особенный характер, такие черты в нем, которые идут от среды, от купеческого сословия, от царящей всюду атмосферы купли-продажи, собственности... Разумеется, мы упрощаем, выпрямляем ход событий, забегаем вперед. Тут в Прохоре Громе лишь угадывается недюжинная сила, безудержная страсть, тяга к знаниям, к настоящему делу; у него лишь проскальзывают обезоруживающая простоватость, не на чем пока не основанная самоуверенность, граничащая с беспринципностью, но это пока означает лишь, что нет в нем ничего однозначного и устойчивого. Это — сама жизнь, что течет и разливается, потрясает и обескураживает, влечет к себе и неожиданно поучает, требует задуматься. Мы верим в человеческую красоту увлечений Прохора, в чистоту его помыслов и побуждений. О гордой Тане, самонадеянно и смело сломившей его сопротивление, Прохор искренне напишет в своей книжице-спутнице: «Таня-Таня... Я тебя люблю!» Не раз с благоговением вспоминает он мать, Марью Кирилловну, которая плача и предчувствуя недоброе, провожала его в опасный и непонятный для нее поход. О тугусах, обираемых жадными купчишками, Прохор благородно подумает: нет, он «придет сюда и все устроит по-иному: пусть вздохнет свободно этот гостеприимный, ласковый народ». Свободно и никак иначе. Сказано от души. В ответ на героические усилия Ибрагима-Оглы спасти больного, обессилевшего в пути Прохора, в ответ на его признание в безграничной верности и любви к Прохору, он поцелует морщинистый мудрый лоб черкеса и доверчиво будет смотреть на тогдашнего властелина своей судьбы. А вот и его мечты: «Прохор будет здесь работать, проложит широкие дороги, оживит этот мертвый край, разделает поля, а главное — схватит вот этими руками реку и выправит ее всю, как тугие кольца огромного удава. Обязательно, обязательно все так будет!»

Прохор Громов только-только начинает жить, и мы, читая о нем, верим ему, невольно любимся им, его энергией, деловитой хваткой, удачью, широтой и непосредственностью чувств. Взволнует, захватит нас начавшаяся история его жизни, его характер, его судьба.

В молодом задоре Прохор жаждет «схватить реку и выправить ее всю», В. Шишков из собственного опыта знает, сколь не проста эта задача. В первой же части романа Прохор в столкновении с рекой, с тайгой, с природой терпит жесточайшее поражение. О взаимоотноше-

ниях человека и природы Вяч. Шишков еще в 1916 году написал повесть «Пурга». В двадцатых годах он ее обработал и опубликовал. В письме к П. С. Богословскому он так сформулировал сверхзадачу повести: «По моему заданию — слепая сила природы должна одолеть человека, что человек никогда не покорит природы, что человек может лишь, изучив ее законы и поняв всю ее мудрость, жить с нею в дружбе»<sup>б</sup>.

В наше время нет необходимости доказывать, насколько писатель оказался дальновидней тех, кто рвался «покорить» природу. В романе «Угрюм-река» честолюбивые замыслы Прохора не осуществились с самых первых шагов его деятельности. Сначала Прохор отказывается внять разумным советам проводника Фаркова: «Вдруг замерзнете, а? Ведь дальше ни души не встретишь». Потом его предупреждает старик-оленеvod: «Совсем твоя дурак... Зима скоро... Шибко далеко, бойе». Попытался он с Ибрагимом силой заставить тунгуса сопровождать их — ничего, естественно, не получилось: тунгус сбежал. Их отчаянное единоборство с природой только случайно не закончилось гибелью. Смысл многочисленных «страшных» картин природы (так назвал эти сцены писатель в письме к П. Н. Медведеву), именно в том, что Прохор и Ибрагим не могут да и не смогли бы выдержать «борьбы с природой».

Герои постоянно на пределе своих возможностей. Слова: «смерть», «смертный», «злой», «страшный», «чудовищный» и т. п. — то и дело встречаются в таких описаниях. Есть и красоты, к которым всегда тяготеет писатель: «Пусть он будет последней чарой игривого вина, отравленного сильным ядом!» Речь идет о «смертном бое» с «бешеным течением» порога. Именно эти красоты и вытраивал В. Шишков, когда сокращал текст первой части, опубликованной в журнале «Сибирские огни». «Лучи его (солнца) победоносно ворвались в пади и ложбины, где все еще прятались обрывки темных снов. И там посветлело, и там заструилось небесное золото, роса на хвоях заполыхала. Лишь в глубоких ущельях был тот же мрак, мрак вечный, нераскаянный. Там обиталище дьявола; там страшный лесовик Баллей — лесной хозяин, весь закутавшись лохматой бородецей, тяжко дрыхнет, вылупя глаза».

Подобных картин природы в первоначальном тексте «Угрюм-реки» было немного. Постепенно все эти «обрывки темных снов» в ложбинах, «нераскаянный мрак» и

«обиталища дьявола» у Шишкова-реалиста исчезают, а если и проскальзывают, то с иронической окраской.

Тем не менее В. Шишков всюду сохранил образ легендарной, таинственно-прекрасной шаманки Синильги, назвав это в письме к М. Горькому «мистикой и чертовщиной». На самом деле мистики в прямом понимании тут нет. Естественно, что впечатлительный Прохор после рассказов Фаркова о шаманке видит сон. Фарков сам свято верит во все, что рассказывает, вместе с Прохором испытывает «жуткий страх», увидев колоду, лежащую на двух врытых высоких столбах, и у заболевшего Прохора обоснованно сон мешается с явью. А во время болезни он просто бредит, и ничего сверхъестественного в этом нет. Из первой части романа, в редакции 1928 г., может быть, излишне сокращена вся сцена, с Синильгой, когда она приходит к больному, почти умирающему Прохору. Сокращения здесь, пожалуй, были необходимы, но не в той части, где Синильга предсказывает Прохору будущее, если он останется с нею навсегда: «...Вижу жизнь твою длинную, короткую... Занесется голова твоя за облака, а сердце — в вечном гробу, в червях. Вспомни тогда, бое, Синильгу. Как блеск молнии, как скачок обожженного стрелой оленя, промчится жизнь твоя, хоть сто лет живи — скок! — и нѣту жизни... Где жизнь? Не было жизни, сон был, тягучий краткий сон...»

Синильга — сказка, красота и любовь. Живи с нею, и тебе обеспечена долгая настоящая жизнь. Все остальное ведет к жизни краткой, т. е. к гибели, потому и предупреждает она Прохора, умоляет: «Я давно тебя, бое, любила, всегда любила, всегда знала о тебе. Вспомни скорей, чего не было с тобой, а будет, будет... Я — Анфиса».

Синильга справедливо объединяет себя с Анфисой, которую молодой Громов еще не знает, не любит. Выяснится позже, что Прохор, чтобы вознестись на вершину богатства, не просто отвергнет Синильгу из сказки, он в жизни совершит тягчайшее преступление против любви и красоты, против челдвечности. Первая часть журнального текста завершалась мрачными анекдотами, предвещающими трагические события в жизни ведущих героев романа: «Изначала дней положен предел Угрюм-реке, заповедны законы. Равнодушная, суровая, слепая — сама по себе и для себя — и никто не укротит, не обуздает ее бег под льдом и при солнце лета.

И было так. И будет так».

Повторена мысль из повести «Пурга». И здесь она была

необходима как ответ на дерзкие посягательства Прохора, как предвестие беды, в случае частном и общечеловеческом. В «Угрюм-реке» Вяч. Шишков в большей мере, чем в любом другом своем произведении, стремился к широким обобщениям.

\* \* \*

Завоевания социалистической революции не уничтожали автоматически ни эгоизма, ни индивидуализма. Социально-педагогическая работа нового общества началась именно с сопоставления исторически различных общественных процессов, формирующих личность. Происшедшие события потребовали осмысления их с исторической и нравственной точки зрения. Из этой потребности в литературе родились и «Жизнь Клима Самгина», и «Тихий Дон» и «Хождение по мукам».

Известно, что М. Горький в условиях, когда модернизм приобретал все большее и большее распространение, придавал особое значение искусству психологического анализа, конкретно-историческому изображению действительности, т. е. реализму на новом этапе его развития. Вяч. Шишков несомненно изучал творческий опыт М. Горького, стремился проникнуть в «секреты» его мастерства. У М. Горького к концу романа Петр Артамонов все чаще и чаще ощущает рядом с собой «обиженного человека», а напившись, он непременно «вслушивался в темный бунт внутри себя», в «немой спор двух людей» и т. п. Происходит распад личности Петра в полном соответствии с исторической концепцией романа. У Вяч. Шишкова в конце романа рядом с Прохором Грозовым появляются «черный человек», «голубой клоун», и смысл их появления, смысл раздвоения Прохора примерно тот же, что и в романе «Дело Артамоновых». Совпадение внешне точное, но отнюдь не покорное следование за М. Горьким, простое повторение его приемов.

Вяч. Шишков продолжал отстаивать и свое сокровенное в содержании произведений, и свои стилистические принципы изображения, так своеобразно и сильно обнаружившиеся в его романах и повестях — «Тайга», «Ватага», «Страшный кам», «Пурга». Очевидно, он ставил перед собой сложнейшие задачи в исследовании сущности человека в его взаимоотношениях с природой и обществом, в постижении текущих проблем нации и общих проблем



человечества. Именно грандиозность задачи и позволяла ему сближать «Угрюм-реку» с романом «Дело Артамоновых».

Однако взаимоотношения М. Горького и В. Шишкова не были идиллическими. По переписке и воспоминаниям мы знаем, как они хорошо друг к другу относились, как М. Горький приветствовал первые произведения писателя еще до революции, с каким одобрением и завистью писал о путешествиях Шишкова по родной стране, ценил его очерки 20-х гг.

В 1930 г. в большой принципиальной статье «О литературе» М. Горький, пожалуй, впервые публично высказался о новом произведении Вяч. Шишкова. Отзыв этот оказался резко отрицательным. «Очеркисты справедливо указывают, — писал он, — что неряшливо состряпанная беллетристика журналов, вроде, например, «Фильки и Амелки» Шишкова, оплачивается как «высокое искусство», — оценка, которой небрежная повесть эта не заслуживает, так же как и многие другие произведения именитых беллетристов»<sup>6</sup>.

Какого-либо обоснования в таком контексте не могло и быть, и оно нигде не зафиксировано, если и существовало. Во всяком случае такое отношение к повести Вяч. Шишкова вряд ли является случайным недоразумением, особенно в свете последовавших затем оценок других произведений писателя. Пройдет сравнительно немного времени, и М. Горький в письме к Е. С. Добину от 28 июня 1933 г. подытожит свои впечатления о «Шутейных рассказах», неоднократно издававшихся в 20-х гг. и входивших в собрание сочинений Вяч. Шишкова: «Очень жаль, что В. Шишков написал и напечатал „Шутейные рассказы“, — ему должно быть известно, что лет за 50—60 до наших дней такие грубые, глумливые рассказы фабриковал некий Миша Евстигнеев, что тогда эта „литература“ называлась лубочной. Статейка, в которой Шишков сообщает молодым писателям о том, как он сочинял „шутейные“, вызвала у меня мрачное настроение, и я бы дружески советовал Шишкову уничтожить рукопись этой статьи, ибо она его, как литератора, серьезно компрометирует»<sup>7</sup>.

Вряд ли такое отношение к «Шутейным рассказам» случайно и вызвано лишь неудачной статьей, обращенной к молодым писателям. У М. Горького сказано категорично о небрежности, о грубости и глумлении, следовательно, дело серьезней, чем сиюминутное раздражение. Речь идет

о неприятии содержания («глумливо») и о некоторых решительно не свойственных М. Горькому художественных принципах («грубо» и т. п.). В 1934 г. все это вылилось в полное отрицание крупнейшей работы Вяч. Шишкова — романа «Угрюм-река», который был послан М. Горькому с неизменной искренней симпатией:

«Не понравилась мне „Угрюм-река“, — писал М. Горький. — Местами было даже странно читать, что будто писали не Вы, опытный литератор, а молодой „начинающий“, который, торопясь заинтересовать читателя, нагромождает факты, забывая мотивировать их... Очень много взято из арсенала „авантюрного романа“. И ко всему этому — тягостное многословие, небрежный язык. Нет, не понравилась мне эта книга. Сожалею, что не могу сказать ничего иного»<sup>8</sup>.

Видимо, где-то в конце 20-х гг. отношение М. Горького к Вяч. Шишкову изменилось. И эти изменения имели свои корни. Еще в 1916 г., положительно отнесясь к повести «Тайга», М. Горький сделал ряд конкретных замечаний. Он говорил о многословии, о недостаточной мотивировке поступков некоторых героев, об излишнем лиризме и советовал убрать символическую сцену пожара, завершающую повесть. Уже в то время, в начале своего писательского пути, Вяч. Шишков во многом не согласился с М. Горьким, отстаивая право видеть и писать по-своему. Случай с романом «Угрюм-река» Ефим Беленький справедливо объясняет тем, что поэтика и стилистика романа в тот момент была чужда М. Горькому, увлеченному «Жизнью Клима Самгина» — «романом хроникальным, историческим, далеким от какой бы то ни было фабульности, острой сюжетности»<sup>9</sup>. В самом деле позднему М. Горькому стала совсем почти несвойственна символика, условность. Не приемлет он и то, что Вяч. Шишков называет «мистикой и чертовщиной», т. е. безудержную фантазию с использованием легенд, чудесных снов, таинственно-загадочных событий. Никогда творчески не увлекала М. Горького занимательность сюжета с быстрой сменой картин и сцен в их сложнейшем переплетении. Броская яркость красок, сочность образов, особого рода напевность, лиризм прозы Шишкова не совмещались с пластикой и философской напряженностью «Жизни Клима Самгина», с деловитым, спокойно-сдержанным социально-историческим анализом действительности в романе «Дело Артамоновых» с тем, что сам М. Горький назовет «объективным изображением», где приглушено или совсем от-

существует личностное авторское начало, столь заметное в творчестве раннего Горького. Именно в это время у М. Горького возникли противоречия на той же стилиевой почве и с Вс. Ивановым. «Обо мне Горький всегда думал неправильно, — записывает он 29 марта 1943 г. в дневнике. — Он ждал от меня того реализма, которым сам был наполнен до последнего волоска. Но мой „реализм“ был совсем другой, и это его, — не то чтобы злило, — а приводило в недоумение, и он всячески направлял меня в русло своего реализма»<sup>10</sup>.

Так ощущал себя даже один из любимых писателей М. Горького послеоктябрьской поры. Вс. Иванов не мог пожаловаться на его невнимание к себе и, конечно, никогда не слышал от него публичного разноса.

Между тем Вяч. Шишков, по свидетельству Л. Р. Когана («этот разговор был мною записан в тот же день»), и теоретически отстаивал свои художнические позиции: «Когда я пишу, могу ли я думать о том, реализм это или романтизм? Я знаю только один закон: писать надо правдиво... Реальная действительность и романтика, мечты тесно сплетены в нашей жизни, почему же устранять это в художественном отражении жизни? Волк Прохора, говорят, символичен. Пусть так. Но разве символический образ подлежит запрету? На каком основании? Мне нужно было показать безнадежное одиночество Прохора, злобное одиночество, отрешенность от всего, что может быть близко человеку, недоверие ко всему, что дружелюбно человеку. Вот почему — не близкий человек около Прохора, и даже не собака, а волк на цепи. Не вижу, в чем это может противоречить правдивости образа Прохора, а в ней я уверен...»<sup>11</sup>

Вероятно, М. Горький не мог примириться с такого рода «увлеченностями» Вяч. Шишкова, не мог, по-видимому, принять прежде всего один из центральных образов романа — Анфису Петровну Козыреву и органично связанную с нею легендарную Синильгу. Тот и другой образ были видимым отклонением от уже выработанных норм строго эпического изображения жизни.

В. Чалмаев, пожалуй, первым обратил внимание на важное значение образа Анфисы в романе. «Какова роль Анфисы в судьбе Прохора, в концепции романа? — спрашивал он и отвечал: Анфиса Козырева — наивысшее реалистическое завоевание Шишкова в его неустанном стремлении воспеть нравственную красоту русской женщины»<sup>12</sup>.

Решительное и интересное заявление, ибо чаще всего исследователи и критики или совсем об Анфисе не говорили (И. Изотов), или объявляли ее олицетворением «мистической бесконечности красоты», якобы «в духе героев Ф. Достоевского» (Ф. Бутенко), или считали, что нужна Анфиса в романе лишь для того, чтобы глубже обрисовать Петра и Прохора Громовых (А. Богданова).

По исполнению образ Анфисы исключительно пластичен и всем существом прикреплен к своему времени, к жизни России начала XX в. Она примыкает к тем людям, в ком отразились лучшие черты народного характера — физическая и духовная красота, цельность и энергия, любовь и доброта. Анфиса — естественное продолжение таких характеров, уже известных нам по произведениям Вяч. Шишкова, как Анна из «Тайги» или Бакланов из «Таежного волка».

В начале романа мы встречаемся с Анфисой, живущей на содержании у богатого сибирского купца Петра Громова. Она живет открыто, ничего и никого не боясь: вдова вправе по-своему распоряжаться своей судьбой.

Может быть, и не раскрылась бы вся красота души Анфисы, если бы не возникла внезапно ее любовь к вернувшемуся из тайги и возмужавшему Прохору Громову, любовь огромная, до самоотречения: «Сокол, сокол! Кровью своей опю тебя. От всего отрекусь: от света, от царства небесного. А ты не уйдешь от меня... Сокол!» Сила ее любви действительно не встретила серьезного сопротивления. Правда, однажды Прохор из чувства бешеной ревности едва не сбил ее лошадьми: он подглядел, как отец, прощаясь, поцеловал Анфису...

Возникла знакомая по «Братьям Карамазовым» Ф. Достоевского ситуация. Анфиса тут же напомнила исследователям Грушеньку, затем по развитию действия романа и Настасью Филипповну из «Идиота». Начались сопоставления и осуждения за ущербность философии романа, за реакционность его идей и тому подобное.

Признавая всю соблазнительность такого сопоставления, делать его все же не стоит, потому что Анфиса — дитя другого времени, других обстоятельств, другой среды, хотя В. Шишков не мог не испытывать на себе могучего влияния Достоевского. Прохор в романе даже вспоминает «Преступление и наказание» Ф. Достоевского в момент наивысшего напряжения в борьбе с неотвратимо нахлынувшим на него чувством к Анфисе. Кроме того, идейно-художественные задачи, поставленные Ф. Достоевским

образами Грушеньки, с одной стороны, и Настасьи Филипповны — с другой, сами по себе различны и с задачами Шишкова не сопоставимы. Общее у Анфисы Петровны с Настасьей Филипповной, например, одно — они обе от природы красивы, и их красота, в сочетании с высокими душевными качествами способна творить добро, любовь, свет. Все остальное в них различно и служит в художественной интерпретации авторов различным целям. Настасья Филипповна в самой себе несет трагедию, так как с отроческих лет она испытывает невыносимые страдания и унижения, несмотря на внешнее «благородство» тех, кто принимал участие в ее судьбе. Достоевский потрясен мучительными переживаниями прекрасного человека, который не может найти в жизни нравственно удовлетворяющего выхода из тупика. Настасья Филипповна предпочитает — опять-таки в силу своих особенных качеств — обвинять в своем позоре себя, а не живущих рядом нравственных уродов, бывших и оставшихся по истинной сути своей крепостниками. Как всегда у Достоевского, личная трагедия перерастает в трагедию социальную.

У Анфисы Петровны нет такого душевного разлада. Лишь однажды она скажет о себе: «А так... жить нечем. Пусто». И это верно передает ее состояние до любви к Прохору, ее отношение к деятельности купчишек, приставов, приказчиков, попов с их низменными интересами и животными страстями. Анфиса — натура цельная, независимая и деятельная. Она воспитывалась и жила в Сибири, где сам воздух был напоен вольностью и пьянящим простором. Она рано познакомилась с нуждой — жила у Данилы Громова горничной девчонкой — и рано поняла, что самой надобно отстаивать и независимость, и внутреннюю свободу. Так она и поступала в пределах доступных ей возможностей. А полюбив Прохора, она обрела цель, ощутила в себе невероятную силу и не ждала, когда Прохор «найдет» ее, она сама пошла навстречу ему.

Любовь преобразила Анфису Петровну. До любви к Прохору она, как и все в ее среде, бесшабашно гуляла, из выгоды шла на содержание к Петру Данилычу. Любовь подвигла ее на искреннее раскаяние и горькие очищающие слезы, вызвала в ней гордость и сознание собственного достоинства. Анфиса стала способной на вызов обывателям, осуждавшим ее, Петрам Данилычам, никогда не знавшим настоящей любви, на презрение к ним. Глубина раскаяния, сила любви, степень начавшегося перерождения отразились в ее поступи, в фигуре, в движениях;

мы видим, какую позу она приняла, как шла, как взглянула. До этого мы то и дело слышали от разных лиц, как она пава-красавица, теперь мы сами увидели ее, заглянули в ее душевный мир, убедились...

В следующей крупной поэтической сцене снова инициатива в руках Анфисы, мы видим победу ее любви, ее торжество, и Прохор, наконец, понимает, что это не игра, не притворство, не каприз испорченной женщины, а подлинное чувство, потрясшее все ее существо, он понимает, что и в нем самом свершилось чудо, необыкновенное, никогда не испытываемое, захватывающее. Сцены их первых встреч в доме Анфисы, в лесной избушке написаны В. Шишковым и откровенно, и целомудренно, читаются как стихи, где полновесны каждая строка, каждое слово. Ему претит любое ханжество, но нигде поэзия у него не переходит грань, за которой начинается грубая проза, физиология, натурализм. А затем идет авторское отступление, нечто вроде гимна любви, гимна наполненной жизни. Он и заставлял исследователей говорить нередко о пантеизме писателя, о том, что для него красота — стихия и т. п.

Антропоморфизм, используемый Вяч. Шишковым как поэтическое средство, невозможно принять за строгую философскую систему. Это сама человеческая жизнь, невозможная без любви, это признание природы как реальной и могучей силы, которую надо любить, с которой надо считаться, чтобы жить. И этот гимн любви и жизни естественно завершается обращением: «Люди! Славьте природу, любите землю, любите жизнь!» — что сразу все ставит на почву реальности и позволяет сделать герою прямое авторское предупреждение: «Прохор Петрович, крепко запомни ты эту ночь, запомни, как любил ты Анфису!».

Авторские отступления и предупреждения легко и органично вписываются в поэтическую систему романа и определяют в нем не одну тональность, именуемую лиризмом, но и позицию автора, его убежденность, его страсть, без чего нет подлинного искусства.

Природа в реалистической литературе давно стала изображаться в теснейших и многообразных связях с человеком. В концепцию романа Вяч. Шишкова она входит органично, со своим «безначальным кругом вечности». Она и прекрасна, и необузданна, и слепа. Но она еще и служит человеку, упорно познающему ее. Молодой Прохор Громов в первой поездке по тайге, будучи еще мало осведомлен, присматривался прежде всего к природе,

пытался понять ее, изучить. Он интуитивно ощущал ее животворящую мощь, в ней видел источник своего богатства, своего будущего могущества. Эти чувства и мысли писатель разделяет с Прохором Громовым и когда Прохор вторично придет в тайгу, полный вдохновляющей любви к Анфисе, он молодо и дерзко задумает необходимое ему и грандиозное дело по использованию и преобразованию сибирской природы: «Угрюм-река! Здравствуй!.. Я — твой хозяин! Погоди, пароходы будут толочь твою воду. Я запягу тебя, и ты начнешь крутить колеса моих машин. А захочу, прикажу тебе течь не здесь, а там. Потому что Прохор Громов сильнее тебя!»

«Я», «мне» или «хозяин», «прикажу» — слова и тон из привычного запаса понятий того общества, в котором жил и воспитывался Прохор, других слов-идей у него, юного и необразованного, и быть не могло. Но направленность его энергии, его жажда деятельности и вера в себя по-человечески понятны и привлекательны. В данный же момент он был на гребне своей волны, своей судьбы, и от него зависело, с кем он останется, с гордой и прекрасной Анфисой, достойной его любви, или с теми, кто потребует от него неслыханного предательства и нечеловеческого преступления: предать любовь и дружбу, убить любимую.

Пока Прохор не знал, чем все завершится, потому что еще не понимал самого себя, плохо знал Анфису, ее характер, бескомпромиссность ее поступков, ее силу и слабость. Борьба Анфисы за Прохора — самые трагические страницы романа. Она то верит Прохору и шлет ему пылкие письма, то приходит в отчаяние от его колебаний, спровоцированных Ибрагимом (он мешает их нормальной переписке), то обращается за помощью к Шапошникову и, не получив ее, обманувшись в нем, проявляет слабость — действует, как и принято в ее купеческом окружении, угрозой и шантажом. Лишь в последние мгновения поймет, что любовь и доверие — самый действенный путь к лучшему в душе Прохора, но уже поздно: Громов оказался в стихии расчета и выгод, он решил на роковой и для себя, и для Анфисы шаг.

В трагедии Анфисы писатель рассмотрел социальные истоки, наиболее глубокие причины общественного неблагополучия. В конфликте между Анфисой и Прохором с его трагическим исходом для той и другой стороны лежит сама жизнь, а в его истолковании — авторское возмущение социальной средой, порождающей такие конфликты. Идеальное по внешнему выражению — красота и любовь,

страсть и совесть — наполняется конкретным содержанием, обретает живой социально-исторический смысл. Перед тем как покончить жизнь самоубийством, Прохор Громов напишет нечто вроде философского трактата о себе, о причинах своего поступка. Он пришел к полнейшему краху: «Я не верю в справедливость, я не верю в искренность, в дружбу, в долг, честь. Я не верю в добро, в бескорыстную любовь человека к человеку. Я ни во что не верю». И далее шло из души вырвавшееся признание: «Что же нужно тебе, Прохор, для душевного спокойствия? Для спокойствия души тебе нужно, Прохор, вернуться к своей юности, принять живую Анфису в свое сердце, навсегда соединиться с ней: Но Анфисы нет, возврата к прошлому нет, лишь сосущая тоска по Анфисе...»

Сосущая тоска по Анфисе сопровождает Прохора всю жизнь, что бы он ни делал, какие бы новые преступления ни совершал. Идеальное, выходит, существует, и от него невозможно отмахнуться, о нем не следует забывать. Любовь и совесть, долг и честь, дружба и альтруизм — результат многовековой культуры человечества, выстрадааны им и воплощены в произведениях искусства и науки, в легендах и сказках, в песнях и преданиях старины, в религиозных верованиях и философских системах. Вяч. Шишков знает об этом и создает сказочно-легендарный образ Синильги. Она — вещий сон Прохора, носительница его совести и юной чистоты, идеальное выражение любви и страданий из-за ее неразделенности. Синильга, как Анфиса, зовет Прохора за собой и проницательно предупреждает о стерегущей его беде.

В голосе ее укорчивая тоска, молящий стон:

— Оставайся здесь, оставайся! Я научу тебя многому. Любишь ли ты сказки страшные-страшные? Я — сказка. Любишь ли ты песни грустные-грустные? Я — песня, а мое сердце — волшебный бубен. Встану, ударю в бубен, поведу тебя над лесом, по вольному бездорожному воздуху...

Не вял голосу Синильги Прохор, и вот в решающие минуты первой встречи с любимой Анфисой является к нему Синильга и предсказывает:

— Ты сам убьешь себя... И меня убьешь... Ой! Ой!

— Это ты, Анфиса, говоришь? — сонным голосом кто-то спросил сквозь вьюгу.

— Да, это говорит Анфиса, судьба твоя...

— Нет, нет, я знаю, кто говорит со мной! Это ты, Синильга... Закрой дверь... Меня засыплет снегом. Я боюсь. Умираю я...

Прохор открыл дремотные глаза и вскрикнул: нет Синильги, это Анфиса стояла перед ним наяву. Огонь сразу ослеп от прекрасной наготы ее и померкнул, как перед солнцем...



Единство идеального и реального без легенды о Синильге передать образно невозможно, как невозможно без нее «возвышенная» романтизированная стилистика романа, в нем все обнажено, все на пределе, как в этом: «огонь ослеп и померкнул, как перед солнцем», или в выражениях: «я — сказка», «я — песня», «сердце мое — волшебный бубен». Синильга — это Анфиса без ее земных пристрастий, ошибок, гнева, метаний.

Лучшие черты характера Анфисы проявились в ее столкновении с Шапошниковым. Именно в столкновении, потому что первый поступок Шапошникова по отношению к Анфисе — письмо-донос на нее Прохору, приблизившее развязку. Шапошников — интеллигент-политик — видимо, принадлежал к народникам-террористам, поскольку осужден за покушение на губернатора, отбыл каторгу, живет на поселении. Он умен и образован, но оторвался от товарищей, дух его ослаб, родилось смятение, он опустил ся. «Его товарищи живут, батрачат у крестьян, стойко переносят все тяготы ссыльной жизни, не порывают с революционной борьбой, следят за событиями в стране, читают, организуют кружки самообразования, иные даже бегут на волю». А Шапошников едва-едва перебивается с хлеба на квас набивкой тучел и понемногу спивается.

Познакомившись с Анфисой поближе, Шапошников приободрился, потому что лучше других разглядел, что душа у Анфисы — песня, а сердце золотое, и полюбил ее. Анфиса, ничего не подозревая, отнеслась к нему по-матерински чутко, пожалела, обласкала: «Сердце у вас большое, а не отогретое. Один как сыч живешь... Женился хоть бы. Да и взять-то тут некого в дыре такой. Эх, горемыка!» Шапошников был потрясен: «Точно мать воскресла перед ним», и в груди у него «что-то перевернулось». К нему бросилась Анфиса за советом, когда получила грубое письмо от Прохора, и разочаровалась: ничего-то он в ней понять по-настоящему не может, задает ей «глупые» отвлеченные вопросы, думает главным образом о себе.

В этих драматических сценах обнаружились ум и пронизательность Анфисы, ее открытость, искренность и доброта. Она жаждала участия, обыкновенной дружбы и в политическом ссыльном справедливо хотела видеть учителя и заступника своих человеческих прав. Даже поняв, кто такой Шапошников, она продолжает жалеть его, как-то помогать ему, внушать, что не одним умом жив человек, что не одни «мировые вопросы» он ежедневно

решает. «Ни жемчугов, ни парчей мне не надо,— говорит Анфиса о своем понимании счастливой жизни.— А вот посидеть бы с милым на ветке, как птицы сидят, да попеть бы песен... И так — всю жизнь».

Когда Шапошников назвал это «романтикой, наивной фантазией, мечтой», Анфиса резко ответила ему: «А я и другая, ежели хочешь. Во мне и другой человек сидит, Шапочка. Ух, тот шершавый такой! Тот человек с ножом ... Денег ему давай, сладкого вина давай, золота! Жадный очень, зверь...»

На голову выше оказалась Анфиса рядом с таким «политиком», не умеющим понимать идеальные устремления человека, поддерживать их. Не Анфиса учится у него, а сама преподает ему уроки подлинной нравственности, уроки большой любви и доброты. В словах ее, точных и образных, виден не только ум, но и темперамент, и сердце... Любовь подняла ее на недостижимую для Громовых и Шапошниковых моральную высоту, высветлила истинные ее свойства.

Писатель-реалист не может развиваться вне русла плодотворных традиций великой русской литературы. В этом качестве Шишков не исключение. Внимательный читатель не может не вспомнить Достоевского, когда замечает, что важнейший элемент сюжетостроения романа «Угрюм-река», например, — это вспышка страстей, внезапное потрясение, гибельность для героя сложившейся жизненной ситуации. Один из композиционных приемов у Шихкова, как и у Достоевского, — это столкновение или смешение высокого, трагического с низким, комическим, иронически-обличительным. За красавицей Анфисой, потрясенной любовью к Прохору, всюду следует тощий, хворый, до женского пола падкий Илья Сохатый; Прохора Громова, ищущего «смысла» и «духовности» в своем деле, сопровождает сонм купцов и промышленников, попов и полицейских, губернаторов и обыкновенных прощелыг, изображенных с юмором, с уничтожающим сарказмом, гневно-сатирически, но уже с шишковской сочностью, гротесковостью и преувеличениями, иногда без должной меры. Эту особенность в построении романа «Угрюм-река» сознавал и автор.

«Почти каждый персонаж имеет своего антипода,— писал он.— Вечный стяжатель богатств Прохор Громов и его противоположность ненавистник золота варнак Филька Шкворень, социалист, европейски образованный инженер Протасов и придурковатый ретроград инженер-америка-

нец мистер Кук, просвещенный схоласт отец Александр и забулдыга попик Ипат... Безвинно осужденный на казнь Ибрагим-Оглы и преступник Амбреев. Утопающая в богатстве и роскоши благочестивая Нина и великая грешница с великой трагедией в чистой душе Анфиса...»<sup>13</sup>

Внимание к исключительному, подчас к фантастическому, показ человеческих характеров в их предельном заострении с целью выявления глубинных процессов действительности, постоянная драматизация событий со всеми их переплетениями и сложностями — все, столь свойственное лучшим произведениям Вяч. Шишкова, связано в какой-то степени с поэтикой романов Достоевского. По насыщенности драматизмом сцены суда над Прохором едва ли не лучше в романе. Впитаемся в сцену суда. Это суд не над одним Прохором, это суд над целым сослоем купцов и продажными представителями власти, это суд над системой, где господствует власть денег, а не закона. Ни честность учителя Рощина, ни объективность самого прокурора Страчалова не смогли поколебать, потеснить власть чистогана и на ней основанные ложь и лицемерие, продажность и вероломство, обман и предательство. В емкой картине суда обнажены нравственные и социальные статусы царизма. А образ Ибрагима-Оглы, несмотря на противоречия в его поступках, все-таки покоряет нас и честностью, и добротой, и человечностью.

Какой бы образ романа мы не взяли — Анфисы или Нины, Прохора или Ибрагима-Оглы, Протасова или Кука — нельзя не заметить значительности нравственного фактора при его характеристике и оценке. Для критиков вульгарно-социологического толка это было не более как морализаторская подкладка реакционной философии Достоевского об «извечной борьбе» между дьяволом и ангелом», не замечали они при этом, что у Шишкова каждый образ насыщен исторически конкретным общественным содержанием. Роман «Угрюм-река» потому и был хорошо встречен читателями и остался незабытым за свое почти полувековое существование, что в нем Шишков, следуя лучшим традициям русской литературы, сосредоточился на нравственно-психологических, нравственно-философских проблемах времени. Художнически познать всю бездну кризиса индивидуалистического сознания в новых исторических условиях — вот где нерв романа Вяч. Шишкова. Кто-то писал, что «патология» последних страниц романа — бредовые речи Прохора, его галлюцинации и тоска — введены писателем без особой нужды.

На самом деле эти «подробности чувств» позволяют писателю проанализировать качественно новый процесс в недрах уходящего класса, процесс, запечатленный в частности, и М. Горьким («Фома Гордеев», «Егор Бульчев и другие»). Герои такого типа, как Фома Гордеев и Прохор Громов, ощутили (разумеется, каждый по-своему), что в их «делах» нет смысла и цели, что переживают они какое-то непонятное для них самих недоумение и смятение, неуверенность и страх, раздвоенность.

Данила Громов, накопивший свои богатства прямым грабежом, таких чувств не испытывал. Петр Громов пытается приумножить полученный от отца капитал эксплуатацией природных и человеческих ресурсов Сибири, не помышляя ни о каких нравственных нормах. Прохор Громов, как и его дед Данила, начинает свое «дело» с предательства и убийства, но подает лучшие надежды: он переживает, он задумывается. Правда, в условиях начавшейся гонки за прочное место на социально-общественной лестнице царской России, Прохор Громов, умный и решительный, сравнительно быстро находит себя среди капиталистических хищников. Но от этого Прохору-человеку легче не становится. И эта сторона проблемы занимает писателя не меньше, чем всякая другая. Эта противоречивая «смесь различных свойств» человека тоже идет от «открытий», уже совершенных в русской литературе.

Рисуя историю возвышения семейства Громовых, Вяч. Шишков несомненно признает идею детерминированности общественного сознания. Но как крупного художника и гражданина, его все более и более захватывают такие жизненные условия, коллизии и события, при которых происходят нарушения этого закона общественного развития и его автоматическое действие как бы прерывается, предоставляя человеку свободу выбора. История «падения» Прохора Громова ставит перед нами проблему ответственности личности перед обществом и историей. Трагедия Анфисы и самого Прохора подчеркивает, по замыслу автора, значение для общества нравственных принципов, исповедуемых личностью.

Вспомним знаменательную сцену испуга Прохора в день расстрела демонстрации рабочих. Громов бежал от страха за себя, за свои богатства, бежал, прикинувшись старателем на громовских же приисках. Он с ужасом прислушивался к голосу внутри себя: «Убегай, Прохор! Идут рабочие. У тебя руки в крови, лицо в крови, поди

умойся!». И молча злился, когда приютившая его старуха кляла Громова: «...Прошку Громова все ненавидят... Так бунт, говоришь? Ну и слава те Христу, авось ухлопают прода рабочие-то... Помоги им, заступница, божья мать-матушка». Прохор много дней скрывается у старцев-пустынников, настороженный, раздвоенный, смятенный. Он рассмотрит изнанку этих молчунов в пустыне, жалких моралистов, духовных и физических калек, живущих для собственного спасения призрачным потусторонним миром, но сразу уехать от них не сможет, так как до основания потрясен реальной зыбкостью своего пребывания на земле в качестве единственного и полноправного хозяина жизни. «Его мучила душевная тошнота», он жаждал утвердиться в своей «правде» и не мог, так как уже знал, что у него «нет сил задушить в себе обезьяну». Человеческое и звериное дыбом встало в душе Прохора Громова, и это в романе превратилось в основной предмет художественного исследования.

Искренне полюбив Анфису, Прохор остался самим собой: колеблющимся, двойственным, не находящим себе места от раздиравших его противоречивых чувств и мыслей. Занятый осмотром гор, речушек и ключей, он забывает всех — Анфису и Нину, мать и отца, мечтает: «Пусть посмотрит народ, что он сделает с этим краем». А припомнив, спокойно взвешивает: «Он, Прохор Громов и Анфиса! Невыгодно и страшно. Значит, остается Нина». Отец клеветает на Анфису. Прохор снова трезво все взвешивает, но тут же впадает в неистовство:

Все смертное в Прохоре принизилось, померкло. Вне себя он закричал в пространство, в пустоту, в сомкнувшуюся перед ним тьму своей судьбы:

— Беременна? От тебя? Врешь! Врешь! Врешь, отец!!

И крик этот не его: неуемно кричала в Прохоре вся сила жизни.

Прохор любит Анфису по-прежнему, не верит отцу, не может расстаться с мыслью о «широкой работе»; о счастье созидания и творчества, которое вдруг поставлено под угрозу полнейшего краха равной ему по силе и страсти Анфисой. Несомненно, колебался он перед тем, как назвать преданного друга своего Ибрагима убийцей (после этих слов Прохор упал в обморок). Все три начальные части — это еще и взволнованно рассказанная история о том, как постепенно вползала в душу Прохора «посторонняя темная сила, как она „овладевала его волей“ и сердце превращала в лед. И сила эта, как вскоре выяснилось,— звяк драгоценного металла».

Прошло около десяти лет. Громов стал крупным золотопромышленником, капиталистом. Казалось, он достиг неслыханных вершин. Но нет-нет да и посещало его сомнение, пробуждалось нечто отдаленно похожее на совесть, «внезапно всплывал в подсознании его любимый волк» с окровавленной пастью, и он гнал его от себя наскоро состряпанной, но типичной для таких людей философией.

«Ну, что ж... Пусть меня считают волком, зверем, аспидом... — думал он. — Плевать! Они оценивают мои дела снизу, я — с башни. У них мораль червей, у меня крылья орла. Мораль для дельца — слюняйство. Творчество — огонь, а мораль — вода. Либо созидать, либо философствовать. Загублю жизнь в дело, оставлю потомству плоды рук своих, и вот, может быть, тогда буду замаливать грехи, уйду в пустыню...»

Но такой идиллии не суждено было осуществиться. Дело все более и более отчуждалось, не походило ни на созидание, ни на творчество, а вытягивалось для него в цепь новых и новых преступлений. В день своих именин Прохор, пусть на время, сумбурно и сумасшедше, выламывается из круга сподвижников-монстров и публично перечисляет эти преступления. Громовая речь его всполошила всех присутствующих. В ней он говорил, что ограбил природу, «разрушил мир тайги», ограбил самого себя, превратившись из мечтателя в практика без морали, что он топчет, уничтожает все, что встает ему поперек дороги, что он, наконец, сатана, сделавший лишь первый шаг к владычеству над всем краем. Как прокурор, прогремел Прохор обвинением: «Я сказал — все мы преступники. И это истина. Это утверждает не философ-лицемер, не моралист-потатчик, а я — преступник из преступников». Он говорил, «оседлав слова, как бешеную лошадь», а перед его взором, как укор, стояла Анфиса, и он «не мог осадить свои вскипевшие мысли», не мог не сказать о жене своей Нине обидные, но верные слова: «Нельзя служить одновременно и богу и мамоне».

Вся сцена именин Прохора Петровича, выполненная в суровых суриковских красках, динамичная, стремительно движущая сюжет к трагической развязке, завершается скандалом вполне в купеческом духе: нежданно-негаданно со страшным гневным лицом и ругательствами ворвался в дом Петр Данилыч, посаженный сыном три года назад в «дом помешательства»...

Прохор Петрович блистательно выступил в новом качестве-обвинителя и кающегося грешника, Нина Яковлев-

на — в роли миротворицы и деловой женщины под стать мужу, все остальное общество — букет дельцов и деляг, духовенства, местной служилой интеллигенции, представителей уездной знати. Был на званом обеде и автор с его иронической усмешкой и обличительным пафосом: «К величайшему сожалению, автор этого романа к началу обеда запоздал, автор не будет изображать изысканного великолепия громовского пира, автор лишь попал к моменту...» Прием испытанный, но здесь необходимый как свидетельство достоверности всех событий, данных в таком концентрированно-отвратном виде.

В некоторых исследованиях творчества Шишкова прямо говорилось, что образы рабочих, особенно организаторов движения, писателю в романе явно не удалось. Это заблуждение основано на том, что исследователи не учитывают замысел романа, не учитывают, что в центре романа от начала и до конца остается образ Прохора Громова в полном соответствии с этим замыслом. У М. Горького в романе «Дело Артамоновых» рабочие тоже присутствуют на периферии произведения, и ярче Ильи-старшего и Петра никто не обрисован, так как в нем, по сравнению, например, с романом «Мать», решались другие задачи и проблемы. Рабочие в «Угрюм-реке» закономерно и полно показаны в отдельных и значительных для концепции романа эпизодах и, пожалуй, выразительней всего через восприятие Прохора Громова, справедливо увидевшего в них самую грозную для себя силу.

«Бинокль поднес к его глазам страшное зрелище — толпу, — рассказывает В. Шишков о состоянии Громова в день демонстрации. — Первый раз в жизни он видит такую огромную, плотно сбитую людскую массу. Воспламенному воображению его кажется, что тут не четыре, не пять тысяч, а четверо больше. И откуда взялись? Он понимал, что жалкая шеренга солдат на пригорке в сравнении с грозно напиравшей толпой — слякоть, мразь... Толпа текла по дороге густой рекой. Голова ее перекатилась через мост, миновала коридор из штабелей, вышла на открытое место, в версте от Прохора. Толпа сейчас все сомнет, всех уничтожит, втопчет в землю».

Не менее «страшное зрелище» увидела и Нина Яковлевна, когда она, по настоянию инженера Протасова, зашла в семейный барак для рабочих. «Страшное» предстало перед ней в другом плане, но так же осудительно, как и в случае с Прохором. Барак — это на сажень в земле мрачный склеп, где «тлетворный, весь в многолетнем смра-

де воздух», где жуткая теснота, грязь, вонь, впи, где рабочий Яшка, «пьяный, с повязкой на голове, бородач с красными больными веками», кричит ей в лицо: «Все они — гадючье гнездо... Десятники нас обманывают, контора обсчитывает, хозяин штрафует да по зубам потчует. Где правда? Где бог? Бей их, иродов! Бей пристава!» Нина Яковлевна задрожала, содрогнулась, заткнула уши, выскочила из барака, и «с жадностью, как освободившись от петли, стала вдыхать свежий воздух».

«Как от петли» — это страх. Толпа, которая в представлении Прохора может враз все смести и уничтожить, — тоже страх. Две последние части романа пронизаны все тем же страхом перед рабочими. Он буквально сотрясает все «Громово» с его горделивой башней и пушкой, извещающей о добыче на громовских приисках нового пуда золота. И здесь же, в этих частях романа, руководители прошедших и готовящихся стачек уже говорят о мобилизации рабочих для вооруженного восстания, о четко сформулированных политических требованиях.

Рисуя огромный размах золотоносного «дела» Прохора Громова в сибирской тайге, писатель неизбежно касается и пролетарского движения. Он создает образы людей из народа, идущих к правде сложным, трудным, извилистым путем. Он проникает в сознание, в психологию дельца-промышленника, в характеры его многочисленных пособников и прихлебателей, глубоко вскрывая причины их опустошенности, безверия, несообразной дикости нравов. Широко представлен индивидуализм российского буржуа в самых различных его проявлениях — от мелко-пакостника Ильи Сохатых до Прохора Громова, попытавшегося, так сказать, философски обосновать свое право на аморальность и зашедшего в тупик. «Капиталу, то есть всему старому эксплуататорскому строю, — обобщает писатель в специальной статье, — пропета в романе отходная, капитал трижды проклят. Угрюм-река замкнула свой круг, и уже где-то вдали брезжит рассвет: там течет Река Радости»<sup>14</sup>. И естественно, в канун революции, в обстановке начавшегося в России крупного общественного движения писатель не мог не заметить русской интеллигенции, осознанно вставшей на путь борьбы с царизмом.

В «Угрюм-реке» два таких героя — Шапошников и Протасов. После убийства Анфисы Шапошников для читателей таинственно исчез. Вновь появился он в самом жалком состоянии и под именем «брата» того якобы сгоревшего Шапошникова в доме Анфисы. «На куче соломы,



в углу, спал в растяжку, кверху бородкой, коротконогий босой Шапошников. Пахло водкой. Батарея пустых бутылок возле печки. На стене, убранной хвойными ветвями, портрет Анфисы».

Протасов, едва узнавший его, изумлен и возмущен:

— Слушайте, товарищ Шапошников... Как вам не стыдно валяться на соломе, бездельничать? Ведь все ваши товарищи на большой работе, народу служат... А вы...

— Милый... с-с-скука, т-т-тоска, уныние. Я удивляюсь, как в-в-вы-то не спились еще в этой дыре. Нет, надо бежать...

Никуда Шапошников, конечно, не убежит. Революционность его оказалась призрачной, жизненная программа иллюзорной, двуликость закономерной. Ему нечего сказать людям. Вяч. Шишков мог наблюдать Шапошниковых непосредственно, мог и читать о них у такого известного ему писателя-сибиряка, как Ис. Гольдберг, несколько лет жившего в ссылке и хорошо знавшего разноликую среду политических ссыльных. Некоторые герои повести Ис. Гольдберга «Его путь» (1919), опустившиеся, спившиеся, легко сопоставляются с образом Шапошникова. Другое дело инженер Протасов, занимающий в системе образов «Угрюм-реки» исключительное место.

Подавляющее большинство критиков и исследователей не столько изучали сложный образ Протасова, выявляли авторскую точку зрения на него, сколько произносили безапелляционный приговор: ликвидатор, соглашатель, хамелеон, приспособленец, двурушник, лицемер, европеец-чистолюй, полный презрения ко всему русскому, он двуличен, неискренен, делает то же злое дело, что и Прохор Громов, но с существенной разницей — его не мучает совесть; типичнейший меньшевик-предатель. Черты и свойства другого, противоположного качества, которых нельзя в романе не заметить, тут же сопровождались сожалением: писатель явно заблуждался, несомненно ошибался, нечетко выявлял свою политическую линию и т. д. и т. п. Появились исследования о Вяч. Шишкове, в которых образ Протасова вообще обойден, видимо, как лицо малопривлекательное и второстепенное. Естественно возникает вопрос: соответствует ли такая прокурорская аттестация Протасова замыслу писателя, есть ли в романе достаточный материал для такой его характеристики? Вяч. Шишков учитывал конкретные, часто нелегкие и противоречивые условия жизни Протасовых, а беспощадные критики спешили к результативным обобщениям хода истории по

заданным схемам. Протасов в жизни, по авторитетному свидетельству Вяч. Шишкова, «верил в народ, верил в пылкую душу народа, в мощь его воли к добру», а критики приклеивают Протасову политический ярлык, и в соответствии с ним «мажут» героя одной черной краской. Протасов наряду с Анфисой и Прохором — ведущий герой произведения и связан с размышлениями писателя о значении передовых идей для подготовки революции и ее осуществления, о роли прогрессивной интеллигенции в борьбе трудящихся за свои права о месте человека, кто бы ни был он по занимаемой должности и профессии, о начавшихся в России социальных катаклизмах.

Метод некоторых исследователей при анализе образа Протасова прямо потрясает своей простотой. Сделал, допустим, рабочий предположение, что Протасов, пожалуй меньшевичок, — критик сразу подхватывает и объявляет: да, да, меньшевик, ликвидатор, прохвост.

Внимательно перечитаем эту сцену и выявим авторское отношение к Протасову. После расстрела демонстрации рабочие собрались на совещание. Молодой человек, конторщик Краев, взятый из тюрьмы на поруки Протасовым, набросился на Протасова, который утверждал, что «толкать рабочих без надлежащей подготовки под второй расстрел» — «величайшее преступление». Пылкий юноша кричал: «Жертв бояться нечего! Без жертв, Протасов, революции не бывает!... Вы предлагаете всякие компромиссы. Ерунда!» — и далее шел ни на чем не основанный оскорбительный выпад: «А почему? Да очень просто: Вы, Протасов, никогда не рискнете пойти ради дела... на виселицу. Да-да... Ну-с, так сказать... А я, что ж, я на это пойду... Я не боюсь, не боюсь...» Когда на эту «мальчишескую игру в героя» ему ответили, что Протасов уже рисковал своей жизнью на демонстрации, когда Протасов веско разъяснил ему, что распорядиться он может только своей жизнью, а не жизнями других, вот тогда-то и «определил» Краев политическую физиономию Протасова: «Вы, Протасов, не революционер, вы, Протасов, примиренец, вы оппортунист и больше ничего. Да-да, оппортунист! Факт! Меншевичок стопроцентный!» И для рабочих, присутствовавших на заседании, и для читателей ясно, что Краев явно хватил через край, его остановили: «Ты, Краев, горячишься, нервничаешь», — спокойно изложили свой план, и Протасов, по авторскому обобщению, «черная красноречие в приподнятом настроении своем, подверг сильной критике план забастовочного комитета», а рабо-

чие, как затем выясняется, с его доводами согласились: «Ты даве правду сказал, бастовать у нас теперича, это — ваньку валять, нет никакой оппозиции». Они благодарят Протасова, Матвеева и «политических» за то, что те просветили их, и у них рождается «мысль-понятие»: «уж ежели зачинать революцию, так зачинать как след быть. Перво-наперво нужно солдат поднять да мужиков». Иначе сказать, речь идет о подготовленном вооруженном восстании, согласованном с общим рабочим движением. Но тут слесарь Каблуков задает прямой и довольно бестактный вопрос Протасову: «Вот, допустим, восстание, революция, бурь-погода огневая... А ты-то??? Ты-то с нами будешь али как?»

«У Протасова, — сочувственно пишет автор, — защемило сердце, кровь ударила в голову, обвисли концы губ. Он взглянул в лицо Ивана Каблукова и дрожащим голосом спросил: „А ты как думаешь, Иван?“»

Каблуков потупил глаза в землю, мялся.

Протасов ушел. Каблуков сопел, про себя выборматывал:

— А ведь и верно, барин-то, пожалуй, меньшевичок... Пожалуй, в случае чего, большого дела заботится».

В этот вечер Протасова дважды тяжело обидели. Сначала Краев обвинением в трусости, в оппортунизме, потом Каблуков своими недоверием. И мы видели, как трудно пережил все это Протасов, как вместе с ним страдает автор, убежденный, что на него в этом случае возвели напраслину. Потому-то Протасов уходит из романа вот с какими чувствами и мыслями:

Он не мог предчувствовать — в смерть или в жизнь он идет, но он твердо верил, что если он лично и умрет, то делу освобождения народа никак, никак не суждено погибнуть.

Хотя он не знал, что не за горами время, когда весь мир встряхнется от грома пушек и это великое лобовище родит его родине свободу, но в глубине его сердца горел неугасимый огонь ожидания этой свободы, этого преобразования всей жизни русской, когда не будет ни Прохоров Громовых, ни жандармских ротмистров, ни удалых шаек, поднимающих бунт против неправды...

Это звучит как ответ нетерпеливому Краеву и недоверчивому Каблукову: не боится Протасов революции, жаждет ее, верит в ее неизбежность. Деятельность Протасова падает на период реакции после 1905—1907 гг. Известно, что в это время часть русской интеллигенции отшатнулась от революции. Протасов же выступает как активный член социал-демократической организации. Разные люди, сталкивающиеся с ним, называют его то марксистом, то социалистом, да он и не скрывает

этого. В четвертой части романа, при первом близком знакомстве с Протасовым, мы узнаем, что живет он скромно в сравнении с другими людьми его круга, что у него хорошая библиотека, а на стене два портрета — матери и Маркса. Он долго собирал русские иконы, потом подарил их Уральскому музею. В квартире у Протасова есть тайник, где хранится нелегальная литература, которую ему доставляют из Питера, Москвы и даже из-за границы. Партийная кличка у него Андриухин, он принимает на квартире переодетых посланцев-агитаторов, сам ведет пропагандистскую работу среди рабочих, помогает деньгами — личными и собранными. Рабочих он учит осмотрительности и осторожности, рассказывает, как ведутся, организуются забастовки за рубежом, высказывается за забастовку: «При удаче наша забастовка настолько хлестко ударит хозяина по карману, что он быстро сдастся. Я бы лично стоял, ребята, за забастовку».

Он не был примиренцем и постепенцем, он только требовал учитывать обстановку, выбирать наиболее выгодный для выступлений момент. Во время демонстрации он вел себя мужественно. Уже зная, что солдаты будут стрелять, он бросался к демонстрантам, пытаясь как-то предотвратить кровопролитие, но опоздал. Все эти Усачевы, Борзятниковы и Пфейферы были настроены воинственно. В Протасова стреляли, как и во всех демонстрантов. «Потрясенный Протасов навзрыд плакал», — пишет Вяч. Шишков, давая понять читателю, что иначе к этому уничтожению ни в чем не повинных людей честный человек отнестись и не может. За Протасовым установлена слежка. Запуганная полицией горничная Анжелика сообщает о тайнике. Ротмистр учиняет Протасову допрос, тайно делает на его квартире обыск, он и арестовал бы его, если бы не запрет Громова.

Шишкову то и дело ставят в вину, что Протасов у него верно служит Громову, является чуть ли не душой его дела. Видимо, тогда надо обвинять всю русскую инженерию: она при царизме кому-нибудь да служила, и при этом честно. Вопрос должен быть поставлен иначе: инженер, работающий на частном предприятии, забывал ли об интересах народа, стремился ли облегчить его участь? Мы уже убедились, что Протасов на стороне рабочих и с Громовым у него постоянные столкновения.

«Проخور где-то подсознательно ощущает преступность, катастрофичность своего пути, приходит к покаянию — и ему отвратительно спокойствие делового Протасова, от-

сутствие в нем этой же нравственной тревоги. Протасов делает то же злонамеренное дело, но совесть не мучает его...»<sup>15</sup>

Странный вывод. Читал ли исследователь роман внимательно? Если да, то почему он не заметил ни этих слов, ни постоянного сочувствия автора Протасову, почему не увидел в нем того человека, которого изображал писатель, человека отзывчивого, честного, принципиального и, конечно же, с настоящей совестью русского человека, русского интеллигента?!

Протасов любит Нину Яковлевну, любит с тех пор, как повстречал ее еще невестой Прохора. Эта безнадежная любовь длилась десятилетие, и он верен ей остался до конца, хотя видел, что Нина Яковлевна женщина неустойчивая, сентиментальная, отличается религиозностью, нередко излишне подчеркнутой, хотя знал, что она не может отказаться от своего положения и широкую филантропию постепенно меняет все на ту же якобы необходимую эксплуатацию, пусть слегка в ее руках смягченную... Видел, знал и все-таки любил. Когда учительница Катерина Львовна, портрет которой он тоже держал у себя в квартире, как и портрет Нины Яковлевны, сама «бросилась к нему на шею», он не изменил своей любви. Такая «непонятная» любовь Протасова к жене своего хозяина тоже засчитывается ему как преступление и героями романа — все тем же нетерпеливым молодым человеком Краевым («Вы, как маленький, или по уши влюбленный, ждете какого-то чуда от женщины») и критиками («У Протасова и у Нины нет и намека на язвы совести»). Но по тексту романа Протасов страдает, и понятно, отчего.

Стычка с Краевым заставляет Протасова задать себе «трагический вопрос: «Революционер, марксист, имеет ли он, в самом деле, право возглавлять крупнейшее дело народного врага и множить его капиталы? Не ложится ли поэтому ответственность за страдания рабочего класса на его собственные плечи?» «Вопрос остался без ответа, — пишет в этой сцене В. Шишков, — вопрос повис над его судьбой, как меч». Вот насколько серьезен был этот вопрос для самого Протасова, а нам говорят о его спокойствии и бессовестности. А затем он решит этот вопрос и подаст, как мы уже знаем, в отставку, мотивируя ее расхождениями с Громовым как раз по нравственным проблемам.

Протасов сын своего времени, он несет в себе его победы и поражения, его достижения и недостатки. С Протасовым приходят в роман самые злободневные проблемы

эпохи, именно он вносит в их разрешение убежденность и страстность, поднимает их до общечеловеческого звучания.

Протасов исходит из незыблемого для него принципа: «Человек при всех обстоятельствах должен оставаться человеком». Он считает, что для определения национальной задачи «важны идеалы, устремления вглубь, дерзость в смелых битвах за счастье человечества», и именно в этом «надо провидеть силу России».

Как атеист, Протасов атакует религию, иногда слишком прямолинейно и категорично, но чаще остроумно и зло. «Словесный бой» с идеологом православия отцом Александром он ведет и по многим другим вопросам — о будущем устройстве социального государства, о свободе воли, о народной массе и ее роли в развернувшейся борьбе, о времени, когда «наступят в пластах человечества грандиознейшие перевороты духа», о Достоевском, наконец. При первом же появлении Протасова в романе нам приходится задумываться над идеями, которые он высказывает. Упомянул изобретателя-самоучку Кулибина — и тут же возник для того времени (конец 90-х гг.) актуальный вопрос об истинном народолюбии и истинном патриотизме, о большой беде русского народа — его темноте, о плачевной судьбе русского народа при царизме, которая наглядней всего прослеживается именно на судьбах его талантливых и гениальных представителей.

Все согласно пишут, что в романе Вяч. Шишкова использованы исторические факты — ленские события 1912 г. Но их никто и никак не сопоставлял с теми, что изображены писателем. Так вот, когда пылкий Краев обещал «в три дня организовать не мирную, а политическую забастовку», то реальные большевики на Лене не спешили, они в марте 1912 г. выработали «Наши требования», где формулировались только экономические требования: установление восьмичасового рабочего дня, улучшение жилищ, отмена штрафов и талонов вместо денег и т. п. Следовательно, Протасов правильно говорил о преждевременности выступления. После ареста руководителей «мирной» забастовки (как и в романе, рабочие двинулись в поселок подавать прошения прокурору) большевики на Лене «сделали все, чтобы предотвратить поход рабочих», но «удержать возмущенных людей было невозможно»<sup>16</sup>. В романе «удержать» рабочих попытался Протасов, т. е. действовал с полным пониманием создавшейся обстановки, как и реальные ленские большевики. Следовательно, Про-

тасов, в чем-то ошибаясь (в надеждах на Нину Яковлевну), в главном поступал обдуманно и зрело.

Образ Протасова — это своеобразное решение злободневной в двадцатые годы темы: интеллигенция и народ, о месте и роли интеллигенции в революционной действительности. Протасов находится в ряду героев, знакомых нам по произведениям В. Вересаева, К. Федина, А. Толстого, А. Малышкина, наконец, М. Горького и других. Здесь возможны различные сопоставления, сравнения, уподобления, но самое главное — Протасов с его исканиями, достоинствами и ошибками был близок самому писателю, так как именно в предреволюционные годы В. Шишков принадлежал к русской демократической интеллигенции, которая упорно и настойчиво искала свое место в народной борьбе с царизмом. Шишков нашел его, выступая как писатель, как критик общественного строя России, Протасов — в самом рабочем революционном движении как его активный участник. Потому-то и окружен он в романе авторским сочувствием, авторской любовью.

«Главная тема романа, так сказать, генеральный центр его, вокруг которого вихряются орбиты судеб многочисленных лиц,— писал Вяч. Шишков о романе «Угрюм—река», — это капитал со всем его специфическим запахом и отрицательными сторонами. Он растет вглубь, ввысь, во все стороны, развивается, крепнет и, достигнув предела могущества, рушится. Его кажущуюся твердыню подтачивают и валят нарастающее самосознание рабочих, первые шаги их борьбы с капиталом...»<sup>17</sup>

За всем этим, столь точно сформулированным, возникают картины, исполненные драматизма и величия, накаляются страсти, вспыхивают ошибки и схватки, потрясающие душу. Изображен сам ход исторического процесса, своеобразно, причудливо переломленного в характерах действующих лиц романа, изображена поступь истории, поскольку в основании всех событий — классовые столкновения, социальная борьба.

Общая концепция романа «Угрюм—река» выстрадана писателем, и в основании его лежат не исторические и философские сочинения, конечно же изученные в процессе работы над таким обширным произведением, а подлинные события русской истории, активно и заинтересованно пережитые Вяч. Шишковым. Именно этот живой опыт позволит писателю сказать в романе беспощадную правду о сибирском, день ото дня растущем капитализме, рассказать о трагедии людей, втянутых в водоворот безудержной

наживы и стяжательства, сказать о внутренней несостоятельности самой философии индивидуализма.

Роман «Угрюм-река» по праву стоит в ряду выдающихся явлений русской советской прозы.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Лит. Россия, 1972, 17 нояб. № 47, с. 10.

<sup>2</sup> Шишков В. Я. Неопубликованные произведения. — В кн.: Воспоминания о В. Я. Шишкове. Письма. Л., 1956, с. 263.

<sup>3</sup> Там же, с. 267.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 265.

<sup>6</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25. М., 1953, с. 257.

<sup>7</sup> М. Горький и советская печать. — Архив А. М. Горького, т. 10, ч. 2. М., 1965, с. 317. Разъясняя «инцидент» со статьей В. Шишкова, Е. С. Добин, ныне покойный, писал: «„Шутейные рассказы” очень мне понравились, и я заказал Вячеславу Яковлевичу для „Литературной учебы” статью о его опыте в этом жанре. Просил его остановиться подробнее на приемах, вызывающих комический эффект. Вячеслав Яковлевич написал, на мой взгляд, отличную статью, и я послал ее Алексею Максимовичу с полной уверенностью, что он ее одобрит. Но... к моему крайнему огорчению он прислал разносный (и несправедливый) отзыв» (из письма мне от 1 марта 1976 г.).

<sup>8</sup> Переписка М. Горького с И. А. Груздевым. М., 1971, с. 334.

<sup>9</sup> Беленький Е. Горьковская тетрадь. Новосибирск, 1972, с. 217.

<sup>10</sup> Иванов Вс. Переписка с А. М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1969, с. 384.

<sup>11</sup> Шишков В. Я. Неопубликованные произведения, с. 205.

<sup>10</sup> Чалмаев В. Вячеслав Шишков. М., 1969, с. 61.

<sup>13</sup> Шишков В. Я не прочел еще своего романа. — Лит., Ленинград, 1933, № 13.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Чалмаев В. Вячеслав Шишков, с. 73.

<sup>16</sup> История Сибири, т. 3. Л., 1968, с. 357.

<sup>17</sup> Шишков В. Я не прочел еще своего романа.

*С. П. Рожнова*

## ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ ЕРМАКА В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

«Мнение народное» и мысль общественная издавна поставили Ермака в ряд выдающихся деятелей отечественной истории, достойного быть героем эпического произведения.

А. С. Пушкин, до конца своих дней проявляя интерес к личности казачьего атамана, писал поэту и переводчику



Н. И. Гнедичу в 1825 году: «Я жду от Вас эпической поэмы. Тень Святослава скитается невоспетая, писали Вы мне когда-то. А Владимир? А Мстислав? А Донской? А Ермак? А Пожарский? История народа принадлежит поэту»<sup>1</sup>.

Эти слова являются ключевыми для определения творческой свободы художника в воплощении исторического сюжета. Пушкин опирается на фольклорную традицию, всегда предпочитавшую буквальную фактографию цельную нравственную концепцию исторического лица или события, освещение их с позиции социальной справедливости. Сам А. С. Пушкин блестяще продемонстрировал этот принцип в «Капитанской дочке», дав на основе народной оценки поэтическую трактовку Пугачева, отличную во многом от исторического портрета крестьянского вожака в «Истории Пугачева».

М. И. Цветаева, настаивая на праве поэта «вообразить» и «преобразить» исторического героя, отстаивая непогрешимость истинного художественного чутья «на пусть не бывшее, но могшее бы быть. Долженствовавшее бы быть», утверждала: «Пушкин поступил, как народ: он правду — исправил, ...дал нам другого Пугачева, своего Пугачева, народного Пугачева; которого мы можем любить: не можем не любить»<sup>2</sup>.

Но Пушкин же требовал от автора исторического сочинения, наряду с «догадливостью», «живостью изображения», и «государственных мыслей историка», и психологической верности изображаемых характеров. Лишь серьезное постижение художником исторической жизни нации, во времени способно было положить конец «идеализированным Ермакам»<sup>3</sup>, в создании которых немало поупражнялись сочинители XIX в.

Поход дружины Ермака оставил неизгладимый след в исторической жизни русской нации. Народная память воплотилась в былины и песни, ставшие выражением народных воззрений на подвиг покорителя Сибири. Идеологи великодержавной «народности» стремились представить Ермака символом национального единения и социальной солидарности в борьбе с иноверцами. Передовая общественная мысль в лице А. Н. Радищева, В. Г. Белинского, А. И. Герцена отмечала противоречивость между историческим результатом деяний Ермака и способами их осуществления, что стало особенно злободневным для политической жизни России второй половины XIX в. Соотнесенность событий прошлого с проблемами современности

придали образу Ермака диалектическую сложность и многозначность, психологически углубили его исторический характер. Атаман казачьей вольницы в трактовке разных писателей становился не только созданием истории, но и художественным творением, фигурой символической, проявляющей историческое самосознание эпохи в «трагические и творческие» (по словам А. Н. Толстого) ее моменты. Не случайно мимо Ермака не прошел никто из выдающихся деятелей литературы, размышлявших о судьбах России.

Опыт нового социального жизнеустройства побудил советских писателей 20-х гг. обратиться к тем страницам героического прошлого народа, которые выявляли действительное начало прежде всего в массе. В это же время стали выдвигаться теоретические концепции, пересматривающие роль личности в истории. В частности, Ермак оценивался как «один из многочисленных представителей начального этапа колониальной политики царской России», путь которого вглубь Сибири был помечен «кровью татар, вогулов и остяков»<sup>4</sup>. Столь жесткая социологическая оценка обусловлена стремлением развенчать патриотическую идеализацию Ермака церковью и царизмом.

К чести писателей, им не свойственна прямолинейность в идейной переоценке событий прошлого, хотя дух времени сказался на переосмыслении главенствующего положения казачьего атамана в сибирской экспедиции. В исторической поэме Сибирского поэта Г. А. Вяткина «Сказ о Ермаковом походе» (впервые опубликованной в «Сибирских огнях» в 1927 г.) на первый план выдвинута народность похода Ермака, значение же его самого определяется способностью понять народные стремления и возглавить гольтубу, которая готова бежать хоть на край света от гнета царских воевод и бояр. А те, в свою очередь, стремятся отвести от себя «тучу грозовую» народного гнева.

Народную инициативу похода в Сибирь царь и Строгановы используют в своих интересах: играют на патриотических чувствах казаков, для которых «своевать татарву — дело доброе», и готовы их костями выстелить путь за Каменный пояс к пушным богатствам Сибири. Острота социальных оценок усиливает драматизм событий, которые преломляются в тревожных думах Ермака о судьбах пошедших за ним русских людей и будущем сибирских народностей.

Он понимает, что не друзьями, а завоевателями видят они его войско, покоряясь силе:

Везут казакам, Ермаку ясак.  
Прожорливы московские собаки:  
Давай лисиц, бобров им, соболей,  
Пудовых рыб, рогов оленя, жирных  
баранов да и девок на придачу.  
Беда пришла...<sup>5</sup>

«Диалектико-материалистический» подход к истории дал поэту возможность оценить события прошлого в исторической перспективе, нарисовать Ермака как фигуру трагическую. Ему не дано ни мудростью, ни мужеством, ни справедливостью преодолеть классовые конфликты своего времени. В казачьей массе прочны царистские иллюзии и, отряжая послов в Москву, они хотят верить, что:

...Царь в радости и милости великой  
протянет руку смердам и холопам,  
Боярщину с опричниной уймет,  
Купцам и дьякам спеси поубавит.  
Даст отдохнуть Руси многострадальной...<sup>6</sup>

Пробуждающееся самосознание народа несет в себе Ермак:

А если глух к нам будет государь,  
Злопамятством и властью распаленный?  
А если по стопам дружины храброй  
и в этот край, как в вотчину свою,  
кичливые бояре понаедут,  
приказные и войско...  
и, смеясь,  
Возьмут казачью вольщизу в железо? <sup>7</sup>

И действительно, «дружина вольных удальцов», завоевавшая для России богатые земли, обманута боярами и царем:

Бояре с удалью хмельной,  
с насмешкой тайною  
кричат хвалу казачьей рати...<sup>8</sup>

Гибель Ермака, ставшая концом похода, по мысли Г. А. Вяткина, predetermined не только коварством Кучума, но и предательством правителями России народных интересов. Казачий атаман тонет в водах Иртыша под тяжестью панциря — царского подарка, который и после смерти «могильной плитой давил богатырское тело».

Не Русь оказывает почести своему герою, — благородству и смелости атамана воздают должное его недавние враги — сибирские люди, отныне навеки спаянные в

общей судьбе с простыми русскими людьми: и в подневольной зависимости от угнетателей-господ, и в будущем возрождении Сибири. Об этом мечтал предводитель «Ермакова похода»:

О, край великий, дивный и безмерный,  
До моря-океана распростертый!  
Глухая и суровая земля,  
Политая чужой и нашей кровью,  
Ты спишь еще — ребенком в колыбели —  
В дремучих дебрях и дремучих снах.  
И над тобой враги мечи скрестили...<sup>9</sup>

События прошлого решаются Г. Вяткиным как социальная драма о народной доле, о народном характере, об историческом народном творчестве, и с этой мировоззренческой позиции поэт видит не безысходность истории, а поступательную ее устремленность к неизбежным классовым переменам.

Сразу же после опубликования поэмы вокруг нее разгорелись яростные споры. В дискуссии были затронуты проблемы, важные для определения самого исторического жанра: о соотношении правды и вымысла, прошлого и настоящего, социального и психологического. Поэт-ученый П. Л. Драверт, упрекая Г. Вяткина в исторических неточностях, считал, что социальная характеристика Ермака и народной массы осовременена, история подверглась «советизации». Автор «Сказа» отстаивал свое художническое право «исходить из собственной интуиции», которая основывалась на глубоком знании литературного, исторического и даже географического материала, «прямо или косвенно связанного с Ермаком»<sup>10</sup>.

Вяткинскую концепцию личности и похода Ермака поддержал М. Горький, усмотревший в «осовечивании» темы отнюдь не «грех», а осмысление событий прошлого в исторической перспективе, выявление созидających сил истории с точки зрения сегодняшнего дня.

Самую непосредственную и заинтересованную оценку «Сказу» дали крестьяне Алтайской коммуны «Майское утро», где народный учитель Андриан Митрофанович Топоров восемь лет проводил свой уникальный эксперимент изучения читательских мнений. Первые крестьянские обсуждения «Сказа о Ермаковом походе» поместил журнал «Сибирские огни» в 1927 году (№ 6). Кодоритные и образные высказывания крестьянских критиков о литературе М. Горький назвал «подлинным гласом народа». Образ Ермака в трактовке Г. Вяткина оказался близким сложив-

шейся в народном самосознании оценке вожака вольных казаков по преданиям и песням, среди которых рылеевскую «Думу» пели в народе как свою собственную. «Схоже со старым стихом о Ермаке „Ревела буря“», — заметил один из слушателей. «Мужицкий сказ»<sup>11</sup>, — вот высшая похвала поэту. Однако не стилизацией под фольклор или знакомыми интонациями заслужил Г. Вяткин одобрение коммунаров. Сила впечатления объяснялась внутренней близостью идейно-эстетических представлений народа художественной интерпретации истории поэтом.

Слушатели отметили краткость и выразительность описаний: «Ни одного слова зря нету», «увесистыми словами сказано», «воображаешь перед собой все описание». Видно, как врожден народу вкус к слову («слово — чистое зерно», «речь его дюже западливая»), чувство образности («„Татарва покорна, как ковыль“», — представления этого никогда не забуду»; «слово скажет этот писатель — и тип готов»), чутье на психологическую правду («все толково и правдишно», «ложного ничёго»). Но в основе эмоционального впечатления — гуманистическая идея поэмы, соединившая автора и слушателей в «чувстве добром», которое делает их восприимчивыми к социальной проблематике произведения. На смену словам-оценкам («колет в сердце», «разымает тебя до кости», «жалостная болезнь является к Ермаку») приходят раздумья: «волнуют меня думки Ермака», «много надо раздумываться над этим стихом».

Крестьяне отвели от поэмы упрек П. Драверта об отсутствии в ней художественных описаний сибирской природы. «Сибирь шибко картинистая в этом стихе. Метель, как могилы, занесла избушки, звезды лохматые, на окнах застыли бычьи пузыри, срубы блестят на солнце, Ермак любитесь ими вечерами — как правдишное все тут:

...День ото дня морозы все лютее,  
Землянки снег заносит, как могилы,  
Настыли в окнах бычьи пузыри,  
Снег по ночам звенит железом ломким  
И звезды кажутся мохнатыми. Зима.

«Про свою сторону сибирские люди будут знать», — говорили они<sup>12</sup>.

Оценка работы Г. Вяткина была единодушной: «Можно подогнать этого писателя не к средним, а к самым высшим поэтам». А. М. Топоров, называя «Сказ о Ермаковом походе» редким художественным произведением, нужным деревне, отметил особо: «„Сказ“ я читал коммунарам три

раза подряд, и они готовы были слушать еще тридцать три раза». Намерение А. М. Топорова состояло не в одном только воспитании вкуса к литературе у неискушенных в грамоте крестьян, оказавшихся проникательными читателями и строгими ценителями прекрасного. «Революционер-культурник», он формировал мировоззрение коммунаров, уже включенных революцией в историческое творчество. Поэтому закономерен был вопрос одного из слушателей — «Не могу понять я Ермака: бежал от Грозного ради вольницы, а сам татар начал завоевывать».

Постичь неизбежность перерождения казачьей вольницы в исполнителей царской воли и стремился в своем романе «Гуляй, Волга!» Артем Веселый (Кочкуров Николай Иванович. 1899—1939 гг.). По его словам, он смотрел на прошлое глазами человека, «которому дано быть современником, очевидцем и непосредственным участником одного из величайших переворотов русской и мировой истории»<sup>13</sup> — Октябрьской революции. Это побуждало его к уяснению хода истории и исследованию диалектически противоречивой связи объективного и субъективного в исторической жизни.

Проблема соотношения личностных устремлений и исторического результата становится центральной в романе, где выведена стихийная казачья масса, не осознающая своей роли в истории, в сопоставлении с жестокой волей царизма, знающего свою цель и добывающегося ее любой ценой. Поход Ермака включается в события русской общественно-политической жизни XVI в. Государство расширяет свои границы, и замысел Ивана IV «сотворить русской земле приращение» становится выражением исторической потребности нации. Однако, осуществляя свои планы насильственно и самовластно, самодержец творит России не меньшее зло, чем иноземные захватчики.

Побеги крестьян на Волгу, а затем поход на вольные земли в Сибирь приобретают характер социального протеста и отвечают устремлениям народа спастись от угнетателей. Но историческая конкретность действий казаков, скорректированная логикой истории, превращается в действенную силу исторической необходимости.

Артем Веселый без иллюзий показывает множественность слагаемых исторического процесса: труд, война, торговля, насилие, неистребимый порыв к добру и справедливости. Все эти линии скрещиваются в судьбе Ермака — фигуры сложной и противоречивой. Вступая в союз со Строгановыми, а затем и царем, он неизбежно превра-

щается в орудие их воли, руками казаков осуществляет корыстные интересы своих педавших врагов. Да и сам казачий избранник становится над массой, превращает свою прежде «единомысленную дружину» в безраздельно подчиненных его приказу исполнителей. На пути Ермакова отряда в Сибирь летописцы, со слов самих же казаков, отметили несколько случаев «смуты» и жестокую расправу над «горлопанами», которые пытались «мутить войско». Их по казачьему обычаю зашивали в куль и бросали в воду. Суровая дисциплина была необходима для успеха дела, но она же упраздняла демократизм, которым держалась казачья вольница. Ермак пользуется безраздельной властью: «Вы сами выбрали меня своим куренным атаманом да тем волю с себя сняли... ныне я да бог в ваших головах вольных. ... Чтoб и впредь не было меж нас смуты и шато-сти, велю вам, не мешкая ни часу, самых языкастых расказнить всенародно»<sup>14</sup>.

Этой же политике — карать «самых ерепенистых» да и покорным «пристрашку давать» следует Ермак и по отношению к сибирцам.

Служение Строгановым требует от казаков беспрекословного выполнения интересов их хозяев. Они более не принадлежат себе, когда подавляют бунт строгановских солеваров. Ермак и в этой сцене выступает как противник всяческого свободомыслия: «Лупи всех из головы в голову, лупи принародно, чтoб не повадно было смуту заводить»<sup>15</sup>.

Попраaniem чужой воли покупают казаки относительную свою независимость в строгановских владениях, и потому дела им нет до взаимоотношений Строгановых с их работными людьми, тем более нежелательно Ермаку присутствие бунтовщиков в отряде. «Ярмак! Принимай нас в свою ватагу!» — «Мне такие не надобные, я таких-то и своих в куль да в воду»<sup>16</sup>. И непокорные из ермаковцев, которые не хотят «кровавить руки, сиротить здешний край», понимая, что продана их воля за «царевы калачи да за купеческие блины масляные», бегут снова на Волгу.

Очевидно в этих примёрах осовременивание прошлого в свете социального опыта классовых столкновений последующих веков. Так, роль «свободного» казачества в подавлении революции приводила к прямому перенесению из настоящего на события давние оценок в духе исторических воззрений 20-х годов: «Действия Ермака совпали с империалистическими стремлениями правительства», — писал о Ермаке Г. Баранов<sup>17</sup>. Социологизация прошлого, несомненно, присуща роману А. Веселого. Беспощадной и

кровавой изображает он войну казаков с сибирскими народами. Как рефрен, после каждого боевого эпизода повторяются слова — «пограбили и сожгли»: «Урочище было разграблено сожжено...»; «Тюмень пограбили и сожгли...»; «Чердынский городок разграбили и сожгли...»; «По Туре и Тоболу многие улусы приречные пограбили и сожгли...»

Колонизация Ермаком края у Артема Веселого очень напоминает действия всех завоевателей: где не доставалось с боя — брал хитростью, стравливая князька с князьком, спаивая водкой татарских мурз. Походом русских началась в Сибири долгая и разорительная для местных племен война. Но им же утверждается и цивилизация в диком крае. И в этом безусловная правда многогранного исторического процесса, сложную диалектику которого вскрывает в своем романе Артем Веселый. Вслед за мечом и крестом приходят в Сибирь топор и соха, а за ратью и государевыми чиновниками на привольные земли тянется «голодная мужичья орава». Ермак наказывает атаману Мещеряку построить кузницу, ковать в ней сохи и бороны: «А по весне высмотри пашенные места. Раздай сохи татарам, сними с них ясак и посади на пашню»<sup>18</sup>.

«Добро» и «жесточь» неотделимы в истории. Они налагают свой отпечаток на действия Ермака, который несет в себе народное начало и служит государевой воле, спаян единством целей со своим отрядом и становится узурпатором его свободы, выступает в поход с патриотическими, антифеодальными идеалами: «Татарских ханов громить и свое, казачье, царство ставить» — и отдает Сибирь царским воеводам.

И все же на первый план в романе выдвинута не столько яркая личность Ермака, являющая собой активную силу исторического процесса во всей его противоречивости, сколько народность казачьего похода. Дух свободолюбия, а не приказ вел казаков на бой против чингисида Кучума, потомка татаро-монгольских разорителей Руси. Своею волею и ратным мужеством присоединяли они к России Сибирское царство, дорого заплатив за него не только вражеской — собственной кровью: из 500 казаков, ушедших за Ермаком в Сибирь, домой вернулось едва ли 90. И не все захотели встать «под руку» царских воевод: рассорившись с московскими начальниками, уходят в тайгу «Мамыка, Сенька Драный, Черкез и Ромоденков». Это сюжетное решение писателя совпадает с более поздней научной гипотезой о дальнейшей судьбе Ермаковых казаков, оставшихся после завершения похода в Сибири<sup>19</sup>. Следы их



судеб затерялись, но память по себе они оставили в полезных навыках сибирских народов, которым, как друзья, а не враги, передавали трудовой опыт русских. Одна из таких судеб оживает в романе «Гуляй, Волга!» в образе старика Мартьяна, олицетворяющего собой «добро» Ермакова похода. С его одобрением связывал Ермак нравственное оправдание своему предприятию, потому так настойчиво уговаривал Мартьяна Даниловича еще на Волге быть в его отряде духовным пастырем казаков. Но совесть старца скоро становится Ермаку помехой в деле, и он отпускает его из отряда, так как «злодействовать» удобнее без попа. Мартьян идет к недавним своим врагам, сибирцам, и учит их ставить избы, возделывать пашню и печь хлеб. Символичен его конец: забирающие власть над казаками и «инородцами» царские начальники чинят расправу и над праведным старцем — он забит палками на дворе пермского воеводы. В этих эпизодах романа уже прорастают всходы народного протеста, которые вызреют «гроздьями гнева» крестьянско-казачьей войны Разина и Пугачева. Так намечает писатель перспективу долгого пути народа к преобразованию жизни, и Ермак с его дружиной — часть этой силы, творящей историю. Недаром роман несет в названии клич волжской вольницы, а сама Волга становится символом исторической дороги русской жизни.

А. Веселый говорил, что он решал тему Ермака не в историческом, а в поэтическом плане, замышляя вначале небольшую прозаическую вариацию песни «Ревела буря». Песенная основа вошла в композиционную структуру романа, определила его музыкально-стилистический ритм. Это особенно ощущается в пейзажных зарисовках, подчас даже записанных акцентным стихом:

Степь  
    травы  
        марево,  
    стлалась над степью великая тишина,  
    рассекаемая порою лишь клетотом орла <sup>20</sup>.

В сказовой манере даны картины социальной жизни Руси и портреты героев, что соответствует авторскому намерению представить прошлое не в социально-психологическом, а в социально-философском аспекте, дать обобщенно-символическую картину, не нарушая вместе с тем исторической достоверности. А. Веселый удачно использует песенную, сказочную манеру, порой прибегает к лето-

писной стилизации. «...Плутала Русь в лесах и болотах. Качали ее ветра, секли дожди. Заметали злые сиверы:

Дика стояла земля,  
Жил на ней дикий народ,  
Управляемый дикими властителями.

Царь за всех думал, князья и люди ратные воевали, а мужики папшню пахали, траву косили и всякие дела делали, — исстари крепка стоит Русь горбами мужичьими»<sup>21</sup>.

Богатырское молодечество Ермака — от народа, от его буйной молодой крови, от его силы, которую не могут истребить ни набеги кочевников, ни моровые поветрия, ни голод, ни жестокость правителей: «Был Ермак не молод и не стар — самый в соку. Мастью черен, будто в смоле вываренный, и здоров, здоров как жеребец. Ржал Ярмак, задрав голову, — конь под ним садился. ...Нраву он был веселого и бешеного, сила распирала его, тугие кудри на его голове вились из кольца в кольцо»<sup>22</sup>.

Песенно-фольклорная эпическая форма повествования, в которой А. Веселый ориентируется на поэтический историзм Гоголя, восстанавливает нравственное равновесие между справедливым и жестоким в истории Ермакова похода.

Французский писатель Морис Дрюон отмечал, что в любом историческом предвидении поэтический элемент не менее важен, чем аналитический. Действительно, исторический факт не только не исключает вымысла, но именно в художественном истолковании реального события определяется способность писателя проникнуть в логику истории с такой психологической достоверностью, которая позволяет «додумать» подробности навеки ушедших чувствований и быта, т. е. дать картину жизни прошлого объемно и зримо. Главное для художника исторического жанра — «общая историческая концепция, проникающая в основной смысл исторического события»<sup>23</sup>. На этом научном основании строится художественная ситуация. Без умения автора связать воедино цепь событий в их внутренней закономерности произведение рискует превратиться лишь в иллюстрацию устоявшегося в обыденном сознании исторического представления.

В романе Е. А. Федорова «Ермак» личность главного героя строится на основе народного представления о предводителе вольных казаков Ермаке Тимофеевиче как защитнике простого люда от господского произвола, борце за правду. Именно на Урале, где прошло детство писателя,

среди горно-заводских рабочих сложились легенды и песни наибольшей социальной остроты («Ходил Ермак в Сибирь, потом пошел на царя»). В них отразились события более поздних народных войн против самодержавия, черты вожаков народа Разина и Пугачева. Сам Е. А. Федоров отмечал сильное влияние на его воображение Ермаковых мест на Урале, бабушкиных сказов, песен уральских казаков о Ермаке. В его собственной художественной трактовке Ермак является выразителем надежд и стремлений народной массы, постепенно осознающей историческую необходимость и патриотическую значимость похода в Сибирь. Нельзя отказать писателю в добротном, более того, доскональном знании эпохи XVI в., умении представить ее в художественно-убедительных картинах и впечатляющих исторических подробностях. Но, пожалуй, только они-то и составляют познавательную ценность романа. При переиздании его Западно-Сибирским книжным издательством в 1966 г. (первая публикация относится к 1955 г. «Сибирские огни», № 4, 5, 6) были сделаны значительные текстовые сокращения, ничуть не нарушившие композиционной целостности произведения. Сцены из исторической жизни Руси, Европы, Средней Азии, Сибири связаны образом Ермака, который выведен почти идеальной личностью и положительным героем эпохи, прозорливо опережающим время свое. Автор постоянно помогает герою с честью выходить из любой сложной ситуации его драматической эпохи, не уронив ни одного из своих достоинств.

Любопытно сопоставить сцену бунта строгановских солеваров в романе у Е. А. Федорова с уже упоминающимся эпизодом из романа А. Веселого. Ермак связан обязательствами перед Строгановыми оберегать их владения от всяческого врага, а сейчас самым лютым врагом стали им собственные холопы. Однако не может он изменить наказу верящего в его мудрость народа: «не пролить зря ни кровинушки русской». В такой ситуации атаману не нужно делать трагического выбора, он предопределен высшей справедливостью. Обиды солеваров и рудокопов Ермак выслушивает с хмурым лицом, и все же приказа войску взять бунтовщиков «в плетки, а то и в сабли» не дает. Хоть и не волен он «всех пожалеть», да так ему-тяжко принять решение, что даже изувеченный управляющим Евстрат Редькин готов ему посочувствовать. Не хочет Ермак «плетью кормить голодного брюха», забывшись, повторяет за Редькиным о Строгановых: «Ироды!», но спохваты-

вается (службу хозяевам тоже обещал нести честно) и советует солеварам работы не бросать и оборудования «не крошить», чтоб не было им совсем плохо. Свои думы Ермак от народа не таит: «Бить вас у нас рука не поднимается, прощать силы нет»<sup>24</sup>, — и обещает, если «братья» разойдутся, упросить господ о прощении смутьянам и смягчении их тяжелой жизни. «Помилосердствуй смердам!» — обращается он к Максиму Строганову. Все разрешается, как в сказке, по справедливости: хозяин осознал, что углублять конфликт с рабочими и казаками не ко времени в момент исторических трудностей Русского государства и велел «выдать из амбаров холопам зерно и заколоть быка на мясо». Рудокопы полезли в шахту. Солевары идут к Ермаку сообщить: «Послушались твоего совета, ноне зачали новую варю. Приходи, атаман, взгляни на работенку нашу»<sup>25</sup>, после чего получают в его лице классового единомышленника: «Подвиг трудный! Тут не только бунтовать, а резать с обеих рук зачнешь»<sup>26</sup>.

Этот социальный конфликт и становится в романе причиной ухода ермаковцев в поход. Ермак понимает, что у Строгановых не жить им больше, казаки рвутся в Сибирь, на свободу от господской службы, и по общему приговору круга, и под одобрение строгановских работных людей, самые задиристые из которых идут вместе с казаками, ушльвают Ермаковы струги на простор, к своей славе.

Надо сказать, что не всегда Е. А. Федоров столь отличен от А. Веселого в трактовке сходных исторических ситуаций. Некоторые сцены романов разительно похожи. Одну и ту же песню (с небольшими фонетическими изменениями) поют Ях:

Запрягу двух седых,  
Самых быстроногих олешек,  
Поеду в гости,  
буду есть чужое, чч-чч-чч...<sup>27</sup>

и вогул Хантазей:

Запрягу двух седых,  
самых быстроногих олешек,  
Поеду в гости,  
буду есть чужое, чч-чч-чч...<sup>28</sup>

А вот как описано состязание Ермака и Маметкула у обоих писателей:

Маметкул стал похваляться сибирскими клинками.

— Моя шашка против твоей не солжет, — сказал Ярмак и, подкинув золотую монетку, на лету рассек ее пополам. Есаул при-

нес пленнику его пашку. Глаза татарина блеснули. Засучив рукава бешмета и подбросив яблоко, на лету разрубил его да, не дав распасться половинкам, успел еще раз секануть: яблоко было рассечено на четыре равные дольки<sup>29</sup> (А. Веселый).

Они... стали друг против друга.

— Моя сабелька жесткой работенки. Не солжет против себя! — уверенно вымолвил Ермак, подкинул ефимок (серебряную монету. — С. Р.) и на лету рассек его пополам. Маметкул просиял, но сейчас же крикнул:

— Моя лучше! Гляди!

Он засучил широкие рукава бешмета, подбросил деревянный шар, услужливо поданный ему казаком, и мгновенно, на лету, прошел через него острием сабли; не дав затем распасться половинкам, он снова сверкнул клинком — и шар распался на четыре части<sup>30</sup> (А. Е. Федоров).

Раскованности народного воображения в творении легенды, отвечающей его этическим понятиям, Е. А. Федоров противопоставляет заданную осовремененную схему, проиллюстрированную с большей или меньшей степенью художественной убедительности и самостоятельности.

Народно-поэтическая традиция дала литературе ряд сюжетов на тему покорения Сибири, воплотивших народное понимание личности любимого в народе героя. Один из них блестяще разработан П. П. Бажовым в сказе «Ермаковы лебеди». Авторская обработка народного предания обогатила рассказ элементами психологизма, объясняющими в пределах вымышленного сюжета характер и мотивы поступков Ермака. Возможно, что предложенная П. Бажовым версия книжного происхождения и построена на основе научных и поэтических гипотез о тайне личности легендарного героя. Содержание сказа перекликается с известной записью П. Небольсиным предания о происхождении и настоящем имени Ермака — Василий Аленин. Укоренившееся в народе представление наделяет будущего покорителя Сибири доброй душой, совестью, трудолюбием, обходительностью, справедливостью и бескорыстием. «Хоть говорится, что атаманами люди не рождаются, а все-таки смолоду угадать можно, кому потом кашу варить, кому передом ходить... И речист, и плечист, умом и хваткой взял и лицом не подгадил. Из тысячи один, а то и реже такой парень выходит»<sup>31</sup>. Высшая степень признания народом — прозвище «Наш Лебедь», потому что верностью и благородством похож Василий на спасенных им диких лебедей. Сказ складен и мудр, как сказка, однако в нем все необычное реально мотивировано. За заботу лебеди платят Василию привязанностью и добром: уберігают его от преследования вое-

воды, помогают спрятаться в лесах, учат выведывать тайны у природы. Строганов карает семью бежавшего Василия: всех от старого до малого определяет в тяжелую работу, а дом и добро забирает себе. Обида на богатеев сделала Василия предводителем «вольных людей» и мстителем за всех обездоленных. Социальный мотив неотрывен от темы лирической. Немало есть любовно-приключенческих вариантов ермаковой темы. П. П. Бажов рассказывает историю несостоявшейся любви Василия и верной ему до гроба Алены, о которых говорили в народе: «Вот пара была да гнезда не свила». Василий отказался от счастья во имя служения людям: «Трудная у меня дорога пойдет. Семейно по ней не пройдешь»<sup>32</sup>, — а Алена не пережила его гибели.

Наряду с использованием народных преданий и стилистики народного повествования несомненное влияние на П. Бажова оказал толстовский рассказ для детей «Ермак», что можно заметить в прямом сходстве оценок: «Не то... купцы его боятся, и царские слуги сторонкой обходят те места, где атаман объявится»<sup>33</sup>. Не похож Василий своими повадками на тех атаманов, которые стараются «на свою руку побольше хапнуть» и людей в дружину подбирает таких, «чтоб не о себе только старались». Он вожак свободных людей, и порядки в его ватаге «артельные», демократические. За то и прозвали его Ермаком, что означает по-татарски «котел на всю артель». Он забывает личные обиды и возвращается с Волги на Чусовую охранять не Строгановых, а простых людей от сибирского хана. В испытаниях трудного похода на немирные земли не смогли уберечь его лебеди от беды, но открыли они ему богатства земли сибирской, которые должны пойти на благо людям. «Лебеди первые нашему русскому человеку земельное богатство в здешних краях показали»<sup>34</sup>.

Народной любовью оправдал П. П. Бажов жизнь Ермака, народ же создал и легенду о цельной и справедливой натуре вольного казацкого атамана, убрав из его судьбы все трагическое и сложное, оставив на добрую память людям светлую печаль.

Один из мотивов народных сказаний о Ермаке — социально-утопический, о походе Ермака в Сибирь в поисках счастливой земли. Идея вольного казацкого царства легла в основу неопубликованной исторической драмы «За Каменный пояс» сибирского писателя, поэта-сатирика, журналиста, критика, педагога-просветителя Пор-

фирия Алексеевича Казанского (1885—1942)<sup>35</sup>. Создавалась она, по свидетельству дочери писателя, в конце 20-х гг. Ермак предстает в ней как предводитель непокорных холопов, бежавших на Волгу и Дон от преследования царских воевод.

Исторические сведения служат П. А. Казанскому исходным материалом для того, чтобы построить собственную художественную концепцию знаменательного события. Она мотивирована пафосом личности главного героя, ее субъективными устремлениями, которые способны совпасть с исторической необходимостью или, наоборот, вступить в трагическое несоответствие с объективной предопределенностью. Собственный интерес к походу «за Камень» есть у всех участников исторического события: Строгановых, татар, Ермака, его дружины, царя. Столкновение разнородных целей составляет основу драматического действия пьесы, критерием истины становится степень приближения их к интересам народным, общенациональным. Такой подход позволил П. А. Казанскому сосредоточиться не на событиях Ермакова похода — они составляют лишь канву сюжета, а исследовать психологию действующих лиц.

Завязка событий — начало похода Ермака, когда определяются цели всех его участников. Купец «Семен Аникин Строганов» и его племянник Максим хотят спровадить казаков на войну с Кучумом, хитро обдумывая возможную для себя от этого выгоду или нежелательные последствия. Хотя казаки охраняют их земли и даже прибавляют им доходу захваченной у «сибирцев» добычей, Строгановы побаиваются строптивых казаков: «Что, как взбредет в башки их воровские за нас приняться вместо пермяков?» Давно лежит у них царская грамота собирать «охочих людей» и «сибирского салтана воевать». Им представляется выгодный случай «избыть беду и прибыль получить», приписав себе перед царем заслугу завоевания новых земель; или свалить в случае неудачи всю вину на ермаковцев. У них нет резону заботиться ни об интересах государства, ни о жизни людей, которых они, по их же словам, посылают на убой. («Из пяти воротится один иль много — двое»). Им только боязно, что пронизательный атаман «смекнет — откажется». Его авторитет среди казаков введом Строгановым.

План купцов становится ясным Ермаку, и он прямо говорит им об этом. Казаки не холопы Строгановых, они

обороняют границы государства, иногда вступая в стычки с местными племенами:

Вогуличей, татар, кого случится,  
для обороны давим, как мышей!  
А ни один казак не согласится  
лить нашу кровь для ваших барышей.

Однако это война патриотическая, а не захватническая. Ермака автор наделяет социальным пониманием происходящих событий, он признанный вожак массы, ему по плечу большое государственное дело исторического значения. К удивлению Строгановых, атаман соглашается идти за Урал. Это обескураживает купцов: «Смотри ж ты, так легко он согласился!» — «Легко... а что-то держит на уме». Действительно, в голове Ермака уже созрел план направить казацкую силу не на службу царю и Строгановым, а на создание народного царства:

Как дале жить народу?  
Замыслил о земле я вольной.

В этом царстве будут «все равны и сообща решать дела мирские». Сибирь станет для России примером нового устройства земли, началом «Руси новой, Руси вольной». По отношению к малым народам Ермак выступает с гуманистических позиций; он миром и доброжелательностью мечтает привлечь их на свою сторону: «Остяков мы лаской и приветом надежней, чем оружием, покорим». Он сам готов возглавить освободительную войну во имя «чести и славы»

Ермак делится с казаками своими намерениями, потому что в их лице хочет видеть единомышленников задуманному предприятию:

Хотите ли народу удружить  
и вольную казачью строить землю?

Он не навязывает своего решения, казаки общим «кругом» принимают план похода в Сибирь.

Пришедший не «зорить землю», а «строить волю в ней», Ермак хочет внушить эту мысль и своим казакам, и «кучумовым людям», чтобы не врагами, а единомышленниками стали они в служении «вольной воле». По замыслу Ермака, «вольный строй в одну семью всех крепко соберет». Осуществление этой высокой цели потребовало от Ермака самому быть не ниже ее. Достоинства атамана — не традиционный набор качеств положительного героя, а своего рода самовыявление на путях великого



исторического предназначения. Такой психологический поворот характера Ермака удачен и оправдан результатом его деяний в истории. Сказалась на изображении П. А. Казанским личности героя и пушкинская традиция в отношении к Пугачеву: атаман творит добро, мудр, справедлив — жалует сироту Шерфе и получает в ответ ее искреннюю привязанность, перерастающую в любовь. Ермак завоевывает уважение местных племен, которые говорят о нем: «Ермак — хороший человек, не грабит мирных и не бьет». Отважный воин и полководец, он вместе с тем и умный дипломат, и проницательный политик, но прежде всего — как его раскрывает в своей драме П. А. Казанский — мыслитель и созидатель. По мнению подручных атаманов, горячность которых Ермак умеет охладить и убедить своей верой в задуманное, он «мыслит широко». Казацкий предводитель не жалует тех, кто «по мысли робок», кто «молодец под глазом да с указом». Сам Ермак умеет взять на себя ответственность за трудное решение, «помыслить» обо всех.

Государственные замыслы Ермака перечеркивает злая воля посланца Москвы воеводы Болховского, прибывшего взять «под руку царя» завоеванный богатый край и напомнить покоренным народам и своим холопам о единственной их роли: «Ясак платить да чтить воевод царевых». С достоинством говорит ему Ермак, что не слуга он, а «казацкой вольной рати атаман и милостью царя сибирский ныне князь». (Посольство казаков уже вернулось из Москвы.)

Внутренний драматизм не сценической, а исторической ситуации вызревает постепенно. Беда подбирается к Ермаку как неизбежная расплата за покорение чужого народа («Чужой народ. Зачем пришел?» — говорит Ермаку любящая его Шерфе), за доверие к царю. На глазах татар и казаков Болховский грабит карачу, который верил в справедливость Ермака. Дружина атамана, державшаяся на рыцарстве и товариществе, должна стать покорной исполнительницей захватнических планов царя и корыстных намерений московских начальников. Об этом говорил еще до прихода царских стрельцов старый соратник Ермака по вольнице казак Артамоныч: «Вот придут — мое попомни слово: воевода будет, словно боров, а стрельцы — что волки о зиме». Построить для народа в Сибири вольное и справедливое государство, как о том мечтал Ермак, нельзя с царского согласия. В этом истоки социальной трагедии Ермака.

Пьеса П. Казанского интересна не только драматическим решением исторического конфликта, она строится на смелой и вполне допустимой с научной точки зрения гипотезе о намерении казачьего предводителя вступить в союз с царем для решения классовых проблем народа. Сам он выступает в произведении именно как носитель социальных идеалов массы, и его утопический проект казачьего царства рождается из опыта борьбы с богатеями на Волге, в патриотической войне против Кучума. У Ермака есть «своя линия» во всех предпринимаемых им действиях, поэтому его можно назвать вождем казачьей массы.

Можно предположить, что царь на какое-то мгновение поддался искушению опереться на силу народную, сделать Ермака сибирским князем. Нет царева указа о жаловании его этим титулом, но легенда такая четыре столетия жила в народе. Стоит задуматься над однозначным решением во всех произведениях о Ермаке образа Ивана IV, по народной трактовке, царя грозного, но справедливого в борьбе против ненавистных народу бояр. Сходный сюжетный мотив присутствует у многих авторов: царь противопоставляет служение Ермака Руси политике знатных боярских родов, готовых ради своих эгоистических интересов пойти на стовор с иноземными захватчиками. Возможно, царь имел в своих намерениях использовать для дела государственного творческие элементы народной силы? Так или иначе, он не сумел осуществить своих намерений: Иван IV умер до окончания похода Ермака в 1684 г.

П. А. Казанский вполне убедительно намечает логику развития образа Ермака. Атаман еще верит, что можно договориться с царем, но обращается за советом к народу: «Как далее быть, ума не приложу». Артамоныч предлагает «прибрать из добрых молодцев подмогу» с Волги, а не из Москвы. Народный вожак оказывается на перепутье. Стойко держался Ермак в войне с татарами, ибо понимал ее смысл и шел к осуществлению своей мечты. Ждал, теряя единомышленников, подмоги и одобрения своим действиям от царя. Не сокрушен его дух и конфликтом с московскими воеводами, ибо поддерживает его спаянное в боях казачье товарищество: «Была бы голова твоя цела, удумаешь ты, как поправить дело».

Но дни Ермака уже сочтены. Государственный ум атамана еще строит планы, как освободиться от зависимости Строгановых и начать торг с иноземцами по Сту-

денному морю, для чего и нужны ему товары бухарских купцов. В свой последний поход он идет встречать караван из Бухары, чтобы оградить его от нападения кучумлян. Но не пришло еще время осуществиться намерениям атамана, и не на тех путях, которыми шел Ермак, им дано сбыться. Ермак лишь пролагает дорогу будущему. Последняя сцена пьесы полна тревожных ожиданий беды, разворачивается в привычной уже читательскому воображению атмосфере грозовой ночи. Не одолел атаман своей судьбы, однако не сдался врагам, храбро бился до последнего: «Убить-то не смогли, да утонул», — говорит казакам свидетель последнего боя Ермака. Даже враги оценили его отвагу: «Большой батырь был сам Ермак». Не порушилось дело Ермака, — так решает итог судьбы героя П. А. Казанский. Хотя и уходят казаки из Искера после гибели атамана («его умом мы все держались здесь»), но его завет не отдавать Сибирь воеводам, а звать простых людей на вольные земли оправдает в будущем его жизнь и даст основание потомкам оценить поход в Сибирь как «Ермаково дело». Трагический конец пьесы утверждает не безнадежность, а многотрудность исторического действия в осуществлении вековой мечты народа о вольной земле.

Историческая и художественная состоятельность драматической хроники П. А. Казанского, гуманистический ее пафос, точность социальных и психологических решений, выразительность языка без излишней стилизации, умение создать характер даже второстепенного персонажа дают основание поставить пьесу в ряд интересных произведений о Ермаковом походе.

Разработка темы Ермака в советской литературе основывается на марксистской концепции активной роли личности в истории, которая, будучи детерминирована обстоятельствами, раскрывает себя в выборе способа действий, в оценке своих поступков и их результатов, что позволяет коснуться важной для современности проблемы исторической ответственности.

Социальные изменения в жизни нашего общества привели к существенным переменам в жизни нации, народного быта и психологии личности, а это побуждает писателей исторического жанра взглянуть на прошлое с позиций сегодняшнего дня, чтобы осмыслить настоящее в закономерной цепи событий, как итоговый этап исторического бытия. Выбор темы, героя и даже способы их исследования определяются центральными вопросами вре-

мени. Усиление в 60—70-е гг. внимания к истокам национального духа, стремление оценить жизнь личности во времени, через соотнесённость «свободы выбора и исторической ответственности» выдвинуло на первый план проблему гуманизма, побудило писателей обратиться к анализу нравственного потенциала человека как основе его гражданского становления и общественной значимости. В диалектической связи человека и среды центр тяжести переносится с обстоятельств на активность личности. Стало явно недостаточным и отнюдь не убедительным объяснять жестокость и нравственные компромиссы временной необходимостью.

Более пристальное внимание к исторической судьбе личности усилило психологическое проникновение писателей в прошлое. Это относится и к теме Ермака.

В романе В. А. Сафонова «Дорога на простор», начатом в 1938 г., а завершённом в 1969, Ермак представлен в народной массе, как порождение массы и её вожак. Путь Ермака осмыслен с точки зрения исторической необходимости и глубоко личных побуждений вольнолюбивого казака «поискать» воли и простора русской душе. Одним из способов раскрытия характера становится удачно найденное автором композиционное решение поставить рядом с Ермаком и Иваном Грозным персонажей, в судьбе которых преломляются замыслы и итоги их исторических действий — казака Гаврилу Ильина и воеводу Болховского. Это позволяет автору дать более объёмное изображение главных героев. Их нравственная самооценка не менее важна писателю, чем воспроизведение обстоятельств жизни.

Чаще, чем к авторскому описанию, прибегает В. Сафонов к самораскрытию героев во внутренних монологах, художественно «додумывает» индивидуальную судьбу исторических или только упомянутых в истории персонажей. Таковы Гаврила Ильин — лицо реальное, сподвижник Ермака в его пути от Волги до Сибири. Воевода Болховский — посол Грозного, убитый Кучумом. Третьяк Чубуков и даже Ходжа Насреддин, введенный скорее для колорита времени.

Изображение достигает емкости и убедительности благодаря точно введенной портретной или композиционной детали. Гаврила Ильин на приеме Иваном Грозным казачьего посольства из Сибири плохо понимает происходящее: он ошеломлен Москвой, сытостью, почетом. Слова государя ему невняты, врезается в память лишь злая

усмешка и «огненная сила» черных глаз «нечеловечески-непонятного» царя, и этого определения вполне достаточно, чтобы читатель, включив свое воображение и исторические сведения, дорисовал облик неоднозначной фигуры Ивана IV.

В. А. Сафонов психологически достоверен в своих исторических оценках. Трагическая неразрешенность притязаний царя Ивана оборачивается не только кровью и жестокостью, но и несостоявшимися человеческими судьбами, несбывшимися надеждами.

Далеко в Сибири, в лагере Ермака, завершается путь Семена Болховского, одного из идейных сподвижников Ивана IV, как он нарисован в романе. Умирает князь, не свершив предназначенного, с тяжкими сомнениями.

«Было много дел, много мечтаний о великом жребии — не для себя, для Отчизны; были непочатые силы, которым не виделось конца, — не страшная ли война съела их?... Кому же понадобилось, чтобы кончилась жизнь в черной глухомани?... В глушь, на восток — такого пути не искал, для того не жил»<sup>36</sup>.

Бесчеловечности царя и его слуг противопоставлен автором гуманизм народного вожака, который судит собственные дела и ошибки судом своей совести, не боясь вынести их на суд народный. Голодной зимой в осажденном Искере Ермак исповедуется перед Ильиным в сокровенных своих помыслах.

Ермак сам выбрал свою судьбу. Но не одна лишь злая обида на хозяев за отца и братьев, запоротых, сгноенных в «земляной яме» (вина их была в том, что не хотели подчиниться «мирской муке», искали доли), сделала его вожаком вольницы. Исконное русское правдоискательство, стремление преодолеть «тесноту жизни» оказались сильнее любви к жене и сыну (В. Сафонов дает свою, художественно достоверную, версию прошлого Ермака), сильнее смертельной опасности. «Жизни краю нет, пока дышит человек. Ищи свое. Иди, Ермак... И решил я тогда: везде путь человеку. Надо будет — далече пойду; где русская душа не бывала — и туда дойду. Дойду и сыщу — чего искал, и отмщение найду за все»<sup>37</sup>.

Как истинный герой, Ермак проверяется единением с народом, умением выразить интересы нации и своего времени. И в художественной трактовке Г. Вяткина, и в романе у В. Сафонова он меряется той сутью своих дней, которая стала достоянием вечности. Обращение к прошлому с позиции исторического опыта позволяет усмотреть

в полулегендарной личности Ермака начало пробуждения в народе ощущения своей силы. Реализовывать эту силу в государственном масштабе начинает Петр I, она станет главным условием победы в войне 1812 года, и она же, эта народная сила, решит судьбу России в 1917 году. Поэтому писатель оправданно вложил в уста вожака вольницы символические слова: «Казачье мы вершили дело, а обернулось оно... Русь вот за ним»<sup>38</sup>. Не властны цари и бояре над их делом — оно историческое, народное.

Ермак открыл счет героическим деяниям народа в истории, и сам выступил как носитель многих достоинств русского национального характера.

Соединение легендарного и конкретно-исторического в судьбе Ермака побудило В. Сафонова наряду с художественной концепцией его личности и рассказом об эпохе дать в романе документально-публицистические отступления в будущее, следуя в таком подходе к историческому событию традиции Л. Н. Толстого.

«Пошли ярмачить!» — так высоко навсегда стала в их (казаков. — С. Р.) умах прежняя грозная слава атамана. И это словцо, и названия гор, перенесенные за тысячу верст со светлого юга, жили потом еще века и дожили до наших дней»<sup>39</sup>.

В рассуждениях писателя содержится интересная и для ученого мысль о том, что истинная заслуга Ермака и его сподвижников в способности, пусть даже интуитивной, подчинить личные цели историческим. Подвигом их дело становится именно тогда, когда государственные интересы берут верх над намерениями эгоистическими. Так казачий поход обернулся событием общерусским и вне этого не имел смысла.

«Должна быть незаурядной голова того, кто сумел возвыситься от мыслей и целей личных и окольных до мыслей государственных. И открыто принять эту мысль... как итог всей своей жизни»<sup>40</sup>.

На пример Ермака равнялись идущие ему вослед, еще далее на восток, русские землепроходцы, рассказы о которых В. Сафонов вводит в эпилог романа, тем самым утверждая значимость и патриотическую направленность начатого Ермаком предприятия.

Бессмертна слава человека, если дело его прорастает через «даль грядущих лет». Эта историческая метафора становится основным сюжетным стержнем поэмы Л. Н. Мартынова «Ермак». Глубокое знание прошлого, исследовательский подход к истории порождают у поэта

ту степень осмысления события, когда в отдельном факте угадывается обобщение, а оно, в свою очередь, дает начало конкретному, зримому образу. Для этого не обязателен широкий исторический фон. Один психологический штрих достаточен художнику для выявления главного в личности героя. После кровавой жатвы — жестокого боя с врагами — атаман разрывает саблей землю и бросает в нее горсть зерен, загадывая на будущее: «Не вытопчут? взойдет? созреет колос?». Чем прорастет его победа в веках, каким смыслом обернется она — вот что заботит атамана. «Творчество начинается там, — писал в предисловии к историческим поэмам Л. Мартынова С. П. Залыгин, — где раскрывается смысл события, его идея, его работа на будущее и собственное отношение к нему художника»<sup>41</sup>.

Ученым, изучающим результаты и итоги исторического процесса, литература помогает художественным исследованием человеческих воле и намерений, воскрешая в минувшем не прошедшее бесследно бремя страстей, честолюбивых устремлений, гениальных прозрений, воплотившихся в удивительные человеческие судьбы, которые волнуют воображение потомков. Вот почему подлинно художественное произведение становится одной из форм исторического самосознания нации.

В каком направлении будет развиваться дальше Ермакова тема? По-прежнему сильна в литературе народно-поэтическая традиция, удачно продолженная, например, в стихотворном либретто новосибирского поэта В. М. Пухначева (для оперы А. Касьянова «Ермак»), где образ Ермака, соответственно жанру, дан в героико-романтическом ключе. Атаман выступает как выразитель народного стремления найти в Сибири вольную землю.

Но «большая, суровая и противоречивая» (В. Сафонов) личность Ермака еще ждет своего исследователя. И, как говорил В. Шукшин, решая для себя образ Степана Разина, «каждое время в лице своих писателей, живописцев, кинематографистов, композиторов будет пытаться спорить или соглашаться, прибавлять или запутывать — кто как может — тот образ, который создал народ»<sup>42</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10. М.—Л., 1949, с. 126.

<sup>2</sup> Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967, с. 154.

<sup>3</sup> Замечание Пушкина по поводу трагедии А. С. Хомякова «Ермак» — см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 216.

- <sup>4</sup> БСЭ, т. 24. М., 1932, с. 531—532, стб. 1—2.
- <sup>5</sup> Вяткин Г. Сказ о Ермаковом походе.— Сиб. огни, 1927, № 2, с. 8.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Там же, с. 9.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же, с. 12.
- <sup>11</sup> Топоров А. М. Крестьяне о писателях. Новосибирск, 1963, с. 185.
- <sup>12</sup> Там же, с. 187.
- <sup>13</sup> Скобелев В. Артем Веселый. Куйбышев, 1974, с. 5.
- <sup>14</sup> Веселый А. Гуляй, Волга! М., 1970, с. 612.
- <sup>15</sup> Там же, с. 558.
- <sup>16</sup> Там же, с. 556.
- <sup>17</sup> Баранов Г. Ермак.— Рабочий путь, 1927, 5 июня.
- <sup>18</sup> Веселый А. Гуляй, Волга!, с. 638.
- <sup>19</sup> Резун Д. Куда ушли Ермаковы казаки.— Изв. СО АН СССР, 1981, № 11. Сер. обществ. наук, вып. 3.
- <sup>20</sup> Веселый А. Гуляй, Волга!, с. 489.
- <sup>21</sup> Там же, с. 499.
- <sup>22</sup> Там же, с. 488.
- <sup>23</sup> Гимпель С. И. Проблема исторического жанра в советской критике.— В кн.: Литература и языки народов Сибири. Новосибирск, 1970, с. 223.
- <sup>24</sup> Федоров Е. Ермак, ч. 1. Л., 1955, с. 440.
- <sup>25</sup> Там же, с. 442.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Веселый А. Гуляй, Волга!, с. 600.
- <sup>28</sup> Федоров Е. Ермак, ч. 2, с. 19.
- <sup>29</sup> Веселый А. Гуляй, Волга!, с. 643.
- <sup>30</sup> Федоров Е. Ермак, ч. 2, с. 366.
- <sup>31</sup> Бажов П. Малахитовая шкатулка. М., 1980, с. 289.
- <sup>32</sup> Там же, с. 303.
- <sup>33</sup> Там же, с. 105. См. у Л. Н. Толстого: «Не только народ и купцы его боятся, а царское войско к нему приступить не смеет».
- <sup>34</sup> Бажов П. Ермаковы лебеди, с. 310.
- <sup>35</sup> Из архива писателя М. И. Юдалевича. Автор выражает признательность М. И. Юдалевичу за возможность ознакомиться с пьесой П. А. Казанского, которая была в числе других материалов передана ему дочерью писателя Зоей Порфирьевной Солодянкиной.
- <sup>36</sup> Сафонов В. А. Дорога на простор. М., 1980, с. 318.
- <sup>37</sup> Там же, с. 324.
- <sup>38</sup> Там же, с. 325.
- <sup>39</sup> Там же, с. 137.
- <sup>40</sup> Там же, с. 355.
- <sup>41</sup> Мартынов Л. Поэмы. Новосибирск, 1964, с. 17.
- <sup>42</sup> Лит. газета, 1970, 4 нояб.



**ПРОБЛЕМА ДОКУМЕНТАЛИЗМА  
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
И РОМАН А. КОПТЕЛОВА «ТОЧКА ОПОРЫ»**

Важным этапом не только в освоении ленинской темы, но и в уяснении целого ряда главных теоретических проблем исторического жанра явилась трилогия А. Л. Коптелова о В. И. Ленине. На материале этих произведений можно проследить, как решаются в современной литературе важнейшие вопросы теории и практики исторического повествования: в чем сущность и глубина историзма, как соотносятся история и современность, каковы принципы воссоздания исторической личности, где границы документальности и художественного вымысла. По-прежнему центральной остается проблема историзма. «Признавая в историческом романе раньше и прежде всего явления искусства, согласимся и с тем, что в системе его идей и образов историзм художественной мысли предполагает наличие не просто исторических фактов, а исторического взгляда на жизнь, философии истории, социальной и нравственной концепции повествования, воплощенной в системе характеров и обстоятельств», — справедливо утверждает исследователь исторического жанра В. Оскоцкий<sup>1</sup>.

Для исследователя исторического жанра по-прежнему актуален вопрос о верности передачи исторических событий и характеров, но все более злободневной становится мера постижения истории. Понятие этой меры включает в себя философскую концепцию автора, обуславливает тот самый угол зрения, который определяет особенности его художественного мышления и помогает ему уловить диалектику исторических связей.

Современные исследователи исторического романа обращают внимание не только на обогащение его проблематики, но и на обновление его жанровых и художественных форм. «Закономерным становится стремление ввести в рассказ о прошлом современный план — это выражается в тяготении историков-романистов к публицистичности, к прямому авторскому присутствию в повествовании, сочетании разновременных исторических пластов: давнего и нынешнего. Создаются необычные повествовательные структуры, повышающие эмоциональную

выразительность картин истории на основе стереофоничности, многоголосия (Ю. Трифонов, Ю. Давыдов, А. Борщаговский) или органичного включения хроникально-документального материала (В. Аксенов). Пополняется система жанровых разновидностей: биографический роман соединяется с хроникальным, распространенным становится тип романа-хроники. Совершенствуются приемы воплощения характеров, углубляется психологизм исторической прозы. Многоцветен спектр индивидуальных стилей»<sup>2</sup>.

Ныне, как и раньше, исследователей волнует вопрос о соотношении прошлого и настоящего в историческом повествовании. Широко распространившийся в последнее время типологический аспект изучения литературы позволяет наметить новые пути анализа, помогающие ответить на главный вопрос исторического жанра — для чего мы обращаемся к истории.

По-прежнему актуальной остается одна из важнейших проблем исторического жанра — соотношение правды истории с художественным вымыслом. Особенно часто эта проблема возникает при трактовке образа великой исторической личности. Нередко писатели, обратившись к личности великого деятеля, стараются воспроизвести прошлое, строго следуя за архивными изысканиями и историческими фактами. Среди большого числа критических работ, посвященных лениниане А. Л. Коптелова, есть немало таких, где утверждается, что главное — правда факта, буквальное воспроизведение каждой мелочи в облике великого человека.

В 60-е годы с появлением большого числа произведений о Ленине в критике наметилась тенденция категорически отрицать возможность любого рода вымысла в работе над образом вождя. Но одновременно с этим выявился другой подход, сторонники которого предупреждают о пагубности подобных устремлений и призывают не отказываться от художественного синтеза.

В теории и практике жанра исторического романа проблема документальности естественно рассматривалась как часть общей проблемы исторического факта и художественного вымысла.

Однако в 60-е и особенно в 70-е гг. в нашем искусстве возник интерес к вопросам документализма как самостоятельной эстетической категории. Исследователи утверждали, что документальность повысила достоверность и научность повествования. У многих критиков документ

рассматривался с точки зрения «наступления художественного смысла изнутри самого материала», считалось, что документ способен обладать «всеми свойствами образа плюс еще такими, которые неизвестны и которыми всегда наполнена реальная жизнь. Сила документальных образов соотносится тем самым с силой самой жизненной реальности»<sup>3</sup>. Таким образом, оживление документализма связывалось с усилением исследовательского начала, когда соединялись понятия документализма и научности. На неосновательность подобной точки зрения обратил внимание акад. М. Б. Храпченко в статье «Искусство и литература в современном мире»<sup>4</sup>.

Обращаясь к романам А. Л. Коптелова о В. И. Ленине, убеждаешься, что в них проявилось «не стремление приблизиться к научному методу исследования действительности, а горячее желание запечатлеть живой отклик реальных людей, людей героического подвига, — передать черты необычных, в том числе и драматических, событий эпохи»<sup>5</sup>. И постижения коренных проблем современности — следовало бы добавить.

Глубоко историчным и эстетически правомерным представляется определение сущности документализма у С. П. Залыгина, который пишет: «Документализм — это еще один из путей дальнейшего развития реализма. Реализм существует во времени и вместе с ним. Социально наше время, социален и он. Нынешний интерес к документальности — это прежде всего результат нового обострения в мире проблем общественно социальных, результат социального поиска»<sup>6</sup>. Действительно, по свидетельству ученого, «писатель сегодня как никогда раньше не может в определенном смысле слова не быть философом, социологом, историком»<sup>7</sup>.

Нам представляется, что в основе особой эффективности документализма в современной литературе лежит заметная политизация литературы, усиление внимания к процессам, связанным с крупными социальными изменениями в обществе, которые, в свою очередь, повлияли на специфику реалистических жанров.

Осмысляя пути развития Ленинианы в советской литературе, В. Баранов в своей работе<sup>8</sup> пишет об опасностях, подстерегающих даже больших художников слова, напоминая при этом о поучительном и актуальном опыте В. Маяковского, который при работе над образом В. И. Ленина, по его словам, «боялся снизиться до простого политического пересказа». Исследователь делает

важный для современной литературы вывод о том, что «поэтический эпос Маяковского был в то же время и политическим эпосом. Автор поэмы о Ленине был первопроходцем, закладывающим основы новой художественной традиции, во многом повлиявшей на последующие пути мирового демократического искусства»<sup>9</sup>. Имеется в виду тенденция политизации искусства. Совершенно справедливо подмеченная В. Барановым тенденция особенно плодотворно проявилась в наше время в жанре политического романа, обусловленного глубокой вовлеченностью нынешнего писателя в политическую сферу бытия. Специалист по зарубежной литературе Ю. В. Гончаров, рассматривая в своей работе проблемы современного американского романа, констатирует, что жанр этот — «явление своеобразное на всех уровнях художественной структуры, причем явление сложное и неоднозначное»<sup>10</sup>. По степени условности подачи материала исследователь выделяет три вида политического романа: документальный, беллетристический и фантастический.

В советской литературе в 70-е гг. утвердился тип повествования, который условно можно назвать политическим романом, всепроникающая социальная идея которого подвергает политизации и форму: сюжет, композицию, образный строй. Его неперенным компонентом становится документальность (как реальная основа действия или художественный прием), что создает ощущение достоверности.

Появление новых жанров в литературе диктуется самой жизнью. Первые свои романы из трилогии о В. И. Ленине А. Л. Коптелов определял как историко-революционные<sup>11</sup>, а заключительный — «Точка опоры» — назвал романом политическим. В эволюции жанра есть своя закономерность: это новый этап постижения великого образа — от отдельных граней личности к исторической полноте.

Жанр политического романа предполагает и иную по сравнению с историко-революционным романом стилистику<sup>12</sup>. Это такой тип повествования, такая жанровая структура, где необычайно велика роль повествователя, становящегося стержнем сюжетообразования. А. Л. Коптелов создает свой последний роман на сложнейшем материале жизни великого человека XX в. Новый жанр определила более высокая степень исторического видения.

Работа над образом Ленина означает не только воссоздание облика вождя и великого человека, но, прежде всего, размышление о судьбах революции и страны, о смысле истории и закономерностях общественного развития. И эта связь с современностью непременно предполагает вопрос: соответствует ли художественный образ Ленина его подлинному историческому облику, иными словами, как соотносится правда художественная с правдой исторической.

И А. Л. Коптелов, создавая трилогию о В. И. Ленине, не мог не решать этот вопрос в процессе работы над романами: «Большой зачин» (1963), «Возгорится пламя» (1969), «Точка опоры» (1977). Первая часть трилогии охватывает начало революционного пути Владимира Ильича, создание им «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», последующий его разгром и ссылку Ленина и его единомышленников в Сибирь. Вторая часть — запечатлевает события шушенской ссылки. И в заключительной части трилогии автор показывает великого деятеля революции в эмиграции, в период организации выпуска общерусской нелегальной политической газеты «Искра» и создания коммунистической партии большевиков.

Замысел романа появился еще в 30-е гг., когда писатель познакомился с семейной перепиской Ульяновых. С этого времени писатель углубленно изучает сибирский материал о жизни вождя, осенью 1948 г. посещает ленинские места в Красноярском крае. С этого времени ленинская тема стала для писателя главным делом его жизни. Кропотливо собирая и художественно осмысливая материалы о В. И. Ленине, писатель сравнивает воспоминания очевидцев и современников с документами, проверяет, уточняет, продельывает колоссальную работу историка. Рассматривая исторические факты в их совокупности, в их связи с эпохой, осознавая их истинную сущность и значение, Коптелов добивается подлинно достоверного изображения атмосферы тех лет, широко и впечатляюще передает картины революционного быта.

Какова же та идейно-эстетическая позиция, с которой воссоздает облик В. И. Ленина А. Л. Коптелов? Это, прежде всего, сознание высокой ответственности работы писателя над важной темой, понимание того, что любое, даже незначительное отступление от факта, документа, логики исторических событий искажает образ Ленина-человека, стоящего в гуще событий истории. Никакой модернизации фактов, отсутствие малейшего субъективизма

в трактовке событий, точное следование исторической правде — вот идейное и эстетическое кредо писателя.

Документальность трилогии — документальность особого рода. Она выверена фактом сибирской биографии писателя, великолепным знанием сибирского материала, любовью к своему краю. «Ленинские документы, к которым я обращался в процессе работы над трилогией, дали мне верное, конкретно-историческое понимание событий. Изучая эти документы, я учился думать масштабно, осмысливать время», — вспоминает писатель<sup>13</sup>.

Создавая трилогию о В. И. Ленине, А. Коптелов использовал такую жанровую систему, в которой соединилась манера историка-исследователя и писателя, перевоплощающего реальные факты в художественное повествование. Оказавшись перед выбором: строгая документальность или синтез истории и художественного вымысла, он предпочел последнее. Исследовательский характер и созвучие нашей эпохе определяют суть его произведений о В. И. Ленине.

При этом писатель с большой точностью следовал внутренней логике характера исторической личности и позволял себе поэтический домысел лишь в рамках того, что находилось в строгом соответствии с правдой истории. Коптелов счастливо избежал беллетризации, схематизма, неубедительных домыслов.

Следуя горьковской традиции в изображении великого и человеческого в Ленине, стремясь передать в этом образе сочетание высокого интеллекта и способности к решительному действию, А. Коптелов, как и многие современные советские писатели, находит драгоценные штрихи в личности Ильича и вместе с тем ищет новые способы изображения его сложной душевной жизни.

Писатель убедительно доказал, что политический роман вовсе не предполагает пафосно-публицистическую или описательно-документальную форму решения темы. Как верно отмечает А. И. Пауткин, «Традиционную задачу исторического романа (сочетание взаимосвязанных сторон изображения: великий человек — простой человек, историческое дело героя — его личная жизнь) А. Коптелов решал необычно. Он усилил внимание к личному и, стало быть, духовному началу, не поступаясь, впрочем, другой стороной дела. Преобладание личного аспекта, а он-то и придал новизну изображению, оправдано особенностью темы. Ведь Ленин здесь еще молод, он — у начала своей деятельности; ему все предстоит.

Для современников, людей, окружающих и близко знающих его, он в сущности «простой человек, Ульянов, хотя незаурядный борец, мыслитель, организатор, а наиболее зоркие провидят в нем вождя»<sup>14</sup>.

Лишая образ Ленина внешней патетики, А. Л. Коптелов отмечает в его характере черты героические и возвышенные. Ему удалось нарисовать живой образ молодого вождя, воссоздать богатство его духовного опыта, раскрыть диалектику могучей ленинской мысли, показать титаническую работу, проделанную им в условиях ссылки, а затем в период создания партии и подготовки II съезда РСДРП. Ленин-мыслитель, пламенный борец, неотделим у Коптелова от Ленина — замечательного человека во всей неповторимости его индивидуальных черт и психологического облика.

Писатель воспроизводит напряженность творческой жизни Ленина, мучительные поиски решений, имеющих значение не только для данного случая. Этим ленинским раздумьям соответствует свободная композиция романов, когда действие переносится из одного места в другое, как бы следуя за ленинской мыслью, за ее неожиданными поворотами и ассоциациями. Благодаря широкому использованию внутреннего монолога читатель знакомится с творческой лабораторией Ленина-политика, мыслителя, ученого. Перед ним предстает широта и разносторонность интересов, человеческая значительность молодого Ленина, обаяние личности, его замечательные нравственные качества, определившие облик великого исторического деятеля. В условиях изоляции от родных, близких, товарищей по борьбе, он живет напряженной содержательной жизнью человека, у которого есть большая цель. Автор старается показать само зарождение и созревание ленинской мысли. Он точно прослеживает, как случайное порой наблюдение приводит Ленина к большим теоретическим обобщениям.

В решении проблемы изображения великой исторической личности и ее отношений с историей большую роль играет концепция героя. Каковы принципы воссоздания характера исторической личности? Как лучше передать писателю ее человеческую сущность, социальную и психологическую? Как подчеркнуть значение дела и личности великого человека? Эти и многие другие вопросы постоянно встают перед создателями исторических романов. Актуальными они были и для А. Л. Коптелова. Верная трактовка роли личности в истории, правильная и сов-

ременная ее концепция позволили писателю создать подлинное идейное и художественное произведение, воссоздающее смысл исторической эпохи.

В постижении писателем образа В. И. Ленина, изображении мира его мыслей и чувств, следует обратить особое внимание на характер психологизма. Исследуя многообразные пути историзма как художественной категории, Э. Г. Шик выделяет психологизм как одну из важнейших качественных особенностей, определяющих компоненты, «благодаря которым и находит свое идейно-художественное выражение принцип историзма»<sup>15</sup>. Действительно, историзм нашего времени — историзм психологический, так как способен передать психологию времени. В романе А. Л. Коптелова средством раскрытия образа В. И. Ленина является идеологичность как основа психологизма.

Сущностью любого произведения о великом человеке является умение писателя показать его в деле. Важный принцип раскрытия характера Ленина — дело как поступок, как течение мысли, как всепоглощающая страсть, так как мысль и чувство нераздельны. «Дайте нам организацию революционеров — и мы перевернем Россию», — эти бессмертные слова В. И. Ленина, давно ставшие афоризмом, становятся по праву лейтмотивом романа «Точка опоры», исчерпывающе полно объясняя его заглавие. Ленинская мысль о том, что «роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией»<sup>16</sup>, определяет и идейный замысел романа, и его композицию.

Коптелову удается показать силу того интеллектуального и эмоционального напряжения, в котором Владимир Ильич пребывает постоянно: и когда разрабатывает организационные и теоретические основы большевизма в работе «Что делать?», и когда полемизирует с Плехановым по поводу проекта программы партии, и когда тревожится о судьбе друзей-революционеров, положении корреспондентов «Искры» в России, и когда напряженно размышляет о путях борьбы и о будущем России. Сибирский писатель обратился к тому периоду жизни вождя революции, когда он из «Волжанина», «Старика», «Фрея», «Петрова» превращается в Ленина.

Поскольку в исторической науке этот псевдоним Владимира Ильича до конца не расшифрован, то и А. Коптелов не строит на этот счет никаких излишних предположений, но справедливо считает необходимым упомянуть



об этом. К Ульяновым приезжают старые друзья Кржижановские, и Владимир Ильич представляется им как доктор юриспруденции Стойко Ййорданов из Варны, а друзья начинают шутить по поводу многочисленных псевдонимов Ильича. В разговор вступает Надежда Константиновна:

По секрету могу сказать... — скоро выйдет новый номер «Зари» со статьей, подписанной Н. Ленин. Не знаю только, Николай или Никита.

А может — Никодим?

Владимир Ильич молча смеялся. Кржижановский по-дружески тряхнул его за плечи:

— Конечно, Николай. По дедушке. Но, Володя, почему же все-таки Ле-нин?

— Не знаю... Владимир Ильич пожал плечами. — Так уж получилось...

Ведь никакой Лены у тебя среди родных нет. Да по имени родных и рискованно.

«Может, потому, что Плеханов-Волгин?», — подумала Надежда, но промолчала о своей догадке.

Мюнхенский и лондонский периоды жизни Владимира Ильича для писателя интересны тем, что здесь особенно ярко проявилась боевитость вождя революции, отчетливое понимание им того, что «социал-демократии необходимо переходить в наступление». Ильич мягко укоряет Глеба Кржижановского за недостаточную активность. «Дай, Володя, срок», — оправдывается Глеб. На это Владимир Ильич отвечает: «История нам не дает большого срока. Это, Глебася, надо помнить».

Пафос идейной наступательности сказался и в изображенной автором дискуссии искровцев с редакторами «Рабочего дела», и в создании заграничной лиги революционной социал-демократии. Дискуссия искровцев с «Рабочим делом», авторы которого стоят на позициях «экономизма» и отстаивают теорию стихийности рабочего движения, показана через восприятие ее Глебом Кржижановским, его восхищение терпением Ильича, весомостью его рассуждений, его ораторской опытностью и отточенностью фраз. Этот прием — видения со стороны — становится важным принципом раскрытия образа Ленина.

Не только враги революции, но подчас и ее друзья не раз упрекали Ленина в неуступчивости, «твердокаменности» («ортодоксом» назвал его Мартов на II съезде РСДРП), не понимая того, что эта неуступчивость у Владимира Ильича была высокой партийной принципиальностью. В романе «Точка опоры» писатель создает ряд ситуаций —

выразительных картин идейной борьбы, раскрывающих тип ленинского мышления, объясняющих логику его поведения. «Нельзя уступать позиций», — говорит он Вере Засулич, когда она пытается примирить его со Струве, уверяя, что «худой мир лучше доброй ссоры». Владимир Ильич горячо возражает: «Нет, я за ссору... За войну с идейным противником! Понятно, когда война остается единственным средством, чтобы отстоять марксизм». Уступить Струве, по мнению Владимира Ильича, — значило бы сдать на милость пресловутым экономистам. И очень выразительно писатель воспроизводит бурное возмущение Владимира Ильича тем, что в редакции «Искры», «среди людей, опытных в борьбе и осмотрительных марксистов, Иуда Струве находит себе сторонников в лице Потресова, Засулич». Готовность В. И. Ленина к идейной борьбе, к открытой схватке проявилась в эпизодах подготовки и проведения II съезда РСДРП: «...лучше идейного противника разгромить в открытой схватке на поле боя, чем позволить ему действовать против нас исподтишка», — утверждает Владимир Ильич. Авторская позиция выражается очень определенно — внедрение во внутренний мир героя. А. Коптелов передает тяжелое состояние Владимира Ильича во время его долгих и мучительных переговоров с Плехановым, считавшимся «первым в Европе знатоком Маркса» и претендовавшим на единоректорство в «Искре», то горькое одиночество, в котором он оказался: «Никогда не думал, что так трудно будет работать в редакции, бок о бок с людьми, которых издавна привык ценить и уважать, считал столпами марксизма, не сдающими боевых позиций ни на одну пядь. Оказалось — ошибался, восхищаясь их прежними заслугами. Не подозревал, что могут пойти на компромисс». Воспроизводя разногласие Владимира Ильича с соредакторами «Искры», А. Коптелов обращает внимание читателя не только на его революционную принципиальность, на его твердость и непреклонность, когда разговор идет о деле, но одновременно, на его вежливость и корректность по отношению к инакомыслящим, воспитанность, проявляемую им в переговорах. «Удивляюсь выдержке Ильича. Я бы не мог вести переговоры с таким спокойствием», — восхищается Юлий Мартов.

Задумав показать Владимира Ильича как новейший тип исторического деятеля, А. Коптелов немало места в романе отводит его соредакторам по «Искре»: Вере Засулич, Потресову, Аксельроду, Мартову и особенно Пле-

ханову, характер которого дается во всем многообразии, часто противоречивости: всеевропейский авторитет среди социал-демократов, колоссальная эрудиция, с одной стороны, и высокомерие — с другой. В полной мере этот образ вырисовывается в эпизодах обсуждения в Мюнхене проекта новой программы партии. Во второй книге, изображая период подготовки и проведения II съезда партии, А. Коптелов останавливается на проблемах создания программы партии. Известно, что написанный Плехановым в январе 1902 г. первый проект новой программы содержал серьезные теоретические ошибки, и Владимир Ильич доказал это. Сцена обсуждения программы соредакторами «Искры» приводится в романе через восприятие ее верным соратником и помощником Ленина — Крупской, секретарем редакции «Искры». Глазами скромной и застенчивой Надежды Константиновны показан в романе живой, разговорчивый, нетерпеливый и честолюбивый Мартов, которому самому хочется написать текст программы, холодный, величественный Плеханов и кристально честная Вера Засулич, Велика Дмитриевна, как ее ласково называли друзья.

Изображая мюнхенский период жизни Владимира Ильича, А. Коптелов по праву выделяет главное — создание газеты. Известно, что Ленин был центральной фигурой «Искры». Ему принадлежала идея ее создания, им написаны самые боевые и яркие материалы. Заслуга писателя заключается в художественно-достоверном изображении яростной борьбы искровцев против «полицейского социализма» Зубатова, оппортунизма экономистов и либеральной буржуазии, борьба с идейными противниками марксизма: экономистами из журнала «Рабочее дело», с эсеровской «Революционной Россией» и их призывами к террору, с двухнедельником «Освобождение» Струве. Читатель видит, что распространение «Искры», стремление ею «насытить всю Россию», неустанные думы о ее транспортировке, неистощимая выдумка и изобретательность в соблюдении конспирации и одурачивании царских чиновников — все это волнует Ильича. Во все он вкладывает частицу своей души, отдает все до конца постоянной и изнурительной работе. Для Владимира Ильича это был период острой тоски по родине, когда «к бесчисленным заботам о газете добавлялись беспокойные думы о родных», когда «не проходило дня без того, чтобы не сверлили мозг тревожные вопросы» о тысяче самых разнообразных дел. Особую заботу Владимир Ильич проявляет о рабочих

корреспондентах и об отделе «Хроника рабочего движения» и «Письма с фабрик и заводов», которые дают ему возможность делать далеко идущие выводы о том, что «от стачечно-экономической борьбы мы окончательно переходим к широкой революционной борьбе с русским самодержавием».

Особый интерес представляет работа Коптелова-романиста с документом. Сам писатель так определяет принципы своей работы: «Романисту, работающему на историческом материале, важно не только знакомиться с первоисточниками, но и с первыми публикациями этих документов. Скрупулезные, внимательные исследования позволяют писателю найти драматические ситуации, высветить почти точную картину происходивших много десятилетий назад событий. Обращения к первым публикациям ленинских работ дает нам представление о жизни того времени, о душевном состоянии Владимира Ильича. Вот, например, случай, связанный с выходом первого номера „Искры“»<sup>17</sup>. Далее идет рассказ о том, как важно было для него познакомиться с первыми номерами «Искры» для раскрытия психологической ситуации, настроения В. И. Ленина. Колоритно воссоздаются в романе сцены выпуска первого номера «Искры», когда читателю передаются озабоченное нетерпение Ильича в ожидании номера, его волнение и обида по поводу мелких опечаток, трогательная забота о наборщике Блюменфельде. Коптелов доносит то настроение личного праздника, каким являлся для Владимира Ильича выход «Искры». Автор рисует картины победы «Искры» и ее политики: местные комитеты заявляют о признании газеты своим руководящим органом, выражают согласие с провозглашением ею программными, политическими, тактическими и организационными принципами. Таким образом, писатель не просто умело использует документ, но удачно выявляет его человеческую сущность, запечатлевая живой облик людей революции. Описание нелегальной деятельности революционеров вносит в повествование элемент приключенческого жанра.

Одним из центральных мест романа «Точка опоры» является детально прослеженная А. Коптеловым история создания и распространения в России важнейшей ленинской работы «Что делать?», в которой развиваются кардинальные вопросы марксистской теории, разрабатываются организационные и теоретические основы большевизма. А. Коптелов фиксирует внимание читателя на восприятии этой книги самыми разными людьми, что способствует

созданию исторически достоверной картины. Брошюру «Что делать?» — плод полугодовой работы, бессонных ночей, раздумий и волнений Ильича — Потресов принимает восторженно: «Два раза сплошь и подряд прочёл книжку и могу только поздравить ее автора». «Самый деятельный из соредкторов» «Искры» Мартов, в то время еще товарищ и единомышленник Ленина, а через каких-нибудь два года идейный противник, оценивает книгу очень высоко, отмечая ее «совершенно исключительную роль», но считает, что Ленин переоценивает роль профессиональных революционеров из рабочих. Напротив, верного соратника Владимира Ильича Глеба Кржижановского особенно взволновала глава «Организация рабочих и организация революционеров». Не может «спокойно читать эти слова, как пылающие угли, ему перед самим собой было стыдно за потерянные месяцы», он сурово корит себя за временное бездействие. Особенно глубоко затронула его мысль Ленина о консолидации сил, задела за живое слова «поднимать кустарей до революционеров», и он твердо решает для себя оправдать доверие Ильича: «Сами перестанем быть кустарями». И далее, на протяжении многих страниц романа, А. Коптелов показывает в действии активизацию революционной деятельности Кржижановского. А. Коптелов изображает, как Ленина волнует стиль его книги, доступен ли он рабочим, для него особенно важно, чтоб «книжка пошла широко среди рабочих». И как закономерный результат — воспроизведение писателем реакции на книгу в Россию. Самый деятельный из летучих агентов «Искры» Иван Радченко восторженно пишет о книге, как о руководстве к действию: «Таких счастливых минут в жизни у меня не было еще». Подобный многоаспектный принцип изображения реакции на книгу «Что делать?» — важнейший принцип видения В. И. Ленина как политического деятеля со стороны.

Мысль Ленина о создании в России организации профессиональных революционеров, выношенная им в годы сибирской ссылки и ставшая основным теоретическим положением знаменитой работы «Что делать?», воплощается в романе «Точка опоры» в системе художественных образов борцов за дело партии. На фабриках Морозова, в «русском Манчестере»; ведет пропаганду, распространяет «Искру», собирает корреспонденции для нее под видом корбейника Иван Васильевич Бабушкин (подпольная кличка Богдан). Причем писатель подчеркивает особые трудности пропаганды в темной среде рабочих, рассуждав-

пих, что им «грамота ни к чему... за нее не приплачивают». В истории революционной борьбы известны мысли Владимира Ильича о значении духовного, нравственного потенциала личности в деле революционной борьбы, его слова об И. В. Бабушкине как об одном из «народных героев русской революции», чей «пример жизни и борьбы учит, как надо жить и действовать всякому сознательному рабочему»<sup>18</sup>. В романе А. Коптелова образ этого замечательного человека («Гордость партии», — скажет о нем Владимир Ильич в некрологе) занимает определенное место и в развитии сюжета, и в восприятии и оценке его деятельности Владимиром Ильичом: «Когда я писал о рабочих, поднимающихся до профессиональных революционеров, я думал именно о нем. Ценнейший человек». Для современного читателя эта оценка В. И. Ленина является и теперь актуальной, как понимание им типа нового человека, идеи настоящего человека.

«Точка опоры» является закономерным продолжением предшествующих романов «Большой зачин» и «Возгорится пламя», продолжением не только идейным и тематическим, как следующий за сибирской ссылкой искровский этап жизни и деятельности Владимира Ильича. Новый роман А. Коптелова воскрешает эпизоды сибирского периода в воспоминаниях Владимира Ильича и Надежды Константиновны. В Альпах Владимир Ильич вспоминает сибирский чай с душицей у костра, охотничьи приметы Сосипатыча. Причем это не комментарий от автора для тех, кто не читал «Возгорится пламя», а естественное воссоздание картин прошлого в связи с настоящим. Вспоминая сибирскую ссылку, Шушенское, старых друзей, озабоченные их судьбой, Ленин и Крупская с волнением и нежностью хранят каждого из них не только в своей памяти, но и в своем сердце, ведь для них Сибирь — не только ссылка, но и годы, когда «молодость брала свое, скрашивала жизнь». В романе «Точка опоры» Ленин вспоминает, как Крупская привезла ему в Шушенское весть о I съезде партии: «Было там всего лишь девять. А теперь... Как выросла наша партия! Как окрепла...» Лучшие друзья Ленина по сибирской ссылке, соратники по знаменитому протесту 17, — Лепешинские, Кржижановские и другие. Воспоминание Владимира Ильича о собрании в Ермаковском, о знаменитом Стедо семнадцати (протест российских социал-демократов) далеко не случайный эпизод в книге «Точка опоры», главная мысль которой — консолидация революционных сил. Тогда в Ермаковском Ленин и его со-

ратники сумели своей монолитной революционной принципиальностью и единством дать решительный отпор оппортунизму.

И хотя все романы А. Л. Коптелова о В. И. Ленине составляют единое целое, при этом заметно, как изменение жанровой структуры (от историко-революционного романа к политическому) повлияло и на творческий метод писателя. Он сам почувствовал это: «Когда я писал о Владимире Ильиче в Сибири, то в описаниях природы, сибирского крестьянства, быта я обращался к „материалу“ всей моей жизни. А в «Точке опоры» нужно было в изображении обстановки, фона, окружающей среды идти по линии исследования, накопления материала»<sup>19</sup>. Политический роман по самой своей структуре предполагает и усиление роли авторской речи, оправдывает прямое вмешательство писателя, комментирование фактов, рассмотрение их в разных временных ракурсах.

Советские писатели, обращавшиеся к образу Ленина, не раз отмечали такую особенность его характера, как деятельное участие в судьбах разных людей. Особенно тонко передано это у М. Прилежаевой, Э. Казакевича. В романе «Точка опоры» значительное место уделено ленинскому окружению. Его друзья, товарищи, единомышленники, «железная когорта» — представляют собой людей, с кем Ленин делился своими планами, мыслями, с кем спорил и не соглашался, убеждал и сам приходил к какому-то важному решению. Писатель показал озабоченность Ленина судьбой своих товарищей: «Где они, испытанные друзья? Как сложилась их судьба? На кого из них и сегодня можно положиться? От кого ждать поддержки?» Эти раздумья сменяются порой горечью потери на пути революционной борьбы: «Неужели начинаем терять самых лучших людей? Вместе прошли через тюрьму и ссылку...» Тонко понимая личность и характер каждого из своих друзей по сибирской ссылке, Владимир Ильич возлагает на них большие надежды. И старые соратники не подводят.

Писатель создает в романе достоверные картины революционного быта. Жанровые картины быта подпольного, революционного, житейского интересны в романе А. Л. Коптелова сами по себе, так как представляют интерес в плане историческом, но автор использует быт еще и как средство раскрытия характера. Кржижановские создают в Самаре центр революционной пропаганды, русское бюро «Искры». Курнатовский в тифлисской тюрьме

стремится «во что бы то ни стало выжить и сохранить силы» для революции. Активно работают Лепешинские в Пскове, «их дело — принимать из-за границы партийную литературу и пересылать во все соседние губернии, в Петербург, в Москву». Летучий агент «Искры» Сильвин под кличкой «Бродяга», не зная отдыха и передышки, возит «Искру» и «Что делать?» в Москву и Нижний Новгород, Полтаву и Воронеж, Самару и Саратов, ловко ускользя от хитро расставленных жандармских ловушек. «Впрягается в воз» революционной работы и Фридрих Ленгник, которого еще в Сибири Владимир Ильич «вызволил из идеалистического плена».

Тесно переплетается с жизнью партии, которой она предана баззаветно, и личная судьба Глаши Окуловой, дочери обанкротившегося сибирского золотопромышленника с берегов Енисея, с которой в романе связан малоизвестный в литературе факт распространения «Искры» в Сибири. Мысль об Иване Теодоровиче, в которого она влюблена, желание поехать в Москву, найти его, сменяются сознанием необходимости дисциплины, чувством ответственности за порученное дело в Киеве: «Она должна ехать туда, куда ее направят, где есть для нее дело. Партия — не стая скворцов, которые, бывало, посидят-посидят на тополе и начнут разлетаться, куда кому вздумается. У партии — большое дело, все свои маленькие дела надо до поры до времени завязывать в тугой узелок. Вон Курнатовский дал себе железный зарок — не жениться, пока не победит революция. А она, Глаша... разве она не может так же. У нее тоже есть сила воли». И она выполняет важное, порученное ей Курнатовским, дело — проводит большую агитационную работу и добивается того, что саратовский комитет признает «Искру» руководящим органом партии. Взволнованно приподнятой выглядит сцена посвящения Глаши в профессиональные революционеры — «решающий шаг в ее жизни», когда Г. М. Кржижановский торжественно вручает ей нелегальный паспорт. Следует особо отметить, что исследовательский пафос трилогии А. Л. Коптелова достигается за счет обогащения читателя массой новых неизвестных фактов, которые сами по себе определяют движение истории.

Документ, факт, кропотливое узнавание нового, порой — подлинное открытие того, как было на самом деле — основа творческой манеры А. Л. Коптелова. В многочисленных интервью, на читательских конференциях писатель непременно говорит о своей работе над докумен-



том, рассказывает, какие усилия он предпринимает для уточнения тех или иных фактов. Но не только в скрупулезной работе с фактом видит он свою задачу. В создателе романа мы видим счастливое сочетание писателя и исследователя, историка и художника. Документальность в искусстве неоднозначна. Она предполагает не только следование документу, для писателя важно найти свой угол зрения, свои способы его обработки. «Документальность должна быть освоена писателем художнически, — говорил А. Л. Коптелов о принципах своей работы, — я имею в виду документальность не цитатную, а художественно-логическую, при которой раскрывается мировоззрение Ленина в динамике исторических событий»<sup>20</sup>.

Каждый писатель, обратившись к образу великой исторической личности, воссоздает ее облик в соответствии со своими творческими задачами. Несмотря на многочисленных предшественников и современников в освоении ленинской темы, А. Коптелов выводит на первый план те особенности личности вождя, которые отвечают именно его писательским представлениям. В. И. Ленин в трилогии — идеолог, борец, страстный и «несгибаемый», как скажет о нем Бауман на II съезде партии. Он собран и деловит, принципиален и настойчив и в то же время предельно скромнен во всем, что касается его лично.

Во всех трех книгах А. Л. Коптелова широко представлен исторический фон, на котором соратники и идеологические противники В. И. Ленина раскрываются и в политических, и в личных отношениях. Для писателя важно показать духовный масштаб личности ленинских единомышленников, вскрыть не только историческую, но и нравственную правду революционеров, передать драматизм идейной борьбы. По сравнению с предшествующими романами о В. И. Ленине, в «Точке опоры» наблюдаются качественные изменения в содержании и форме, обусловленные иными задачами, которые определяют соответствующий тип повествования. В личности В. И. Ленина выявлен азарт политического деятеля. Идейная борьба на II съезде партии показана как поле огромного драматического напряжения, когда отчетливо проявляется характер каждого участника. Все эти персонажи — лица исторические, и присутствие их в произведении необходимо для углубленного освещения личности Ленина. Мартов не может простить Ленину его приоритета. И еще до съезда, когда Ленин встревожен его бледностью, усталым видом, думает про себя, «надо настоять, чтобы отдохнул»,

бывший единомышленник ждет «своего часа», считает, что ему «пора отстаивать свое слово». Этот «час настает», взерошенный Мартов отстаивает «свое слово», однако «бес уязвленного самолюбия и беззащитной амбиции» приводит его не к лидерству, а прямому оппортунизму и борьбе недостойными средствами. Писатель доносит напряженную атмосферу борьбы Ленина «без малейшей передышки» с меньшевиками, его сожаления по поводу недостойного поведения Мартова, примиренческой позиции Плеханова, выжидательной тактики Потресова и Аксельрода. «Тяжело и больно было терять друзей, с которыми бок о бок работал несколько лет, — думает Ленин после съезда. — Мартов... Эта боль уже перегорела, осталась непримиримая борьба. А Плеханов... До сих пор в сердце рана».

Диапазон исторических лиц в романе достаточно широк. Большинство исторических деятелей изображены как конкретные общественные типы эпохи. Это приводит автора к стремлению подчеркнуть прежде всего историческое содержание этих образов, а кроме того, указать на их значение как политических деятелей. И хотя внимание писателя в первую очередь отнесено к значительным людям эпохи, самые малопримечательные фигуры тоже показаны в историческом освещении. В Иваново-Вознесенске рабочий Иван Мокруев выпускает на гектографе листовку, заканчивающуюся смелым лозунгом «Долой самодержавие». Бедный студент Кранихфельд, исключенный из Петербургского университета за распространение нелегальной литературы, получив богатое наследство, полностью отдает его на дело революции. Многие замечательные люди делают «Искру». В их числе решительная, смелая и деловая Вера Васильевна Кожевникова из петерского «Союза борьбы», машинистка и корректор. После разгрома кишиневской типографии, когда в целях конспирации было решено перевести «Искру» из Мюнхена в Лондон, она решает остаться на время выпуска 19 номера на старом месте, чтоб не подвергать опасности ее редакторов.

Несомненным достоинством новой книги А. Коцелова о Ленине по сравнению с двумя предшествующими можно считать углубление ее драматизма в воспроизведении единоборства ленинцев с аппаратом самодержавия и деспотизма.

В романах «Большой зачин» и «Возгорится пламя» идейные противники и политические враги порой выгля-

дели мелкими и незначительными личностями, что, безусловно, преуменьшало историческую роль деятельности Ленина и его соратников. В романе «Точка опоры» очень колоритно выглядит фигура начальника московской охраны Зубатова с его «академией сыска». Писатель показывает его недюжинную изобретательность в вербовке агентов, трудности работы («В департаменте не знают, каково нам... Да подковы и те голыми руками гнуть легче»), его иезуитское хамелеонство в решении задачи вырвать мастеровых из-под влияния марксистов. А. Коптелов обращает внимание читателя на исключительную изобретательность Зубатова в поисках эффективных средств борьбы с марксизмом: и организация легального «Общества взаимного вспомоществования рабочих механического производства», и использование книги Бернштейна в качестве союзника в борьбе с российской социал-демократией, и вербовка агентов из старых кадровых рабочих, уговоры их быть доносчиками: «Да не доносить. Поймите меня — советоваться. Я сам когда-то был молод, увлекался, читал запрещенные книжки, бегал в тайные кружки, пока господь-бог не вразумил. И сейчас я, можно сказать, демократ, только не разделяющий революционного метода борьбы». И вместе с тем Зубатову принадлежит наиболее трезвая оценка личности Владимира Ильича («Крупнее Ульянова в революционном движении нет никого»), досада на то, что его выпустили за границу, хитроумные поиски подходов к «Искре».

А. Коптелову удалось передать саму атмосферу этих предгрозовых предреволюционных лет: ужесточение цензуры, особая активизация деятельности охраны. Помимо Зубатова, провокатора Анны Егоровны Серебряковой, усердной и находчивой Мамочки, известных по прежним романам А. Коптелова о Ленине, в романе «Точка опоры» выведены фигуры Леонида Меньшикова, верного агента московской охраны, сумевшего выведать явки искровцев в Воронеже, Ярославле, Костроме и Владимире и подготовить арест многих революционеров, «верного пса» Зубатова — Федора Даниловича Грульки, ветерана охранного отделения; начальника жандармского управления Киева генерала-майора Новицкого; тщеславного служаки Евстапия Павловича Медникова, выслужившегося из рядовых тюремных надзирателей до руководителей «школы филеров».

Изображение активной деятельности противников марксизма позволяет полнее представить особые трудности

работы Владимира Ильича и его соратников по консолидации революционных сил, сложности не только пропаганды и агитации, но и тактической борьбы.

А. Коптелов правдиво воспроизводит историческую эпоху с ее характерными особенностями. Далекое не случайно на страницах нового романа о Ленине появляется фигура Горького. Тема Ленин — Горький оказалась чрезвычайно волнующей для писателя, для которого личное знакомство с Горьким (встреча в 1929 г. и беседа о литературной жизни Сибири в 1934 г. после I съезда писателей, когда Горький пригласил к себе писателей-сибиряков) стало важным событием его творческой биографии. Известно, что, придавая огромное значение историческому опыту революционной мысли и искусства, размышляя о новой свободной литературе, Владимир Ильич радостно приветствовал появление в России «буревестника революции». Именно в работе «Что делать?», рассказ о которой занимает по праву центральное место в романе «Точка опоры», Владимир Ильич писал «о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература», об органической связи литературы с революционной борьбой. И отраднo отметить, что образ Горького в романе получился. Особенно удачны в художественном отношении страницы, где Горький с наслаждением читает присланный ему Брюсовым сборник стихов Бунина «Листопад», восторженно считая его «первым поэтом наших дней» и справедливо отмечая, что «строки мастерски отчеканены и полны лунного сияния». Воспроизведение психологического состояния писателя, умеющего тонко почувствовать красоту бунинского стиха, накладываясь на то состояние печали и гнева, в котором он пребывает после прочтения газетных сообщений, о студентах, отданных в солдаты, — события, воспринимаемом им как «наглое преступление против свободы личности». Поэтому особенно мотивированной становится оценка Горьким бунинского таланта. Горький справедливо считает, что, когда жизнь «полна мерзостей и ужасных жестокостей», о которых «нельзя не трубить на весь мир», «...настало время рождения в литературе героического». Это героическое воплощается не только в творчестве писателя, создавшего к этому времени «Песню о буревестнике», но и в его общественной деятельности, пронизанной революционными настроениями: поддержка нелегальных газет «Вперед» и «Пролетарий», перевозка в Нижний мимеографа, арест, усиление негласного надзора, нетерпеливое ожидание

номеров «Искры», яростное возмущение П. Ф. Якубовичем, последним из могикан «Народной воли», революционером 80-х годов, который теперь «злобно не приемлет марксизма, ни русского, никакого другого». Писателю удалось показать силу взаимного притяжения Ленина и Горького, зарождение их дружбы, поначалу заочной, а потом полной личных встреч, первая из которых рисуется в заключительных главах романа. «В такое время встретились», — восторженно замечает Горький.

Тема несоответствия мечты и реальной действительности была ведущей в русской и зарубежной литературе конца XIX — начала XX в. Герой, порой даже честный и хороший человек, был подавлен этим несоответствием. С «рождением героического» связано в романе воспроизведение атмосферы не только общественной, но и культурной жизни России начала века, когда почти каждый спектакль Московского художественного театра «превращался в политический протест», сопровождался студенческими беспорядками. Очень увлекательно написаны страницы, воспроизводящие обстановку обеда, который устраивается Союзом взаимопомощи писателей в честь «художников». Великолепно воспроизведена в романе фигура сенатора Кони, знаменитого юриста, произнесшего шутивную обвинительную речь в адрес режиссеров Станиславского и Немировича-Данченко и предложившего «применить к обвиняемым высшую меру наказания — навсегда заключить их в... наши любящие сердца».

В работе над произведениями о В. И. Ленине А. Коптелов избрал путь точного следования правде исторического факта и логике образа исторического деятеля. Он использует такую жанровую систему, в которой соединяется манера историка-исследователя, открывающего новые факты, и писателя, осмысляющего их в художественных образах. «Именно эта плотная, зримая, документальная основа и создала богатейшие возможности для творческого преломления исторических фактов, органического сочетания художественного вымысла с документом»<sup>21</sup>, — справедливо отмечает критик. Для его творчества вообще характерны пунктуальная точность и бытовая конкретность в воспроизведении происходящего. Эта художественная особенность является преобладающей и в трилогии о Ленине. Искусство и публицистика органически сливаются в одно целое. Причем публицистические приемы у писателя довольно разнообразны: это и примечание в подстрочнике, своеобразная авторская справка, и пояс-

нение-комментарий, и рассматривание фактов в разных временных ракурсах, и голос повествователя, размышляющего о человеческих судьбах, что органически вливается в художественную ткань произведения. Именно так дана авторская оценка личности Якова Свердлова, в то время еще подростка: «Судьбы человеческие неисповедимы. Никто не мог предугадать будущее аптекарского ученика. Никто не предполагал, что сегодня его ждет первый арест, что через несколько лет в подпольных партийных кругах его станут звать товарищем Андреем, что за его голову будет обещано 5 тысяч рублей, что впереди у него тюрьмы, ссылки, побег и что после революции он, первый председатель ВЦИК, встанет рядом с Лениным». Подобный способ освещения исторических фактов — выражение открытой авторской позиции. Он считает совершенно необходимым связать исторические события не только с прошлым, но и с будущим, увидеть исторические факты в перспективе. Опираясь на детальное знание материала, с большой точностью следуя внутренней логике развития характера, А. Коптелов использует горьковские традиции в изображении великого и человеческого в Ленине.

Известный исследователь ленинской темы Б. Яковлев справедливо отметил удачу А. Коптелова в умении счастливо угадывать строй ленинской речи и мысли. «Образ Ленина романист создает все свободнее, естественнее, раскованнее»<sup>22</sup>. Об этом же пишет другой исследователь Н. Потапов: «Возведенная талантом А. Коптелова просторная и добротная, густо населенная людьми художественная постройка покоится на надежном документальном фундаменте.

Трилогия выросла на почве хорошо отстоявшейся традиции объективированного эпического повествования, в четко выраженном сюжете которого всему есть своя мера и свое место: и картинам быта, выписанным в мельчайших и красочных подробностях, и подкупающей своей одухотворенностью пейзажной живописи, и напряженной атмосфере дискуссий по политическим и философским вопросам, и тончайшему анализу сокровенных движений человеческой души. Большая история зримо «прорастает» через судьбы коптеловских героев — людей разного духовного склада, разного социального положения, обнаруживая глубинные закономерности своего поступательного движения»<sup>23</sup>.

Роман А. Коптелова «Точка опоры» — важный шаг в освоении ленинской темы, ценность его в постоянной вер-

ности исторической правде и пафосе исследовательского мышления. Одна из рецензий на роман «Точка опоры» завершалась точными словами: «Вся книга как бы пронизана мечтой о будущем. Взгляд в будущее, как бы соединяющий прошлое с сегодняшним днем, — одна из привлекательных сторон романа А. Коптелова»<sup>24</sup>. Действительно, этот роман имеет важное значение для решения актуальных проблем современной литературы, четко вписывается в современный литературный процесс, так как традиции Ленинианы обогащают писателя умением сочетать в художественном образе масштабное, государственное и человечески непосредственное, индивидуально неповторимое. Лучшие страницы Ленинианы позволяют почувствовать связь времен и поколений.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Оскоцкий В. Границы вымысла и пределы документализма. — Вопр. литературы, 1980, № 6, с. 56.
- <sup>2</sup> Пауткин А. И. Советский исторический роман сегодня (70-е годы). — Вест. МГУ. Сер. филол., 1978, № 4, с. 30.
- <sup>3</sup> Палневский П. В. Роль документа в организации художественного целого. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1. М., 1971, с. 385.
- <sup>4</sup> Новый мир, 1977, № 9.
- <sup>5</sup> Там же, с. 251.
- <sup>6</sup> Залыгин С. П. Литературные заботы. М., 1972, с. 45.
- <sup>7</sup> Федосеев П. Наука и общественный прогресс. — Новый мир, 1977, № 11, с. 181.
- <sup>8</sup> Баранов В. Художественный опыт Ленинианы и наша современность. — Вопр. литературы, 1980, № 2, с. 12.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Гончаров Ю. В. Сквозь призму политического романа. — В кн.: Американская литература и общественно-политическая борьба. М., 1977, т. 108.
- <sup>11</sup> Коптелов А. Л. У подножия Саян. — Дружба народов, 1969, № 6, с. 217.
- <sup>12</sup> Любопытно, что точно так же изменился и жанр фильмов Е. Габриловича и С. Юткевича о Ленине: «Ленин в Польше» и «Ленин в Париже», между которыми дистанция в 15 лет (Юткевич С., Габрилович Е. Горки. Поронино. Париж. — Литературная газета, 1980, № 17).
- <sup>13</sup> Коптелов А. С Лениным в сердце... — Лит. обозрение, 1977, № 11, с. 21.
- <sup>14</sup> Пауткин А. И. Советский исторический роман..., с. 20.
- <sup>15</sup> Шик Э. К сердцу человека. Новосибирск, 1979, с. 7.
- <sup>16</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 25.
- <sup>17</sup> Муравьев А. Время эпических полотен. Беседа с А. Коптеловым. — В мире книг, 1980, № 4, с. 10.
- <sup>18</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 82—83.
- <sup>19</sup> Муравьев А. Время эпических полотен, с. 10.
- <sup>20</sup> Ермакова Г. «Точка опоры». — Звезда, 1980, № 4, с. 220.

<sup>21</sup> Ермакова Г. Точка опоры, с. 220.

<sup>22</sup> Лит. обозрение, 1974, № 1, с. 20.

<sup>23</sup> Потапов Н. Неисчерпаемый образ. — Лит. учеба, 1980, с. 89.

<sup>24</sup> Ермакова Г. Точка опоры, с. 221.

*М. Д. Сергеев*

## ТЕАТР АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА

Александр Вампилов вошел в литературную жизнь Сибири столь же стремительно и неординарно, как входят в действие герои его пьес: в 24 года выпустил он первую и единственную книгу юмористических рассказов, написанных в редакционной суеде иркутской газеты «Советская молодежь», в которой начал он работать литсотрудником еще будучи студентом Иркутского государственного университета. Несколько очерков на газетных полосах — итоги командировок, а через три года после книги «Стечение обстоятельств»<sup>1</sup>, упомянутой выше, в 1964 г., первая одноактная пьеса «Дом окнами в поле». На этом, собственно, закончилась пора его ученичества. При некоторой подражательности рассказов (особенно чувствуется влияние А. П. Чехова), при всем несовершенстве первой пьесы, впрочем напечатанной журналом «Театр»<sup>2</sup>, уже здесь почувствовался и тонкий, с горьким оттенком иронии юмор, и чувство слова, и неординарность дарования — все, чем в высшей степени отмечена короткая и напряженная жизнь Вампилова, создавшего свой театр, сказавшего свое слово в драматургии 60—70-х гг.

Быстрому созреванию таланта способствовала своеобразная обстановка, литературный микроклимат, сложившийся в начале 60-х гг. в Иркутске, где одновременно подрастали и Валентин Распутин, и Геннадий Машкин, и Дмитрий Сергеев и многие другие одаренные, задиристые юные литераторы, объединенные в ТОМ (Творческое объединение молодых) при писательской организации.

Уже первая «полнометражная» пьеса Вампилова «Прощание в июне» обратила на него внимание. Она была еще в рукописи, когда послужила поводом для приема Вампилова в члены Союза писателей СССР, а через год, опубликованная журналом «Театр»<sup>3</sup>, начала свое шествие по театральным коллективам страны, шествие, продолжающееся с успехом и до сегодняшнего дня. Может быть,



именно в ней наиболее ярко, чем в других работах драматурга, проявилась диалектическая полемичность его пьес, современность языка («у Вампилова — чуткое ухо», — писали о нем критики), умение за внешней неприязнательностью сюжетного хода, «анекдота» — в театроведческом смысле этого слова, спрятать глубокие размышления о жизни, пронзительные человеческие отношения. Студент Колесов познакомился с девушкой столь же экстраординарно, как это зачастую делают герои современных пьес и кинофильмов, нагрубил ректору института, в котором учился, набедакурил и в итоге вынужден из института уйти. А ведь он — подающий надежды биолог, устремлен, в принципе, к высоким целям — сделать красивее жизнь. И вот теперь, чтобы добыть средства к существованию и продолжить опыты с растениями, он работает сторожем-садовником у домовладельца и спекулянта Золотуева. «Прозревает» он «в июне», прощается с девушкой, по существу, предав любовь. Но в том-то и хитрость авторская, что все и так, и не так, ибо главная суть пьесы — пристальное, скрупулезное рассмотрение истоков человеческой подлости. Персонажи «Прощания в июне» — как бы модификации близких характеров, рассматриваемые в сходных-несходных ситуациях. В начале этой цепи стоит некто Золотуев — в свое время заслуженно осужденный за денежные махинации в магазине и за попытку дать взятку ревизору. Отбыв положенный законом срок в местах не столь отдаленных, Золотуев всю энергию, всю злость на неудавшуюся жизнь решил употребить с единой целью — доказать, что и этот честный ревизор столь же подл, как и Золотуев, что просто сумма, которая была предложена ему в свое время, была мала: «Каждого человека можно купить, — говорит Золотуев, — важно только правильно определить сумму». И он с упорством, достойным пушкинского скупого рыцаря, сколачивает эту «сумму», занимаясь спекуляцией, эксплуатируя Колесова (вчерашний студент в ограде Золотуева выращивает цветы на продажу). Но страшный Золотуев невежествен. Ректор же института Репников — ученый, интеллигент. Между тем он тоже считает, что человека можно купить. Более того, он в отличие от Золотуева знает цену. Узнав, что исключенный им за дебош на студенческой свадьбе Колесов и есть тот самый молодой человек, которого любит его дочь Таня, Репников предлагает Колесову «выкуп»: диплом и даже место в аспирантуре при условии, что он «оставит Таню в покое». Цена,

конечно, меньшая, чем та, за которую хочет Золотуев «купить» своего ревизора, но все же достаточно серьезная, если учесть, что Колесов несомненно человек с талантом, спешащий сделать что-либо стоящее. Но главное ведь не в сумме «взятки», а в том, что вообще появляется упорная мысль — купить человека. И Колесов лишь после длинного монолога Золотуева, в котором его жуткая «теория» вырастает в человеконенавистничество, приходит в себя: чувство неудовлетворенности, все время живущее в его душе, прорастает подлинным прозрением, и он уезжает, чтобы вернуться к самому себе. Уезжает, чтобы вернуться! И в этом весь Вампилов. Он провел нас по тонкой грани трагедии: склонись Колесов к предложению Репникова не на миг, как у Вампилова, а навек — и круг бы замкнулся, и победила бы философия золотуевых. И чистая любовь Тани, и неудовлетворенность жизнью ее матери, разочаровавшейся в Репникове (в случае с Колесовым для нее открылась глубина нравственного падения человека, нечисто плотные поступки которого всегда прикрывались «благонамеренностью»), — все это положительно стало бы никчемным. Но оптимизм, сложный, неординарный ход, сделанный драматургом, очищает нашу душу: хрупкая любовь оказывается сильнее могучей подлости. И рушится идиллическое, иллюзорное счастье, которое пытался создать в своей семье Репников, рушится «хрустальная мечта» Золотуева купить человека — баснословную сумму, собранную им, ревизор снова не берет, чем разбивает в прах и жизнь Золотуева, прожитую напрасно, и его купеческую философию.

Так на границе трагического и комического строит свой театр Александр Вампилов, нигде не переступая этой границы ни в сторону гротеска и чисто комедийной ситуации, ни в сторону, пусть даже «маленькой», трагедии — «маленькой» не по объему, а по мелкости главного персонажа. Он выйдет из этого четко очерченного круга лишь раз — в «Несравненном Накопечникове», который в подзаголовке назовет водевилем, но пьеса останется незавершенной на его осиротевшем столе, да и невозможно теперь сказать, куда бы повернулось талантливое перо Вампилова, верша суд и над драматургической халтурой, и над своими театральными мытарствами.

Мы взяли лишь два слоя, два уровня из многих линий, существующих в пьесе «Прощание в июне». Творческая манера Вампилова только внешне кажется непритязательной: да, его герои говорят настолько сегодняшним

«молодежным» языком, что не покидает читателя и зрителя впечатление, будто он и не уходил из своего двора, из молодежного общежития, а просто из одного двора перешел в другой, из одной комнаты — в другую; да, персонажи Вампилова попадают в странные ситуации, смешные и нелепые, лирические и сентиментальные, что дает повод некоторым критикам (особенно в рецензиях на спектакли) восторгаться легкостью иронии, трогательностью человеческих отношений. «...Герои Вампилова — это молодежь, штурмующая будущее, озорная, ершистая, порой совершающая ошибки и всегда влюбленная в жизнь и людей, ищущая духовные, моральные, интеллектуальные ценности» — такую выборку из рецензий приводит в острой и глубокой статье о творчестве Вампилова М. Туровская<sup>4</sup>. И далее справедливо пишет: «Правда, когда читаешь критиков, как минимум добросовестных, замечаешь, что большинство этих „утешляющих“ эпитетов и бодрых сентенций относятся к режиссерам, ставящим Вампилова, в лучшем случае, к отдельным ситуациям его пьес. Но все же образ некоей веселой, непритязательной, — слегка сдобренной иронией — но, впрочем, доброй, доброй, доброй! — драматургии остается господствующим»<sup>5</sup>. Как не разделить горечь, звучащую в этих строках. Увы, такие критики восприняли лишь внешнюю сторону коллизий: подлинный Вампилов вовсе не так весел, он непримирим ко всему ложному, нечестному и нечистому и борется с золотуевыми и зюловыми (случайно ли мушиное жужжание в фамилиях?) с полным напряжением сил и таланта.

Стремительно явился Вампилов в драматургию, неожиданно и трагически оборвалось его творчество: за два дня до своего тридцатипятилетия — в августе 1972 г. он утонул в Байкале. Он успел написать шесть пьес (считая и раннюю — «Дом окнами в поле») и начал седьмую — «Несравненный Наконечников», в которой, между прочим, с дерзкой горечью изображал и свои театральные мытарства: его ставили — и это тоже знаменательно — легко и трудно. «Прощание в июне» обошло всю страну, спектакли были поставлены уже в Польше, Болгарии, Венгрии, а в Москве — лишь через несколько месяцев после смерти драматурга. Его самая острая, социально поднимающая вопросы нравственности «Утиная охота» увидела свет рампы через пять лет после того, как автора не стало и через семь лет после опубликования ее в иркутском альманахе «Ангара». Уже в коротком напутст-

вии к пьесе была предсказана ее непростая театральная судьба: «Изображая действительность, писатель может выбрать для достижения цели разные пути — утверждать достоинства или разоблачать недостатки... Второй путь труднее: здесь ты, подчас, рискуешь оказаться непонятым, ибо твоя позиция не высказывается прямыми фразами, а спрятана за твоим отношением к изображаемому... вы сейчас прочтете увлекательную, но не простую пьесу одаренного драматурга Александра Вампилова. В ней положительным героем является смех или наше негодование, которое есть результат негодования автора, рассматривающего, исследующего внутренний мир человека, пусть не типичного, но существующего еще, к сожалению, в нашей жизни. Чтобы рассмотреть микроб, способный заразить здоровых людей, врач пользуется микроскопом. Драматург не пользуется микроскопом, он увеличивает, гипертрофирует, если хотите, черты главного персонажа пьесы, позволяет взглянуть на него как бы изнутри. И если осуждая этого человека, сидя в темном зале театра, или с книгой, или с номером альманаха в вечерней тишине, кто-либо задумается над своей судьбой, над судьбой своего знакомого, в котором, пусть в малой степени, проявляются отрицательные качества, значит цель автора будет достигнута: вот он микроб, могущий вызвать заболевание. Будьте бдительны!»<sup>6</sup> Но этому вампиловскому призыву о бдительности долгонько пришлось все же оставаться лишь на страницах альманаха, слишком уж пьеса не втискивалась в рамки «доброй, доброй, доброй драматургии».

Поразительно, что и теперь, когда пьеса поставлена во многих театрах страны, в том числе и в двух столичных, режиссеры, так много говорящие о театре Вампилова, все время пытаются его «подправить», договорить за писателя то, чего он, как выясняется, не говорил. О. Ефремов во мхатовском варианте спектакля снял первую сцену: мальчик приносит Зилову венок. Убрав вампиловский зачин, театр «выпрямил» судьбу Зилова, и на глазах зрителя последовательное становление подонка. Театр им. М. Н. Ермоловой, с любовью относящийся к Вампилову и осуществивший постановку четырех его пьес, снял концовку (последний разговор Зилова по телефону с Димой и согласие его ехать на утиную охоту после всего, чему мы только что были свидетелями). Рижский русский драматический театр даже показал Зилова на этой пресловутой охоте: без страха и трепета Зилов бьет несчастных уток,

размеренно и расчетливо, совсем как официант. А на сцене Государственного академического театра драмы им. В. Кингисеппа в Таллине «...вращается круг сцены, мечется по нему между другими персонажами «Утиной охоты» затравленный Зилов. Все быстрее вращается круг, все судорожнее движения Зилова, наконец он падает у ног появившегося вдруг мальчика (того самого, что приносил венок). Мальчик в позе избавителя стоит над коленам преклоненным Зиловым, и этой метафорой заканчивается спектакль»<sup>7</sup>. Итак, Зилов (метафорически) возвращается к своему детству, чтобы очиститься и все начать сначала. Вот и выходит, что даже театр, даже лучшие его мастера не могут до конца понять писателя, который облекает «мысль в более деликатную художественную оболочку»<sup>8</sup>.

Во всех этих переделках проглядывает общая тенденция: «прояснить Вампилова», более категорично высказать позицию, тогда как Вампилов главным событием в жизни любого своего героя-персонажа считает тот момент, когда наблюдаемый им человек «проснулся на пороге». Он еще и сам не знает, что с ним будет дальше, и писатель активно включает в финал душу зрителя или читателя — там, в ней, а не на сцене, не в книге доигрывается игра, там должны выкристаллизоваться выводы из тех данных, которые дал нам для размышления писатель.

...Учитель Третьяков три года прожил в селе. Беседовал, преподавал, вел общественную работу и все-таки спал, словно еж зимой, дожидаясь светлых весенних дней, то бишь возвращения в город после окончания «срока обязательной службы». И вот его последний день, он обходит знакомых, прощается с учениками, которые его, между тем, полюбили, но и этот ритуал закончен, вот-вот подойдет автобус — и прощай, деревня! Остается один, самый последний дом, на окраине, окнами в поле, дом, где живет заведующая молочной фермой Астафьева. Был случай, как-то во время первомайского пикника раскрылась душа Третьякова, прорвала сонное оцепенение, ожидание лучших времен, и проявилась его натура во всем блеске, во всей своей истинной красоте, тогда и полюбила его Астафьева, да и он остался к этой самобытной женщине неравнодушным. Но и это чувство светилось в нем лишь тихим ночничком, который хотя и светит, но спать-то не мешает. И вот Третьяков пришел прощаться, еще сам не понимая, что уезжает от самого себя, от судьбы своей, и только после серьезной психологической встряски, душа его просыпается, просыпается на пороге.

Третьяков. В ваши окна не видно дорог. Поле и лес, поле и лес... У вас зеленые глаза, вы наядя, сирена, от вас надо спастись бегством...

Астафьева. Перешагнуть порог, чего проще...

Третьяков. «Перешагнуть порог»... Это сложная задача. Дураков полно по ту сторону и по другую сторону порога... Это точно, глупости человек делает перед порогом. И хорошо, когда ты подготовлен заранее. А если нет?... Я три года преподавал в вашем селе географию. Спал и преподавал географию. Преподавал географию и спал. Тихо, спокойно. И мне кажется, я не вовремя проснулся. Проснулся я перед порогом. Вы понимаете мои переживания?...

Да, пока, вот сейчас, сию минуту Третьяков остается у Астафьевой, отпускает машину, зная, что шофер и завтра не сможет за ним заехать — выходной. Ну а понедельник, когда сон рассеется окончательно, вспыхнет ли дремавший в нем ночничок снова счастливым первомайским костром, или вдруг выяснится, что и для тления тоже нужно хоть какое-то горючее и за три года оно кончилось, выгорело?

Оставляя своего героя проснувшимся перед порогом в этой самой ранней пьесе, не дав нам доказательств ни того, что он проснется окончательно, ни того, что он заснет снова, и в то же время дав, как ни странно, все эти доказательства, Вампилов включает нашу доброту, и она сама, довершая начатое, кладет последний камешек на чашу весов, на которой написано: «Счастливый конец». Отныне драматург будет всех своих героев будить на пороге, они будут просыпаться, новыми глазами осматривая мир — иногда романтическими, чаще — беспощадными, но счастливый конец не будет столь легко просматриваться, как в «Доме окнами в поле».

Более того, чем дальше ушел человек, стоящий перед порогом, от дружбы, любви, сознания общественной, нравственной ответственности, чем выше у него уровень эпатажа (Колесов), душевной надломленности (Шаманов), эгоцентризма (Зилов), тем жестче расплата, тем безжалостнее драматург.

Колесов («Прощание в июне»), даже отрезвленный уже в некоторой мере жутким признанием Золотуева, еще не до конца постиг, что сам он уже стоит в цепочке Золотуев — Репников, что жизнь уже поставила перед ним дилемму: или он переступит порог очищенным, и тогда он должен свершить важный, может быть, важнейший поступок своей жизни, или же круг замкнется, и в цепочке возникнет звено, третье поколение — Колесов. Любопытно, что в конце концов Колесов совершает этот поступок, он

рвет диплом, полученный такой недостойной ценой. Но Вампилов специально не торопит его, ведь соверши он этот поступок до объяснения с Таней или у нее на глазах — «Прощание в июне» превратилось бы в ту самую комедию, осчастливленную этой самой «доброй, доброй, доброй» иронией. Но Вампилов не добр, когда видит, что эпатаж прячет не легкоранимую душу, как это часто бывает в жизни, а характер, готовый все же соскользнуть в сторону пресловутого «здорового смысла», поэтому еще до того, как Колесов проснется, драматург столкнет его с любимой девушкой, которой он признается в предательстве.

Таня (*помолча*). Но ведь не хочешь же ты сказать, что... диплом ты выменял у моего отца на меня?

Колесов. Говорю как есть.

Таня. Чепуха... Скажи, что это чепуха... Прошу тебя, скажи, что это чепуха.

Колесов. Я не мог иначе.

*Молчание.*

Колесов. Я выиграл время: ты должна это понять.

*Молчание.*

Может ты хотела, чтобы я всю жизнь был сторожем?

*Молчание.*

Может, ты думаешь, что я сделал это ради собственного удовольствия?

Таня (*тихо*). Значит, с папой вы поладили... А сейчас? О чем вы говорили с ним сейчас? Об аспирантуре?.. Значит, моя цена повышается... Жаль, что мой отец не академик... Ну ничего... И так неплохо, правда? (*Не сразу.*) А зачем ты сознался? Для чего? Или тебе это тоже пригодится?

Колесов. Перестань, выслушай меня!

Таня. Нет, я тебе не верю.

Колесов. Выслушай меня. Ты должна меня понять. Кто, если не ты?

Таня. Я все поняла. Ты сделал это не ради удовольствия, поняла. Ты не мог иначе, поняла... Ты выиграл время, теперь ты своего добьешься. Будет у тебя луг, будет все, как ты захочешь. На свете нет ничего такого, что могло бы тебе помешать... Все будет по-твоему... Без меня<sup>9</sup>.

Вот только теперь Колесов проснулся окончательно. Проснулся, порвал диплом, переступил порог в нужном, как говорится, направлении. Но заплатил дорогой ценой — любовью.

Пронзительность всех пьес Вампилова еще и в том, что все героини его тоже расплачиваются, хотя ни в чем не виноваты. И тоже расплачиваются все жестче — юная Таня первой любовью, верой в человека, сознанием, что мир золотуевых — репниковых цепок: Валентина («Прошлым летом в Чулимске») любовью, честью, душой; Гали-

на («Утиная охота») душевной усталостью; а Ирина — крушением оптимизма, крушением доброго мира. Шамапов просыпается уже тогда, когда Валентина нравственно уничтожена, поздно, Зилов — когда изнемогающая от лжи и пошлости Галина уходит к другой надежде, по-своему она права, по-своему в то же время предает мужа. Но инерция движения проснувшегося Зилова за порог столь велика, что он еще успевает походя убить юную душу Ирины совсем, так как официант Дима убивает на охоте уток.

И все же — это главное у Вампилова — Зилов просыпается, просыпается и изливает перед нами душу свою с такой безжалостностью, что и читатель, и зритель ловят себя на невольном сочувствии к Зиллову, на ощущении, что еще не все потеряно, что за порогом жизнь еще будет ломать его и вовлекать в свои лабиринты, но душа после исповеди станет крепче; безнравственная угрюмая шутка его друзей с венком, присланным живому человеку, жестокостью своей включает почти атрофированную было совесть эгоцентрика, и совесть оказывается живой, иначе зачем бы Зиллову выворачивать перед нами так безжалостно всю свою жизнь?

Вот почему драматургия Вампилова не терпит режиссерских корректив, ломающих ее тонкую структуру.

«Принося пьесу в театр, автор приносит не просто текст, — говорит о полемическом монологе А. Н. Арбузов, — который можно трактовать так или иначе, но прежде всего совершенно определенное видение мира. И режиссер, если его интересует данный автор, должен заразиться этим видением мира, найти для него выразительное сценическое решение. Если же режиссер берет художественное произведение... и использует пьесу лишь как предлог для выявления собственных устремлений, то в результате мы и видим со сцены всего лишь гримасу пьесы, ее ужимку, а не полноценное авторское произведение»<sup>10</sup>.

Шесть пьес — «Дом окнами в поле» (1964), «Прощание в июне» (1965), «Старший сын» (1967), «Утиная охота» (1967), «Провинциальные анекдоты» (первый — «Двадцать минут с ангелом» — 1962, второй — «Случай с метранпажем» — 1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972). Шесть пьес — много это или мало?

Давно известно, что дарование не измеряется количеством сочинений. И если сегодня, подводя итоги столь ра-



но оборвавшегося творческого пути Вампилова, мы говорим, что он создал свой театр, стало быть, сделал он много.

Литературные и театральные критики отмечали, что Вампилов счастливо соединил в своей драматургии направления, рожденные Гоголем, с одной стороны, и Чеховым — с другой. И в самом деле, ситуации в маленькой комедии «Двадцать минут с ангелом» очень близки тем гротескным состояниям и неожиданным поворотам судьбы, которые присущи творческой манере Гоголя, а ситуации во второй маленькой комедии «Случай с метранпажем», хотя и не случайно соединенной с первой и несущей даже отблеск «Ревизора», — все же более «чеховские». «Одни считают, что театр Вампилова — прямое продолжение опыта Леонова, Арбузова, Розова, Володина, другие видят в нем последователя чеховских традиций. Называют и Горького. Упоминают Достоевского! Та же разногласия слышна и в попытках определить, что представляют собой герои Вампилова. «Праведники», — убежденно говорит один критик. «Бесхарактерные, склонные к компромиссам», — замечает другой. «Сломленные люди», — припечатывает третий. «Романтики», — уверяет четвертый. «Фанатики, одержимые», — поддакивает ему пятый. «Просто чудачки», — улыбается шестой. «Лишние люди», «аморфные души», — хмуро сообщает седьмой...»<sup>11</sup>. Но в том-то и сила неординарного дарования, что оно переплавляет в горниле творчества все, что существовало, существует в мире, едва только эта старая традиция или новое веяние попало в круг его интересов. И чем ярче дарование, чем крупнее талант, тем более своим становится примешанное к истинно своему чужое. Даже сюжет «Старшего сына», столь разительно сходный с сюжетом «Двойника в Мадриде» А. Морето, на поверку оказывается совершенно самостоятельным, хотя и там, и здесь чужой человек попадает в семью старика, выдав себя за сына, там и здесь он влюбляется в свою названную сестру, более того, там и здесь отец, глава семьи, чужого сына принимает ближе к сердцу. Все так, и все не так у Вампилова. Потому что в сочинении важно не только что происходит, но и как происходит, но и, более того, ради чего происходит. И вот здесь-то и начинается та самая разница, которая отделяет одного творца от другого, талант от таланта, эпоху от эпохи. Театр Вампилова, собственно, и начинается с ответа на вопрос: ради чего выходят на сцену персонажи, ради чего они живут и взаимодействуют на жилой пло-

щади пьесы. И на все данные выше определения, герои Вампилова отвечают — нет. «Праведники»? Нет, ибо в характерах круто замешано столько грехов, что чистая праведность исключается. «Сломленные люди»? Нет, ибо перед порогом, пусть и с большими потерями, у каждого возникает сила, помогающая ему разогнуться: у Колесова — порвать диплом, у Шаманова — выступить против начальства, у Зилова — в глаза сказать сотоварищам своим все, что он о них думает.

Театр Вампилова сложен. Не случайно же А. Смелянский в статье, посвященной постановке «Утиной охоты» во МХАТе, назвал одну из главок «Загадка Зилова». Он пишет: «Цель „Утиной охоты“ не была ясна театрам даже тогда, когда все остальные пьесы А. Вампилова уже прошли по сценам страны. Среди разных смущавших причин была, видимо, одна наиболее сложная. Не был ясен характер центрального героя, точнее авторское отношение к центральному герою, тому самому Зилу, которого сегодня играет Олег Ефремов. Странное образование: если не алкоголик, то во всяком случае сильно пьющий человек; блудный сын, не поехавший на похороны отца; скандалист, собирающий дружков в ресторане, чтобы разом высказать им все, что он о них думает, и еще множество иных мелких и крупных пороков, будто нарочно собранных в одном человеке. И написана не сатира, не фарс... написана самая настоящая, если хотите, классическая драма, где Зилу исполняет роль отсутствующего героя. И этот герой наделен, как положено, неотразимым обаянием, даже особого рода магнетизмом, загадкой, тайной, которую нам предлагают разгадать»<sup>12</sup>.

Далее А. Смелянский говорит, что в русской драматургии известны прецеденты подобного рода, скажем, пьеса А. П. Чехова «Иванов». Но ведь и чеховскую «Чайку», и «Иванова» современный писателю театр прочитал не сразу, и тут тоже был прецедент, подобный нынешнему: даже крупные художники театра лишь постепенно постигли многослойную глубину чеховской мысли. Не сопоставляя дарования, но сопоставляя ситуацию, подумаем: не здесь ли кроется причина того, что, как показано выше, все без исключения театры, поставившие «Утиную охоту», «выравнивали» Вампилова, делали Зилова понятнее, и стало быть, ординарнее.

При всех бесхитростных сюжетах, в которые заключает Вампилов свою напряженную мысль о современности, он умудряется этой бесхитростностью, парадоксальностью или

даже комизмом ситуации прикрыть горечь и боль, прикрыть глубокие социальные мотивы, заставившие его взяться за перо. Нет, он не прячет их столь глубоко, чтобы затаить свои мысли, точно камни за пазухой, но ведь известно, что лечит нас от болезней не то тепло, что накалом своим мгновенно обжигает кожу, а то, что постепенно проникает внутрь тела, согревает глубинные ткани. Таков и театр Вампилова. Вот почему даже профессиональные критики, люди серьезные и знающие театр, не сходятся в оценке его пьес, ибо у каждого из них свой социальный камертон, исследование материала идет у каждого по своему слою боли или радости. Плохо ли это? Нет, ибо как раз это и есть доказательство неординарности вампиловских пьес.

Выше мы прочертили одну линию в комедии «Прощание в июне» — Золотуев, Репников, Колесов. Но А. Демидов в статье, завершающей изданный в Москве однотомник Вампилова, говорит о ней так: «Тема этой пьесы — вступление в жизнь и прощание с юностью. Все прочие мотивы и конфликты Колесова с Репниковым, Колесова с Таней, Колесова с Золотуевым существуют подчиненно этой главной внутренней лирической теме самого автора, являющийся сквозным стержнем действия, фабула которого и развитие событий содержат определенное количество штампов, приличествующих так называемой „молодежной“ драматургии»<sup>13</sup>. А. М. Туровская в цитированной уже выше статье, согласившись с А. Демидовым, что первая многоактная пьеса Вампилова в развитии фабулы отчасти еще стреножена привычными канонами «молодежных» пьес, замечает, что вместе с тем «в пародиях и перепевах, в странностях и отступлениях от канона — в том, что критика потом неосновательно будет связывать с традицией романтической драмы и водевиля, — обозначается то, что сразу и без перехода уже в „Предместье“ (один из вариантов названия пьесы „Старший сын“), станет собственно вампиловским театром»<sup>14</sup>.

В том-то и дело, что даже эта ранняя пьеса, включенная в систему «молодежных», по существу, вырывается из узкожанровых схем, живет обособленной жизнью, как стрелка на железной дороге — еще не новый поворот, но уже начало этого поворота, без которого нет своего пути. И то, что «Прощание в июне» не уходит со сцены (скажем, в Иркутском драматическом театре им. А. П. Охлопкова спектакль прошел около 500 раз!), говорит о том, что не «вступление в жизнь и прощание с юностью», а бо-

лее глубокое, социальное внутреннее течение мысли волнует зрителя, порой по три-четыре раза приходящего на спектакль в один и тот же театр, не говоря уж о разной глубине прочтения авторского замысла разными режиссерами.

Наиболее счастливая судьба у «Старшего сына» — нет города, где не была бы поставлена эта пьеса, она экранизирована центральным телевидением у нас и в Венгрии, она переведена на многие языки: в ситуации, известной еще с XVII века, со времен А. Морето, возникает настолько современное, настолько свое содержание, что именно с нее начинается Вампилов, как неповторяющийся и неповторимый драматург<sup>15</sup>.

Драматургия знает пьесы, написанные специально для чтения: пространные ремарки большой эмоциональной и изобразительной силы, длинные монологи и т. д., и пьесы «для постановки», которые при чтении производят ослабленное впечатление, а расцветают лишь при переносе на сцену. Пьесы Вампилова интересны и в чтении, и в постановке. И все же сценическая судьба его «Утиной охоты» знаменательна: история подонка, который за вечной мечтой отправляется на утиную охоту, за романтическим желанием скрывает сам от себя несостоятельность своей жизни, саморазоблачение подличанья, мещанства — все это вызывает при чтении, несомненно, меньшее впечатление, чем при постановке. На сцене при всей кинематографичности эпизодов, прорастает зерно, которое и дает нам повод не только негодовать на Зилова, но и сочувствовать ему: вырастает исповедальная линия пьесы. Парадокс Зилова в том и состоит, что мы видим Зилова его глазами, что всю грязь его существования он сам «разоблачил» перед нами, не друг его, не человек со стороны, не резонер, а сам. Его поступки задевают нас, ибо пусть не в столь концентрированном виде, как в пьесе, но эта негативная сторона жизни, эта необязательность в работе, мелкий обман себя и близких, черствость к родителям, эгоизм в семье есть в какой-то степени во многих из нас. Да кинет в Зилова камень тот, кто ни разу не пренебрег служебными обязанностями ради личных дел, кто не поддакивал начальству, на самом деле не уважая своего «главного» или будучи к нему равнодушным, кто не унижался, чтобы получить квартиру, кто не обманывал женщину, выдавая себя за романтического героя, кто ни разу не нарушил сыновьего или дочернего долга! Кстати, тема долга родителей перед детьми и детей перед родителями —

постоянная доминанта вампиловских пьес от «Двадцать минут с ангелом» до «Утиной охоты». Более того, смелость Зилова, подкупающая нас, не только в беспощадном рассмотрении собственной жизни в прожекторном свете правды, но и в том, как он, понимая, что рушит многое, если не все, пусть даже с излишним натурализмом, на грани с цинизмом выматывает из улиточьих домиков своих соотарищей, их подлинных, не тех, какими они кажутся окружающим и начальству, а тех, какими они скрываются за внешней респектабельностью. И непокой, что поселяется в душе читателя и зрителя, — это ли не сверхзадача драматурга, это ли не то, ради чего разыгрывается на наших глазах такая, казалось бы, анекдотическая ситуация.

Споры вокруг пьесы, вокруг «уровня положительности» главного героя «Утиной охоты» продолжаются, но уже первые постановки ее показывают, как неоднозначность ситуаций, характеров, точек зрения, присущая Вампилову, проявляет подлинную суть пьесы. «Утиная охота» из комедии становится драмой, драмой человека, потерявшего себя, где тема «провинции» (не случайно ведь драматург называет свои пьесы «Провинциальные анекдоты», «Предместье», «Прошлым летом в Чулимске») и «провинциальности» звучит на уровне трагикомедии.

Несомненно, наиболее камертонная пьеса для Вампилова — «Прошлым летом в Чулимске»: символичность поведения персонажей (Валентина все время чинит палисадник, через который — и это тоже примечательно — остальные персонажи «шагают напрямую»), высокая очищающая и возрождающая душу сила любви (все героини Вампилова — чистые, преданные, удивительные девушки) и попытка человека уйти от ответственности за все, происходящее вокруг него, укрыться в улиточном панцире, а стало быть, предать любовь и честь («Хочу на пенсию», — все время говорит молодой следователь Шаманов, говорит от душевной усталости, от неопределенности своего положения, от нежелания сделать выбор между борьбой и прозябанием). Мнения критики, естественно, расходятся: одни считают, что «Утиная охота» сильнее и раскованней, другие, что «Прошлым летом в Чулимске» более полно и более зрело представляет особенности собственно вампиловского театра: тонкая лирическая драма, где нельзя найти ни одного лишнего, неточно поставленного слова, где за внешней простотой ситуации (жизнь ломает любовь Валентины, как люди ломают палисадник перед чайной) скрыта глубинная мысль об ответственности

каждого из нас за любовь, за свою судьбу, где главной позицией жизни — плодотворной и перспективной — провозглашены любовь, и правда, и борьба, и уверенность в том, что люди перестанут ломать палисады — в прямом и в переносном смысле.

Пьеса эта стоит на излете короткой, динамичной, наполненной мужественным поиском своего слова и жеста, жизни Вампилова. Талант драматурга становился все более зрелым, все естественнее переплавлял в себе все лучшее, что накопила в трудах и поисках советская драматургия. Подлинный талант — избирателен, из многого он отбирает немного, но только то, что добавляет жара в его огонь, только то, что естественно соединяется с его собственными трудами и поисками. Драматургия Вампилова прочно вошла в репертуар театров нашей страны и стран народной демократии, она оказала несомненное влияние на литературный процесс страны, стала вехой в развитии театра. Он не успел завершить «Несравненного Наконечникова», осталось много замыслов, в которых, несомненно, талант Вампилова раскрылся бы еще полнее. Но и то, что сделано им, — навсегда останется в золотом фонде советской драматургии, останется своим, неповторимым миром, имя которому — театр Вампилова.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Санин А. Стечение обстоятельств. Иркутск, 1961.

<sup>2</sup> Театр, 1964, № 11.

<sup>3</sup> Театр, 1966, № 8.

<sup>4</sup> Туровская М. Вампилов и его критики. — Сибирь, Иркутск, 1976, № 1.

<sup>5</sup> Там же, с. 193.

<sup>6</sup> Сергеев М. Предисловие к пьесе А. Вампилова «Утиная охота». — Ангара, Иркутск, 1970, № 6, с. 88.

<sup>7</sup> Тух Б. Раздумья о «трудном герое». — Сов. Эстония, 1977, 29 сент.

<sup>8</sup> Межелайтис Э. Ночные бабочки. М., 1969.

<sup>9</sup> Вампилов А. Избранное. М., 1975, с. 67—68.

<sup>10</sup> Арбузов А. Рекорды в искусстве. Полемиические монологи о драматургии и театре. — Лит. газета, 1980, 30 июля, с. 8.

<sup>11</sup> Рудницкий К. По ту сторону вымысла. — Вопр. литературы, 1976, № 10, с. 29.

<sup>12</sup> Смелянский А. После «Утиной охоты». — Лит. газета, 1979, 21 февр.

<sup>13</sup> Демидов А. О творчестве А. Вампилова. — В кн.: Александр Вампилов. Избранное. М., 1975, с. 479.

<sup>14</sup> Туровская М. Вампилов и его критики, с. 194.

<sup>15</sup> У автора этой работы состоялся в 1970 г. разговор с А. Вампиловым о пьесе А. Морето. А. Вампилов эту редкую публикацию не знал, сюжет «Старшего сына» возник произвольно.

## РАССКАЗЫ В. М. ШУКШИНА И ИХ МЕСТО В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ ПИСАТЕЛЯ

Перу Шукшина принадлежит множество рассказов, два романа и десять повестей, большинство из которых являются киноповестями. Среди последних преобладают те, сюжет которых выстроен на рассказах Шукшина. Эта особенность — обращение к сюжетам собственных рассказов — характерна прежде всего для кинематографической деятельности художника, так как в собственно-эпических его произведениях и в повестях для театра подобной тенденции не наблюдается.

Рассказы явились также сюжетной основой трех из пяти авторских фильмов Шукшина. Сам по себе этот факт — свидетельство изначальной кинематографичности новеллистики<sup>1</sup> художника. Высказанная гипотеза является смысловым центром предлагаемого исследования, главная цель которого — выявить теснейшее родство «малой прозы» Шукшина с кинематографическим сценарием, показать влияние опыта Шукшина-новеллиста на его романное мышление, обосновать идейно-тематическую связь рассказов писателя с собственно-эпическими произведениями и повестями для театра.

Литературное наследие В. М. Шукшина подразделяется на три группы произведений: собственно-эпические, не предназначавшиеся автором для последующего кинопрочтения или театральной постановки; беллетризованные киносценарии (киноповести и кинороманы) — литературные произведения, имеющие жанровые признаки повести или романа и ориентированные на предлагаемую кино съемку; беллетризованные театральные пьесы, созданные с учетом специфики театральных инсценировок (повести для театра).

Путь художника к повестям и романам лежал через творческие искания Шукшина-новеллиста.

Благодаря тематической общности многих новелл Шукшина, они легко объединяются друг с другом в более крупные жанровые формы. Этому способствует также своеобразная структура шукшинских рассказов.

Несмотря на свое самостоятельное эпическое бытование, рассказы художника находятся в теснейшем родстве с кинематографическим сценарием. Минимальное ко-

личество описательных и повествовательных фрагментов, преобладание диалога — таковы характерные приметы новеллистики Шукшина. Насыщенность рассказов диалогическими сценами, а также эпизодами, в которых повествуется о беседах и действиях персонажей, говорит о дроблении текста новелл на сценические эпизоды, каждый из которых имеет определенную самостоятельность и соединяется с другими по законам монтажа.

Преобладание сценических эпизодов над несценическими (описательными, панорамными, обзорными), монтажный принцип композиционной организации, а также активное использование прямой речи свидетельствуют о влиянии драмы как литературного рода на рассказы В. Шукшина. То же самое подтверждает частое обращение художника к своеобразному герою — «чудику». Шукшин показывает несоответствие бытового поведения героев их истинной, внутренней сути, что является источником драматического конфликта многих его рассказов. Показывая красоту души «чудика», писатель акцентирует внимание не только на внешней событийности, но и на внутреннем развитии действия, путь к постижению которого лежит через пластическую лепку образов.

Однако, несмотря на влияние драмы на рассказы Шукшина, его новеллистика принадлежит эпическому роду литературы, поскольку авторская речь не превращается в ремарку, а функционирует как полноценная художественная проза. И в то же время эта проза зримо, наглядно воспроизводит обстановку действия, поведение героев, их психологическое состояние.

Влиянием драмы на «малую прозу» Шукшина объясняется успех театральных инсценировок его новеллистики, и все же рассказы художника имеют больше «точек соприкосновения» с кинодраматургией, чем с драматургией театральной. И литературный эпос, и кинематограф располагают таким изобразительным средством, как крупный план, недоступным для театра. В кино крупный план помогает увидеть мельчайшие детали в объекте изображения, например, мимику героя, наглядно передающую самые тонкие оттенки его чувств. Крупным планом как средством изображения активно пользуется и Шукшин-новеллист, часто прибегающий к пластической детали.

«Для искусства нужны сценарии литературные, — таково общее мнение киноведев, — учитывающие специфику современного кинематографа — да, несомненно, избавленные от многословия, рассчитанные на могучую роль кино.



И все же — литературные... Будущее драматургии — это сценарии, написанные хорошей прозой, доступные для чтения наравне с повестями, рассказами, пьесами»<sup>2</sup>.

Рассказы Шукшина соответствуют названным требованиям: будучи полноценными литературными произведениями, они легко подвергаются зрелищной и драматургической трансформации.

Сопоставительный анализ конкретных рассказов Шукшина с принадлежащими его перу повестями и романами позволяет убедить в справедливости изложенных выше положений об особенностях «малой прозы» писателя.

\* \*  
\*

Рассказы Шукшина явились своеобразными «разведчиками» новых тем в литературном и кинематографическом творчестве художника. Тематика и проблематика, апробированная малой жанровой формой, в его повестях и романах рассмотрена в более широких пространственно-временных координатах.

Немаловажное значение имеет и тот факт, что Шукшин-писатель — прежде всего рассказчик, ибо ему более всего удавалась «малая проза». Умение в малом выразить многое позволяло художнику в одном-двух эпизодах новеллы раскрыть характер своего героя с такой глубиной и силой, что читатель без труда представляет себе весь жизненный путь персонажа, всю его судьбу, подробная обрисовка которой потребовала бы крупной эпической формы.

Новеллистическое мышление писателя сказалось при создании собственно-эпических произведений: романов «Любавины» (1965 г.), «Я пришел дать вам волю» (1971 г.)<sup>3</sup> и повести «Там, вдали» (1966 г.).

Умение глубоко проникать в «тайное тайных» души нашего современника, характерное для Шукшина-новеллиста, позволило художнику обратиться к исследованию русского национального характера. Степан Разин — средоточие национальных особенностей русского народа, характер в чем-то очень современный сегодня, — основа второго романа В. Шукшина.

Ретроспекция романа «Любавины» была не столь далекой. Шукшин обратился к событиям 20-х годов, связанным с моральной изоляцией кулачества. Альтернатива «духовность — бездуховность», характерная для новеллистики Шукшина<sup>4</sup>, проявляет себя и в романе. Анализируя

характеры кулаков Любавиных, Шукшин как бы сквозь призму времени рассматривает нравственную позицию современных мещан-потребителей. И в то же время плотник Сергей Федорыч Попов, Яша Горячий, Федор Байкалов — духовные братья многим сегодняшним сельским жителям В. Шукшина, в том числе его знаменитым «чудикам». Красота души последних противопоставляется стяжательству Любавиных. Как и в рассказах, на первый план здесь выдвигаются нравственные проблемы.

«Новеллистическая» природа романа «Любавины» проявляется также в сжатых сроках действия (один год), в сравнительной узости пространственного охвата событий (все действие сосредоточено в деревне Баклань и ее окрестностях), что позволяет говорить о «новеллистическом дыхании» Шукшина-романиста. О том же свидетельствует отсутствие намерений «выращивать» характер на глазах читателя: почти все герои произведения показаны уже сложившимися людьми.

Путь Шукшина к роману о Степане Разина также лежал через «малую прозу». Тематика, связанная с именем легендарного атамана, обозначилась в одном из первых рассказов художника — «Стенька Разин» (1962 г.), образ вождя в котором соответствует романной трактовке. Нетрадиционно подчиняя содержание крупного эпического полотна исследованию души одного героя, писатель вновь остается верен свѐму новеллистическому опыту. Более того, в трактовке образа Разина Шукшин перенес акцент с традиционных для исторического романа социальных мотивировок на нравственно-психологические, что привело к своеобразному «разрушению» жанровой формы исторического романа. Писатель в первую очередь отображает подвижничество Разина, его гуманистическую мораль, противопоставляя ее обывательской морали войскового атамана Корнея Яковлева и есаула Флора Минаева, не способных понять высокие цели борьбы за всех обездоленных. Таким образом, Шукшин и на материале романа «Я пришел дать вам волю» прослеживает генезис духовности и бездуховности, утверждая перспективность первой.

Влияние новеллистического опыта писателя сказалось также на его повести «Там, вдали», в которой интерпретируется уже апробированная «малым эпосом» тема отрыва сельской молодежи от родных мест. Рассматривая ту же тематику на более широком материале, В. Шукшин показывает в повести различные проявления характеров главных действующих лиц более подробно, чем в расска-

зах. Однако, как справедливо отмечала критика<sup>5</sup>, создается впечатление непроясненности внутренних мотивировок некоторых образов. Не убедительна эволюция главного героя, характер которого не столько развивается в типических обстоятельствах, сколько загадочно проявляется в них. Определенные недостатки первой повести и романов В. Шукшина явились продолжением достоинств Шукшина-новеллиста: умение в одном-двух сценических эпизодах выявить суть характера героя подчас мешало художнику полно раскрыть динамику развития этого характера.

О новеллистической поэтике В. Шукшина, ощутимой в романе, говорит дробность композиции крупного эпического полотна, а также недостаточная мотивированность внутренних побуждений героев, локальный пространственно-временной охват событий, сосредоточенность автора прежде всего на нравственной проблематике. И все же между новеллистическими произведениями Шукшина и собственно-эпическими существует прежде всего идейно-тематическая связь. Непосредственная взаимосвязь с новеллистикой проявилась при создании киноповестей.

Главное жанровое отличие киноповести от обычной литературной повести — это конденсация изображения в каждом ее эпизоде. Поэтому некоторая фрагментарность, дробность в развитии действия, отмеченные критикой как недостаток собственно-эпических произведений Шукшина<sup>6</sup>, органичны для его киноповести, что позволяет объединять отдельные рассказы в одном сюжете.

Важной посылкой для сюжетного объединения рассказов является сходство характеров героев многих новелл. Эти персонажи соединяются автором в одном действующем лице. Так, например, сюжет киносценария «Живет такой парень» (1964 г.) выстроен путем простого «сложения» сюжетов двух ранее написанных рассказов — «Гринька Малюгин» (1963 г.) и «Классный водитель» (1963 г.). Герои рассказов — Пашка Холманский и Гринька Малюгин — сливаются воедино в образе Пашки Колокольникова, а поэтому сюжет произведения представляет собой как бы «разжавшуюся пружину» концентрированного действия той и другой новеллы.

При «сложении» рассказов не ощущается насилия над материалом, так как и в характерах, и в биографиях Гриньки Малюгина и «классного водителя» Пашки Холманского много общего: помимо того, что «они с Катуня» шоферы и «сельские жители», их объединяет «чудинка

человеческая», незаурядность природы, проявляющиеся в контрасте странного поведения героев с их внутренней готовностью к подвигу.

Фабула рассказа «Классный водитель» «испытывает» героя любовью, выявляя альтруизм Пашки. Гринька Малугин «испытывается» более сложной ситуацией: он совершает подвиг, спасая бензохранилище от взрыва. Способность к самопожертвованию, характерная для героев того и другого рассказов, предопределяет естественное продолжение новеллы событиями рассказа. Поэтому сюжет киноповести «Живет такой парень» выстраивается как последовательный ряд сценических эпизодов, хроникальная связь между которыми мотивирована путешествием героя. Развивая действие от эпизода к эпизоду, каждый из которых выявляет новую грань в характере центрального персонажа, В. Шукшин не разветвляет фабулу, сохраняет одну сюжетную линию, исследует характер одного героя, что позволяет говорить о близости киноповести «Живет такой парень» по ее жанровым признакам к рассказу.

Общеизвестно, что повесть, занимающая промежуточное положение между рассказом и романом, может нести в себе преобладающие жанровые признаки или рассказа, или романа. Киноповести Шукшина тяготеют к рассказу, ибо в них нет широкого и разностороннего охвата событий, насыщенной проблематики, ветвящейся фабулы, напряженного и законченного сюжетного узла — т. е. тех основных признаков, которые сближают среднюю эпическую форму с крупной. Развивая действие последовательно и вперед, Шукшин, благодаря характерным для его новелл связям между сценическими эпизодами, легко объединяет близкие по тематике рассказы способом, родственным простой циклизации.

Новеллы Шукшина чаще всего начинаются с непосредственного развития действия, без экспозиционной заставки, и к концу создается ощущение, что писатель может поставить точку в любой момент, ибо перед нами — лишь фрагмент целостной картины действительности. Тем самым обнаруживается тенденция в более широком пространственно-временном охвате событий не только за счет продолжения рассказа, но и за счет событийности, предшествующей его началу. Эта интереснейшая особенность рассказов художника позволяла ему создавать киноповести на основе собственной «малой прозы». Как и «малый эпос» Шукшина, его киноповесть имеет ту же тен-

денцию к дальнейшему пространственно-временному охвату событий и в то же время, благодаря своей монтажной структуре, легко поддается ограничениям, связанным с лимитированным временем киносеанса. Поэтому новеллистическое мышление писателя, наложившее несколько негативный отпечаток на его собственно-эпические романы и повесть, явилось органичным для кинематографической прозы художника.

По свидетельству видного исследователя взаимосвязей литературы и кино И. М. Маневича, «киносценарий последних лет по своей внешней форме, размеру, количеству диалога, описанию напоминает повесть, и неискушенный читатель, прочтя весь сценарий или отрывок из него в газете, журнале, не обнаружит резкой разницы между ними.

В киносценарии он найдет художественное описание душевного состояния героя, его портрет, и диалог, и пейзаж — все формы выражения, свойственные прозаике.

Но все эти художественные свойства имеют свои особенности: кинодраматург должен рассказывать показывая. В сценариях советских драматургов обычно принцип рассказа через показ не проявляется во внешней форме записи, как это принято в американском сценарии, который всегда содержит точные указания места съемки, движения камеры, план, ракурсы. В советских киносценариях все это заключено в литературном тексте. Художественное описание выражает движение камеры и предопределяет монтаж. Конечно, это требует от автора сценария не только мастерского владения словом, но и знания законов кино»<sup>7</sup>.

Таким мастерским владением словом и знанием законов кино обладал Василий Шукшин. Выстраивая целостное художественное полотно по законам монтажа, писатель органично включал свои рассказы в ткань киноповести, одновременно углубляя их кинопоэтику. Концентрируя в себе элементы кинодраматургии, киноповесть в то же время — при сопоставлении с рассказом — стремится к эпической широте охвата событий в пространстве и времени. Благодаря тому, что киноповесть Шукшина создается на основе его новелл, основным структурным элементом которых является сценический эпизод, стремление к эпической широте выражается в удлинении цепочки сцен, выявляющих все новые и новые грани характера героя. Именно по такому принципу строится сюжет беллетризованного киносценария «Живет такой парень».

Сюжеты киноповестей «Брат мой...» (1974) и «Позови меня в даль светлую...» (1975) организованы несколько иначе.

Сюжетобразующей основой киноповести «Брат мой...» является рассказ «Коленчатые валы» (1962). Вновь обращаясь к судьбам молодых крестьян, покинувших свою «малую родину», Шукшин вводит в контекст произведения новое лицо, которое является пассивным наблюдателем в сценических эпизодах рассказа и активно действует в дополняющих рассказ сценах. Это Иван Громов, брат Сени Громова, главного героя рассказа «Коленчатые валы». Все четыре основных эпизода сюжетобразующей новеллы вошли в текст кинопроизведения. Не изменяя последовательности эпизодов, писатель отделяет их друг от друга, помещая в паузы между ними новые эпизоды-сценки, раскрывающие характер другого брата — Ивана. Если в рассказе «Коленчатые валы» исследуется характер одного Сени Громова: показана его гражданская зрелость, умение воспринимать колхозные заботы как свои личные, то в киноповести эти качества младшего брата еще сильнее подчеркивают отчужденность Ивана от трудовых буден колхоза. Параллельный монтаж эпизодов рассказа «Коленчатые валы» с эпизодами-встречами Ивана и его земляков, при котором практически не меняется содержание «картин-кадров» рассказа, способствует рождению новой мысли, которой не было в самом рассказе: Сеня предан «малой родине», а Иван, напротив, чувствует себя «чужим среди своих».

При создании киноповести «Брат мой...» В. Шукшин не использует сюжеты рассказов, исследующих связи молодых крестьян с покинутой ими деревней. Художник идет иным путем: он противопоставляет социально-нравственные позиции родных братьев, подчеркивая при вторичном обращении к новелле «Коленчатые валы» гражданскую зрелость Сени и оттеняя тем самым социальную аморфность Ивана.

Интересно переосмыслены в киноповести отдельные сценические эпизоды из рассказов «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969 г.) и «Шире шаг, маэстро!» (1970). Сохраняя сверхзадачу эпизода, В. Шукшин вводит в него еще одно действующее лицо — героя киноповести, обогащая тем самым смысловую нагрузку сцены.

Новые смысловые оттенки приобретают фрагменты рассказов «Степкина любовь» (1961 г.) и «Митька Ермаков» (1970 г.). Шукшин отдает в них главную роль действующе-

му лицу киноповести, что подчиняет уже готовый эпизод логике характера нового героя.

Наиболее яркое воплощение этот прием нашел в киноповести «Позови меня в даль светлую...», сюжет которой основан на четырех рассказах: «Племянник главбуха» (1962 г.), «Космос, нервная система и шмат сала» (1966 г.), «Вянет, пропадает» (1967 г.) и «Владимир Семеныч из мягкой секции» (1973 г.).

Горечь женского одиночества и печаль полусиротской жизни мальчишки, лишенного ласки отца, впервые прозвучавшие в рассказе «Племянник главбуха», а также разоблачение психологии потребителя, наиболее тонко осуществленное художником в рассказах «Вянет, пропадает» и «Владимир Семеныч из мягкой секции», являются ведущими мотивами киноповести, образующими сложное сюжетное взаимодействие.

И тематика, и структура рассказов Шукшина определяют их органичное слияние в едином контексте.

В рассказах «Племянник главбуха» и «Вянет, пропадает» речь идет о нелегких буднях молодой женщины, которая одна, без мужа, воспитывает двенадцатилетнего сына. Тема «безотцовщины», в свою очередь, связывает названные рассказы с новеллой «Космос, нервная система и шмат сала». В рассказах «Вянет, пропадает» и «Владимир Семеныч из мягкой секции» фигурирует персонаж, которого из-за пристрастия к спиртному бросила жена, но он все-таки сумел взять себя в руки, прекратил пьянствовать, стал «солидным» человеком и занялся поисками достойной невесты. Намек на развитие этой же темы содержится и в рассказе «Племянник главбуха»: на Витькину просьбу вернуть его домой, к матери, дядя отвечает, что «пока не надо», так как «сватается там один»<sup>8</sup>. Благодаря этой посылке к дальнейшему развитию событий в рассказе, он легко сливается в едином сюжете киноповести с рассказами «Вянет, пропадает» и «Владимир Семеныч из мягкой секции», женские роли в которых отданы героине киноповести. В итоге главными героями сценария являются три персонажа: Груша и ее сын Витька — главные действующие лица рассказов «Племянник главбуха» и «Вянет, пропадает», а также бухгалтер Владимир Николаич, жених Груши, в характере которого обобщены черты Владимира Николаича из рассказа «Вянет, пропадает» и Владимира Семеныча, заведующего «мягкой секцией» в мебельном магазине.

Не нарушая последовательности событий каждого отдельного рассказа, В. Шукшин «разъединяет» сценические эпизоды внутри новелл и, монтажно чередуя эпизоды одной новеллы с эпизодами другой, показывает одновременно протекающие события, применяя таким образом сугубо кинематографический прием — «параллельное время».

Ограниченное использование «параллельного времени» встречается уже в первой киноповести Василия Шукшина. По мере того как в сюжет беллетризованного сценария включается все большее число ранее написанных рассказов, возрастает и роль этого приема. По справедливому утверждению Виктора Чалмаева, Шукшин добивается в новелле единства действия, «создавая целое из кадров, протяженность из ограниченных обрубленных кусков, чередуя плотную перегонку с зазорами, паузами»<sup>9</sup>. «Целые годы, десятилетия можно поместить в паузы между этими сценами, в их кажущуюся пустоту»<sup>10</sup>. Композиционное строение киноповестей Василия Шукшина, особенно последней из них — «Позови меня в даль светлую...» — является непосредственной реализацией этой возможности.

Действие в киноповести начинается первым эпизодом рассказа «Племянник главбуха»: мать и дядя отчитывают Витьку за плохое поведение. Как и в рассказе, мальчик убегает от ругающих его родственников. Если в рассказе дядя сразу же находит спрятавшегося племянника и увозит его к себе в деревню, чтобы оградить его от дурного влияния улицы и подтянуть в учебе, то в киноповести этот эпизод отдален: Витька скрывается у своего лучшего друга Юрки. Далее — до отъезда Витьки в дом дяди — действие развивается как параллельный ряд событий в доме старика Наума Евстигнеича, квартирантом которого является Юрка, и героини киноповести Агриппины.

Эпизоды рассказа «Космос, нервная система и шмат сала» представляют собой диалоги между Юркой и Наумом Евстигнеичем о развитии современной науки. В киноповести эти споры хозяина дома и Юрки происходят в присутствии Витьки, который молчаливо солидарен с другом. Однако благодаря тому, что уже в готовую диалогическую сцену в варианте киноповести вводится третье действующее лицо — Витька, эпизоды удлиняются, так как Витька делится со своими друзьями переживаниями по поводу предстоящего замужества матери.

Беседы старика и его новых друзей перемежаются эпизодами в доме Агриппины, одним из которых является



рассказ «Вянет, пропадает». Этот рассказ не только целиком вошел в сценический эпизод киноповести, но и расширился за счет беседы матери и Витьки о «дяде Володе». Поскольку сыну жених матери не нравится, он с помощью Юрки подстроил падение Владимира Николаича на тротуаре. В киноповести появляется еще одна мотивировка, подготавливающая отъезд племянника в дом дяди: Витьку не только необходимо изолировать от дурного влияния улицы, как это было в рассказе «Племянник главбуха», но дать возможность Агриппине строить свои отношения с женихом без помех со стороны сына.

После отъезда мальчика сценические эпизоды рассказа «Племянник главбуха», рисующие жизнь Витьки в доме родственников, чередуются со сценическими эпизодами рассказа «Владимир Семеныч из мягкой секции».

Трактовка эпизодов рассказа «Племянник главбуха» в киноповести остается той же: Витька усиленно занимается математикой, стремится не перечить своему дяде и в же время, скучая по родному дому, замышляет побег.

Эпизоды рассказа «Владимир Семеныч из мягкой секции» в киноповести подвергаются существенной трансформации. Сюжетной основой рассказа являются два эпизода: встреча героя рассказа и девушки Вали у него на квартире, а также появление Владимира Семеныча с Изольдой Викторовной на банкете у родственника-диссертанта. В. Шукшин ввел в текст киноповести и тот и другой эпизод, но женскую роль в них отдал одному персонажу — Агриппине.

И в социальной, и в нравственно-психологической трактовке образов Вали и Груши много общего: обе они скромны, не привыкли к роскоши и не стремятся к ней, в поведении своем естественны и не пытаются достигнуть «современного уровня», о котором так печется их кавалер. И та и другая испытывают неловкость, когда поклонник пытается поразить свою гостью великолепием квартиры, обилием дорогих вещей в доме, нелепыми попытками упростить отношения с женщиной. Однако Владимир Николаич ведет себя по сравнению с Владимиром Семенычем более тактично: герой рассказа рассчитывает на адюльтер, герой киноповести намерен жениться. Поэтому встреча Владимира Семеныча и Вали заканчивается полнейшим разрывом, а отношения Груши и Владимира Николаича еще не потеряли перспективы: героиня киноповести считает Владимира Николаича неплохой партией и более терпима.

Героиня другого эпизода рассказа — Изольда Викторовна — работает библиотекарем, что заставляет Владимира Семеныча, видящего в ней человека интеллигентного, вести себя более скромно, чем в подобной же ситуации с Грушей. Изольде Викторовне он тактично советует: «Вам не хочется поговорить с кем-нибудь? Может, пошутили бы... А то как-то неудобно молчать»<sup>11</sup>. К Агриппине обращается более фамильярно и назидательно: «Станут интересоваться, где работаешь, — фабрика тонкорунного волокна. Все. Кем, неважно. В поведении можно быть небрежнее»<sup>12</sup>.

Поведение Владимира Николаича на банкете по внешнему рисунку совпадает с поведением Владимира Семеныча, однако имеется определенное отличие, связанное с различными профессиями героев. С Владимиром Семенычем окружающие все-таки считаются, так как он может «доставать» дефицитные вещи, а Владимира Николаича откровенно игнорируют. Поэтому «речь» Владимира Семеныча, избилующая прямыми оскорблениями в адрес присутствующих, объясняется стремлением героя покуражиться и таким путем самоутвердиться. У Владимира Николаича другая цель: в нем говорит оскорбленное самолюбие, и в его «речи» — стремление защитить свое достоинство не отступлением, а нападением.

В варианте рассказа Изольда Викторовна бежит от своего спутника, в киноповести Владимир Николаич и Груша уходят с банкета вместе, но тем не менее расставание героев уже предопределено. В ситуациях, где Валя и Изольда Викторовна, уразумев, кто перед ними, давали волю своим чувствам, более сдержанная Груша на разрыв не идет, однако и она в конце концов говорит брату: «Не могу. Сама толком не знаю: не лежит душа, и все. Хоть ты что! Сама себя уговаривала, убеждала — не могу. Лучше век одна буду жить, только... Нет! Нет, нет и нет!»<sup>13</sup>.

Начало и конец киноповести «Позови меня в даль светлую...» и рассказа «Племянник главбуха» совпадают. Происходит это за счет увеличения непосредственно переживаемого времени киноповести, хотя реальное время и сценария, и рассказа одинаково. Увеличение пространственно-временного охвата событий в укрупненной жанровой форме осуществляется благодаря монтажной структуре рассказов Шукшина, их тематической общности, сходству характеров героев многих новелл и заложенной в новеллах тенденции к дальнейшему развитию событий. Не подвергая содержание рассказов существенным измене-

ниям, уточняя главным образом отдельные мотивировки, позволяющие выстраивать киноповесть как единое целое, подчиняя готовые эпизоды характеру героя киноповести, автор «переводит» свои рассказы на язык кинопрозы. Естественность такого «перевода» подтверждает изначальную кинематографичность рассказов Шукшина.

О влиянии кинематографической поэтики на творчество Шукшина-новеллиста, ученика выдающегося кинорежиссера, народного артиста СССР М. И. Ромма, говорит следующий факт биографии художника: «В мастерской Ромма мы учились не только режиссуре, Михаил Ильич требовал, чтобы мы сами пробовали писать. Он посылал нас на объекты — почтамп или вокзал — и просил описать то, что мы видели там. Потом, на занятиях, он читал и разбирал наши зарисовки. А мне однажды посоветовал: «Пиши, в редакцию отсылать не торопись, а мне давай»<sup>14</sup>, — вспоминал Василий Шукшин о годах, проведенных во ВГИКе. Если соотнести приведенное высказывание ученика с требованиями учителя изучать поэтику Пушкина, «потому что он видит мир почти всегда так, как видит его хороший кинематографист — в виде сменяющихся, движущихся, отчетливо ограниченных в пространстве картин, которые мы можем для простоты называть кадрами. В каждой из этих последовательно возникающих картин-кадров мы легко обнаруживаем и крупность, и ракурс»<sup>15</sup>, то легко понять, что влияние драмы, как родового фактора, на «малую прозу» Шукшина связано прежде всего со спецификой кинодраматургии. Аналогом сценического эпизода в драме является «картина-кадр» в фильме. Поскольку киносценарии Шукшина являются беллетризованными сценариями, т. е. совмещают в себе свойства эпического и драматургического произведения, легко подвергаются зрелищной и слуховой интерпретации и в то же время сотканы из рассказов художника, можно говорить о влиянии кинопоэтики на «малую прозу» Шукшина.

М. И. Ромм, заставляя своих учеников создавать литературные этюды, эскизные зарисовки, безусловно, нацеливал подопечных на потенциальную кинематографичность этих эскизов. Поэтому рассказы Шукшина, несмотря на свою самостоятельную эпическую ценность, обнаруживают прямое родство с кинематографической поэтикой. Именно поэтому рассказы Шукшина являются непосредственной сюжетной основой его киноповестей, в то время как собственно-эпические произведения писателя и повести для театра, идейно-тематически подготовленные

новеллистикой Шукшина, не обнаруживают с ней непосредственной сюжетной связи.

Несмотря на связь сатирических повестей с драматургией, В. Шукшин не обращается при их создании к сюжетам собственных рассказов, поскольку ориентируется не на кинематографическую, а на театральную постановку. И все же тематическая общность связывает сатирические повести художника с его сатирическими рассказами.

Разоблачение мещанской психологии является тематической основой сатирических рассказов и повестей Шукшина. Торгово-мещанская среда, выведенная им на авансцену повести для театра «Энергичные люди», исследовалась художником в рассказах «Обида», «Версия», «Владимир Семеныч из мягкой секции» и некоторых других. Тематика и проблематика сатирических рассказов разрабатываются в повестях более подробно, однако в киноповести «Позови меня в даль светлую...» обобщение главных идей входящих в нее новелл осуществляется путем монтажа: главные герои рассказов — Владимир Николаич и Владимир Семеныч — объединяются в одном лице, характер которого рассмотрен в более широком контексте.

В сатирической повести «Энергичные люди» большая подробность в освещении той же тематики достигается путем художественного анализа различных проявлений мещанской психологии. Супруги Кузькины, Курносый, Чернявый, Брюхатый, Лысый, Простой человек, объединенные в системе образов повести, лишены индивидуальных нравственных примет. Каждый из них — вариант характера Владимира Николаича и Владимира Семеныча, но тем не менее каждый персонаж ведет свою тему: Аристарх Петрович Кузькин — «идеолог» спекулянтов, ему вторит Брюхатый; Лысый и Чернявый характерны склонностью к адюльтеру, а Простой человек — обыкновенный безвольный пьяница, случайно примкнувший к жрецам наживы.

Назаконченная повесть для театра «А поутру они проснулись...» и тематически, и структурно выстроена подобно «Энергичным людям». Каждый из «героев» первой сатирической повести Шукшина раскрывал свое нравственное кредо главным образом при объяснении с супругой Аристарха Петровича Кузькина, которая решила разоблачить спекулянтов. «Герои» пьесы «А поутру они проснулись...», рассказывая о себе друг другу после пробуждения в вытрезвителе, проявляют свое внутреннее «я» в

небольших эпизодах, каждый из которых является новеллой с актуализированным временем действия. Каждая из таких новелл имеет свое заглавие: «История на перроне, рассказанная Соколовым», «История в доме Пахомова, рассказанная Пахомовым», «Суд». Однако, в отличие от «Энергичных людей», в повести есть позитивный центр, воплощением которого является «интеллигентный очкарик». В трактовке этого образа использованы мотивы рассказов «Обида» и «Кляуза». Сашка Ермолаев («Обида»), сам Василий Шукшин («Кляуза»), и Гришаков — «интеллигентный очкарик» («А поутру они проснулись...») защищают себя в борьбе с наглецами, посягнувшими на их человеческое достоинство.

Различные оттенки мещанской психологии, сконцентрированные в образах Бабы-Яги, Змея-Горыныча, компании чертей и Мудреца, «крупным планом» показаны в повести-сказке «До третьих петухов».

Реалистическая условность служит в повести «Точка зрения» для сатирического изображения быта мещан, грубости их нравов, бескультурья и пьянства. Поэтому в повести переосмыслен эпизод из рассказа «Критика» (1964 г.). Речь идет о соседе семейства Невесты, который, будучи пьяным, разбил телевизор, так как актер, игравший в фильме роль плотника, не умел правильно держать топор в руках. В рассказе тот же поступок мотивирован иначе: его совершает старый добропорядочный человек, возмущенный высокомерием городских родственников-мещан, претендующих на тонкое понимание искусства.

Тенденция к переосмыслению ранее написанного, характерная для творческих исканий Шукшина-писателя, проявилась и при создании рассмотренных сатирических повестей, которые одновременно являются повестями для театра. «Энергичные люди» и «Точка зрения», опубликованные в 1974 г., «До третьих петухов» и «А поутру они проснулись...» (1975 г.) развивают мотивы сатирических рассказов Шукшина, напечатанных в конце 60-х — начале 70-х гг., и одновременно обнаруживают связь с театральной драматургией. Насыщенность прямой речью, авторский текст, вводящий в обстановку театрального действия, детализация, учитывающая пластику театрального актера (т. е. нет описаний мимики, выражения глаз, рассчитанных на крупный план кино), — все это обуславливает органичное инсценирование сатирических повестей Шукшина. И в то же время они не теряют самостоятельную эпическую значимость, являются литературными по-

вестями, пронизанными поэтикой театральной драматургии.

Как мы убедились, связь с драмой характерна для всего творческого наследия Шукшина-писателя, но особенно ярко она проявляется при создании киноповестей, рассказ в которых является своеобразной структурной единицей, легко включаемой в контекст кинопрозы.

В то же время рассказ как жанр оказывает влияние и на театральную прозу Шукшина. Отсутствие разветвленной сюжетной линии, локальный пространственно-временной охват событий, новеллистическая структура, родственная простой циклизации, характерны не только для киноповестей писателя, но и для его театральных повестей.

Подводя итоги анализа взаимосвязей новеллистики Шукшина с его повестями и романами, выявляя место рассказов в творческих исканиях Шукшина-писателя, правомерно сделать следующие выводы.

Во-первых, рассказ, не теряя своей самостоятельности, является «разведчиком» новой тематики и проблематики, развитой впоследствии писателем в укрупненных жанровых формах.

Во-вторых, благодаря влиянию поэтики кинематографа на «малую прозу» Шукшина, его рассказы являются сюжетной основой киноповестей художника, легко «переводятся» на язык киноискусства.

В-третьих, рассказ как жанр оказывает косвенное влияние на романное мышление писателя, благодаря чему все повести Шукшина, а также его романы тяготеют по своей жанровой природе к рассказу.

Справедливость изложенных выводов подтверждает также анализ места рассказов в авторском кинематографе художника, но это — предмет отдельного исследования, выходящего за рамки предлагаемой статьи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термины «рассказ» и «новелла» употребляются в данной статье как синонимы.

<sup>2</sup> Гребнев А. «Авторское кино»: приобретения и потери. — Искусство кино, 1976, № 3, с. 24.

<sup>3</sup> Роман «Я пришел дать вам волю» как собственно-эпическое произведение был написан на основе одноименного киномана В. Шукшина.

<sup>4</sup> См.: Камышева О. А. Некоторые особенности поэтики рассказов Василия Шукшина. — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма, вып. 2. Куйбышев, 1977, с. 163—176.

<sup>5</sup> См.: **Фоменко Л.** Характеры.— Звезда, 1967, № 6, с. 198—199; **Травкина И.** Живые сцены жизни.— Неделя, 1969, № 38, с. 14; **Овчаренко А.** Новые герои — новые пути: от М. Горького до В. Шукшина. М., 1977, с. 462.

<sup>6</sup> См.: **Хабин В.** Живет такой художник.— Лит. Россия, 1965, 12 нояб.; **Гура В.** От рассказов к роману.— Лит. газета, 1965, 27 нояб.; **Филатова Д.** В веках прославленный— Урал. 1972, № 4, с. 127.

<sup>7</sup> **Маневич И.** Кино и литература. М., 1966, с. 168—169.

<sup>8</sup> **Шукшин В.** Сельские жители. М., 1963, с. 21.

<sup>9</sup> **Чалмаев В.** Порыв ветра. Молодые герои и новеллистическое искусство Вас. Шукшина.— Север, 1972, № 10, с. 123.

<sup>10</sup> Там же, с. 117.

<sup>11</sup> **Шукшин В.** Владимир Семеныч из мягкой секции.— Лит. Россия, 1973, 30 марта.

<sup>12</sup> **Шукшина В.** Киноповести. М., 1975, с. 83.

<sup>13</sup> Там же, с. 94.

<sup>14</sup> **Шукшин В.** Учитель.— В кн.: Кинокалендарь. М., 1970, с. 12.

<sup>15</sup> **Ромм М.** Беседы о кинорежиссуре. М., 1975, с. 121.

*Б. М. Юдалевич*

## **ИВАН КУДИНОВ.**

### **СТУПЕНИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЗРЕЛОСТИ**

В начале 60-х гг. наша многонациональная проза обогатилась «широким притоком» (Г. Марков) молодых писательских сил. Ныне творчество многих вчерашних дебютантов — В. Распутина, А. Битова, А. Лиханова, Г. Матевосяна, М. и Р. Ибрагимбековых, Ю. Шесталова — хорошо известно всесоюзному читателю. Трудно уже сейчас переоценить значение этого писательского поколения для развития нашей литературы. С ним связано активное обращение к двадцатилетнему герою, молодежным темам и проблемам. И прежде всего к проблеме становления характера, к сложным процессам нравственного, гражданского мужания недавнего школьника, его закалки на переднем крае жизни.

Позднее в произведениях авторов этого поколения зазвучит во многом автобиографическая тема военного детства как первого испытания трудностями жизни, сопричастности с героическим подвигом страны.

Многие писатели этого поколения родом из деревни, отсюда обилие произведений о сельском детстве. Затем их творческие устремления закономерно сосредоточились на всем многообразии деревенского уклада, сложности проб-

лем сельского бытия. Здесь и деревня в эпоху НТР, и противоречия между бурным индустриальным развитием и уходящими в прошлое традициями старой сельщины. Наконец, может быть в меньшей степени, чем хотелось бы, продолжение «овечкинского» направления в нашей прозе — с его активным вторжением в повседневность, акцентированием на самых горячих точках партийной и хозяйственной жизни.

Понятно, что художественное освоение новых пластов действительности, как всегда, повлекло за собой стилевой и жанровый поиск, появление новых школ и течений, явилось новым значительным витком писательского мастерства.

Еще очень рано подводить даже предварительные итоги достижений этого поколения, вышедшего из военного детства.

Правда, с горечью приходится отмечать, что и эта писательская генерация уже успела понести невосполнимые потери — безвременно ушли В. Шукшин, А. Вампилов, Н. Рубцов, О. Куваев. Тем не менее, сегодня можно с полным правом говорить о расцвете этого поколения, которое еще несомненно выдвинет художников первого ряда и пополнит большую литературу талантливыми явлениями.

...Известный сибирский прозаик Иван Кудинов выступил с первой книгой рассказов «Цветы на камнях»<sup>1</sup> в 1961 г.

Литературные судьбы независимо от размеров таланта складываются различно. Никакого успеха не имело первое произведение Гоголя «Ганц Кюхельгартен», а Достоевский после появления его «Бедных людей» в глазах читающей России прослыл гением. Некрасов скупал и сжигал свой беспомощно-подражательный сборник «Мечты и звуки», а Есенину первая его книга «Радуница» принесла заслуженное признание и известность.

История литературы знает множество и таких дебютов, которые имеют значение больше для самих авторов, чем для читателей. Эти примеры умножает и текущий литературный процесс. Можно вспомнить, что литературный дебют Василия Шукшина — сборник рассказов «Сельские жители» — сразу же был воспринят как заметное явление в прозе 60-х гг. Зато первые рассказы Виктора Астафьева представляют сейчас интерес лишь для исследователей пути этого мастера.

Иван Кудинов принадлежит к числу авторов, успехи к которым пришли далеко не сразу. Но рост этого прозаика



идет последовательно и неуклонно. И если проследить этот рост от первых рассказов до романов «Стихия» и «Окраина», созданных сравнительно недавно, станет ясно, какой напряженной духовной жизнью живет писатель, как трудно, но результативно берутся им рубежи мастерства.

Даже не зная биографии И. Кудинова, многие годы отдавшего труду газетчика (сначала корабельная многотиражка, позже «Молодежь Алтая» и, наконец, «Комсомольская правда», в которой будущий писатель работал собственным корреспондентом по Алтайскому краю), легко почувствовать принадлежность автора сборника «Цветы на камнях» именно к журналистской профессии. В первую книжку барнаульского прозаика вошли новеллы о судьбе алтайского художника Г. И. Гуркина, об его учителе — великом русском пейзажисте И. И. Шишкине, а также рассказы о современниках: моряках, девушках-строителях, геологах, сельских-механизаторах. В самом разнообразии тематики были ощутимы и определенная жизненная школа автора, и опыт журналиста, стремящегося прежде всего запечатлеть многоликость быстротекущего дня. Нагляден этот газетный опыт и в осмыслении художественного материала. Автор рассказывал о профессии героев, детально рисовал место действия повествования — военный корабль, целинный вагончик в степи, строительную площадку, заводской цех. В этой обстановке совершались поступки, иногда обыденные, иногда незавидные, порой даже героические. Однако в этих рассказах недоставало главного — характеров в их движении, объемности, психологической достоверности. Поступки персонажей нередко диктовались только сюжетной ситуацией, внешней событийностью, авторской заданностью. Художественные средства молодого автора явно заимствовались из арсенала журналистики. Рассказы были лишены подтекста и своей одномерностью, однозначностью, стремлением к благополучным финалам напоминали газетные зарисовки. Показательны в этом плане короткие, двух-трехстраничные рассказы «Новый старпом», «Метлахская плитка», «Пуд соли», «Последний рейс», «Парадокс», в которых автор лишь успевает познакомить нас с героями, с конечными результатами их поступков, оставляя за пределами повествования и сложность обстоятельств, и конфликтность коллизий, и развитие образов.

Вот, к примеру, рассказ «Парадокс». Рассказчик случайно встречается с пожилой женщиной-нележкой и не-

складной судьбы. «...Муж в войну погиб, а я с трехлетним сыном осталась. Одна. Хлебнула горького до слез. А потом сын подрос. Радостнее стало. Надежда появилась. Да напрасная, видно. Витенька-то как поднялся на ноги — только и видела его... Поначалу письмами извещал о себе, а потом перестал писать. Изредка пришлет денег — вот и все. А что деньги...»<sup>2</sup>

И вновь встреча рассказчика — на сей раз с самим Витенькой. К сожалению, эта встреча с героем, а вернее с антигероем, не становится кульминационной в рассказе, она не порождает ни новых ситуаций, ни добавляет ничего к характеристике образа. Парадоксом кажется толстокожему парню, что его мать пожаловалась незнакомому человеку на родного сына. Но автор рассказа усмотрел парадокс в другом: на огромной, бугрившейся мускулами руке здорового Витеньки ярко выделялась синяя татуировка: «Не забуду мать родную».

Конечно, подобная житейская история сама по себе не нова. Но под пером опытного художника она могла обрести не только фельетонную окраску, скорее — острое психологическое исследование. В рассказе могли бы возникнуть своеобразные ситуации, обусловленные индивидуальностью героев и их переживаний. Вспоминается при этом исполненный глубокого нравственно-этического смысла, мудрый и тонкий рассказ К. Паустовского «Телеграмма». Как глубоко в нем передана драма героини, ее неоплатно долга перед матерью.

Однако «Парадокс» остался лишь зарисовкой, в которой нет полнокровных образов, нет даже попытки проникнуть в природу эгоизма.

Психологически достовернее, шире и убедительнее в рассказах этой книги раскрывается личность художника Гуркина. Чувствуется его беззаветная влюбленность в живопись, в могучую, неповторимую природу родных мест, ощущается благородство души «нечиновного» человека, особенно проявившееся в отношении к мальчику-алтайцу Тачи, мечтавшему стать пейзажистом (рассказ «Ручеек»). И все же в рассказах этого цикла («Белая ночь», «Украденный этюд», «Тайна старого леса») явственно проявляются эскизность, камерность повествования, стремление воссоздать лишь отдельные факты биографии художника, поведать о его замыслах, фрагментах той или иной картины. В повествовании намечился довольно сложный конфликт — художник и действительность — требующий, понятно, углубления, полноты исследования. Между тем

конфликт этот «обкатывался» по привычной стандартизированной схеме произведений о судьбе талантливых самородков в дореволюционной России: столкновение с меркантильными интересами близких, случайная встреча с сильными мира сего, риторический протест против мещанства, мелочности и пустоты окружающей жизни.

Первый сборник И. Кудинова не давал возможности говорить о своеобразии поэтики, оригинальном стилевом поиске, уверенном писательском почерке. Но в лучших страницах начинающего автора заметна была поэтичность лирической прозы, сказывалось умение живописать природу, находить яркие и точные детали быта. Наметились и тематические интересы — изображение человека труда и производственных процессов, воссоздание мира творческой личности, мира художника.

В 1963 г. была опубликована повесть Кудинова «Погода завтра изменится»<sup>3</sup>. (Другое название произведения, под которым оно печаталось — «Биография без начала»<sup>4</sup>.)

В эти годы в нашей литературе широкое распространение получила так называемая «молодая проза», для которой было характерно пристальное внимание к современнику, часто сверстнику автора, уважение к его поиску, острота проблематики. Ее герои, открывая для себя мир, трудно постигают его противоречия, ищут свое место в жизни. Это — романтики, созидатели, презирающие мелкое благополучие, иждивенчество, остро ощущающие свою сопричастность с жизнью страны, умеющие дать бой карьеризму, стяжательству, обывательщине.

При всем том нельзя не отметить, что жизнеоснова произведений молодежной тематики часто была ограниченной. Городской быт воссоздавался при помощи броских, зачастую экстравагантных, но в сущности однообразных деталей. Стройка, геологическая экспедиция, институтское общежитие и другие места, куда обычно попадали герои, изображались довольно поверхностно, с позиций удивленного или восхищенного новичка. К тому же в «молодой прозе» выработался определенный сюжетный стереотип, в который, как в «прокрустово ложе», многие авторы стремятся уместить свои жизненные наблюдения. Эта схема состоит из двух частей — городская жизнь и рабочий коллектив. Во второй непременно, и часто в очень сжатые сроки, утрачиваются скептицизм и эгоизм, происходит прозрение и нравственное перерождение молодого человека. Отходя от журналистской, осваивая писательскую мане-

ру письма, И. Кудинов, очевидно, незаметно для себя оказался в плену поэтики «молодой прозы».

Герой повести «Погода завтра изменится» Гена Воронков в своем мужании испытал много схожего с тем, через что прошли его литературные сотоварищи. Был и испуг перед трудностями, и малодушие, и разочарование в жизни. Была попытка бежать со стройки. А затем — поддержка друзей, участие в большом, важном деле, понимание того, что суровые будни определяют характер человека.

Отнюдь не стал художественным открытием и другой образ повести — хрупкая москвичка Рита, генеральская дочь, покинувшая родной дом, чтобы доказать себе и другим, что в семье обеспеченных родителей рождаются не одни маменькины дочки, уехавшая из столицы потому, что необычайно любит свою Москву. Немало тогда кочевало по страницам молодежных повестей парней и девушек, «принципиально» расстающихся с отчим домом, также стремящихся познать романтикустроек, тайги, целинных степей, именно там сдать экзамен на зрелость.

И по горячим следам только что вышедшей повести критик Л. Теракопян, обозревая произведения о молодежи<sup>5</sup>, не без основания упрекнул И. Кудинова в подражании литературным образцам. Однако было бы неверно объяснять появление повести «Погода завтра изменится» одной только проторенностью литературных дорог. От вымышленного автором Синеозерска нетрудно перекинуть мостик к реальному Братску, Рудному или Дивногорску. Кроме того, в образе Гены Воронкова есть черты своеобразия. Он не избалован жизнью. Это не позер, не скептик, как герои некоторых модных в то время повестей. Генка успел уже кое-что испытать: он не помнит своих родителей, погибших во время войны. Детство его прошло в детском доме, потом был завод. И на стройке Генка появился отнюдь не из одного стремления «хлебнуть романтики».

В этом образе есть черты, дорогие Кудинову, — обостренная честность, органичная скромность, самоотверженность, презрение к психологии потребительства. Эти черты героя наметились еще в первых кудиновских рассказах.

Очень близок Геннадию Воронкову по своему нравственному облику, например, Родька из рассказа «Пуд соли». С подобным героем, обретшим новые грани, написанным более зрело и богато, мы встретимся и в последующих произведениях писателя. Дальнейшее развитие получили и другие, присущие прозе Кудинова черты — ли-

ричность, стремление раскрыть человека в труде, пейзажная живопись.

Таким образом, хотя в повести «Погода завтра изменится» есть доля книжности и подражательности, в ней намечается и кристаллизуется характерное для поэтики прозаика. И поэтому, упрекая автора во вторичности, нельзя не почувствовать в этом произведении дыхания жизни. Жизнь здесь упорно борется со схемой, пробивается сквозь нее. Перефразируя первое название повести — «Биография без начала», эту повесть можно считать началом литературной биографии Ивана Кудинова.

Несколько лет писатель упорно работает в жанре маленькой повести. Этот цикл повестей населен молодежью и объединен общей проблемой становления характера. Однако решается эта проблема по-разному, обогащаясь и усложняясь от повести к повести. Проследить за эволюцией решения этой проблемы, значит, в какой-то степени проследить ступени роста писателя.

Геннадия Воронкова закаляет стройка. Нравственные искания Насти из повести «Коралловый камень»<sup>6</sup> охватывают несколько иную сферу. В день своего рождения, когда Насте исполнилось девятнадцать лет, девушка случайно на речном берегу познакомилась с Володей Калачевым. Не зная, что подарить новой знакомой, он достает ей со дна реки голубоватый с красными и зелеными прожилками камень.

«Спасибо. А что это?»

— Это? — парень задумался на секунду. — Коралловый камень.

Конечно же, это был не простой камень. Это был, несомненно, коралловый камень. Как она сразу догадалась...»<sup>7</sup>

Но на поверку камень оказался обыкновенным, а Володя, показавшийся девушке сказочным принцем, — эгоистичным, неспособным выдержать даже самое ничтожное испытание, каким было выпавшее на его долю испытание славой футбольной звезды местного масштаба. Любовь к Володе Калачеву обернулась для наивной, чистой, легкоранимой Насти серьезной драмой, сделала девушку тверже и сильнее.

Как видим, фабульная схема повести не нова. К этому можно добавить, что в ней немало банальных рассуждений, попыток ломиться в открытые двери. Вот как, например, рассуждает интеллектуальный очкарик Славка: «Но я против показной романтики. Я вообще не верю, что романтику можно найти. Как будто для этого достаточно

купить плакатный билет и уехать в Братск или, скажем, податься к геологам в Саяны. Ни черта ты там не найдешь, если нет у тебя в душе этой самой романтики. Даже в Саянах не найдешь»<sup>8</sup>.

И все-таки это был некоторый шаг вперед, так как исследование характеров касалось более тонких душевных струн, глубоко личного и даже в какой-то мере психологически сложного узла отношений.

С новой ситуацией и совсем иными характерами мы встречаемся в повести «...Возможна гроза»<sup>9</sup>. Эпиграф произведения взят из Сент-Экзюпери: «Я долго жил среди взрослых, я видел их совсем близко».

Пожалуй, в этом эпиграфе присутствует легкая авторская ирония. Женька не так уж долго жил среди взрослых. Он только что окончил школу и по протекции отца поехал на лето к геофизикам.

— Зачем ты сюда приехал? — спросила Таня.

— Просто так... Интересно. С таким же успехом я мог бы поехать к археологам.

— Думаешь у них интереснее?

— Не знаю.

— А что ты знаешь? — спросила она<sup>10</sup>.

Знает Женья действительно очень немного. Его открытие мира еще недалеко от начала. Он еще очень зелен, а мир взрослых полон неожиданностей, разнохарактерен и контрастен.

Именно здесь, у геофизиков, Женьке довелось пережить свою первую, очень короткую и странную любовь. Это было увлечение топографом Таней, красивой и умной женщиной.

Любовь не оказалась неразделенной. Но очень скоро жизнь отрезвила мальчика, нанеся ему неожиданный удар. Таня, Татьяна Семеновна, решила выйти замуж за инженера Олега Васильевича.

— Скажи, Таня, зачем всё это было? — спросил он. — И что это было?

— Женечка, милый, ну считай, пожалуйста, что ничего не было...

— Как это не было? Ведь было же!... Зачем?

— Не знаю. Не знаю. Ты еще совсем мальчик, а мне уже двадцать четыре...<sup>11</sup>

Так впервые Женья на собственном нелегком опыте убеждается в том, что жизнь задает задачи посложнее тех, которые в школе считались самыми трудными. И,

главное, решения этих задач отнюдь не однозначны. Генна Воронков, Настя, Женя — все эти ребята только входят в жизнь. Проблема становления характеров для них в значительной степени возрастная.

Виктор Переяслин, герой повести «Городская жизнь»<sup>12</sup>, много старше их. За плечами его не средняя школа, а институт. Виктор — хирург. Он работает в клинике под руководством своего отца — известного профессора. У Виктора определились интересы, сложились вкусы, устоялся образ жизни. Сложился и характер. Несмотря на суровую, требующую решительности профессию, это отчасти характер мечтателя, много размышляющего, мало приспособленного к самостоятельным поворотным решениям. В мечтах Виктор нередко видел себя на месте другого. «Это была игра, доставляющая ему массу удовольствий, — он видел летящий самолет над городом, закрывал глаза... и оказывался в пилотской кабине...»<sup>13</sup>

Володька Черных — единственный человек, который знал об этих странностях Виктора, — отнесся к полетам в мечтах скептически. Сам он как раз был человеком решительных действий: по окончании института он уехал в далекое глубинное село в алтайских горах. Но вот происходит событие, коренным образом изменившее, перевернувшее всю жизнь Виктора. Врач Владимир Черных погиб в горах. Ездил по вызову верхом ночью и на обратном пути разбился. Осталась женщина, которую он любил. Остались и любимая работа, незавершенные планы, не доведенные до конца искания. И в свете этой драмы иной предстает перед Виктором вся его жизнь. Происходит не только переоценка ценностей, ломка привычных представлений, но и ломка характера. Однажды Виктор говорит отцу: «Я знал Володьку лучше, чем кто-либо. Я знал, чего он хотел. Я обязан ехать».

Впервые в жизни молодой хирург принимает то самое «поворотное» решение, к которому он как будто был неспособен. Едет в далекое горное село, чтобы на посту врача заменить погибшего друга.

Повесть «Городская жизнь» — новая ступень на «лестнице» писательского роста И. Кудинова. Здесь можно говорить об элементах подлинного мастерства. Автор использовал целый комплекс самых различных приемов. В повести умело переплетены несколько сюжетных линий, точно вкраплены ретроспекция, перекрестный внутренний монолог. О возросшем писательском опыте свидетельствуют сцены, прямо не связанные с фабульным

развитием, но мировоззренчески обогащающие повествование, его объем и подтекст.

Прозаик сумел воссоздать профессиональную сторону деятельности своих героев, передать ощущение ритма большого города, в котором они живут. Ему удалось найти много колоритных пейзажных деталей, создающих картины горной природы Алтая.

Однако и в этом произведении, к сожалению, не исчезли очевидная банальность и традиционность многих образов и ситуаций.

Банальна сверхкрасивая Елка с ее сверхкрасивым полным именем Иоланта. Банальны и взаимоотношения Виктора с ней, начиная с первого знакомства, когда он спасает девушку от пристающих к ней парней.

Знаком по многим образцам и, тем не менее, из-за отсутствия, вероятно, каких-то своих, особых черт не кажется достоверным весь уклад профессорского дома с неизменной престарелой экономкой. Да и сам профессор в некоторых сценах выглядит «идеальным» героем, который, как правило, бьвет лишен плоти и крови. Отсюда излишняя сухость, неоправданная холодноватая бесстрашность профессора даже в той сцене, когда сын сообщает ему о своем решении уйти из его клиники и уехать в горы.

И в этой, как в предыдущих повестях, автор не свободен от тривиальных истин. Одну из них он заставляет «открыть» пожилого интеллигента Шрайна: «Только и мещанство по-моему не стоит на месте, а со временем прогрессирует, вернее сказать, приспособливается к прогрессу, видоизменяется. Иной раз простым глазом и не разглядишь...»<sup>14</sup>

Все это в какой-то степени мешает воплощению авторского замысла, вносит в художественное произведение долю примитивизма и схематизма. И тем не менее если литературная биография Ивана Кудинова началась с повести «Начало биографии», то повесть «Городская жизнь» как бы завершает этап ученичества — первый и самый трудный этап исканий. Теперь мы можем говорить об Иване Кудинове как о художнике сложившемся, произведения которого имеют самостоятельное значение. И характерно, что, завершая годы начальных исканий, писатель возвращается к близкой ему деревенской теме. Это возвращение, возможно, в какой-то степени обусловлено, подсказано не только впечатлениями детства, но и появлением в литературе новой мощной когорты писателей,



которая получила наименование «деревенщиков новой волны».

Тема деревни, как известно, всегда широко разрабатывалась русской и советской литературой. Вместе с тем воздействие ряда социальных факторов последних десятилетий привело к тому, что появился новый тип земледельца, что обусловлено не только определенными изменениями содержания сельского труда, внедрением в сельскую жизнь новых профессий, но и закономерной сменой поколений сельских тружеников. Интенсивная миграция сельского населения со всеми вытекающими отсюда проблемами также привлекла писательское внимание к деревне. А эта тема, в свою очередь, смыкается с более широкой проблемой «человек и природа», имеющей самое прямое отношение к деревенской тематике.

Впрочем, появившаяся в конце 60-х гг. повесть И. Кудинова «Покушение»<sup>15</sup> находится где-то на грани той «молодой прозы», в русле которой работал прозаик, и прозы деревенской. Кроме этого, произведение отличает острая, почти детективная фабула.

Беспечный, бесшабашный парень, сельский киномеханик Гринька, поднявшись с постели с тяжелой похмельной головой, никак не может вспомнить что-то важное, что неотступно волнует его. И вдруг смутное это чувство обернулось осознанной тревогой. Гриня вспомнил, как его двоюродный брат Степан ночью хвастался городскому гостю: «Слышь,— сказал Степа.— Подложил я патрон Лубянину-то... Тихо-мирно. Сенки у него не заперты. Слышь, сенки, говорю, не заперты... Фейерверк будет. Попомнит от Степку Соломина, век не забудет...»<sup>16</sup>

Действие повести по времени занимает всего один день. Весь этот день Гриня упорно ищет охотоведа Лубянина, стремясь предотвратить возможную трагедию — взрыв заряженного толком патрона. (Кстати, опасения Гриньки оказались напрасными: как выяснилось, жизнь Лубянина и без его вмешательства была вне опасности.)

Автор, как это он делал и в повести «Городская жизнь», перебивает повествование ретроспективными планами. В короткой повести раскрывается многообразие жизни деревни, обрисовываются характеры, становится ясной и природа столкновения честного и упорного Лубянина с бессердечным и пустым Соломиным, которого охотовед едва не уличил в браконьерстве.

Кажется, что фабула повести довольно стереотипна. Случай с браконьером, подкладывающим набитый толком

патрон, выглядит чем-то знакомым. Есть, очевидно, здесь отголоски приключенческих повестей и рассказов. Но весь настрой повествования несколько проничен к этой, по сути, эфемерной, приключенческой завязке. С первых страниц читателя больше интересует психологическое состояние Гриньки, чем внешнее развитие событий. Этого, к сожалению, не заметил критик В. Шапошников, рассматривающий в своей статье «Требуется ЧП»<sup>17</sup> повесть Кудинова как обычный детектив.

Пафос повести гораздо сложнее. Гринька узнает о подлome поступке Соломина совершенно случайно. Для него лично эта история не имела бы никаких последствий даже в случае трагического ее исхода. Более того, предупреждая охотоведа, Гринька рискует показать себя в невыгодном свете. Лубянин, который и у Гриньки в свое время успел отобрать ружье, застав его в заповеднике, вряд ли поверит, что тот не видел этого злополучного патрона. Напротив, он может заподозрить, что именно киномеханик вложил ему в ствол толовый патрон, а потом испугался возможных последствий.

Все это Гринька не берет в расчет. Автор убедительно показывает, что его бесшабашность, безалаберность не более, чем легкая рябь на поверхности большой и сильной реки. Коснись чего серьезного, и Гринька оказывается человеком отзывчивым, совестливым, великодушным. Сквозь осуждение отдельных нелепых поступков Гриньки, сквозь нескрытую иронию по отношению к его инфантильности проглядывает откровенное любование Гринькиной добротой, открытостью, душевной чистотой и широтой.

Таким образом, вряд ли остросюжетную повесть «Покушение» можно причислить к жанру детектива, где обычно фабульные перипетии превалируют над психологическим исследованием. Главное в ней, как и в предыдущих повестях И. Кудинова, становление характера молодого человека. Не случайно, повесть была включена в известную серию «Молодая проза Сибири»<sup>18</sup>.

Несколько произведений И. Кудинов посвятил теме деревенского детства во время войны. Тема эта знакома читателям по произведениям многих мастеров современной прозы, в том числе В. Шукшина, В. Распутина, А. Лиханова. И. Кудинова интересует влияние трудных детских лет на формирование личности. С особой силой, всеми средствами, которыми располагает его художественная палитра, он выдвигает на первый план то неувя-

даемое, возвышенное, дорогое сердцу русского человека, что коренится в старых деревенских устоях, в укладе сельской жизни. В то же время это совпадение определяющих мотивов не делает повесть вторичной или подражательной. Алтайский писатель идет от пережитого, от своего жизненного опыта.

В интервью, опубликованном в «Алтайской правде», на вопрос, как родился замысел книги «На земле», в которой собраны произведения о деревне времен Отечественной войны, и был ли использован в ней автобиографический материал, И. Кудинов ответил: «...У каждого автора это происходит по-своему. Я допускаю даже, — кому-то достаточно одной интересной мысли, чтобы, оттолкнувшись от нее, нарисовать картину, развернуть действие, создав при этом достоверную атмосферу... Сам я больше всего полагаюсь на факт, взятый непосредственно из жизни, на точную деталь...»<sup>19</sup> Далее писатель уточняет. Это отнюдь не означает, что все, о чем он пишет, так и было в жизни. Но для замысла ему необходимо какое-то непосредственное «столкновение» с жизнью.

Главный герой центрального произведения книги, повести «На земле» — тринадцатилетний Федор Андрейчиков. Федя — единственный мужчина в своей семье, живущей на глухой заимке. Мальчику пришлось бросить школу. Но он проходит другую, более суровую, более ответственную школу. Феде Андрейчикову приходится работать за взрослого, и потому особое место в повести занимает и первый Федькин воз с лежалым сеном (в новой редакции повесть так и будет названа «Федькин воз»<sup>20</sup>), и тревожное, и радостное предощущение самостоятельной работы на поле — весной Федьке доведется пахать первый раз в жизни. В ряду событий, обусловивших Федькино повзросление, и встреча с волком, который успел не раз проникнуть в деревню и на заимку, где жили Андрейчиковы.

Становлению характера немало способствуют взрослые, и прежде всего Федькина мать — колхозный бригадир военных лет, женщина большой душевной силы, Мария — девятнадцатилетняя вдова, потерявшая мужа на войне, Лена — невеста старшего брата Василия.

Есть в повести сцена, стоящая, как степень над алгебраическим выражением. Лена приносит фронтовое письмо Василия. И мать, и сестры, и Федька довольны за своего фронтовика, радуются тому, что он жив и здоров. А в кармане у Лены лежит извещение о том, что лейтенант

Василий Андрейчиков пал смертью храбрых. Девушка решила до времени носить свое горе одна, не деля его ни с кем.

К этой повести близки рассказы Ивана Кудинова «Бухон», «Белая картошка», «Икона», «Туески». За исключением «Белой картошки», перечисленные рассказы написаны от первого лица и в какой-то степени тяготеют к воспоминаниям. Притягательны их особый настрой, теплота, взволнованность, лирическая окраска. Возросшее мастерство автора сказалось и в том, что лиризм в них удачно сочетается с драматизмом.

«В апреле, едва сойдут снега, по косогорам, над сумрачными прохладными логами, зацветают подснежники — неброские, застенчивые, почти робкие в своей неприхотливости. Я все чаще задумываюсь, припоминая шумные наши, торопливые весны, первые проталины, как признак неодолимости тепла и солнца, и первые цветы на прогретых лужайках, так метко и скромно названные, — подснежники»<sup>21</sup>.

Этот лирический зачин служит ключом к рассказу «Бухон», в центре которого чудаковатый, с виду неприступный, но удивительно трудолюбивый и добросердечный человек. Поначалу повествование о Бухоне, его кашле, слышном за полкилометра, его легендарной бороде, детских страхах, связанных с ним, ведется с чуть грустной улыбкой, с которой обычно вспоминаются невозвратимые годы.

Но вот грянула война. На фронт, в числе других, ушел и сын Бухона. И когда в сельской конторе стали собирать теплые вещи для фронта, Бухон принес свой, знакомый всей деревне, бараний тулуп. Довольный щедрым даром, уполномоченный пожал старику руку: «В такой одежде можно до самого Берлина. Вот и получит ваш сын...» Бухон молча вышел, а кто-то из сельчан сказал: «Сыну его тулуп уже не нужен... Извещение вчера пришло...» Так умеи эти люди носить в себе свое горе.

Лиризм и драматизм сочетаются и в рассказе «Икона», главный герой которого гибнет на войне, и в рассказе «Туески», где смерть уносит знаменитого на всю округу мастера деревянных туесков деда Савушку, и в рассказе «Белая картошка», в котором правдиво и тонко раскрыт образ женщины с изломанной войной судьбой.

Примечательно, что пронизанные светлой печалью, все эти рассказы оптимистичны. Тяжелые потери, драматизм, порой даже трагичность событий не делают жизнь

безысходной, не останавливают ее постоянного, неуклонного движения.

Как это часто бывает, разрабатывая ту или иную тему, от произведений, навеянных далеким прошлым, личными впечатлениями, писатель переходит к более масштабным и социально значимым полотнам. Здесь чаще всего становятся тесными рамки повествования от первого лица. Лирические краски обретают иные, более сдержанные оттенки, эмоциональные всплески уступают место событиям, размышлениям, глубокому исследованию характеров.

Такого рода эволюция начинается у И. Кудинова с его повести «Хлебозары». Примечательно, что эта повесть получила самую высокую оценку именно у тех, о ком она написана, — у деревенских жителей. Произведение удостоено премии колхоза «Родины» Шипуновского района.

Само название повести говорит о ее содержании и направленности. Хлебозары — это молнии или зарницы во время цветения хлебной нивы. Это особый, ни с чем не сравнимый свет, предвещающий налив хлебов и скорую страдную пору.

Этим светом как бы озарен и главный герой повести Егор Басаргин, и первая его жена Марьюшка, и Катерина, с которой он соединил свою жизнь на старости лет, и агроном Ольга Петровна, и пастух Красилов, и другие персонажи.

Жизнь этих людей неотделима от широкого хлебного поля, деревенских забот, сельского уклада и быта. И автор художнически утверждает это с первых же страниц повести, показывая неудавшуюся попытку Егора Егоровича поселиться в городе у своего сына. Лад в семье, удобства городской жизни, протесты сына против попыток отца уехать, преклонный возраст самого Басаргина — все это оказывается бессильным перед властной тягой туда, где прошло столько трудовых лет, столько пережито, выстрадано.

Зрелость прозаика сказалась в данном случае в том, что в отличие от иных литераторов он не пытается противопоставить деревню городу. Напротив, решение уехать у Егора Басаргина становится бесповоротным, когда он на заводской окраине встречает вышедшего на пенсию рабочего, который, видимо, почти каждый день приходит посмотреть на свой завод, послушать глухой монотонный гул, звон и лязг его цехов.

Убедительно, без декларативности показывает Иван Кудинов близость этих людей, лишь случайно встретив-

ших друг друга, но спаянных трудовым братством. Ярко, тепло написана сцена, когда старый рабочий, любуясь гигантским своим заводом, говорит Басаргину: «А поглядели б вы, что тут было лет двадцать назад, — ничего не было, пустырь, голое поле... Привезли оборудование, а цехов нет... Станки установили, а потом начали стены возводить. Под открытым небом работали. Да как еще работали!»<sup>22</sup>

И как прекрасно понимает его Басаргин, вспоминая то время, «когда они пахали землю чуть ли не на себе, запрягали дойных коров, у которых от тяжести перегорало молоко и лопались копыта».

Повесть, в самом начале которой мы видим Басаргина стариком, как бы обращена в прошлое. Многие в этом прошлом повидала семья Басаргиных — одна из трудовых деревенских семей. Деда Басаргина и смерть застала на работе. Поднял старый Иван Басаргин навильник и пошатнулся, дрогнул, выронил вилы, «и сено, зашуршав, рассыпалось по свежей зеленой траве...» Вечным тружеником был и отец Егора Басаргина, заразивший сына мечтой вырастить необыкновенную, с тяжелым колосом чудо-пшеницу.

Много суровых лет, много крутых переломов пережила сибирская деревня — и ничто не прошло мимо Егора Басаргина. В детстве он помнит главную заботу большой семьи — был бы хлеб, хватило бы его до нови.

Есть за деревней памятное место, которое сельчане называют «Басаргиным овражком». Здесь во время коллективизации кулаки стреляли из обреза в Егора Басаргина. «Страшный ты был, Егор, в кровище весь..., — вспоминает Катерина. — Думали, и не жилец, отходил свое».

В Отечественную войну Егор принял на свои немолодые уже плечи немалую тяжесть. Стал председателем колхоза. Война унесла двух его сыновей. И даже события на Даманском не прошли мимо него. Там был тяжело ранен муж его любимой дочери Веры. Но все-таки Егор добьется своего, осуществит заветную жизненную мечту. На родных полях поднимется его замечательная пшеница, даст невиданный урожай.

В нашей литературе немало образов сельских труженников, колхозных опытников, бригадиров, председателей. Органически скромный, как многие герои Кудинова, отличающийся обостренным чувством долга и справедливости, Егор Басаргин не затеряется среди них. Он не на-

поминает персонажи Галины Николаевой или Владимира Тендрякова, Сергея Залыгина или Елизара Мальцева. Тем, кто знает алтайское село, он скорее напоминает своих прототипов — прославленных мастеров высоких урожаев Ефремова, Вариводу, Чуманова.

Деревенские рассказы и повести Ивана Кудинова ценны еще одной своей немаловажной гранью. Главный пафос деревенщиков новой волны состоял в утверждении непреходящего значения духовных ценностей, исторического народного опыта. Социологи, психологи, историки, исследователи литературного процесса неоднократно отмечали, что в эпоху НТР недопустимо нравственное отставание общества от достижений научно-технического прогресса. Этого отставания можно избежать, уделяя внимание высоконравственному потенциалу, накопленному в прошлом, в том числе и опыту, и укладу старой деревни, лучшие представители которой отличались необычайным трудолюбием, терпением, самоотверженностью и бескорыстием, близостью к природе, являлись хранителями образного национального слова.

Не случайно именно к нравственному опыту старой деревни обратились такие мастера нашей литературы, как Федор Абрамов и Чингиз Айтматов, Сергей Залыгин и Мустай Карим, Василий Белов и Гумер Баширов, Валентин Распутин и Фазиль Искандер...

В числе многих других эту важную проблему в меру своего художественного дарования решает и Иван Кудинов.

В начале 70-х гг. писатель создает повесть, продолжающую и развивающую некоторые мотивы его творческих исканий и в то же время стоящую несколько особняком. Это — повесть о великом русском пейзажисте И. И. Шишкине<sup>23</sup>.

Интерес к живописи, в частности к работе И. И. Шишкина, у И. Кудинова проявился давно. Самая первая его книга рассказов открывается новеллой о Шишкине («Лесной царь»). В этой небольшой новелле легко обнаружить многие мотивы, которые впоследствии писатель развил в своей повести.

Рассказчик показывает великого художника в преклонном возрасте. С начальных страниц несколько прямолинейно, но убедительно подчеркивается единение Шишкина с природой, с русским лесом. Он сам выглядит как бы частью этого леса: «Шишкин лежал на кровати, как сломанный ветром старый дуб... Лохматая голова.

Огромные жилистые руки. Строгое лицо и напряженно сдвинутые над переносьем густые брови...»<sup>24</sup>

В новелле художник, которому прописан постельный режим, нарушает указание врача и обманывает бдительность дочери; он добирается до леса, устраивается на пне, положив больную ногу на раскладной стульчик и пишет этюд.

В лесу он чувствует себя полным хозяином. Когда здесь появляется возмущенный врач, художник гостеприимно, как будто в своем кабинете, предлагает ему: «Да вы садитесь, вот здесь рядышком и печенек есть».

Природа, родной сосновый лес оказываются целебными для Шишкина.

В новеллах о Г. Гуркине, опубликованных, как выше говорилось, в той же книге, И. Кудинов сделал первую попытку воссоздать встречу алтайского художника с Шишкиным в Петербурге. Эта встреча, учеба Гуркина у великого русского живописца стали заметной сюжетной линией в повести.

«Сосны, освещенные солнцем» впервые были опубликованы в журнале «Сибирские огни» в 1972 г.<sup>25</sup>, а в 1973 г. повесть выходит отдельным изданием. Книга Кудинова — первое и пока единственное произведение о великом русском пейзажисте. Созданию повести предшествовала большая, кропотливая работа по сбору материала. И. Кудинов дважды побывал на родине великого художника в старинном городе Елабуге, много времени отдал работе в научном архиве Академии художеств в Ленинграде, занимался в библиотеках г. Кирова и Казани.

Можно без преувеличения сказать, что в этом произведении дар художника слова Иван Кудинов соединил с добросовестностью исследователя.

В первых главах книги оживает купеческий город Елабуга, окруженный на сотни верст сосновым бором, с Тоймой-рекой, с колоколами Елабужского собора, один из которых — трехсотпудовый — отлил дед будущего художника — знатный умелец, не только литейщик, но и бондарь, и краснодеревщик, и пимокат, и кузнец. Мы знакомимся с семьей Шишкиных. Особенно колоритен в ней отец — странный в купеческой среде человек, избранный городским головой и более занятый заботами о родном городе, чем о своих барышах, и неуклонно разоряющийся, но написавший историю Елабуги.

Писатель прослеживает зарождение и развитие большого таланта живописца у И. И. Шишкина. Кажется,



ни один штрих, способствующий формированию великого художника, не прошел мимо внимания повествователя. Не назойливо, без излишней беллетризации и в то же время очень достоверно показывает автор и прогулки в родных лесах, и чтение книг из отцовской библиотеки, и встречи с художником, расписывающим все тот же Елабужский собор.

Наконец, учеба в Москве, в художественном училище. Знакомство с работами великих мастеров, дружба и споры с сокурсниками и врывающиеся в жизнь события века, в том числе знаменитая программная диссертация Чернышевского. И самое главное — мучительное стремление передать «непридуманную красоту» русской природы. Запись в дневнике: «Природа есть единственная книга, из которой мы можем научиться искусству». Характерная просьба Шишкина — разрешить из трех лет, отведенных для работы за границей, провести некоторое время в России. Снова и снова работа над русским лесным пейзажем. Критическое отношение к грубой и черствой современной ему зарубежной живописи: «С каким хламом здесь перемешаны картины Рубенса и Мурильо!»

Возвращение на родину и жизнь с кистью в руках. Жизнь живописца, сумевшего на одну из итоговых выставок представить немало-немного триста картин и этюдов и более двухсот рисунков.

Дружба с Мокрицким, Перовым, Крамским, Васильевым, организация знаменитой когорты передвижников. И семейная жизнь Шишкина, в которой было немало потерь, смертей, драматических событий.

Как будто без особого, наперед заданного плана рисует И. Кудинov различные встречи, словно бы случайные разговоры, чаепития, споры, прогулки. Но все это выстраивается в одну стройную и строгую картину, в которой, оказывается, нет ни одного лишнего, неработающего штриха.

Без громких слов, очень естественно умеет говорить прозаик о возвышенном и даже великом. Рисуя образ корифеев русской живописи, он удачно избегает выпренности, ходульности, сладкой умиленности, которые часто сопутствуют подобным попыткам.

Особую роль в повести, как это было и в жизни, и в творчестве великого пейзажиста, играют картины природы. Рисуя пейзажи, И. Кудинov не пытается «соревноваться» с Шишкиным, писатель ставил другую цель — стремился показать отношение художника к природе,

могучему русскому лесу, необъятным просторам России.

«Шишкин любил писать спокойные, светлые леса, с высоким чистым небом, с высокими могучими деревьями. Он словно брал вас за руку и вел в сосновые боры и дубовые рощи, в лесную глушь, показывал и говорил: „Смотрите, как хорош, как прекрасен мир! Отчего же на земле столько скверны и пошлости? Это же не соответствует природе“»<sup>26</sup>.

Особая сложность, которую преодолевал автор в своем документально-биографическом произведении, состояла в воссоздании процесса творчества, вдохновенного труда героя. Это стало определяющим во второй редакции повести<sup>27</sup>, где писатель уделяет заметно больше внимания нелегкому «спору художника с красками и холстом». И проникновение в глубины творческой деятельности, естественно, связано с реконструкцией исторического фона, характеристикой времени и эпохи.

Критик Н. Яновский, сравнивая редакции повести, отмечает, что в окончательном варианте подробней дана общественно-политическая обстановка в стране, особенно в 60—70-е гг.<sup>28</sup> Во второй редакции подчеркивается исключительная роль передвижников в судьбе И. Шишкина, его активное участие в товариществе русских художников. И в связи с этим автор подробно прослеживает духовную дружбу Шишкина с И. Н. Крамским, влияние которого на развитие отечественного искусства того периода трудно переоценить.

«Иван Иванович впервые понял, как много значил для него Крамской и что утрата эта для него, Шишкина, может быть, самая тяжелая и невозполнимая. Да и не только для него. „Такого художника, такого человека уже не будет,— скажет он на похоронах.— Будут другие, но такого не будет. Никогда“»<sup>29</sup>.

Новая редакция повести не только значительно усиливала драматический путь великого художника, но и полнее воссоздавала последовательную борьбу И. И. Шишкина за торжество принципов русского реалистического искусства.

В 1977 г. был опубликован роман И. Кудинова — «Стихия»<sup>30</sup>. Это произведение выходит за рамки той деревенской прозы новой волны, в русле которой до сих пор работал писатель.

В критике неоднократно отмечалось, что даже в лучших произведениях этого литературного направления явно недостаёт изображения производственных процессов,

происходящих в сегодняшней деревне. Эти произведения обращены к нашему дню только своим нравственным пафосом. В них, как правило, нет широкой панорамы современного колхозного труда. Более того, лишь очень опосредованно, преимущественно в четырех стенах сельской избы, отражены в этих книгах те процессы, которые происходят в современной деревне.

Правда, эти «пробелы» удачно восполняют очерк и публицистика, в частности известная серия «Письма из деревни». Недаром выступая на Алтае, на конференции, посвященной сельской теме в советской литературе, известный очеркист Г. Радов указал писателям на один из важнейших моментов в жизни алтайской деревни, требующий своего воплощения в художественном творчестве. «Немало горьких слов,— отмечал он,— было высказано публицистами алтайским товарищам насчет так называемой пропашной системы земледелия, немало упреков было сделано в их адрес за эрозию почв и пыльные бури. А вот о том, как те же самые люди, которые по воле обстоятельств допустили эти промахи, сумели исправить положение, как коренным образом были пересмотрены взгляды, привычки, методы, сломлена инерция классического земледелия и введены новые приемы,— об этом мы еще не рассказали народу»<sup>31</sup>.

Именно этот сложный, полный драматизма период в жизни родного края и стремился воссоздать Иван Кудинов. Автор не пытается в своем романе поразить читателя небывалыми трудностями обстановки, оснастить повествование чрезвычайными происшествиями, излишне драматизировать сюжет. Однако сам жизненный материал «Стихии», круг проблем, расстановка героев, их повседневная борьба в критической ситуации делают произведение подлинно остроконфликтным и остросюжетным. Не случайно эпиграфом к роману писатель выбрал тревожные слова великого гуманиста Франческо Петрарки: «Никто не может быть здоровым, когда болеет друг».

Да, то, что случилось в Степном районе, напоминает тяжелую и опасную болезнь — погибает плодородная земля. Погибает из-за ветровой эрозии, невиданной засухи: такой жары не припомнят даже старожилы.

В романе есть сцена, в которой автор впечатляюще показал силу природной стихии: «...что-то зловеще клубилось там, разрастаясь на глазах, превращаясь из пепельно-серого, линияло-желтого в аспидно-темное. И не заметить этого было уже нельзя — так все быстро, почти

мгновенно преобразилось вокруг. Черная туча отвалила от горизонта и пошла, клубясь, разрастаясь и ширясь, навстречу, прямо на них»<sup>32</sup>. Писатель исследует причины трудностей, испытываемых Кулундой в это время, убедительно рассказывает, как люди сегодняшнего села смогли стать победителями в этом неравном бою, в этой почти безысходной ситуации.

У нашей литературы существует прекрасная традиция раскрывать суть человека, красоту людей в героических свершениях, в созидании, в решении проблем и задач, которые кажутся неразрешимыми и непреодолимыми. Этой традиции и следует И. Кудинов, находя новые конфликты, воссоздавая новые приметы времени.

Нельзя сказать, что роман «Стихия» перенаселен действующими лицами, но автор сумел найти своих героев в разных общественных слоях, в разной профессиональной среде. Среди персонажей романа и первый секретарь Приобского обкома партии, и работники Степного райкома, и сельские интеллигенты, и рядовые механизаторы, и деревенские старожилы. Героев «Стихии» объединяет трудовое начало, любовь к земле, гордость за принадлежность к крестьянским династиям. Естественно, что автор обращается к одной из центральных фигур в битве за подъем земледелия — к образу секретаря райкома партии. Создание образа коммуниста, партийного руководителя — одна из самых значительных побед советской литературы. Есть среди этих образов давно вышедшие за рамки книг, как бы шагнувшие в жизнь, живущие рядом с нами.

Их отличительная особенность — не только убежденность, чистота помыслов, но и постоянные нелегкие раздумья и искания.

Кудинов следует этой современной и достоверной трактовке образа партийного вожака. Его Виктор Кручинин — человек тонкой душевной организации. Он не принадлежит к числу тех, кто рубит с плеча. Не только раздумья, но и тревожные сомнения нередко посещают секретаря райкома.

Кручинину казалось иногда: не знает он чего-то главного, основного, не может в чем-то важном разобраться. Временами его охватывало отчаяние, и он с горечью думал о том, что взялся не за свое дело, что кто-то на его месте, возможно тот же Забродин, мог бы сделать гораздо больше, решительнее действовал бы в такой вот обстановке, но иногда ему казалось немислимим видеть на своем месте кого-то другого, который, будь хоть семи пядей во

лбу, не сделал бы того, что сделает он, Кручинин, только он — и никто другой<sup>33</sup>.

Думается, именно к таким героям относятся слова упомянутого уже критика Л. Теракопина: «...настоящее искусство все чаще выдвигает образ коммуниста в центр концепции. На самое острое конфликтов, событий, противоречий. И тут уж перед нами не резонер, наставляющий одних и поправляющий других,— тут человек, взваливающий на себя основную тяжесть ответственности за жизнь, человек не изрекающий, а добывающий истину»<sup>34</sup>.

Долго, может быть, даже слишком долго Кручинин взвешивает все «за» и «против» на путях будущего кулундинского земледелия. Но, —когда, наконец, убеждается в необходимости коренного перелома, безоговорочно веришь в то, что этот перелом будет достигнут. Такие, как Виктор Кручинин, не отступают от своего. Они не испугаются консерваторов и рутинеров, не побоятся риска, связанного с любым новым делом. Не будет у них недостатка и в единомышленниках, в самых активных помощниках.

Один из них — тракторист Иван Мантырев. Когда в жизнь степного села врывается черная буря и перепуганные стихийным бедствием, изверившиеся в успех хозяйствования на этой земле, люди начинают уходить из родных мест, именно тогда Иван Мантырев берется строить новый дом. И не собирался он строиться в это лето, и жена была против, а тут, вдруг, ни с того, ни с сего начал.

И видно, не зря начал. Уже через несколько дней жена говорит ему: «Знаешь, — улыбается Люся, — чего мне сегодня Куренчиха сказала?... как увидела ваш сруб, аж сердце оборвалось. Вот ведь, думаю, не срываются люди, не бегут же на сторону...».

Вскоре было решено применить в степи новую, никому не знакомую агротехнику. Безотвальная пахота вызвала у осторожных крестьян много споров, много сомнений. И здесь опять все село заговорило об Иване Мантыреве. Тракторист вспахал по-новому прежде всего свой огород.

Образ Ивана Мантырева хотя и совершенно самостоятелен, но в какой-то степени сродни давно полюбившемуся читателю Егору Дымшакову из романа Елизара Мальцева «Войди в каждый дом».

Другой человек, на самоотверженную поддержку которого вполне может опереться секретарь райкома, — аг-

роном Забродин. С ним Виктор Кручинин делится самыми заветными своими мыслями, а агроном взамен открывает секретарю многое из того, что он передумал и выстрадал как специалист, отдавший всю свою жизнь нелегким заботам хлебороба.

Занимающие не столь много места в книге встречи и беседы этих людей обогащают произведение, поднимают его до философских обобщений. Чувствуется, что, выйдя на простор социальной тематики, общественных конфликтов и интересов, писатель как бы обрел второе дыхание. Его роман заселяют крупные, масштабные герои, мыслящие глубоко и проблемно..

Вместе с тем примечательна еще одна черта. Усилилась тяга писателя к изображению героических дел и поступков. И в этом плане особенно показательна фигура сельчанина Тимофея Красилова.

В тяжелую военную зиму вернулся Тимоха домой на костылях. Вызывая ужас и восхищение односельчан, наладился он с костылями ходить на лыжах, как цирковой эквилибрист. Добывал зайцев и раздавал мясо голодным солдаткам, многодетным вдовам. Женщины отказывались брать добытое израненным человеком. Тогда Тимофей стал на отдельном месте записывать своих должников: «Заведу список: кто сколько взял, какой за кем долг... После войны и расплатитесь».

Затянулись раны. Тимофей ушел на фронт и не вернулся. В амбаре, где лежали заячьи тушки, сыскали тот листок бумаги. Но фамилий земляков на нем не было. Было только одно слово — «список».

Эти экскурсы в прошлое, этот второй план романа создают неповторимую атмосферу, тот «слой», в котором наглядно прослеживаются сегодняшние черты героев, побудительные мотивы их поступков.

Роман «Стихия» не лишен ряда просчетов: где-то ощущаются длинноты, спадает порой сюжетная острота, не хватает подчас каких-то дополнительных красок в воссоздании многообразной деятельности секретаря райкома. Не все удалось писателю и в изображении личной жизни Виктора Кручинина, есть здесь банальные ситуации и сюжетные ходы. (От Кручинина уходит, а потом вновь возвращается жена. В семье нет детей, и на этой почве происходит разлад между любящими друг друга супругами.)

Недостатки произведений говорят о трудностях овладения писателем романной формы. Однако в целом роман

И. Кудинова — примечательный этап в его творчестве, красноречиво свидетельствующий о поиске писателя, о его современном почерке. Это произведение, безусловно, многое откроет читателю в нынешней «деревенской» теме, познакомит его с яркими интересными характерами.

Движение прозы И. Кудинова определило обращение писателя к различным повествовательным жанрам: от рассказа до романа. Широкий тематический диапазон произведений алтайского прозаика, включающий исследование проблем становления молодого героя, создание историко-биографического повествования, наконец, отражение важнейших производственных процессов сегодняшней колхозной деревни.

Ступени художественной зрелости И. Кудинова — результат долгого ученичества, упорного литературного труда, открытия автором своеобразного жизненного материала, острой проблематики, новых характеров. У И. Кудинова не было случайных успехов, неожиданных взлетов. Было последовательное и неуклонное овладение трудным писательским мастерством. Зато достигнутые И. Кудиновым рубежи укреплены прочно и несомненно будут служить надежным плацдармом для нового восхождения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кудинов И. Цветы на камнях. Барнаул, 1961.

<sup>2</sup> Там же, с. 123.

<sup>3</sup> Юность, 1963, № 8.

<sup>4</sup> Алтай, 1961, № 19.

<sup>5</sup> Молодой коммунист, 1964, № 3.

<sup>6</sup> Кудинов И. Коралловый камень. — Алтай, 1963, № 3.

<sup>7</sup> Там же, с. 29.

<sup>8</sup> Там же, с. 47.

<sup>9</sup> Кудинов И. ...Возможна гроза. — Алтай, 1965, № 4.

<sup>10</sup> Там же, с. 25.

<sup>11</sup> Там же, с. 50.

<sup>12</sup> Кудинов И. Городская жизнь. Барнаул, 1966.

<sup>13</sup> Там же, с. 39.

<sup>14</sup> Там же, с. 121.

<sup>15</sup> Кудинов И. Покушение. — Алтай, 1968, № 8.

<sup>16</sup> Там же, с. 19.

<sup>17</sup> Лит. газета, 1973, 20 июля.

<sup>18</sup> Кудинов И. Покушение. Новосибирск, 1972.

<sup>19</sup> Алтайская правда, 1970, 14 нояб.

<sup>20</sup> Кудинов И. Хлебозары. Федькин воз. Барнаул, 1972.

<sup>21</sup> Там же, с. 329.

<sup>22</sup> Там же, с. 16—17.

<sup>23</sup> Кудинов И. Сосны, освещенные солнцем. Барнаул, 1973.

<sup>24</sup> Цветы на камнях, с. 5.

<sup>25</sup> Сиб. огни, 1972, № 11.

- 26 Кудинов И. Сосны, освещенные солнцем, с. 80.  
 27 Кудинов И. Сосны, освещенные солнцем. Барнаул, 1981.  
 28 Яновский Н. Романы и повести Ивана Кудинова. — Сиб. огни, 1982, № 2, с. 164.  
 29 Кудинов И. Сосны, освещенные солнцем, с. 188.  
 30 Кудинов И. Стихия. М., 1977.  
 31 Декада советской литературы на Алтае. Барнаул, 1973, с. 72.  
 32 Кудинов И. Стихия, с. 20.  
 33 Там же, с. 72.  
 34 Теракоплян Л. Поколение и революция. — Вопр. литературы, 1978, № 9, с. 35.

*Л. П. Якимова*

## ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ШУГАЕВА

Стройность творческой системы, цельность художественного мира В. Шугаева по-своему уже отмечены нашей критикой, однако и она осознает несоответствие между степенью ее внимания к этому писателю и уже занятым им в литературе местом: «Шугаев иногда попадает в „обоймы“, в столичных издательствах, газетах и журналах он — и как прозаик, и как публицист желанный гость, только вот серьезного разговора о его творчестве пока еще не состоялось»<sup>1</sup>.

И хотя в частности можно было бы и поправить А. Ланщикова, указав на статьи и рецензии, специально посвященные В. Шугаеву<sup>2</sup>, однако по существу критик прав: действительно, назрела необходимость в этом «серьезном разговоре», если понимать под ним осмысление специфики художественного мира писателя, определение основных слагаемых его творческой системы.

В. Шугаев вошел в литературу шагом ровным и уверенным, избежав мучительных издержек ученичества, сразу заявив о себе как писатель высокого уровня профессионализма, своего почерка, своей концепции жизни, своей темы, своего героя, своей поэтики. Это вовсе не значит, что у В. Шугаева не было ни учителей, ни предшественников, ни творческих образцов. Он рожден общественной и литературной атмосферой 60-х гг. с ее неизмеримо возросшим по сравнению с предшествующим десятилетием интересом к личности, к путям ее духовного и нравственного самоопределения. Творческий путь В. Шугаева начался в 1961 г. Это было время нового поворота



советской литературы к нравственно-этической теме, и писатель своим творчеством ответил его насущным потребностям, и время выразило себя в его творчестве.

Многое способствовало его творческому росту. В. Шугаев из числа тех, кто пришел в литературу с высшим филологическим образованием (закончил факультет журналистики). Желание соединить знание литературной теории с практикой и, как мы потом убедимся, определило многие особенности его художественного стиля, его поэтического мышления. Гуманитарность писательского мировосприятия оказалась неразрывно связанной с его концепцией человека, личности, героя.

И конечно же, творческий путь В. Шугаева нельзя понять, не признав принципиальной значимости такого феномена, как Иркутск литературный, где начинающий писатель оказался после окончания Уральского университета. У нас как-то не принят тот тип исследования или критической статьи, который бы был ориентирован на «литературные гнезда». В силу определенных исторических обстоятельств сам термин оказался скомпрометированным, и до сих пор лежит на нем негативный отсвет борьбы с областническими тенденциями. Областничество ушло, а неприязнь, недоверие к понятию «литературного гнезда» остались, хотя реальная необходимость принимать его в расчет весьма ощутима. Едва ли лишь одну простую случайность следует видеть в том, что именно Иркутск дал литературе 60—70-х гг. такие известные имена, как В. Распутин, А. Вампилов, М. Сергеев, А. Шасин, А. Зверев, Г. Машкин, Ю. Скоп.

В. Шугаев из этой литературной плеяды, и он, как писатель, взращен той же атмосферой старого университетского города, где чтут культ искусства и литературы, где еще с декабристских времен живет высокая духовность, где поддерживают начала творческого соревнования, поощрения талантов, художнического подвижничества, строгой взыскательности к себе и друг к другу. Интересно, что, питаясь из общего источника наблюдений и впечатлений, каким является для них Сибирь, живя, что называется, бок о бок, пребывая в постоянном профессиональном и человеческом общении, перекрестном обсуждении своих творческих планов, каждый из них шел и идет своим путем, ценя, но не оглядываясь на творчество другого. Писателей этого «литературного гнезда» связывает не только единство «цеховых» правил и принципов, но и особое отношение к Сибири как понятию не

просто географическому. Она для них — и преобладающий материал для творчества, и та нравственная правда, которая определяет личностные параметры их героев, и поиски исходных начал русского национального характера вообще. Думается, что критика, а затем и история литературы еще обратятся к уяснению сути такого интересного явления, как литературный Иркутск 60—70-х гг., как впрочем, и в целом к исследованию вопроса о «питающей» силе литературных гнезд, активизирующей роли литературной среды — этих историко-литературных категорий, сохраняющих значимость и для нашего времени.

Но кроме приобщения к этой школе живого, «текущего» литературного опыта В. Шугаев добровольно взял себе в учителя писателя, который оказался ближе и родственнее других по взгляду на природу человека, в особенности по ракурсу его художественного изображения. Это И. А. Бунин. И уж, конечно, не в подражательности хотим мы уличить писателя, а лишь приблизиться к пониманию его творческой сути. Во всяком случае в поэтическую орбиту самого В. Шугаева очень плотно и точно вписывается его убеждение в том, что «без Бунина наше знание о тайных и прекрасных глубинах человеческого духа было бы весьма и весьма обуженным»<sup>3</sup>.

Главным объектом художественного исследования в творчестве В. Шугаева стала самая сложная и неуловимая грань человеческого существования, которая именуется «душой». Писателя привлекают сложные психологические коллизии, сокровенные помыслы, тончайшие изгибы и извивы внутренней жизни человека, то столкновение нравственных принципов, которое возникает при решении кардинального вопроса о смысле бытия — как жить? чем жить? для чего жить?

У В. Шугаева нет произведений, герои которых были бы равнодушны в самом прямом и изначальном толковании этого слова, т. е. безразличны к своей душе, к тому, чем она наполнена. Вообще, все, что происходит с героями, получает внутренний резонанс; поступки, дела, поведение обретают обязательный душевный эквивалент, проецируются на глубины самоосознания.

И хотя художественный мир В. Шугаева отличают социально-историческая подлинность и бытовая конкретность, т. е. он осязаем и узнаваем, хотя герои его, как и большинство людей, тоже решают вопросы практические — сюжеты его произведений держатся не на произ-

водственных, имущественных и вообще не на материальных конфликтах, и поле драматического напряжения возникает вовсе не в связи с их решением. Они, конечно же относятся к категории нравственных, но тоже не совсем в том смысле, в каком являются таковыми в большинстве произведений на «производственную», «деревенскую», «экологическую», «семейно-бытовую», «школьно-педагогическую» и прочие темы.

На фоне полнейшего материального благополучия мучительно разрешают герои В. Шугаева проблемы чисто духовные. «Живешь, живешь день за днем, — исповедуется героиня рассказа «Помолвка в Боготоле», — и все хорошо, все ладно. Работа, забот полон рот. Сыта, обутана-одета. И ум вроде занят: книжками, музыкой. Могу за кандидатскую взяться или заочно еще поучиться. Прямо-таки гармония, сама не нарадуюсь. И вдруг ни с того ни с сего неясно становится. Не ясно, как жить, что впереди, кто ждет, куда тороплюсь. Неясно, туманно — ничего мне тогда не надо»<sup>4</sup>. И это вовсе не тот случай, когда женщина тоскует от одиночества, из-за несложившейся судьбы. Нет, у Ирины Алексеевны есть жених, который терпеливо ждет многие годы ее согласия стать его женой. Тоска и неудовлетворенность ее другого свойства — то обнаружилась в ней душа, начался переход от жизни внешней к жизни внутренней, обострился процесс самоосознания.

У В. Шугаева нравственная проблематика обретает как бы статус большей, чем у многих других писателей, самостоятельности и самоцельности. Если поступки героев, направленные к материальному жизнеустройству — будь то стремление получить квартиру, решить производственный вопрос, создать семью, просцируются в нравственно-этической плоскости, то именно эта проекция и выходит у него на первый план повествования.

Не все согласятся с этим утверждением об особой эстетической грани нравственной проблематики в творчестве В. Шугаева, исходя из широко распространенного в критике мнения, что нынче и вообще нельзя представить литературу иначе, чем как сферу решения нравственных проблем. «Все богатство экономических, производственных, социальных, административно-служебных и прочих отношений, — пишет, например, критик Б. Анащенко, — литература неизбежно переводит в сферу нравственных ценностей, этических мерок и оценок, этим и живет, этим и сильна, славна, богата, в этом, кстати, ее отличие от

других сфер деятельности — научной, производственной»<sup>5</sup>.

В этом суждении есть своя правда, если не доводить его до категорической крайности, потому что при всей значимости нравственных акцентов в повествовании не сведешь к нравственным конфликтам то, что изображено в «Прощании с Матерой» В. Распутина или «Комиссии» С. Залыгина, «Русском лесе» Л. Леонова или «Премии» А. Гельмана<sup>6</sup>, тогда как у В. Шугаева культура души, искусство думать и чувствовать, жить среди людей, о т н о с и т с я к другим, т. е. нравственность как таковая сама по себе становится художественной темой. Как справедливо заметил С. Залыгин, «...без отношений людей друг к другу нет людей, и все-таки никто не умеет создать эти отношения такими, какими их требует природа вещей»<sup>7</sup>. В. Шугаев — один из тех наших писателей, у которых любовь, дружба, товарищество, отношения матери к сыну, сына к родителям, мужа к жене удостаиваются права быть предметом самостоятельного изображения, а не просто дополнением к производственной тематике, которому отношения на уровне «души» представляются не менее важными и ответственными, чем любые другие человеческие связи. «Пока я кому-то прихожусь просто сослуживцем, однокашником, — рассуждает герой повести „Бегу и возвращаюсь“, — у нас милейшие отношения: без нервов, капризов и прочих антимоний. А случись между нами какая откровенность, обменяйся мы, так сказать, душами, и начинаем жилы тянуть»<sup>8</sup>.

Особую активность образа «души» в произведениях В. Шугаева отражает сама их стилистика и поэтика. Временами эта самая «так сказать душа» персонифицируется до такой степени, что кажется, уже обособляется от своего носителя-человека. Примером может служить и тот диалог из рассказа «Помолвка в Боготоле», часть которого мы уже воспроизвели. «Душа-то чем жива? Болит, нет ли? — вопрошает Ирину Алексеевну собеседник. — Может страсть ее тайная гложет?

— Нет, наверное, у меня души, не чувствую ее. Разве что тоскливо иногда, — не знаешь, куда деться... Тоска-то в душе помещается или где?»

— В душе, Ирина Алексеевна, в душе. Все в порядке, душа на месте. Только почему тоскует. Чего ей надо? Не спрашивали?».

Читателя не может не поразить при этом, как сложна, трудна и многообразна жизнь человеческой души, каким

неисчерпаемым запасом нравственных импульсов она полнится, какой богатейший спектр чувств таит в себе: «душа пылает», «душа чернеет», «душу травят», «душа устает», бывает она то «незрячей», «неуклюжей», то «чуткой», «уязвимой», то наполняется она «блаженным покоем», то может стоять в ней «грубый, истеричный крик» и т. д. и т. п.

И хотя понятие «души» привычно мыслится среди нравственно-философских категорий абстрактного свойства и, оперируя им, писатель оказывается на пути, где его подстерегает опасность впасть в отвлеченное морализование, В. Шугаеву это не грозит. Созданные им характеры ни на минуту не утрачивают своей временной конкретности, а воспроизведенные картины, коллизии, ситуации — социально-исторической подлинности.

Обнажая это конкретно-историческое социально-временное наполнение «души», читатель убеждается, что, в какие бы запутанные, неразрешимые и мучительные перипетии она не попадала порой, в конечном счете речь всегда идет о самом главном — о личности современного человека, ее содержании, структуре, качестве, путях ее становления, способах ее самоуправления, ее сложной работе по самоосознанию и самоусовершенствованию, определению своего места среди других.

У писателя свой любимый ракурс художественного решения проблемы личности — и в смысле обращения к определенному жизненному материалу, и в смысле выбора героя. Его в особенности привлекает возможность показать героя на жизненном перепутье, в момент, когда он ощутил нужду в духовности, когда возник в нем первый импульс к самоопределению. Вот почему так молод его герой. Это ученики выпускного класса Володя Заруких и его школьные друзья — Кеха и Настя из повести «Караульная заимка»; это только что окончивший школу Сергей («Сергею — уже семнадцать») и его сверстник Геночка из повести «Проводины»; это студенты-филологи Валерка и Леха из повести «Любовь в середине лета»; еще недавно бывшие студентами, а теперь молодые специалисты инженеры Матвей и Осип из повести «Бегу и возвращаюсь»; это живущие в общежитии молодых специалистов Вера, Егор, Витя — герои повести «Осень в Майске»; еще полнятся духом студенческого братства Петр и Павел — герои одноименного произведения; еще очень далеко до зрелых лет героям повести «Вольному воля»...

Молодость героев определяет и внутреннюю атмосферу большинства произведений В. Шугаева: здесь много внешней горячности, торопливости в мыслях и чувствах, здесь острота и порывистость жизненных исканий выражают лишь высокую меру душевной незрелости. «Старшие» — отцы, матери, учителя, мастера, руководители коллективов — это, если не фон, то как бы второй план повествования, оттеняющий всю остроту проблемы воспитания чувств, становления личности, формирования души молодого человека в современном мире. Эти «старшие» предстают у писателя как люди, уже прочно сформировавшиеся, уверенные в непререкаемости выработанных ими принципов и испытывающие сердечные муки от того, что «дети» не принимают их жизнь за образец.

Действительно, молодые герои В. Шугаева ищут свое место в уже отлаженном борьбой и трудом их дедов и отцов мире, и далеко не все в нем соответствует их представлениям о должном. Это рождает в них или бездумное восприятие того, что уже сложилось до них, определяет инерцию жизненного движения, или, наоборот, страстное желание прорваться сквозь стену привычного, стереотипного, традиционного, что приводит иногда к стихийному бунту.

И скорее всего не упрощает, а осложняет художественную задачу писателя то, что он изображает своего героя не в кризисные периоды общественного развития, не в драматические моменты истории, а в условиях стабилизировавшегося бытия, социального покоя и равновесия, равно как не становятся проще проблемы обновившегося мира. Как справедливо утверждает известный социолог В. Шубкин, «молодым людям, вступающим в жизнь сегодня в отутюженных костюмах и ярких галстуках, о которых мы не смели и мечтать, не легче, чем нам. Вряд ли стоит сползать поэтому на ту примитивную точку зрения, что материальные, бытовые трудности трагичнее духовных. Весь опыт нашего развития свидетельствует, что по мере насыщения материальных потребностей возникают проблемы духовные. И они сплошь и рядом тоньше, сложнее и острее, чем те, с которыми мы сталкивались прежде»<sup>9</sup>.

В обстановке материального изобилия задачи самоопределения решаются не проще, чем в условиях заботы о куске хлеба насущного или борьбы за независимость родины. Отлаженная повседневность для многих оборачивается жизненной скукой, утратой личностной ориен-

тации, безответственностью, иждивенчеством, инфантильностью, используя слова самого В. Шугаева, «своеобразной возрастной инфляцией» — той болезнью, которой поражена часть молодых людей нашего времени.

Однако, когда мы говорим, что молодому человеку «не легче», «не проще» — это надо понимать лишь в том смысле, что действительность стала богаче альтернативами, сложнее стало сделать нравственный выбор, труднее преодолеть соблазны бездумного существования. И то, что, прежде всего, с самого человека не снимается ответственность за свои поступки перед людьми, обществом, временем, составляет основу концепции личности в творчестве В. Шугаева. Эта сторона концепции личности в творчестве Шугаева реализована им не только художнически, в системе образов, но заявлена и теоретически: «Конечно, — утверждает писатель в предисловии к одному из ранних изданий своих повестей, — созревание характера на таких исторических изломах, как революция, гражданская война, происходит быстрее, но тем не менее никто же специально не учил шестнадцатилетнего паренька командовать полком, он сам, с малолетства, подготавливал себя, занимая сердце и мозг серьезными раздумьями о жизни, — иначе никак невозможно объяснить стремительного взлета молодой души...»<sup>10</sup>

В повести «Караульная заимка» В. Шугаев делает интересный сюжетно-композиционный ход, осуществляет своего рода творческий эксперимент. Своего героя силою писательской фантазии он перемещает, как говорится, в мир иной, в тот далекий двадцатый год, когда шла в Сибири гражданская война. Володя Зарукин, раздваиваясь между желанием прожить жизнь как можно «проще» и мыслью о нравственном самоусовершенствовании, мучительно переживает разрыв с другом Кехой, которого предал в роковую минуту встречи с бандитами: струсил, не смог преодолеть страха перед физической силой, убежал. В душевном смятении он бежит еще раз — теперь уже от самого себя, своих страданий, больной совести, тяжелых дум — и в отчаянии просит: «Что-нибудь! Что-нибудь случись со мной! Пожалуйста! Прошу! Кто-нибудь научи меня жить!»

Действительно, по пути в Караульную заимку с ним «что-то случается»: происходит встреча с партизанским караулом, который несут против белых его сверстники Нюра, Степка и с ними Еремей Степаныч. Сила изобразительного мастерства и образная пластика здесь таковы,

что, сознавая всю условность художественного приема, читатель забывает о нем и воспринимает то, «что случилось» с Вовкой во сне или «историческом воображении», как жизненную данность и подлинность. С оружием в руках борются герои за счастливое будущее, а сами пока едят «ржаную, кисловато-прохладную горбушку», у костра пьют чай «со свистом», мечтая о „сахарке“, дивятся добротности Вовкиной одежды. Но им все предельно ясно, они не испытывают ни страха, ни сомнений: перед ними белые — классовый враг, и выбора нет, надо умереть, но выстоять. Оказавшись в этой ситуации, Вовка тоже без колебаний включается в борьбу, дела и заботы партизан, выполнение ответственного задания. Он попадает к белым в плен, но даже под розгами не выдает тайны.

И все же труднее всего ему приходится тогда, когда он держит ответ перед людьми из «двадцатого века», которые хотят узнать от него, в какой мере оправданы их надежды на будущее, не напрасна ли героическая борьба, принесенные жертвы, пролитая кровь.

Отвечая на вопросы своих «исторически воображенных» друзей, Володя многое уясняет и себе. И прежде всего то, что, живя в благоустроенном мире, где все «одеты, и обуты, и сыты», он воспринимал его инертно, бездумно, не добираясь до его сути и смысла, не прикасаясь к нему душой. Та внутренняя боль, которую ощутил он однажды, та душевная работа, которую он проделал и которая как бы материализовалась в сцене встречи с героическим прошлым, свидетельствовали о серьезных переменах в нем, в его отношении к жизни. «Раньше я думал только о себе, одолевали какие-то пустые, мелкие заботы, а на Караульной заимке я вдруг узнал — надо думать о земле, на которой живешь, о людях, которые вокруг тебя. Когда будешь так думать, поймешь: жизнь не только сегодняшней день, а поняв это, научишься отвечать за свои поступки»<sup>11</sup>.

Жизненные блага достались ему слишком легко и, не зная их подлинной ценности, он в свои семнадцать лет привык быть потребителем, а не работником. И когда призванный «отвечать за время», он понял всю глубину непричастности к тому главному, что выражало его смысл, свою неспособность представить его перед прошлым ни на уровне знаний о том, «как хлеб достается» (он лишь «со школой колоски собирал!»), ни на уровне помощи Советской власти и правительству «...металлолом собираем... с концертами выступаем, когда выборы в Советы проходят...



Старикам дрова ходим колоть»), настоящий стыд и смятение охватили его, и эта неудовлетворенность юноши собой была искрой самосознания, его первым прозрением, началом пути к самому себе как личности. С этого момента начинаются суровый пересмотр прежнего опыта жизни — отношений к Кехой, Настей («Почему мы так крикливо, неумно жили?») и выработка моральной программы бытия («Надо дальше без подлости жить»). Острее становится в сознании ощущение связи времен, ответственность перед отцом, которого давно нет в живых, приходит первое понимание того, что и в мирное время, в условиях отлаженной действительности есть свои пороги нравственных и духовных трудностей, которые необходимо преодолеть, чтобы стать личностью. И в осознании героем того, что «многие печальные вещи на свете человек должен пережить наедине с собой», заложена такая важная особенность концепции личности в творчестве В. Шугаева, к которой нам придется возвращаться не раз в связи с другими его произведениями и созданными в них характерами.

Как трудно дается молодому человеку душевная работа, как мучительно преодолеваются им бездумность, бездуховность, внутренняя пустота, в каком другой раз драматическом напряжении происходит его прорыв к самому себе и как велика сила социальной опасности, заложенная в безличностном существовании, — этому посвящена повесть В. Шугаева «Проводины».

Серге — главному герою повести тоже семнадцать, но и его жизнь полна беззаботности. Как и герой «Караульной замки», он растет без отца, но тоже никогда не бедствовал, не знает ни нужды, ни лишений, вообще полностью освобожден от обязанности заботиться о благополучии семьи, думать о куске хлеба насущного. Благодаря неусыпным стараниям сердобольной матери, ее неустанному до непосильности труду он «обут, одет, здоров и красив». Вся отдаваясь тому, чтобы он «нужды не знал», она по сути дела утрачивает возможность духовного влияния на него, тонкие внутренние связи между матерью и сыном оказываются разорванными. В результате такого воспитания гармония личностного развития Сереги разрушается: при внешней красоте, физическом здоровье он не способен к глубоким чувствам, сопереживанию и самоанализу. «Как дереву невдомек пересчитать свои годовые кольца», так и Сереге невдомек оглянуться на прожитые годы. С детства не приученный ни к заботе о других, ни к от-

ветственности за свои поступки, он вырос в «едока», «для которого слаще собственных желаний ничего нет».

В соответствии с этим складывается у него свой идеал «красивой жизни», из которой полностью исключается самосознание: «...не таясь курить, выпивать, сколько хочешь ходить в кино, катать девчонок из медицинского училища, вечера напролет проводить на танцах и в веселых компаниях, одеваться, как Алик из телеателье...» Педагогические наставления «взрослых» — и пенсионера дяди Гриши, и старинной приятельницы матери Анны Григорьевны, ныне председателя месткома, и инструктора райкома комсомола Генки Савина — котируются в его восприятии весьма низко, и даже апелляция к героическому прошлому («я в твои годы беляков бил») не задевает его. В конце концов даже и мать Сереги в отчаянии восклицает: «Души, что ли, у тебя нет?..»

Да, с душой у Сереги действительно плохо, не вызрела душа его, вместо души у него вакуум, пустота, но пустота угрожающая, опасная и для него, и для других. Эта пустота агрессивная, беспокойная, рвущаяся к заполнению, а то, чем она заполняется, Серега контролировать не может. Скука овладевает им, как только он остается наедине с собой. В поисках внешних раздражителей он рвется на улицу, и при том безличном, нерелефном сознании и поверхностности чувств, которые его характеризуют, далеко не случайным выглядит совершенное им преступление — сначала они с дружкой, вымогая деньги, избивают ни в чем не повинного человека, а затем и преследующего их милиционера.

Интересно, что и примитивный характер человеческого самоосуществления под пером В. Шугаева становится предметом сложного, интересного, насыщенного драматическим напряжением повествования. И хотя сам Серега живет, не обнаруживая способности к сопереживанию, судьба его оказывается сопряженной со многими другими судьбами. Конечно, писатель до чрезвычайности далек от того, чтобы всю современную молодежь «типизировать» в образах Вовки или Сереги и обвинять в тяжком грехе душевной лени, но именно эта затянувшаяся инфантильность, инертность социального чувства, гражданская безответственность оказались в фокусе его писательского внимания, заставили обратиться и к исследованию причин опасного заболевания, и к поискам средств его исцеления. И если в социально-типологическом плане Вовка и Серега представляют одно и то же явление, то в индивидуально-

психологическом смысле они глубоко различны: Серега закоренел в эгоизме, бездумность его более агрессивна, и для того чтобы проснулась его душа, нужны уже более сильные, чем для Вовки, импульсы, потрясения и уроки. А главное, Серега уже успел укрепиться в своем праве на опеку со стороны «взрослых» и с циничной готовностью снимает с себя ответственность за качество своего «я», освобождает себя от необходимости душевной работы: «Думаю исправляться,— беспечно заявляет он, оказавшись в результате всех своих жизненных прегрешений на трассе, в бригаде лесорубов.— Был плохим — буду хорошим. А вы теперь меня перевоспитывайте».

Надо ли говорить о том, как точно схватил Серега некоторые особенности нашей педагогики, подчас как бы отгораживающей человека от активного выявления своих сил, парализующей его способность к саморазвитию. С иронией изображает писатель тех многочисленных шефов, воспитателей, наставников Сереги, которые стремятся вложить в него какие-то готовые истины, но не способны привить ему первоисходные начала деятельного добра, совести, чести, долга, придать ему инерцию самоосуществления. В судьбе Сереги — убеждает писатель — отразились существенные стороны нашего бытия, нашего педагогического опыта, не только его достоинства, но и просчеты, живая диалектика складывания самой концепции человека и то, в частности, что «годами в его сознание внедрялось, что человек — продукт среды. И в конце концов он поверил. Благодаря этому он получил ряд преимуществ, и прежде всего постоянное чистое алиби, с него сняли ответственность за свои поступки»<sup>12</sup>.

Авторская концепция личности выверяется в повести «Проводины» многократно. Судьба, характер, личность Сереги просматриваются на перекрестке многих других судеб и характеров, других типов поведения. Отсюда густая заселенность повести различными персонажами. И поскольку они соприкасаются с главным героем в границах прошлого времени, а писателю необходимо дать развернутое представление о каждом из них как определенном типе личности, то особые художественные права приобретает в повести ретроспективный план повествования. И в принципе нельзя согласиться с оценкой этой особенности повести В. Шугаева как своего рода досадного творческого просчета, недостатка, слабости, изъяна. «Это изложение отдельных судеб, одобренное обстоятельными отступлениями в прошлое (например, история отношений

Геночки с родителями, их многолетняя нравственная война), — утверждает один из критиков, — в какой-то мере нарушает композиционную стройность и мешает следить за главной сюжетной линией»<sup>13</sup>. Это высказывание вызывает много возражений.

Во-первых, не «сюжетная линия» — главное в повестях В. Шугаева, главные события у него происходят внутри человека, в «душе». Во-вторых, стоит оглянуться на современную повесть, чтобы убедиться в ее пристрастии к ретроспективным планам повествования: они существенно углубляют ее жанровую емкость, и без них нельзя представить творчество Б. Васильева, Ю. Трифонова, В. Быкова, И. Друцэ, Ч. Айтматова. «Ретроспекция не принадлежность индивидуального стиля, а закономерность современного сюжетосложения», — делает вывод автор литературоведческой работы о современной повести<sup>14</sup>. И наконец, в-третьих, обилие ретроспективных планов в повествовании для В. Шугаева не просто сюжетно-композиционный прием, который можно использовать, а можно и избежать, это сама специфика его художественного письма, его творческий почерк. Потребность в ретроспективах вытекает из самого жизненного материала повестей, из авторской концепции личности. Чаще всего ретроспектива ведет в детство, которому писатель придает особую роль в становлении личности, объективно полностью солидаризируясь с классикой педагогической мысли: «Без ясного, пережитого во всей полноте детства искалечена вся жизнь человека»<sup>15</sup>.

Если внимательно присмотреться к конкретному содержанию этих ретроспектив, уводящих в изображение детства, то личностная ущербность героев просматривается в зеркале именно лишенных эмоциональной полноты и ясности детских лет. Как правило, здесь царит безотцовщина: нет отца у Вовки, Сереги, Вити — героя повести «Осенью в Майске», нет по разным причинам, иногда связанным с объективными обстоятельствами, иногда — с субъективными особенностями характера героев, но детство не спрашивает, почему оно проходит в усеченных границах ясности, добра, радости. Важно и то, что и матери этих героев не выполняют своего исконного предназначения — быть камертоном жизненной истинности, наставницами добра, совести, чести. Их роль сведена к питанию своих сынов, добыванию средств на их содержание. Субъективно они хотят добра и счастья своим детям, а объективно подвинуть их на этот путь не могут: уж

очень невысок их нравственный авторитет в глазах детей, уж очень слабы те духовные нити, которые связывают матерей и сыновей между собою.

Но даже если семья сохраняет внешнюю цельность, если у сына есть и мать, и отец, как часто не ощущает он в ней внутренней цельности, сердечной согласованности родителей, той атмосферы естественности, непререкаемости и неиссякаемости добра, любви, доверия, которых так не хватало в детстве Геночке. Но чем тогда вызваны сомнения критика Л. Крячко, усмотревшей в повести «Проводины» нарушение принципа детерминированности человека его детством и задавшей писателю вопрос, «не полагает ли он, что пути формирования личности неисповедимы?»<sup>16</sup>. Вот, мол, какое прекрасное детство, полное и ясное, было у Коли, а получился из него в итоге закоренелый вреступник, где же, спрашивается, детерминирующая и проектирующая сила детства? И нет ли действительно здесь у писателя паники перед неисповедимостью человеческой судьбы?

Однако при внимательном прочтении повести, и в особенности той части ее, где раскрывается история Коли, убеждаешься, что буква здесь не всегда соответствует внутреннему духу повествования, что подлинный смысл его раскрывается лишь при условии, если будет услышана ирония, воспринята многоцветность авторской интонации, ее полемическая насыщенность. Автор как бы камуфлируется «здесь под тех, кто склонен усматривать» влияние семьи и детства на судьбу взрослого человека, исходя из чисто внешних параметров, кому свойственно вульгаризировать принцип обусловленности настоящего прошлым. Эта часть повествования рассчитана на чуткого, восприимчивого к полутонам и намекам читателя, которого не могут не насторожить здесь многие, казалось бы, просто штрихи, нюансы, детали, может быть, по видимости даже оговорки. И в них все дело. «Он рос один — читаем мы, — однако баловать его не баловали, а напротив, обходились иногда намеренно сурово, в особенности отец». Но едва ли нужна суровая намеренность там, где человеческие отношения складываются по законам истинности и естественности! В соответствии с художественной логикой В. Шугаева подлинная педагогика не выносит натужности и рассудочности, как противопоказана ей и та двусмысленность, прикрытость отношений, которые ощутимы в семье Коли. И не то важно, что мать «Колю с собой на базар никогда не брала», торгуя цветами из

маленькой оранжерейки, а то, что это вносило в семью момент потаенности. А эта фраза: «Он рос в прекрасной, дружной семье, несколько простоватой, правда, по роду занятий: мать работала машинисткой, отец — шофером» ... Но неужели же можно всерьез предположить, что эта фраза характеризует авторское мироотношение, а не обывательское убеждение в том, что люди делятся на «простых» и им противостоящих, тех, кто не «шофер», не «машинистка». А вся манера повествования, склад письма, общий характер тональности, эмоциональный настрой, разве не рассчитаны они на ассоциации с гоголевским рассказом о семейной педагогике Чичиковых? «В общем Коля рос послушным, добрым, рассудительным мальчиком, просто-таки прелестным в этой своей рассудительности. Когда он говорил, положим: „Папа, я вот знаю — бабыяги не бывает, но все равно страшно“, — даже у сдержанного, сурового отца наворачивалась умильная слеза». Нет, слишком парадоксальны аргументы «прекрасности» этой семьи, чтобы можно было поверить в то, что автор склоняет голову перед неисповедимостью путей формирования личности!

Обращаясь к той поре человеческой жизни, которая по природе своей является самой хрупкой, текущей и остро восприимчивой к добру и злу, В. Шугаев показывает поистине глобальный характер задач, стоящих перед современной педагогикой, — не в узком, только школьном значении слова, а в ее социально-историческом смысле, в аспекте гуманистического строительства, формирования человека как личности. Настаивая на целенаправленности в воздействии на человека и показывая, как социально опасна пустая душа (Сергея!) и как необходимо дать ей здоровый импульс саморазвития, писатель в то же время предостерегает от другой опасности — деспотического закабаления ребенка родительской волей и семейным авторитетом.

В этой связи обращает особое внимание еще одна ретроспективная линия повести, связанная с образом Геночки. Геночка — сверстник Сереги, но его антипод. В нем привлекает способность к самоосознанию, склонность к самоанализу, потребность в душевной работе. С ним в творчестве В. Шугаева связано стремление определить понятие «души». «Душа — это принципы», — убежденно заявляет Геночка отцу. И постоянно твердит: «Без принципов в жизни делать нечего», «а как же без принципов». Поэтому и в каждом другом его прежде всего интересует

наличие души, т. е. выработанных самостоятельных правил и принципов жизни: «Ты поддерживаешься какими-либо правил про себя, в душе?» — пытается понять он Серегу.

Правда, читатель убеждается и в том, что принципы Геночка отдают некоторой жесткостью и иногда больно отзываются в душе других, в частности родителей, которых Геночка покинул, выплачивает им деньги, затраченные на его воспитание. Со временем и сам герой начинает сомневаться в правоте своей «неистойвой принципиальности», и все острее становится наше ощущение, что постепенно он поймет, как важно и необходимо корректировать принципы сердцем — любовью, жалостью, сочувствием, состраданием, соучастием. И в этом смысле не пройдет для него бесследно общение с Прасковьей Тихоновной.

Она исповедует другое понимание души, для нее «душа» — синоним «сердцу»: «Как же без сердца-то будете, мужики? — вопрошает она работающих на трассе лесорубов. И Генке, живущему голыми «принципами», она говорит: «Без души ты, Генка». И так же, как Генка убежден, что нельзя жить без принципов, она убеждена, что «без сердца ничего не сделаешь», «без сердца пропадут». Но ведь и Прасковья Тихоновна, и мать Сереги, и те другие матери, все счастье которых в детях, силою одного «сердца» оказываются не в состоянии удержать их около себя, направить на истинный путь, ибо любовь их материнская слепа, стихийна, бесхарактерна и как-то излишне первобытна. В бурно развивающемся и сложном мире, где отношение к детям как «детенышам» обнаруживает свою глубокую несостоятельность, нужны, оказывается, и другие нравственные устои. «Принципы» и «сердце», чувства и рассудок — из диалектики их отношений, продиктованной индивидуальным складом каждого, и рождается представление об истинной душе.

И в тот момент, когда «проклюнулась» в Сереге ответственность перед коллективом, когда нащупал он своим сознанием лежащий вне собственных интересов и желаний внутренний смысл жизни, когда почувствовал личное удовлетворение от возможности быть полезным другим, проснулся в нем человек, забрезжили проблески личности. Когда оставшись наедине с собой и тайгой, жестоко избитый бандитами, он, «странным образом отъединяясь от боли», бросился к костру, чтобы, окопав его, предотвратить пожар, он сделал свой главный выбор — сделал шаг к обретению себя. «Принципы» и «серд-

це» вступили во взаимодействие, и душевная пустота стала заполняться разумным добром.

Повести В. Шугаева дают наглядный пример того, как принципиально изменился характер конфликтов в современной литературе, через какое социально-психологическое обновление прошла жизненная и литературная коллизия. В классических произведениях о судьбе молодого человека типичным был конфликт между безжалостным миром и юношескими надеждами, все углубляющийся разрыв между социальными обстоятельствами и внутренними возможностями человека, столкновение иллюзий с жестокой действительностью. В. Шугаев, пишущий о молодом человеке в современном мире, воспроизводит совсем иное соотношение сил; не молодой человек разочаровывается в обществе, а наоборот, общество имеет все основания предъявить претензии к нему, часто именно он не оправдывает надежд, возлагаемых на него действительностью, реализует себя ниже уровня требований, предъявляемых ему красотой и богатством современной жизни.

Сейчас, когда главные усилия писателей сосредоточились на выявлении духовного и нравственного потенциала человека в соответствии с требованиями и возможностями обновляющегося мира, гуманистический пафос литературы открывается не только в ее способности воссоздать богатство человеческих индивидуальностей, но и в стремлении писателя «выразить собственное понимание личностных проблем времени»<sup>17</sup>.

В контексте общесоюзной и русской литературы творчество В. Шугаева обогащает концепцию личности своими собственными акцентами. Если обратиться к тому кругу произведений, где на первый план выдвинуты именно нравственно-культурологическая проблематика, изображение человека в плане его личностного самоопределения, то не составит особого труда заметить, что их главный пафос состоит в утверждении права каждого человека на максимально полное выявление своего внутреннего потенциала. «А счастье только одно — сделать все, что дано тебе полностью», — таково убеждение героя повести А. Якубовского «Нивлянский бык». При этом важно заметить, что писатели ведут речь не об избранных и выдающихся, а об абсолютной самоценности каждого, о всеобщем праве на духовное богатство, на человеческую уникальность, индивидуальность и неповторимость. «Идите прямо, куда ведет крупный человек, сидящий в каждом», — призывает герой А. Якубовского.



Ссылки на эту повесть не случайны потому, что в ней ориентированность на проблему личности носит, можно сказать, характер открытой «программности». Герой ее предстает перед читателем в условиях, предрасполагающих к своеобразному подведению жизненных итогов, измерению нравственных и духовных глубин собственной личности. Его мучит сознание нереализованности своего «я», неиспользованности внутренних запасов души. С особой остротой предается он самоосуждению за допущенные компромиссы, полон раскаяния в том, что когда-то побоялся проверить себя на максимум отпущенных возможностей, пошел на поводу осторожности и благорассудства, не «овеществил» себя до конца ни в любви, ни в труде; упустил творческую догадку, и не стала она смыслом его жизни, покинула его, ушла к другим. И герой думает о том, как важно каждому человеку построить в себе цельную личность, не изменить своему «я», прожить на все средства своей души, выявить всю силу своей индивидуальности, осуществить себя до конца, даже если это связано с риском для самой жизни.

Идейно-эстетически родственна этому произведению повесть Э. Бурмакина «К морю». Ее герой тоже предстает не как пассивный объект культурно-исторического процесса, а как субъект, активная, творящая себя личность. Представитель технической интеллигенции, специалист по радиотехнике Валерий Геннадьевич знает цену своей профессии в современном мире, в полной мере осознает общественную значимость своего труда, гордится своей деловой выучкой, но одновременно остро воспринимает и ту опасность психологической и духовной нивелировки, стандартизации мыслей и чувств, которые подстерегают человека в век НТР. Как часто профессиональная необходимость воспринимать действительность в «общих, характерных чертах», искать в ней универсальные подходы, выражать ее в формулах, схемах, законах, моделях, правилах, принципах оборачивается для него утратой способностей к различению мира в многоцветье красок.

Вот ведь и перед самим Валерием Геннадьевичем заботы каждого дня с их напряженными ритмами и поисками рациональных решений на какое-то время заслонили подлинную суть жизни. И стали неуловимыми оттенки и нюансы окружающего мира, многообразие человеческих состояний, сложность отношений друг к другу. «Жил вслепую. По стереотипам. Как ЭВМ», — с ужасом вспоминает герой, перестал различать характеры людей, то

есть стал к ним безразличен, равнодушен, и эта душевная слепота не преминула отозваться отчуждением в семье — к жене, матери, раздражительностью по отношению к коллегам, непонятной враждебностью к молодежи.

И хотя герой повести Э. Бурмакина предстаёт, выражаясь языком социологии, как «внутренне ориентированная личность», не позволяющая себе затеряться в «общем ряду», утратить различие в потоке себе подобных, писателю импонируют и страстная неудовлетворенность собой, и призывы к гармонизации чувств и мыслей, к *безустанному* самоусовершенствованию: «Различайте! Иначе вы будете тупыми и безразличными, как железные ящики, набитые электроникой».

Тем же предостережением об опасности безвольного подчинения жизненной норме, устоявшимся взглядам, стереотипам поведения наполнена сатирическая повесть Л. Треера «Из жизни Дмитрия Сулина». Сюжетно-композиционное движение создается в ней робкими попытками героя заявить протест против стремлений подогнать его натуру под ходовой стандарт. Но внутренний резерв сопротивления оказывается у Сулина настолько слабым, что совместными усилиями родителей, захотевших сделать из сына ученого, школы, самоцельно поощрявшей в нем усердие, университета, отучившего думать и превратившего его в записывающее устройство, был в конечном счете выработан автоматизированный тип поведения, сформулирован характер, лишенный выстраданных нравственных начал.

Воспитанный в готовности принять чужие нормы не потому, что они согласуются с его внутренними убеждениями, а потому, что соответствуют представлению о должном, о «так принятом», вступает Сулин в самостоятельную жизнь: без радости ходит на работу, без радости возвращается домой. В смертельной тоске играет он изо дня в день навязанные ему роли исполнительного сотрудника и примерного семьянина. Герой обезличен, лишен индивидуальности, полностью отключен от «своей естественности и природности». Окружающие начинают воспринимать его как атрибут вещного мира. Силою сатирического заострения писатель заставляет поверить в реальность ситуации, когда купленная Сулиным румынская тумбочка размещается в такси, а сам он волею жены Алисы располагается в багажнике.

Можно было бы ещё назвать множество произведений, исполненных неприятия человеческой обезличенности, ды-

шащих осуждением человека, затерявшегося в «общем ряду». И в неисчислимом многообразии отображенных судеб, созданных характеров как-то незаметно иногда начинают смещаться грани гуманистической концепции — призыв «самоосуществиться» до конца, ставка на яркую индивидуальность оборачивается поэтизацией исключительности и даже каким-то пренебрежением к бытию обыкновенному ординарному, понятие «не затеряться в общем ряду» перетекает в другое — «вырваться из общего ряда». Размываются границы в оценках обезличенности и обыкновенности, права на внутреннюю уникальность и стремление к лидерству. Популярным становится герой, активно самоутверждающийся, остро ощущающий свою незаурядность, рвущийся к лидерству, смело опрокидывающий норму, утвердившееся мнение, привычные порядки, устоявшиеся авторитеты в том случае, если они мешают свободному самоутверждению личности.

И вот в этой атмосфере поэтизации личностного максимализма В. Шугаев заостряет внимание на герое, который исповедует принцип «как все», и при этом не осуждает его, не ставит это ему в вину. «Пусть будет все, как у всех. Пусть будет сын, дом, телевизор, четушка после бани, поездки на юг, беготня на молочную кухню, капризы, мигрень, корь, коклюш, дизентерия. Пусть! Зато все ясно, порядочно, незыблемо. Я хочу этого».

По тому, как страстно, с каким внутренним нажимом произносятся слова, создается впечатление жизненного манифеста, программы, «принципа». И чувствуется, что принцип этот полемически заострен против тех, кого выявление своей индивидуальности приводит к отключению от мира людского, от человеческой общности, а затем к нравственной и духовной деградации.

В художественном мире В. Шугаева формула «как все», «как у всех» обретает глубокий внутренний смысл, за нею стоит целая философия жизни, она выражает одну из важных сторон его концепции личности. Подлинность самоосознания состоит в том, что человек приводит себя не к ощущению исключительности, а к адекватному своей сути пониманию места среди других.

Это становится ясно из расстановки образов в повести «Осенью в Майске». Она, как и многие другие произведения В. Шугаева, тоже построена по принципу противопоставления двух типов характера, судьбы, образа жизни. Всегда сдержанный, корректный, прямой, честный, неподкупный — таким виделся Витя Егору, и тем более

мучительно было ему узнать о предательстве друга — написанном им анонимном письме, оскорбляющем достоинство и честь любимой девушки. Потрясение заставило иным взглядом посмотреть на прошлое, аналитически оценить бывшие встречи, разговоры, поступки. И снова писатель обращается к использованию ретроспективных планов — двумя параллельными руслами разворачиваются воспоминания Егора и Вити. Егору вспоминается то, как встретился и подружился с Витей, а Вите то, как началось его человеческое падение. Память приводит в детство, где вечный страх перед матерью заставлял поступиться своей правотой, идти на уступки совести, и так постепенно страх и уступки стали сутью характера. И вместо трезвого самоосознания возник самообман, попытка спрятаться от самого себя за убеждение, что дгут и что-нибудь постыдное прячут друг от друга все, и цель состоит в том, чтобы умело скрыть свое подлинное «я» за внешней благополучностью. И предметом тревог стало не то, что он сделал гнусность, а то, чтобы скрыть это от всех. «Стать подлинным джентльменом», за внешней безупречностью которого никто не заподозрит способности в подлости, а внутри себя жить по принципу «как хочется», «все дозволено» («со спиннинггом посидеть, анонимку сочинить») — это стало нормой его бытия, но отлучило от общественной нормы, от девиза «как все» и держало в постоянном страхе быть раскрытым, разоблаченным, разгаданным.

Но дальнейшая игра с окружающим, противоестественное двойничество рождает у Вити гнетущее чувство отлученности от человеческой общности, и в Майск он приезжает с твердым намерением добиться жизненного успеха. Он знает непререкаемую силу этой нравственно-этической формулы, и психологический парадокс состоит в том, что внешней формой своего эгоцентризма, своего отчуждения он выбирает это «как все», но в плане лишь видимого соблюдения правил, условий, требований человеческого общежития. Однако страшное противоречие между «быть» и «казаться», лишенное нравственной диалектики, не способно стать импульсом к внутреннему обогащению. Разрушение личности воспринимается в данном случае как закономерность.

Если Витя Розов — «человек для себя» и как личность терпит поражение именно в предельном сосредоточении интересов на самом себе, то Егор Четвериков стремится к постижению науки жить среди других. Если просле-

дить пройденные им этапы самоусовершенствования, то они сводятся как раз к выработке умения контролировать свои поступки в интересах окружающих людей, искоренять из своей души то, что противоречит общепринятому, «нормативному» представлению о добре и зле, чести, долге, совести. Вот почему опорой своего бытия ищет он в «вечных» человеческих чувствах и состояниях — любви, дружбе и вот почему создает настоящий гимн товариществу.

На опыте жизненных исканий Егора В. Шугаев убеждает читателя, как нелегко, оказывается, практически реализовать формулу «как все», какой душевной зрелости и зрелости требует она от человека. Потом, когда Егор узнает о подлости Вити, он исказит себя упреками в верхоглядстве, умозрительности, прекраснодушии, поймет, что оказался попросту ниже уровня «как все», попросту не достиг его в своем нравственном развитии. «„Как у всех“! Идиот,—бичует он себя.— Наверное, все что-то делали, дрались, валидол глотали, один ты был в неведении, у одного тебя голова не болела. Стыдись, майся, на луну вой». «Как все», «как у всех» — ведь это требовало активной жизненной позиции, это означало борьбу с подлостью, а он своей дружбой с Витей создал для подлости настоящее прикрытие. Когда станет ясно, что Витя не признает своей вины, снова прикроется репутацией безупречного молодого человека, Егор убьет себя, чтобы не допустить торжества подлости, и этот шаг явится для него выражением высшей верности формуле «как все». Драматический финал повести не противоречит гуманистической концепции личности в творчестве В. Шугаева, а лишь заостряет внимание читателя на одной из существенных ее сторон.

Как видим, сегодняшняя литература исходит из осознания важности сразу нескольких тенденций развития личности. С одной стороны, силен в ней пафос отрицания поведенческих стереотипов, осознание опасности стандартизации личности. Но тот же гуманистический характер нашей действительности, который заставляет воспринимать человека как меру всех вещей, определяет активность и другой тенденции, предупреждающей человека об опасности в азарте самоутверждения перейти меру дозволенного, нарушить гармоничность пропорции общего и личностного. В многогранном спектре концепции личности В. Шугаеву важно акцентировать внимание не на том, что разделяет людей, а на том, что их объединяет в

сообщество, усиливает коммуникабельность, взаимопонимание, единомыслие. Писатель защищает такой уровень самоосознания, который не затрудняет, а стимулирует вступление в человеческие связи, глубину контактирования, формула «как все» содержит призыв не к стереотипности, не к уравнительству, не к бездумному существованию, а к активному и деятельному сотворчеству человеческих отношений.

В его произведениях нет образцово-идеального героя. Его герои — люди рядовые, обыкновенные, изображенные в обычных для их жизни бытовых и производственных обстоятельствах, «как все», способные и радоваться, и страдать, живущие в большинстве случаев методом «проб и ошибок». Особенность же их состоит в том, что в поле писательского внимания они попадают в момент нравственного прозрения, остро назревшей нужды в самосознании и переосмыслении прожитого. Ситуация потрясения и прозрения, приводящая героя к новому взгляду на себя и место среди людей, пробуждению чувства личностной активности, — самая типичная для творчества В. Шугаева, читатель сталкивается с ней во многих произведениях писателя.

Вообще следует отметить четкую откорректированность концепции личности в творчестве В. Шугаева, верность его своим аксиологическим, ценностным акцентам. Какие бы жизненные ситуации ни изображались, каким бы неожиданным ни оказался финал произведения, какой бы путь повествования ни был избран — «исповедальный» или «от-автора», в итоге читатель все равно придет к порогу любимой мысли писателя о душе человеческой, о равновесии «принципов» и «сердца», о естественности, подлинности и непосредственности чувств, гармонизированных разумом. И если попытаться сделать полную расстановку созданных им человеческих типов, свести воедино линии нравственного притяжения и отталкивания героев, то в фокусе их и предстанет человеческий идеал писателя — и главное в нем не сильный характер, не броская индивидуальность, не страсть к лидерству, не страх затеряться в толпе, а нравственная устойчивость, надежность, постоянство, верность себе и способность выдержать испытание на верность другим — в дружбе, любви, семейном долге, труде.

Большинство произведений В. Шугаева строится на противопоставлении и сопоставлении разных типов человеческого поведения, чаще всего двух характеров, один

из которых, как Матвей («Бегу и возвращаюсь»), Егор («Осенью в Майске»), Павел («Петр и Павел»), воплощает определенную меру близости к писательскому идеалу — стремлением к нравственному самоусовершенствованию, внутренней самодисциплине, другой — утверждает этот идеал как бы «путем от противного». В этом случае предстает «человек для себя», лишенный нравственных правил, с чертами нравственного подполья, жизни «напоказ» — Леха («Любовь в середине лета»), Осип («Бегу и возвращаюсь»), Витя («Осень в Майске»), Петр («Петр и Павел»).

Прочную заявку на все последующее творчество писатель сделал своей первой повестью «Любовь в середине лета».

Главный герой ее — студент филологического факультета Валерка «еще ничего не умеет делать в жизни. Только говорит». Писатель избирает в жизни Валерки тот момент, когда его внутренняя прочность настоящим делом проверяется в первый раз. Особенность повести в том, что в ней сливаются воедино два исповедальных потока, и Валерка предстает как бы в фокусе двух взглядов — своего собственного, «на себя» и «со стороны». И тогда становится ясно, что Валерка — пока еще пустой сосуд, что наедине с собой его томит скука, что он еще очень далек от умения строить свои отношения с людьми, «как требует того природа вещей», что он неуверенно балансирует между необходимостью «быть» и желанием «казаться». Пока герой таков, что в итоге из него с одинаковым успехом могут получиться и «икона», и «лопата».

Вот по юношеской неосмотрительности отстав от поезда, Валерка хочет произвести впечатление рыцаря, свершающего подвиг самопожертвования, чтобы преподнести цветы даме своего сердца. Вот он вспоминает о том, как живя с отчимом, «парнем что надо», он тем не менее с удовольствием принимал сочувствия досужих соседок, видевшего в нем обиженного сироту. Вот, видя лживость и эгоизм Лехи, он никак не найдет в себе сил сказать ему правду в глаза и порвать с ним. И так во многом. Какой разрушительной силой обладает это предательство истины по мелочам, незаметные, на первый взгляд, нравственные компромиссы, страх перед правдой, ложь, принимающая видимость правды, стремление сказать часть ее, чтобы скрыть в целом, доказывает пример Лехи. И тут важен момент писательского отношения к герою, его внутреннее ощущение того, куда он пойдет, что он с собой, как с че-

ловеком, делает. Видя, с каким тщанием вытраивает из себя Валерка все мелочное, наносное, лживое, как беспощадно судит себя за уступки совести, как издевается над своим фанфаронством, как старается найти себя среди других, как остро переживает все перипетии своих отношений с людьми, читатель проникается верой, что герой на верном пути к обретению души, что суждено ему стать личностью.

Интересно, что появившаяся следом повесть «Бегу и возвращаюсь» по существу открывает читателю дальнейшую эволюцию Валерки и Лехи, хотя речь идет в нем совсем о других героях и изображается другая среда. В характерах молодых инженеров Матвея и Осипа многие стороны нравственно-психологического облика Валерки и Лехи обрели свою завершенность, выявились со всей определенностью. В результате Матвей — это как бы возмужавший Валерка, все более задумывающийся над тем, как отзовется каждое его слово и поступок в окружающих людях, а Осип — это как бы Леха, окончательно утвердившийся в своем праве жить сразу двумя правдами — одной для внутреннего употребления, другой — для всех остальных.

Не сразу раскроется Матвею подлинная суть Осипа. Поначалу уверенный в себе, обросший связями, Осип производит впечатление силы и надежности, кажется человеком деловым, напористым, инициативным, к тому же добрым, отзывчивым, общительным, и только позднее откроются ему в друге черты хлестаковщины, верхоглядства и циничного эгоизма.

Характер Осипа — это, можно сказать, художественное открытие В. Шугаева. В нем точно схвачены черты человека, порожденного временем, когда до чрезвычайности повысилась цена на «душу». По сути дела герой спекулирует искренностью, доверчивостью, отзывчивостью, играет на дефиците общения, коммуникабельности. Внешне Осип искрится открытостью и непосредственностью, держит душу на распашку. Это тип молодого человека, который уловил дух времени, но не слился с ним, а лишь приспособился к нему. Для Осипа — «излить душу» — это всего лишь способ войти в доверие к людям, добиться удовлетворения своих желаний. Душеизлияние он сделал формой своего существования, защитным средством от жизненных трудностей, удобным прикрытием от ответственности в работе, дружбе, любви. Самое страшное состоит в том, что для него стало нормальным отступление от нор-



мы, внутри себя он преступил дозволенное законами человеческого общения, поставил себя за пределы принципа «как все», кощунствует над чувствами и убеждениями, которые святы и дороги. Моральные святыни он предает и по крупному счету, и по мелочам. Кажется, что предела внутреннего разрушения он достигает тогда, когда ради кружки кваса в жаркий день бесстыдно играет на струнах человеческого сострадания, сочувствия чужой боли. «Товарищ, очередь! — обращается он. — Вот чествою клянусь: у меня большое горе. Несчастье с другом, и я очень тороплюсь к нему. Не могу объяснить, какое, но, честно, дело серьезное...

Очередь... молча расступилась перед ним».

Сцена эта глубоко симптоматична, ибо свидетельствует об окончательной атрофированности таких чувств, как стыд, совесть, достоинство, обнажает полнейший аморализм героя.

Даже склонность Осипа к саморазоблачению и раскаянию органически вписывается в общую логику его поведения — они тоже служат лишь маскировке его подлинной сути: «Он шел извиняться в стотысячный раз за свою жизнь, поэтому дышалось легко». Здесь честность используется как поведенческий прием, откровенность — лишь как средство скрыть правду, раскаяние — как обретение возможности подличать вновь. Конечная стадия деградации этого характера воспроизведена в образе Вити Родова. Когда читатель невольно проецирует поведение Лехи — Осипа — Вити на иные обстоятельства, тогда становится понятной та мера опасности, которую таят в себе их моральная расхристанность и доходящий до цинизма эгоизм.

Активным неприятием нравственного своеволия, слепой стихий чувств, не укрошенных разумом, дышит повесть «Вольному воля», «одна из лучших, — по мнению В. Гейдеко, — повестей писателя»<sup>18</sup>. Действительно, по напряженности, страстности и глубине душевной жизни героев она может претендовать на особое место в творчестве В. Шугаева. Внешними событиями она не богата, и происходят они в сфере бытовой жизни героев, послужившей материалом для вполне тривиального сюжета. Муж, проводив жену на курорт, решил устроить «передышку» от семейной жизни, и пока он предавался «воле», жена его тоже не устояла перед изменой мужу. Когда после короткой разлуки они встретились вновь, оба испытали боль необратимости былого и неразумности содеянного.

Здесь следует заметить, что в художественном мире В. Шугаева ситуация необратимости составляет один из важных моментов драматического напряжения действия и встречается в его произведениях столь же часто, как и ситуация потрясения, прозрения. Часто они соприкасаются друг с другом, переходят одна в другую. Через мучительное ощущение необратимости содеянного проходят многие герои писателя: настоящий ужас при мысли о том, что «у него никогда уже не будет так, как у всех», переживает Витя после очередного сговора с совестью; «сделай все по-старому», — молит Володя Зарукин после разрыва с Кехой. В тяжелом осознании необратимости былой простоты и ясности отношений остаются герои повести «Вольному воля». Вот Ольга «дрожаще, покорно, с налитыми глазами» просит Василия: «Пусть будет все как было».

«Не может, нельзя, не выйдет уже так. Слышишь?! Нельзя уже так!» — в отчаянии кричит он.

«Невозможно простить, невозможно жить без нее, невозможно стоять под этим жарким ослепительным ветром».

Повествование ведет автор, но так, что создается иллюзия рассказа, размышлений, внутреннего монолога самого героя. Автор изучает героя, как тот изучает себя, автор открывает героя по мере того, как герой открывает себя. По сути дела, В. Шугаев воспроизводит процесс самоосознания Василия, и все события в повести освещены с позиций одного героя.

Писатель сосредоточивает внимание не столько на перипетиях совершенного преступления — предательстве любви, семейного долга, сколько на неотвратимости наказания, на мучениях истерзанной совести. И хотя ситуация, воспроизведенная в повести, не относится в наше время к числу редких, естественным для современного человека и автор, и его герой считают верность нравственным правилам, необходимость внутренней дисциплины. Несоблюдение их является «грехом», за отступлением от них следует законное возмездие. Включаясь в жестокую игру с «волей», пускаясь в этот «холостяцкий промысел», Василий лишь догадывается о возможностях отмщения («раз согрешишь, в жизнь не отмоешься», «отзовется мне этот грех какой-нибудь бедой»), но не представляет, каким тяжелым окажется оно в действительности. Отмщение это начало вершиться уже в момент реализации «воли» и являлось то в виде непоправимого стыда при свидании с Фаечкой, то горячего раскаяния за бесстыдную любовь

с Груней. Потом оно предстало в виде «синхронной» измены Ольги и, наконец, тяжелого сознания необратимости прошлого. Повествование ведется так, что моральный проступок Ольги воспринимается не столько в свете ее собственной вины перед мужем, сколько как возмездие за «грех» Василию: «Вдруг наказание? — размышляет он. — Наказание — совпадение? Или в чистом виде?» Ведь если б не любил он Ольгу, не сам выбрал ее, а то потянуло на «волю» лишь в надежде на безнаказанность, и невинные эти забавы, пустой флирт, заигрывание с совестью обернулись настоящей житейской драмой, горем для всей семьи.

Мотив кары, возмездия, испытания, наказания за «грехи», за предательство нравственной правды включается в авторское понимание концепции личности, звучит не в одном произведении В. Шугаева. В семью Трофима и Нины Пермяковых из повести «Забытый сон» испытание пришло в образе безоглядно-иступленной любви Маши Свириной. И главное в этой повести не придуманная, экзальтированная любовь девчонки к женатому человеку, а то, что в свете этой любви увидели Трофим с Ниной тусклость своего существования, ощутили вину друг перед другом за сделку с совестью, за то, что заключили свой семейный союз не по любви, а по трезвому расчету: «Вот оно и пришло испытание, — изумляется Василий. — А я не верил». О том же и думы Нины: «А может, вот теперь и аукнется, что без любви шла? Детей хотела, семью, дом — получила...»

Теперь, когда за неверность своим моральным обязательствам Василий наказан неверностью жены, все восстает в нем против легких этих удовольствий, дешевых наслаждений, мимолетных радостей, сладких и веселых соблазнов, запретных плодов бесстыдной любви, в погоне за которыми опустошается душа, расшатывается внутренний стержень.

Герою открывается жуткий смысл вседозволенности по принципу «согрешить как на футбол сходить», становится очевидной необходимость нравственной самодисциплины, внутренней крепости, верности обязательствам, как способа сохранить свое «я», «сердце», «душу». Счастьем оказывается не «воля», а «вера» друг в друга, возможность положиться на другого, как на себя, надежность и постоянство человеческих отношений, присутствие в них «души». Понимание этого дается героям В. Шугаева нелегко, часто оно бывает добыто ценою тяжелых ошибок, страданий, боли. «Если все уладится, — думает героиня

«Забытого сна», — по-другому заживем. Чтоб не только дом и дети. Еще, еще что-то надо, а не только про зарплату да кому что купить».

Понятие душевной правды, нравственной нормы, к которой стремятся лучшие герои писателя, в его творчестве уточняется многократно, корректируется упрямо и неустанно. Не будучи представленным в каком-либо конкретном случае, оно присутствует как творческая доминанта, как авторский идеал, как главная мысль, возникающая на пересечении многих судеб, характеров, биографий. Как мы убедились, художественный мир В. Шугаева тяготеет к устойчивости, равновесию, осознанности человеческих отношений, и в этом смысле товарищество, семья, любовь представляются ему не просто прекрасным, а самым естественным и нормальным состоянием жизни, именно состоянием, а не отдельным, преходящим моментом ее. Убедиться в этом помогает ссылка на эпиграф к рассказу «Арифметика любви», взятый из любимого им Бунина: «...Этот бедный приют любви, любви непонятой, в какое-то экстатическое житие превративший целую человеческую жизнь, которой, может, надлежало быть самой обыденной жизнью...»

Вот он гуманистический идеал писателя: здесь формула «как все» оборачивается не страхом перед нивелировкой личности, растворением ее в коллективе, толпе, массе, а осознанием ответственности каждого перед другими; «самая обыденная жизнь» представляется освященной любовью человека к человеку, любовью и в широком смысле, т. е. дружбой, семейным ладом, общим соучастием друг к другу.

Внутренняя эволюция героя В. Шугаева чаще всего вершится в направлении душевного прозрения, освобождения «незрячей, неуклюжей души» от пут неосознанности, избавления от хаоса чувств. Живя в интенсивно рационализирующемся мире, герои В. Шугаева далеки от того, чтобы придавать понятиям «душа», «грех», «возмездие» какое-либо мистически-иррациональное толкование, не признавать прочности и гармонии чувств, не опирающихся на разум. Вот как рассуждает по этому поводу героиня повести «Любовь в середине лета»: «Говорят: „как подскажет сердце“. Чуть какая! Подсказывает голова. И даже в любви. Джульетта, наверное, думала про Ромео: красивый, мол, нежный парень. Я, мол, к нему хорошо отношусь, приятно с ним разговаривать, целоваться. Но идиоты родители мешают. И вот когда Ромео и

Джульетта начали бороться против всякой кровной вражды, тогда-то и родилось самое великое товарищество — товарищество любви!» Для героини любовь — это лишь одно из проявлений человеческого содружества, связь двоих между собою, но одновременно и со всеми другими, всем обществом, т. е. отношения, не возможные без осознания духовного родства и общности целей. Убежден в том, что может же «все по уму, по-человечески в этой жизни складываться», «чисто и толково», герой повести «Вольному воля». Мечта о чувствах, отношениях торжественных и серьезных, достойных музыки Моцарта, живет в Наташе («Бегу и возвращаюсь»).

Однако в той же мере, в какой писатель поэтизирует отношения, укрепленные разумом, наполненные смыслом, в какой восстает он против бытия слепого, стихийного, безотчетного, в той же степени не приемлет он рассудочности, расчетливости, голого рационализма, убивающих подлинность чувств. И в этом смысле отношения еще одной пары молодых людей в повести «Вольному воля» — Федора, уходящего в армию, и Риты, оскорбляющей его любовь трезвой осмотрительностью, — проливают дополнительный свет не только на семейную ситуацию Василия и Ольги, но и в целом на человеческий идеал писателя, на его концепцию личности. Жажда именно «душевной» жизни томит героев В. Шугаева, и не столько забота о материальном благоустройстве, сколько проблемы внутреннего благополучия волнуют и тревожат их. Не может ответить взаимностью на чересчур рационализированные, взвешенные и вычисленные чувства своего жениха Ирина Алексеевна из рассказа «Помолвка в Боготоле». Замыкается, уходит в себя, не находит удовлетворения от жизни в новой семье Анисья Васильевна, заподозрившая было в муже желание видеть в ней лишь партнершу по общему ведению хозяйства.

Нельзя не заметить того, что при всей глубине приверженности В. Шугаева молодому герою, герой этот постепенно взрослеет и в особенности «повзрослел» он в тех произведениях, которые критика определила как «служение любви»<sup>19</sup>. Писатель как бы сам ощутил необходимость в герое, умудренном жизненным опытом, наделенном душой, способной пропустить через себя, воспринять и осознать подлинную сложность жизни, и читатель предчувствует, что вместе с этим героем придет в его творчество та философская высота, перед которой поставил его весь предыдущий творческий путь.

## ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Ланщиков А. Предисловие к кн.: Вячеслав Шугаев. Вольному воля. М., 1977, с. 3.

<sup>2</sup> Крячко Л. Исследование или лишь констатация? — Москва, 1969, № 3; Денисова Н. Простое сложение? — Лит. газета, 1969, 11 сент.; Эйдельман Н. Как человек строится. — Наш современник, 1976, № 12; Гейдеко В. Испытание буднями. — В кн.: В. Шугаев. Дождь на радуницу. М., 1979; Солоухина О. Служение любви. — Наш современник, 1980, № 2.

<sup>3</sup> Шугаев В. Дождь на радуницу. М., 1978, с. 18.

<sup>4</sup> Шугаев В. Вольному воля. М., 1977, с. 14.

<sup>5</sup> Анашенков Б. С поправкой на нравственность. — Лит. обозрение, 1977, № 10.

<sup>6</sup> Бочаров А. Уроки гуманизма. — Лит. обозрение, 1978, № 7.

<sup>7</sup> Залыгин С. Пять рассказов. — Наш современник, 1979, № 2, с. 27.

<sup>8</sup> Шугаев В. Вольному воля, с. 14.

<sup>9</sup> Владимир Шубкин. Пределы. — Новый мир, 1978, № 2, с. 214.

<sup>10</sup> Шугаев В. Бегу и возвращаюсь. Новосибирск, 1969, с. 7.

<sup>11</sup> Шугаев В. Караульная заимка. Иркутск, 1971, с. 469.

<sup>12</sup> Владимир Шубкин. Пределы, с. 211.

<sup>13</sup> Крячко Л. Исследование или лишь констатация?, с. 217.

<sup>14</sup> Левина Л. Некоторые особенности построения современной повести. М., 1971, с. 11.

<sup>15</sup> Корчак Я. Как любить детей. М., 1968, с. 11.

<sup>16</sup> Крячко Л. Исследование или лишь констатация?, с. 218.

<sup>17</sup> Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. М., 1980, с. 357.

<sup>18</sup> Гейдеко В. Испытание буднями, с. 495.

<sup>19</sup> Солоухина О. Служение любви, № 2.

*С. С. Чернявская*

## ЛИРИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ ИЛЬИ ЛАВРОВА

Появление лирических миниатюр в прозе И. Лаврова воспринимается как закономерный факт, обусловленный характером его дарования, опытом его творческой работы. «Лиризм» как яркая черта прозы Лаврова отмечается во всех критических работах о нем. Так, Н. Яновский в своей книге о творчестве писателя утверждает: «По характеру дарования Ильи Лавров — лирик...»<sup>1</sup> Проникновенным лириком и тонким психологом считают Лаврова Б. Тучин<sup>2</sup>, В. Шапошников, Б. Жиганов<sup>3</sup>.

Самому писателю тоже свойственно сознавать эту черту в своем творчестве. В заметках о себе<sup>4</sup> он указывал на истоки этого «лиризма», на ту напряженную жизнь ду-

ши, которая и обусловила это качество его прозы. Это же осознание особенностей творческой манеры звучит и в «Лирическом календаре», когда одну из крупных своих вещей — повесть «Встреча с чудом» — он определяет как лирическую: «У меня написана лирическая повесть...»<sup>5</sup>

Словом, определение «лирическая» давно присвоено прозе И. Лаврова, так что встретить среди его произведений «стихотворения в прозе», лирические миниатюры, объединенные уже в четыре цикла, показалось нам фактом закономерным, вытекающим из всей прежней работы писателя, из самого характера его дарования.

Но если строго следовать теоретическим категориям, то не так все окажется просто. То «лирическое», о котором пишут критики, проистекает для них из глубокого интереса писателя к жизни души героев. В. Шапошников и Б. Жиганов, подводя итоги изучения работы Лаврова, отмечают: «по-настоящему глубоко и всесторонне Илья Лавров исследует только жизнь сердца своих героев»<sup>6</sup>. «Лирическое» в прозе Лаврова обеспечивается и его проникновенным умением писать о природе, вкладывая в эти пейзажи всю свою любовь к ней. Подобные свойства писательской манеры требовалось как-то определить, подчеркнуть. Предмет его интереса таков, что иного определения как «лирическое» не мог у критиков и вызвать. Но ведь понятие «лирического» мы связываем с проявлением родовых начал. В повестях же и рассказах писатель создает сюжет, объективную реальность характеров и событий, и «лирическое» здесь лишь форма проявления избирательности авторского внимания, лишь сопутствующая форма проявления авторского отношения к изображенному им миру.

Строгие теоретические категории подсказывают нам, что истинно лирическая проза появилась в творчестве Лаврова с этими миниатюрами, которые объединены уже в четыре цикла, и с тем необычным образованием, которое названо им «Лирический календарь».

Первый цикл — «Стихотворения в прозе» — появился в 1973 г. В него вошли двенадцать произведений. Второй цикл — «Дождик, пахнувший малиной» — вошел в книгу «Печаль последней навигации». Здесь видим все прежнее, кроме того, тринадцать новых, всего двадцать пять «стихотворений в прозе». Третий цикл назван «Ночи кричащих кукушек», в нем девять миниатюр. Последний цикл — «Нам светят алые свечи» — появился в 1980 г. «Лирический календарь» опубликован в 1977 г.<sup>7</sup>

Автор очень чутко определил особенности этих произведений, назвав их в первом цикле «стихотворениями в прозе». Так они и воспринимаются — в русле той давней традиции, у истоков которой стоят «стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. Не могучим потоком, но неиссякаемым ручьем, то уходящим под землю, то вновь звенящим, добрался этот жанр до наших дней, весьма активно показав себя в русской и национальных литературах 50-х—70-х гг. Поддержанный работой М. Пришвина, этот жанр укрепляется творчеством Ю. Куранова, Ю. Бондарева, Э. Межелайтиса, В. Астафьева, В. Цыбина, В. Бочарникова, И. Зиедониса, И. Данилова, Р. Гамзатова, Л. Гурунца, Б. Ямпольского, С. Хакима, В. Курбатова, С. Красноперова<sup>8</sup> и др.

Лирические миниатюры И. Лаврова близки тургеневским тем, что пишутся в момент особой творческой и человеческой зрелости, заключая в себе те знания о жизни и людях, что накапливаются с годами, поднимаются на ступень мудрости. «Стихотворения в прозе» не выпадают из творческого контекста писателя, но дают возможность непосредственно и полно реализовать лирическую сторону его таланта. В этом процессе и возникли собственно лирические произведения в прозаической форме. А прежде можно было говорить о «лиризме» лишь как об определенном пафосе, об особенной стихии его повествовательной прозы.

Лирические циклы И. Лаврова не являются простой подборкой миниатюр. Всякий раз перед нами возникает художественное единство из отдельных фрагментов.

Лирическая миниатюра находится на особенном месте среди жанров лирической прозы. Обладая самостоятельностью, она при этом часто становится основой других жанровых образований. Это давно отмечено в прозе М. Пришвина, К. Паустовского, в творчестве многих современных лириков-прозаиков.

Эту же роль выполняет миниатюра и в прозе И. Лаврова: представляя собой завершенное произведение, не теряя в своей «отдельности» разнообразия и глубины переживания, каждая миниатюра включена в цикле в новую содержательную систему. Вследствие этого и возникают новые лирические образования: лирико-философский цикл («Дождик, пахнущий малиной»), лирическое произведение из девяти миниатюр («Ночи кричащих кукушек»), лирическая поэма в прозе («Нам светят алые свечи»). В дальнейшем постараемся убедиться в этом, рассматривая важ-



дый цикл отдельно. Сейчас же обратим внимание на то, что все циклы, за исключением первого, имеют название. И это свидетельствует о том, что для автора эти произведения есть нечто целое. Автор подсказывает, определяет направленность в восприятии предлагаемых им произведений. Выявить основы единства каждого цикла миниатюр — такова первая задача, возникающая перед исследователем.

\* \* \*

\*

Как уже указывалось, миниатюры первого цикла полностью вошли во второй. Заметим также, что первый цикл не имел названия, кроме жанрового определения — «стихотворения в прозе», и, вероятно, печатался автором как подборка произведений. Но уже второй цикл воспринимается как некое единство, что и отмечено появлением названия — «Дождик, пахнущий малиной». Все циклы миниатюр И. Лаврова строго организованы. Несомненна организованность и этого цикла.

Цикл «замкнут» в тематическое кольцо: первую и последнюю миниатюры роднит тема творчества. Первая миниатюра называется «Удивительные цифры». Напечатанная курсивом, она чрезвычайно заметна, ей придается особенное значение в постижении содержания всего цикла: «Чтобы собрать килограмм меда, одна пчела должна пролететь триста тысяч километров и выпить нектар у девятнадцати миллионов цветов. Не такую ли работу проделываешь и ты, пишуший мой собрат? Не уставать тебе! Собирай, собирай свой мед. Носи его в домики своих книг»<sup>9</sup>. Эта миниатюра связана с содержанием всего цикла, в какой-то мере указывает на многозвучие составляющих его мотивов и вместе с тем выражает общую оценку писательского труда. Заключительная миниатюра — «Минутная обида» — произведение иного плана. Сквозь неловкость и стеснительность прорывается тревога о том, нужны ли кому, слышны ли эти «песни о дождях, о женщинах, о детях, о травах, о надеждах» (с. 34). Здесь будто перебираются основные мотивы цикла и звучит затаенная уверенность, что нужны, что услышаны эти песни-миниатюры о самом любимом, о самом дорогом. Эти две миниатюры образуют тематическое кольцо, замыкают движение лирического сюжета, придают новый аспект размышлениям о сущности человеческого счастья, утверждают нас в лирико-философском характере этого цикла миниатюр.

Миниатюры внутри кольца образуют три части, связанные между собой по схеме (не побоимся употребить это слово): «вопросы — процесс решения — истина». Все эти части нетрудно озаглавить названиями миниатюр, стоящих в пограничной зоне между ними:

I часть. Письмо внуку.

II часть. а) Пока они еще с тобой.

б) Из прошлого.

в) Январь.

III часть. К счастью!

По этим ступеням реализуется лирический сюжет, развивается мысль о стремлении человека к счастью, о месте человека среди других, о преодолении преград на пути к счастью, к исполнению мечты.

Первую часть составляют миниатюры «Письмо внуку», «Уплывает лодка», «Кони мои». Тема детства, юности с их чистотой, открытостью души, с бескорыстием помыслов, с мечтой о подвиге — вот главные мотивы этой группы миниатюр. Особая — романтическая — стихия ощущается в строе речи, в лексике этих произведений, что закономерно соответствует теме миниатюр:

«Где вы, кони мои, кони белые и рыжие, кони черные и серые в яблоках? Я скакал на вас только в мальчишеских снах... Грозно стучали копыта в темной степи, в гулком лесу, на улицах пылающих селений, и в руке моей сверкал клинок, а за плечами развевалась, как знамя, чапаевская бурка, и зычное ржание повергало врагов в ужас...», —

так начинается миниатюра «Кони мои». Прошло время мальчишеских снов, и подвиг во имя других приобрел иное содержание: надо мчаться к кому-то, «мчаться с целебным снадобьем в суме, или с ковригами спасительного хлеба во व्यюках, или с поющей любовью в груди». «Кони храпящие, с летучими, раскаленными копытами, с яростными мордами в зеленой пене, умоляю вас — во имя моей ноши не сбрасывайте меня, неумелого всадника.

Вы стелитесь над землей вещими птицами, вы несите меня к ждущему и страждущему» (с. 7). Так, высота помыслов, обеты и заклинания обусловили особый строй фраз, особый колорит лексики.

Вторая часть — самая большая и разнообразная по своим мотивам. Эти мотивы сплетаются в сложную мелодию, вступают в противоречия, в борьбу через это как бы изображается непростой путь к постижению истины, когда юношеское доверие к жизни подвергается множеству испытаний, Здесь и обманчивая надежда, и горечь утрат,

и разочарования. Внутри этой части возникает своя циклизация, образуются микроциклы (они указаны). Заглавные миниатюры обозначают тему маленького цикла, его ведущий мотив и, как правило, раскрыты в обе стороны: к предшествующей группе и следующей за ними. Так, явная перекличка со «стихотворением» «Кони мои» обнаруживается в финале миниатюры «Пока они еще с тобой», начинающей первый микроцикл второй части. Здесь звучит то же тревожное желание служить добру, людям, жить с ними одной судьбой:

Иди же к ним... вспаши и засеи свое поле и расстели его для бегущих по улице мимо тебя, для едущих в трамвае рядом с тобой... (с. 78).

(Вспомним о желании мчаться с целебным снадобьем в суме или с ковригами спасительного хлеба во бьюках.) В этот микроцикл входят еще миниатюры «Птичье гнездо», «Сны», «И пошел бы, и пошел бы». Замыкается эта группа миниатюрой «Приметы», образующей вместе с заглавной композиционное кольцо, подобно тому как это отмечено в организации всего большого цикла. Сопоставим: вот один из фрагментов заглавной миниатюры: «Пока еще с тобой дорогие тебе люди, а ты еще с ними — обнимай же их теплые плечи, смотри в их глаза, слушай их дыхание, пока они еще с тобой» (с. 7, 8). А вот финал миниатюры «Приметы»: «И я, охваченный печальным счастьем, переполненный нежностью, бросаюсь к лесам, к траве, к птицам, к людям, к зверью. Успеть бы, захватить бы все звуки, пока их слышат уши, насмотреться бы в детские очи, в женские лица, пока еще мои зрачки сжимаются от света» (с. 16). Разное основание определило в каждой миниатюре выход к этим близким переживаниям, это тем более красноречиво убеждает нас в спаянности как этой группы, так и всего цикла.

Итак, миниатюра «Пока они еще с тобой» продолжила темы первой части, выделила главный мотив маленького цикла, дала ему название, сыграла определенную роль в его организации, в создании композиционного кольца, стянувшего перечисленные миниатюры в крепкое единство, имеющее определенную идейную нагрузку в общем развитии лирического сюжета большого цикла.

Легко вычленяется маленький цикл «Из прошлого». В него включаются миниатюры «Певцы иных стран», «Улетел, не вернулся», «Где вы все?» и эта, давшая название всему циклу, — «Из прошлого». В первом варианте,

т. е. в журнальной публикации 1973 г. («Сибирские огни» № 11), она называлась «Воронья береза» и помещалась перед миниатюрой «Певцы иных стран». В книжном варианте — стоит после, но это не мешает отнести вторую миниатюру к циклу «Из прошлого», тем более, что и первоначальная последовательность в их расположении не противоречит этому.

Печаль о прожитых годах, сомнения, разочарования, тревоги, предчувствия, но и светлая память о дорогих и близких, и воспоминания о юности, о любви, свет которой ясен и теперь, — эти настроения стали содержанием цикла «Из прошлого».

Микроцикл «Январь» состоит из шести произведений: «Не вижу», «Уехавший навсегда», «Облачко дыма», «Лето среди зимы», «Таганрогские трамваи». Два абзаца миниатюры «Январь» — две ее части, два мотива, обращенные в противоположные стороны: один — к предшествующему циклу как его отзвук, другой — новый запев, начальная нота этого последнего во второй части маленького цикла:

«О, печаль зеленых скамеек, утонувших в сугробах пустынного парка! Торчат только заиндевевшие спинки.

На одной из них сидит сорока и вертится из стороны в сторону, вертится — ищет лето в туманной стуже, ищет лето» (с. 23).

«Ищет лето в туманной стуже» сибирская синьора — новосибирская студентка, вышедшая замуж за итальянца («Уехавшей навсегда»). Возникает лето среди зимы («Лето среди зимы») в теплице, и это лето, «словно воспоминание о дорогом и утраченном» (с. 26).

В этом микроцикле более четко реализован принцип парной связи между его компонентами. Эта связь может строиться на единстве мотива, тогда одна миниатюра — продолжение другой («Уехавшей навсегда» и «Облачко дыма»). Парная связь возникает и на противопоставлении мотивов, когда сталкиваются противоречивые точки зрения. Так связаны меж собой миниатюры «Не увижу» и «Уехавшей навсегда», «Уехавшей навсегда» и «Таганрогские трамваи».

Так ли это?

Как уже было сказано, в миниатюре «Уехавшей навсегда» говорится о «сибирской синьоре», уехавшей с мужем-итальянцем в его страну. «Вы думаете — родина покинет ваши сны? Нет, она всегда будет с вами. И поэтому ваши дети, сибирская синьора, будут для вас иностранца-

ми, говорящими на чужом языке. Мне жалко вас, синьора!» (с. 25). Призрачно такое счастье, оно растает, как облачко дыма. И хотя в миниатюре с этим названием говорится о другой ситуации, но и там и здесь счастье навряд ли состоится, проплывет облачком дыма. Мотив несбыточного счастья объединяет эти миниатюры, они выступают как две главы одного повествования.

Казалось, миниатюра «Не увижу» должна восприниматься в этом же ряду: ведь в ней тоже говорится о несбыточном. Человек хочет увидеть все комнаты великого Дома Людей, увидеть все чудеса Земли. Но с горькой безнадежностью сознает: не увижу. Не увижу саванны и хижин рокочущей тамтамами Африки, не увижу древних городов Индии, прекрасного Тадж-Махала, и собора Парижской богородицы, и загадочной бразильской сельвы не увижу. Но вот едет человек в Италию и, может, увидеть хоть одно из великих чудес света. Но поехать, чтобы увидеть, и уехать навсегда — это не одно и то же. Это разное, это противоположное. И в этом контексте зарисовка «Таганрогские трамваи» — как предостережение о беспощадной ностальгии, о памяти. Это как один из тех снов, что будут тревожить в своей беспощадности душу уехавшей навсегда. Так сталкиваются в содержании этих миниатюр разные жизненные позиции, и это столкновение — тот фундамент, на котором держится единство этого маленького цикла.

Как видим, центральная часть состоит из трех групп миниатюр, взаимосвязь между которыми неоспорима и проистекает из идейного соотношения их внутри этой части. Ведущий мотив первой группы — радостно-тревожное желание все увидеть, все успеть, все обойти, все узнать — наталкивается на преграды, подвергается испытаниям: здесь и горечь утрат, и сомнения, а иногда и потеря веры в мечту, обманутые надежды. Это мотивы второй и третьей групп миниатюр. Одолевая все это, человек движется к счастью. Миниатюра с таким названием начинается третью, заключительную часть большого цикла, в ней звучит мотив преодоления, человек торжествует победу.

В третью часть цикла входят миниатюры «Утро», «О Луне, Марсе и внуках», «Шаман нефтяников», «Да будет!». Открывает группу и дает ей название миниатюра «К счастью!» И опять мы удостоверяемся в безотказности принципов связи, обнаруженных нами в этом лирическом цикле: группа миниатюр «К счастью!» как бы завершает

центральную часть, обращена к ее мотивам, выступает как ее итог, как результат движения через препятствия к истине. Автор будто говорит: стремись все увидеть, все одарить своей заботой, вниманием, любовью. Но не объять необъятного: «Не увижу». Не увижу всех иноземных чудес... Но дано другое — и об этом говорится в исследуемой, новой группе миниатюр — дано счастье видеть чудеса нашего мира, дано право быть соучастником великого претворения жизни, дано счастье быть со своим народом во всех его бедах и радостях. Значительность этого так велика и неоспорима, что все сожаления проходят, острота их снимается.

Так, миниатюры группы «К счастью!» замыкают центральный фрагмент цикла. И в то же время эта группа является заключительной во всем цикле. В ней все ответы на вопросы, прозвучавшие вначале; здесь как бы завершено «Письмо внуку», письмо о прекрасной и сложной жизни, в которую ему суждено вступить.

Таково движение лирического сюжета внутри тематического кольца, образованного миниатюрами «Удивительные цифры» и «Минутная обида». Тема творчества, прозвучавшая в них, не чужеродна всему циклу, а наоборот, вершит его, утверждая его лирико-философский характер. Раздумья о счастье, о смысле человеческого бытия, о месте человека среди других приводят к мысли об активной, творческой позиции, в которой и состоит высшее назначение человека. Автор будто утверждает: творчество — во всех его масштабах и разновидностях — та удивительная сила, которая при всех сложностях жизни дает ощущение причастности к эпохе, оправдывает твое пребывание среди людей, дарует полноту человеческого счастья.

Кольцевая замкнутость, проявление связей внутри кольца — это моменты, убеждающие нас в том, что перед нами не подборка «стихотворений в прозе», а идейно-художественное единство, целостный цикл, выступающий как единое лирическое произведение.

Как видим, сюжет прошел по своим ступеням: вопросы — процесс решения — истина. Этим ступеням и соответствуют выделенные нами части. Естественно, что анализ и группировка миниатюр производились с сохранением той последовательности в их расположении, которую указал автор. Этот порядок наметился уже в первой подборке, опубликованной в «Сибирских огнях» за 1973 год. Как мы знаем, все ее 12 миниатюр вошли в исследуемый цикл. Анализ показывает, что взаимосвязь мотивов уже

там обнаруживает себя и осуществляется в тех же соотношениях и принципах, которые выявились в цикле «Дождик, пахнувший малиной». Та же группировка миниатюр по принципу сходства или борьбы мотивов, тот же (кроме двух случаев) порядок расположения миниатюр в группах, тот же мотив одоления препятствий и торжества истины, который и здесь связал «стихотворения в прозе» в единое целое. Этот цикл в родственном развитии переживаний выступает как начальный вариант, как ядро исследуемого. Уже здесь заключена та идея единства отдельных произведений, которая воплощена в цикле «Дождик, пахнувший малиной» более разветвленно, широко и убедительно.

Из всех опубликованных И. Лавровым лирических циклов в таком близком родстве, как вариант один другого выступают только эти два. Это и дало возможность увидеть процесс формирования большого цикла, убедиться в том, что миниатюры здесь даны не только «враздробь» (Тургенев): существуя по отдельности в своем конкретном содержании, представляя собой то «стихотворение», то бытовую зарисовку, то письмо, то описание сна, то воспоминание, то просто любопытный случай, миниатюры, соединенные, включаются в новую содержательную систему, становятся фрагментами целого, частями художественного единства. Это единство я определяю как лирико-философский прозаический цикл.

С. Шаталов, изучая «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева <sup>10</sup>, выясняя вопрос о жанровой природе всей «сумы», пришел к выводу о том, что перед нами в данном случае «настоящий цикл — то над жанровое образование, которое имеет внутренние связи, что позволяет говорить о его структуре (в отличие от простого сборника или любого другого объединения — тематического, жанрового, хронологического, проблемного и т. п.)... В цикле непременно ставится и разрешается проблема, выходящая за рамки каждого отдельного слагаемого: не вмещаясь в них, раскрываясь в каждом из них лишь частично, она лишь в рамках всего цикла находит то освещение и раскрытие, которое представляется художнику исчерпывающим.

Поэтому для любого цикла обязательны некоторые единства (*выделено. — Е. Ш.*) и внутреннее развитие мысли, настроения, выводов. И потому-то недопустимо исследование циклов как если бы это были простые сборники — с произвольной перестановкой «слагаемых», с заб-

вением имеющихся единств: это может привести к обеднению идейно-художественного содержания цикла, ибо оно не только в отдельных фрагментах, но и вне их — в образных взаимоотношениях, в параллелях, контрастах...»<sup>11</sup>.

Анализ предложенного И. Лавровым собрания миниатюр убеждает в том, что и здесь перед нами цикл произведений, развивающих в своей совокупности мысль о сущности человеческого счастья, о путях его достижения, о смысле человеческого бытия.

Единым лирическим произведением предстает перед нами цикл миниатюр «Ночи кричащих кукушек».

Определяя характерологические черты лирики, многие исследователи не раз отмечали диалектичность построения ее произведений, что обусловлено противоречивым течением переживания, столкновениями, поисками новых решений, которые и становятся итогом произведения, открытием в нем какой-либо новой стороны действительности. Такой тип связи между миниатюрами, входящими в цикл, обнаруживаем мы и в данном случае.

Шесть миниатюр цикла соединены попарно на основе сходства переживания, высказанного в них. Так, несомненно, нюансом настроений первого рассказа «Вишневый пирог» выступает следующий за ним рассказ «Последний груздь». Родственное переживание объединяет миниатюры «Совершенство» и «Завоевание России», миниатюру «Опустевшее и покинутое» с миниатюрой «Предательство». Через эти группы возникает чередование настроений, процесс смены и борьбы их в душе человека. Так устанавливается новая связь — между парами миниатюр, обеспечившая существование в цикле лирического сюжета, ставшего основой его единства.

В последней группе, в заключительном микроцикле, не две, а три миниатюры: «Апрельский мотив», «Боясь тишины», «Ночь кричащих кукушек». Все они разные по своим мотивам. Через них как бы вновь повторились звуки предшествующего столкновения, но борьба завершается, цикл подведен к своему итогу. Грустно-тревожные предчувствия, но и бесстрашная прямота; восхищение красотой мира и понимание того, что человек в нём недолгий гость; удивление перед тем, как богат в своей постоянной изменчивости человек и художник, и, наконец, оптимистическое приятие жизни; признание мудрых и неотвратимых в своей неизбежности ее законов — вот гамма переживаний, прозвучавших в исследуемом цикле.



Говоря о своеобразии цикла «Ночи кричащих кукушек», отметим жанровую неоднородность этих миниатюр. Так, первые два произведения — это рассказы-миниатюры, где есть сюжет, где бегло, но определенно очерчены характеры. Первый рассказ о том, как в детстве однажды угощали его вишневым пирогом, но из-за упрямой своей стеснительности так и не испробовал угощения. «И ведь как дело сложилось. Сколько я ни живу на свете, а пирога с вишней так и не отведал еще. Да, пожалуй, и не удастся его отведать. Несколько будильников уже износилось, отстукивая мое время. Как раз на пирог-то может и не остаться его»<sup>12</sup>. Эти заключительные слова по-новому освещают произведение, которое обретает теперь притчеобразный строй, а пирог становится вдруг символом чего-то недостижимого в жизни, которое, может быть, и не придется испытать. «Последний груздь» — тоже небольшой рассказ, но основной смысл его передается в подтексте, где и улавливаем мы те грустно-тревожные предчувствия, о которых уже говорилось. Остальные произведения в цикле — «стихотворения в прозе». Но не только контекст дает ответ, и эти маленькие рассказы воспринимаются как равные в ряду лирических миниатюр: в самой структуре этих рассказов заложено лирическое основание, связывающее их естественным образом с другими произведениями цикла, подчиняющее себе, так сказать, эпические элементы рассказа.

Подобная структура встречается в стихотворной повествовательной лирике. В таких произведениях намечается сюжет, возникают персонажи, их действия, складывается обычно какое-то происшествие. «Но, чтобы повествование стало лирическим, необходимо, чтобы оно было очень коротким, — замечает Г. Поспелов, — и при своей краткости ощутимо экспрессивным, а через все это — скрыто подспудно медитативным»<sup>13</sup>. Даже когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности, они оказываются полноценно художественными при наличии медитативного подтекста. Медитация иногда проявляет себя открыто — в зачине, концовке, в чем-то другом, и тогда она как бы озаряет все представленное своей эмоциональной обобщенностью. Г. Поспелов замечает, что это очень распространенная разновидность лирического творчества. Сюжет в таких произведениях состоит из чередования эпизодов и не углубляется до какой-либо конфликтности.

Описанную структуру и встречаем мы в упомянутых выше рассказах. В первом — медитативный процесс выявляет себя в финале, когда и высказываются сожаления о кратковременности человеческой жизни, о неизбежном ее завершении. Медитативная основа второго произведения, как уже говорилось, в подтексте, в неожиданности сочетаемых положений, в экспрессивности изображения.

Произведения подобного рода, более приближающиеся внешне к рассказовой или очерковой структуре, встречаются во всех лирических циклах И. Лаврова, но они не разрушают их единства, поскольку при своей описательной или повествовательной форме «внутренне» медитативны, т. е. эмоционально-обобщающая мысль, лирическое переживание и является их основой, избирая для себя эту внешне эпическую форму. Это происходит потому, что «социальное сознание людей, их внутренний мир, каким бы содержательным, сложным, многосторонним он ни был в себе самом, какие бы собственные глубины он в себе ни таил, все же всегда вырастает и складывается под воздействием в нем не его мира, социального бытия людей и природы. Он всегда несет в себе преломленные в его собственной сущности многосложные, взаимопроникающие отражения внешнего мира... Без таких отражений внешнего мира внутренний мир людей не имел бы своей собственной содержательности»<sup>14</sup>. И поэтому часто в лирических произведениях становится необходимым ввести какие-либо детали предметного мира, объясняющие возникновение эмоционального процесса. Позволю себе опереться еще на одно высказывание известного исследователя лирики Т. Сильман: «Стихи вырастают на какой-то действительной, материальной основе, пусть данной лишь в порядке намека, пусть лишь подразумеваемой. Стихотворение должно продемонстрировать нам, из какого источника произошла данная эмоция, данная мысль. И эта основа, этот элемент живой действительности... должны с полной убедительностью и непреложностью приводить к данной эмоции, к данной мысли»<sup>15</sup>. Не будем смущаться тем, что здесь говорится о стихотворных произведениях. Это общее родовое качество лирики, в каких бы формах — в стихе или в прозе — ни высказалось переживание. Т. Сильман выделяет две части в лирическом стихотворении — эмпирическую и обобщающую. «Они могут быть неравны по своему размеру и значению, ибо чаще всего первая, эмпирическая, часть объемнее, в то время как вторая, обобщающая, принципиально значительнее, но ко-

роче»<sup>16</sup>. Это опять-таки о стихотворной лирике. В прозаической лирике тем более укрупняются изобразительные детали, так как проза нетрадиционна в этом роде произведений, лишена многих сильных средств стиха. За ней, как шлейф, тянется представление о ее традиционной эпической службе. Все это заставляет лирика-прозаика более подробно говорить об обстоятельствах, натолкнувших его на определенный ход мыслей, на определенные переживания. Надо убедительно для себя и читателя показать зарождение лирического действия, его жизнь и финал, не имея при этом привычных средств стиха. Отсюда и особая плотность изобразительного момента в прозаической лирике; здесь чаще, чем в стихотворении, ход переживания читается в подтексте, как это видим в исследуемых произведениях.

Итак, приведенные выше «рассказы» воспринимаются как равные в ряду лирических произведений цикла. В них прозвучала первая нота той темы, которая, кажется, угнетает душу человека, но мы видим, что она оказалась если не побежденной, то приглушенной, побледневшей в процессе развития лирического сюжета, уступившей место размышлениям о могучих, победительных силах жизни. Так что эти «рассказы» — первое, необходимое звено в переливах глубокого, сложного переживания, заключенного в цикле миниатюр «Ночи кричащих кукушек».

\*            \*  
                 \*  
                 \*

«Нам светят алые свечи» — единство иного плана, чем предшествующие циклы. В прежних единство определялось борьбой мотивов, выработкой какого-то решения, миниатюры в них группировались по сходству мотивов, образуя микроциклы, вступая в борьбу с соседними группами. Здесь также нетрудно обнаружить внутреннюю градацию, но не борьба мотивов обуславливает единство, а развитие сквозного образа, сквозной темы. Человек-художник среди людей и в мире — вот тот сквозной мотив, который организует этот цикл в лирическую поэму о сердце художника.

Лирическая поэма в прозе — жанр редкий, запоминающийся. Так назвал свою «Фацелию» М. Пришвин. На мой взгляд, к этому жанру можно отнести некоторые «рассказы» К. Паустовского («Наедине с осенью», например, «Ильинский омут»).

Лирической поэмой из двенадцати миниатюр видится мне цикл «Нам светят алые свечи». Внутри поэмы выделяются три группы, три части:

1) «Сердце художника»; в эту группу входят миниатюры: «Маленькое, маленькое... Большое, большое...», «Оглянитесь вокруг!», «Маленькие дождики из прошлого», «Безмолвное моление больного», «Завещание»;

2) «Сны»; в этом цикле только две миниатюры: «Записка» и «Сон поэта»;

3) «Объ»; здесь, как и в первой группе, пять миниатюр: «Из путевых записок», «Поверженные», «Мгновение», «Подслушанные разговоры», «Нам светят алые свечи».

Названия этих групп условны и даны по разному основанию. Так, первый и третий циклы я назвала по их главной теме, а второй — по основному приему. Но условность названия не отменяет неоспоримой внутренней связи между входящими в группу миниатюрами.

Рассматривая каждую группу, мы встречаем уже знакомые по прежним циклам приемы объединения миниатюр. Разными скрепами связаны миниатюры первой части поэмы. Здесь и способ парной связи между соседними миниатюрами, и прием обрамления, тематического кольца. Так, более сильная связь образовала пары миниатюр: «Оглянитесь вокруг!» — «Маленькие дождики из прошлого»; «Безмолвное моление больного» — «Завещание». Вторая миниатюра в каждом случае развивает тему первой, а все они — как развитие темы, заявленной в начальной миниатюре. Перекликающиеся между собой первая и последняя миниатюры этой части поэмы образуют тематико-композиционное кольцо. В первой миниатюре создается образ всего «отзывного»: «Ты такое же, сердце художника. Плачь и ликуй! Маленькое, ты вмещаешь весь мир. Ты поешь от любви и плачешь от печали. Ты видишь горе и горюешь с другими. Мольбы и скорби, гнев и нежность мира бьют в твои клавиши — и ты гремишь хвалу или призыв к сражению... Ты живешь под всеми ветрами, словно березовая роща. Шумишь, бушуешь, мечешься.

А когда придет время, ты рухнешь под топором, и зимой звонкие, белые, пахнущие стужей поленья вспыхнут в печке жаркой радостью, обдадут дымком бересты и обогреют окоченевших и усталых»<sup>17</sup>.

Сердце художника, вмещающее весь мир, слышим мы и в заключительной миниатюре первой части поэмы: «Я сейчас листаю свои книги и спрашиваю у них: „Кто же я?“ И книги отвечают:

„Ты — это летние дождики, ты — это листопады и лунные полночи, росы на травах и кукушки на рассвете, любовь и отчаяние, молодость и дороги, хруст прозрачного ледка и бурлящие речки“...

Вот в таком виде я и буду приходить к вам. Когда это все будет около вас, считайте, что это я около вас.

Я уйду из жизни, слава жизнь!»<sup>18</sup>

Созвучие между этими «стихотворениями в прозе» возникает во всех частях: и когда говорится о впечатлениях бытия, переполняющих сердце художника, и когда говорится о способности искусства долго-долго согревать людские души и после того, как художник уходит из жизни.

Первое «стихотворение» — как запев к поэме. В нем звучит то, что стало знанием и убеждением, что выстрадано опытом всей жизни, своей и многих других. Последнее «стихотворение в прозе» посвящено памяти поэта Александра Кухно, и в нем как раз тот конкретный случай, который еще и еще раз утверждает постигнутое в жизни правило.

Переключка конца и начала в этой части поэмы, образуя композиционное кольцо, не отрывает эти миниатюры от других, не создает впечатления замкнутости, обособленности. Каждая из миниатюр поэмы — одна из сердца горестных или радостных замет, одно из впечатлений, впитанных душой художника. И эти впечатления многообразны, у них разные краски, звуки, они возникли в разные времена и живут в душе поэта, терзая или радуя ее.

Последнюю часть поэмы я назвала «Объ», но есть и другое название — заглавие первой миниатюры этой части: «Из путевых записок». Как уже отмечалось в прежних циклах, первая миниатюра какой-либо группы связывает ее с предшествующими и обозначает главное в этой части. Так и здесь: звучит, не прерываясь, сквозной мотив поэмы, собирающий воедино отдельные ее фрагменты: «Мое пристанище — маленькая каютка. По стенам ее и потолку пробегают золотые блики — улыбки реки. У кровати на столике — записная книжка. Проходит мимо частица моей жизни и оставляет в ней свои следы»<sup>19</sup>. И это не дает нам забыть о магистральном образе поэмы — образе сердца художника, которое откликнется тотчас, если даже паутинка его коснется.

Название первой миниатюры определяет жанровое своеобразие этих замет, указывает и на процесс их возникновения — из путевых записок. Путевые записки не

только фиксируют увиденное, но показывают, как это увиденное переплавляется в нечто иное. Отозвавшись в душе поэта, жизненное мгновение, остановленное и преобразованное, становится фактом искусства, творчества, поэзии. Именно об этом все миниатюры последней части поэмы. Отзывчивость сердца художника воспринимается теперь не только как мгновенный и глубокий эмоциональный отклик, но и как момент возникновения творческого импульса, как начало того процесса, в котором и происходит переплавка жизненного факта в факт искусства. На наших глазах возникает, развивается творческий процесс, и мы держим в руках результат этого действия — эти самые лирические миниатюры, обозначенные как путевые записки и действительно выросшие из впечатлений путешествия по любимой реке.

Вот одна из наиболее «пришвинских» по композиции и содержанию образов — миниатюра «Поверженные»<sup>20</sup>. С берега острова упали в воду деревья: песок и глина не выдержали их тяжести. «И хоть упали тополя и осины; а листву они все-таки выбросили, густую, сочную листву. В ней перепархивают и звенят синицы и поползни.

Даже поверженные, деревья живут».

С этими последними словами лирическое произведение уже состоялось. Но в следующей части возникает новый образ: на отмели синяя лодка.

«Плыву мимо, и чувствую, и понимаю эту лодку, как чье-то одиночество. И эти павшие деревья понимаю.

А вот хозяина лодки не понимаю. Куда он ушел и зачем? А может быть, он, переплыв с отмели на остров, упал и бессильно распластался в траве?

Не унывай, товарищ! Даже поверженный — выбрасывай листву.

У тебя же есть синяя лодка.

Плыви!»

Мы видим, как возникает один образ, затем — вторая ступень в его осмыслении, формируется параллелизм, возникает момент столкновения двух стихий, финал объединяет, казалось бы, параллельно идущие линии, высекается искра, новым светом озарившая увиденное.

Произведение завершается, как завершился и процесс его сотворения. Каждая из миниатюр этой части поэмы в той или иной мере отражает этот процесс.

Заключает цикл миниатюра «Нам светят алые свечи». И это придает всей поэме действительную завершенность в движении образа «всего отзывного»:

«От наших волн бакены кланяются, дескать, здравствуйте, здравствуйте! Они похожи на толстые красные свечи с язычками огоньков. Свечи стоят в белых нетонущих тарелках... среди оранжевой зеркальности в невидимой руке горит алая свеча, освещающая нам путь. Много рук держат много свечей.

И от этого мне хорошо»<sup>21</sup>.

В своей мягкой, лишенной внешней патетики манере Лавров завершает поэму о сердце художника, о сердце человеческом. Внешний образ, как и в других миниатюрах, породил движение творческой силы, бакен на реке с его алым огнем сделался символом людского братства, символом горящих человеческих сердец, по-прежнему освещающих путь людям.

Все сказанное должно убедить нас в том, что цикл «Нам светят алые свечи» — это поэма, пафос которой определен ее сквозным образом. И этот образ не просто раскрывается в разных своих сторонах, но движется, усложняется, то проявляя себя в четкой конкретике, то углубляясь до символа. Это и отзывчивость чуткого, впечатлительного человека, и отклик поэтической души, творящей из материала жизни произведения искусства, и горение сердца человека, утверждающего счастье жить среди людей, ощущающего благодарное чувство родства с ними и всем земным миром.

Расположение материала, композиция поэмы определены этой задачей — показать развитие, движение образа, обретение им новых оттенков, смену разных настроений. Отсюда и те три части поэмы, которые были выделены в начале разговора об этом произведении.

Итак, три цикла миниатюр И. Лаврова воспринимаются нами как единые в своей спаянности произведения. Каждая миниатюра в них ценна содержательной завершенностью, но, включаясь в цикл, она обнаруживает иную содержательную энергию, вследствие чего и возникает новое произведение с новым содержанием. И это новое содержание — не сумма сведений, поступивших из каждой миниатюры, это действительно новое содержание, при котором конкретное содержание миниатюр предстает в ином свете, как это видим, например, в цикле «Дождик, пахнувший малиной». Объединенные, миниатюры цикла выстроили иное, чем они, произведение, с лирико-философской основой, которая обнаруживается далеко не в каждой отдельной миниатюре, но становится определяющей в движении лирического сюжета цикла.

Лирическая миниатюра лежит в основе всех этих произведений и формирует лирико-философский цикл «Дождик, пахнущий малиной», лирический цикл «Ночи кричащих кукушек», лирико-прозаическую поэму «Нам светят алые свечи».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Яновский Н. Илья Лавров. Новосибирск, 1969, с. 77.

<sup>2</sup> Тучин Б. Илья Лавров. «Кудлатая хорошая собака». — Сиб. огни, 1971, № 2, с. 188—189.

<sup>3</sup> Шапошников В., Жиганов Б. Щедрое сердце. — В кн.: В. Шапошников. Государственные люди. Новосибирск, 1979, с. 154—190.

<sup>4</sup> Писатели о себе. Новосибирск, 1973, с. 119—126.

<sup>5</sup> Лавров И. Лирический календарь. — Сиб. огни, 1977, № 6, с. 62.

<sup>6</sup> Там же, с. 190.

<sup>7</sup> Лавров И. Стихотворения в прозе. — Сиб. огни, 1973, № 11, с. 80—89; Печаль последней навигации (миниатюры, рассказы, повесть). Новосибирск, 1975; Ночи кричащих кукушек. — Сиб. огни, 1979, № 3, с. 34—40; Нам светят алые свечи. — Сиб. огни, 1980, № 10, с. 83—89; Лирический календарь. — Сиб. огни, 1977, № 6, с. 50—112.

<sup>8</sup> Куранов Ю. Сердце ключей. Короткие рассказы, эссе, миниатюры. М., 1977; Бондарев Ю. Мгновения. М., 1977; Межелайтис Э. Контрапункт, М., 1972; Астафьев В. Затеси. М., 1972; Цыбин В. Капели. Повести и рассказы. М., 1972; Бочарников В. День с радостью. Ярославль, 1970; Зиедонис И. Эпифании. М., 1977; Данилов И. Березовая светлынь. Волгоград, 1965; Гамзатов Р. Мой Дагестан. М., 1968; Гурунц Л. Ясаман — обидчивое дерево. М., 1971; Ямпольский Б. Волшебный фонарь. Рассказы. Миниатюры. М., 1967; Хаким С. Неразмытые следы. — Лит. Россия, 1972, № 77; Курбатов В. Чистые звезды. Новеллы. — Лит. Россия, 1978, № 18; Красноперов З. Енисейские бусы. Л., 1970.

<sup>9</sup> Печаль последней навигации. Новосибирск, 1975, с. 5. Далее ссылки делаются по этому изданию.

<sup>10</sup> Шаталов Е. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969.

<sup>11</sup> Там же, с. 148—150.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Поспелов Г. Лирика. М., 1976, с. 159.

<sup>14</sup> Там же, с. 93.

<sup>15</sup> Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 75—76.

<sup>16</sup> Там же, с. 7.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Нам светят алые свечи. — Сиб. огни, 1980, № 10, с. 73.

<sup>19</sup> Там же, с. 87.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же, с. 89.



## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ Д. П. ДАВЫДОВА

Дмитрий Павлович Давыдов обессмертил свое имя, создав стихотворение «Думы беглеца на Байкале». Впервые оно было опубликовано в 1858 г. в третьем номере петербургской еженедельной газеты «Золотое руно», и уже в 60-е гг. XIX в. стало популярной песней среди сибирских ссыльных и каторжан. Одним из первых текст песни «Славное море», распевавшейся в нерчинских тюрьмах, записал и опубликовал в 1871 г. С. Максимов в своей известной книге «Сибирь и каторга». Несколько позже о популярности песни писали Н. М. Ядринцев и П. Ф. Якубович-Мельшин. Песня ушла в народ, стала безымянной. Авторство Д. Давыдова было забыто. Если имя его иногда бегло и упоминалось в печати, то никак не ассоциировалось и не связывалось со знаменитой песней. Вот, например, что можно было узнать уже в советское время о Д. П. Давыдове из справочника «Материалы для сибирского словаря писателей» Н. В. Здобнова, изданного в 1927 г.: «Давыдов Дмитрий Павлович, автор сборника стихов «Волшебная скамеечка» (Верхнеудинск, 1859), смотритель уездного училища». И все. Больше никаких сведений, не говоря уже о том, что книга «Волшебная скамеечка» — не сборник стихов, а поэма.

Заслуга в установлении авторства прославленной песни и первой реконструкции биографии Д. П. Давыдова принадлежит известному сибирскому историку Ф. А. Кудрявцеву. Именно ему в 1928 г. среди архивных материалов Верхнеудинского уездного училища удалось обнаружить прижизненные издания произведений поэта и «на основе их изучения характеризовать в кратких чертах его литературную и краеведческую деятельность». В том же 1928 г. появляется его статья «Забытый сибирский поэт Д. П. Давыдов»<sup>1</sup>, а год спустя он публикует еще одну работу — «Краеведческая деятельность Д. П. Давыдова»<sup>2</sup>. В 1937 г. в Иркутске под редакцией Ф. А. Кудрявцева и с его вступительной статьей выходит сборник стихотворений Д. Давыдова — единственное до сих пор отдельное издание произведений поэта.

В последующие годы появилось более десятка различного рода журнальных и газетных статей о жизни и твор-

честве автора песни «Славное море». Но, к сожалению, в большинстве своем фактографическая основа их базируется почти исключительно на вышеназванных статьях иркутского историка, вплоть до механического повторения еще ошибочных сведений. Так, Ф. А. Кудрявцев пишет: «В 1838 году Давыдов был назначен смотрителем училищ Якутской области»<sup>3</sup>. Далее он сообщает: «С 1848 по 1860 год Давыдов был смотрителем училищ Верхнеудинского округа»<sup>4</sup> и в 1860 году вышел в отставку. В сущности, эти же биографические сведения о поэте повторены автором и в его последней статье о Давыдове<sup>5</sup>, опубликованной в сборнике «Литературная Сибирь. Писатели Восточной Сибири» (Иркутск, 1971). Как показывают вновь найденные биографические материалы, эти сведения нуждаются в существенных уточнениях. Выясняется, в частности, что поэт служил в Якутске не в 1838 г., а с 1833 г. Давыдов вышел в отставку не в 1860 г., а в конце 1859 г. Точно так же в Верхнеудинске он находился не с 1848 г., а с 1846 г. и т. д.<sup>6</sup>

Впрочем, едва ли можно предъявлять серьезные претензии в этом отношении к добросовестному сибирскому историку и другим авторам, повторявшим те же ошибки в своих статьях о поэте. Сам Ф. А. Кудрявцев вполне резонно замечал по этому поводу: «Материалы о жизни и деятельности Давыдова чрезвычайно скудны. О многом приходится только догадываться»<sup>7</sup>.

К такому же заключению уже в наше время пришел известный ленинградский литературовед И. Г. Ямпольский, который писал, что биография Давыдова «очень мало изучена. Сведения, которыми мы располагаем, весьма скудны»<sup>8</sup>. Эти замечания Ямпольского предвещали его весьма ценную публикацию биографических материалов о поэте, хранящихся в Пушкинском Доме, а именно: заявление Д. П. Давыдова с просьбой о материальной помощи от 30 июня 1875 г., направленное в «Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым» и «Докладной записки о трудах коллежского ассесора Дмитрия Давыдова». Оба эти документа проливают свет на многие стороны жизни и деятельности этого незаурядного человека, обогащают наше представление о нем. Прямым дополнением к ним является также данная статья. Она позволяет точно датировать все важнейшие вехи жизненного пути и деятельности сибирского литератора, о котором мы действительно знаем все еще очень и очень мало. Не сохранилось даже достоверного портрета поэта.

Более того, можно с определенной уверенностью утверждать, что если бы исследователи располагали менее скудными сведениями о жизни и творчестве поэта, не возник бы и странный спор о подлинном авторстве Давыдова в отношении стихотворения «Думы беглеца на Байкале». Начало этому спору, как известно, положила статья М. К. Азадовского<sup>9</sup>. Неубедительность аргументации этой статьи лишний раз подтверждается свидетельством самого Давыдова, содержащимся в его «Докладной записке».

Публикуемый ниже текст «Аттестата» Давыдова подтверждает подлинность многих сведений о жизненном пути поэта, которые были приведены в статье его первого биографа С. И. Гашинского<sup>10</sup>. По-видимому, она была составлена на основании публикуемого теперь «Аттестата» и личных воспоминаний. В нее вкралась лишь одна неточность: начало службы Давыдова отнесено к 1827 г., хотя из «Аттестата» видно, что ее следует датировать годом раньше. Знал, очевидно, о работе С. И. Гашинского и Ф. А. Кудрявцев, но почему-то пренебрег приводимыми им сведениями и дал свои, невольно вводя в заблуждение последующих авторов, писавших о Давыдове.

И все же биография Д. П. Давыдова нуждается в дальнейшей разработке и уточнениях. Из «Аттестата» не ясно, когда точно и где родился поэт. Здесь говорится только, что в Ачинске находился его фамильный дом и что здесь началась его служба в пятнадцатилетнем возрасте. Большинство писавших о Давыдове называют местом его рождения Ачинск. С. И. Гашинский пишет об этом обстоятельстве весьма глухо. Он сообщает, что отец его Павел Васильевич Давыдов происходил из дворян Рязанской губернии, был близким родственником героя Отечественной войны 1812 г. поэта-партизана Д. В. Давыдова. По свидетельству того же С. И. Гашинского, он был командирован в Сибирь с тем, чтобы исследовать «возможности соединения Енисея с Тазом и для приучения инородцев к употреблению в пищу хлеба». На пути в Сибирь, уже в Томской губернии, у него и родился сын Дмитрий. Однако возникает вопрос: а где конкретно, в каком месте, какого числа и месяца? Статья «Памяти Д. П. Давыдова» не содержит ответа на эти вопросы.

В 1976 г. в связи с 165-летием со дня рождения Д. П. Давыдова в журнале «Байкал» (№ 3) появилась статья «Поэт, ученый, гражданин». Ее автор Сухарчук, ссылаясь на свидетельство самого поэта, утверждает, что Д. П. Да-

выдов родился не в Ачинске, как до сих пор было принято считать, а в городе Каинске Томской губернии (ныне город Куйбышев Новосибирской области). К сожалению, Н. Сухарчук не дает никаких ссылок на источники приводимых им фактов, что разумеется снижает научную ценность статьи. Приходится, как говорится, верить автору на слово. Но, судя по другим материалам, приводимым автором и поддающимся проверке, обоснованность и достоверность его утверждений о месте рождения поэта не вызывает сомнений.

В заключение несколько слов о самом «Аттестате». В Иркутске по сей день проживает семья потомков Д. П. Давыдова. Еще в начале 60-х гг. журналистка Л. В. Тихонова встречалась с внучкой поэта 75-летней Евстолией Вячеславной Клепцовой. Л. В. Тихонова рассказывает: «Евстолия Вячеславна и сегодня бережно хранит старинные издания его стихов, зачитанные томики Пушкина и Жуковского, принадлежавшие поэту. Недавно она передала в фонды Ленинградского исторического музея служебный аттестат Дмитрия Павловича Давыдова»<sup>11</sup>. Есть еще одно печатное свидетельство о том, что часть документов поэта передана его потомками в Государственный исторический музей в Москве<sup>12</sup>.

Правнучка Д. П. Давыдова Наталья Петровна Клепцова недавно передала сохранившиеся памятные вещи поэта и фотокопии отдельных его документов в Иркутский Краеведческий музей. Среди них находится и публикуемый теперь «Аттестат». В отделе фондов музея он значится под инвентарным № 11893-1. Ниже приводится его полный текст.

**ПО УКАЗУ  
ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА  
АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА  
САМОДЕРЖАВЦА ВСЕРОССИЙСКОГО,  
И ПРОЧ., И ПРОЧ. И ПРОЧ.<sup>1</sup>**

Объявитель сего, бывший штатный Смотритель Училищ Верхнеудинского округа, Коллежский ассесор Дмитрий Павлов Давыдов, как видно из формулярного списка о службе его, сорока восьми лет, Вероисповедания Православного, имеет знак отличия беспорочной службы за XX-ть лет и темную бронзовую медаль на Владимирской ленте в память войны 1854 и 1856 гг., содержание получает: жалованья 450 руб., пенсии 285 р. 92 коп., прибавочной пенсии 57 руб. 18 коп., на разъезды 60 руб. всего восемьсот пятьдесят три рубля десять коп., происходит из дворян; в г. Ачинске за отцом состоит его деревянный дом;

в службу вступил в Ачинский Окружной Суд в число Канцелярских служителей тысяча восемьсот двадцать шестого года. Июня двенадцатого дня; произведен в Канцеляристы 1826 г. Ноября 30 дня; принят в Иркутскую Губернскую Гимназию Кандидатом учительского звания 1829 года Сентября 19 дня; по испытании в сей гимназии и удостоен Советом Императорского Казанского университета;

определен учителем 1-го класса Троицко-Савского уездного училища 1830 г. Июня 12 дня; перемещен на 2-й класс Якутского уездного училища 1833 г. Сентября 6 дня; определен исправляющим должность Штатного Смотрителя Якутских училищ с оставлением при прежней должности 1834 г. Октября 5 дня; сверх того исправлять должность учителя 1-го класса в том же училище с 1-го ноября по 27 Декабря 1834 года;

утвержден в должности члена корреспондента Иркутского Губернского Статистического Комитета 1836 года Мая 4 дня; вместе с преобразованием Якутского уездного училища по уставу 8 декабря 1828 года вместо должности учителя 2-го класса приступил к исправлению должности учителя русского языка в том же училище 1836 года Сентября 12 дня;

произведен в Коллежские секретари 1836 года Декабря 22 дня; со старшинством с двадцать второго Декабря тысяча восемьсот тридцать третьего года; утвержден в должности Штатного Смотрителя училищ Якутской области 1837 года Мая 13 дня; уволен от должности учителя русского языка 1837 года Июня 1-го дня; за особое усердие по службе Высочайше награжден из процентов с общего экономического гражданских учебных заведений капитала 400 руб. ассиг. 1838 г. Июня 12 дня;

произведен в Титулярные Советники 1838 года Декабря 16 дня; со старшинством с 22 декабря 1837 г.; прикомандирован по преподаванию арифметики и географии в Якутском Уездном училище 1843 года Апреля 8 дня; прикомандирован к преподаванию Географии и Истории в том же училище 1843 г. Августа 21 дня, уволен от обязанности учителя Арифметики и Географии 1843 г. Сентября 25 дня; объявлена совершенная благодарность Директором Иркутской Гимназии за отличный порядок по разным частям управления 1843 года Сентября 25 дня;

произведен в Коллежские Ассесоры 1844 г. Июня 12 дня со старшинством 1843 г. Ноября 1 дня; уволен от преподавания Географии и Истории 1844 г. Сентября 22 дня; за усердие по службе Высочайше награжден из сумм Государственного Казначейства 75 руб. сер.

1844 г. Октября 31 дня от ученой в Северо-Восточной Сибири экспедиции <sup>2</sup> принял поручение производить геотермические исследования и метеорологические наблюдения; 1845 г. Января 3 дня переведен по распоряжению Начальства Штатным Смотрителем училищ Верхне-Удинского Округа 1845 г. Мая 10 дня; с разрешения г. Министра Народного Просвещения 8 ноября 1845 г. за № 10855 оставался в Якутской области до 1846 г. в качестве командированного для окончания вышеупомянутых поручений экспедиции с сохранением содержания по настоящей должности;

за найденный порядок и успехи учеников в Якутском уездном училище объявлена благодарность Ревизовавшего Восточную Сибирь Сенатора Толстого 1845 г. Августа 10 дня; получил знак отличия беспорочной службы за XV-летнее достоинство при училище за № 577 1849 г. Августа 22 дня; за выслугу в Сибири больше 20 лет

получил 27 сентября 1850 года пенсию полного оклада жалования по 285 руб. 92 коп. сер. в год, с оставлением в настоящей должности еще на пять лет — 1848 г. Февраля 12 дня.

Сибирским отделом Императорского русского географического общества избран в члены сотрудник одного 1851 г. Декабря 1-го дня<sup>3</sup>, получил знак отличия бессрочной службы за XX лет при грамоте за № 2036, 1855 года Августа 22 дня, за выслугу по учебной части в Сибири 5 лет сверх 20-летнего срока получил в прибавку к отпускаемой ему полной пенсии еще одну пятую долю оной, составляющую 57 руб. 18 коп. сер. в год, с оставлением в настоящей должности на новое пятилетие 1855 г. Октября 12 дня;

за особые труды по части этнографических изысканий в Верхнеудинском округе, во внимание к усердию его на пользу Сибирского отдела Императорского Русского Географического Общества изъявлена ему благодарность<sup>4</sup> покровителя того отдела Г. Генерал-Губернатора Восточной Сибири 1856 г. Января 3 дня; получил темную бронзовую медаль на Владимирской ленте в память войны 1853 г. и 1856 гг. 1857 года Июня 6 дня;

согласно поданному прошению уволен от службы тысяча восемьсот пятьдесят девятого года, Декабря 23 дня; в походах против неприятеля и в самых сражениях не был, под судом не был, к продолжению службы аттестовался и к повышению чином достойным и к случаям лишающим права на получение знака отличия беспорядочной службы не подвергался, в отпусках был в 1850 г. на 28 дней, в 1852 г. на два месяца и в 1856 г. на 28 дней и явился из первого отпуска 10-ью, из 2-го 19-ю и 3-го 5-ю днями раньше срока, в отставке не был; женат на Людмиле Петровой, у них две дочери — Зинаида, родившаяся — 1857 г. Апреля 9-го и Цецилия, родившаяся 1859 г. Мая 22 дня<sup>5</sup> находятся при отце, жена и дети Православного Вероисповедания;

в удостоверении чего и дан ему Давыдову сей аттестат за моим подписом и приложением казенной печати<sup>6</sup>.

г. Чита, Января 23 дня 1860 года.

На подлинность написано: Его Императорского Величества и Всемиловестейшего Государя моего Управляющий Забайкальской областью, Коллежский Советник и Кавалер Орденов Св. Станислава 2-й степени, Св. Владимира 4 степени с мечами и имеющий темную медаль в память войны 1853 и 1956 гг. на Георгиевской ленте А. Лохвицкий; скрепил: Управляющий отделением Большаков.

Иркутская казенная Палата сим свидетельствует, что означенному в сем Аттестате Коллежскому Ассесору Дмитрию Павловичу Давыдову назначается ежегодно в пенсию по шестисот семидесяти руб. сорока коп.<sup>7</sup> Января 22 дня 1866 года.

Подписал: Губернский Казначей Миштовт; скрепил в должности бухгалтера Курлутов.

## КОММЕНТАРИЙ

Текст воспроизводится без всяких изменений. В соответствии с новым правописанием сняты лишь твердые знаки и приведены в соответствие с современным правописанием слова типа: восемьсот, шестьсот и т. д., которые в Аттестате всюду написаны отдельно. Для удобства чтения сплошной текст подлинника разбит на абзацы.

<sup>1</sup> Царь Александр II (1818—1881).

<sup>2</sup> Речь идет об участии в работе Северо-Восточной Сибирской экспедиции академика А. Ф. Миддендорфа, проходившей в 1842—

1845 г. Позднее в «Докладной записке» о своих трудах Давыдов писал: «Госп. Миддендорф мои изыскания напечатал в своей книге «Sibirische Reise» и, кроме того, упомянул о моих трудах в Записке, читанной им в августе 1847 г. в заседании Императорской Академии наук и помещенной в академическом бюллетене» (Сиб. огни, 1973, № 6, с. 182).

<sup>3</sup> В бумагах Д. П. Давыдова, хранящихся в отделе фондов Иркутского краеведческого музея, находится свидетельство об избрании Давыдова. В нем говорится: «Императорское Русское Географическое общество избрало коллежского ассесора Дмитрия Павловича Давыдова своим членом сотрудником. Вице-председатель И. Муравьев. 16 августа 1852 г. С.-Петербург».

<sup>4</sup> В Верхнеудинском округе Д. П. Давыдов проводил многолетние археологические и этнографические исследования, вел записи по фольклору. Впоследствии он скажет об этом так: «Для Сибирского отдела Географического общества и собирал разные сведения и разрывал памятники забайкальских аборигенов, тратил на поездки и работы значительные суммы из собственных средств, без малейшей помощи от учреждения, для которого трудился» (Сиб. огни, 1973, № 6, с. 183). По материалам этих изысканий Давыдов опубликовал в Записках СОРГО ряд работ, в частности такие: «О древних памятниках и могильных остатках аборигенов Забайкальской области Верхнеудинского округа» (Зап. СОРГО, 1856, кн. 2, с. 89—100, «ОБОН») (Зап. СОРГО, 1857, кн. 3, с. 15—18) и др.

<sup>5</sup> Впоследствии у Давыдовых родился еще сын Вячеслав.

<sup>6</sup> «За моим подписом» — официальная устаревшая форма. То же, что подпись.

<sup>7</sup> Пенсия по сибирским условиям того времени была весьма незначительной. Вот что об этом писал сам Д. П. Давыдов: «Я получаю от казны пенсию 617 рублей 40 коп. в год, которая при здешней дороговизне едва достаточна на самое скудное существование» (Сиб. огни, 1973, № 6, с. 18).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Сибирский литературно-краеведческий сборник. Иркутск, 1928, с. 77—92.

<sup>2</sup> См.: Бурятведение, 1929, № 1—2.

<sup>3</sup> Кудрявцев Ф. А. Сибирский поэт Д. П. Давыдов. — В кн.: Д. Давыдов. Стихотворения. Иркутск, 1937, с. 10.

<sup>4</sup> Там же, с. 11.

<sup>5</sup> Кудрявцев Ф. А. Сибирский поэт Д. П. Давыдов. — В кн.: Литературная Сибирь. Писатели Восточной Сибири. Иркутск, 1971.

<sup>6</sup> См. приложение к статье.

<sup>7</sup> Кудрявцев Ф. Сибирский поэт Д. П. Давыдов. — В кн.: Давыдов. Стихотворения, с. 9.

<sup>8</sup> Ямпольский И. Г. К биографии Д. П. Давыдова: — Сиб. огни, 1973, № 6, с. 180.

<sup>9</sup> Азадовский М. К. Заметки фольклориста. Еще о песне «Славное море». — Сиб. огни, 1947, № 3, с. 111—114.

<sup>10</sup> Ташинский С. И. Памяти Д. П. Давыдова. — Тобольские губернские ведомости, 1893, № 20.

<sup>11</sup> Тихонова Л. Автор Байкальского гимна. — Ангара, 1961, № 3, с. 26.

<sup>12</sup> Андреева Р. Сбереженные потомками. — Вост.-Сиб. правда, 1976, 14 дек.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<i>В. Г. Одинокоев.</i> Поэзия свободы и проблема художественного историзма в поэме К. Ф. Рылеева «Войнаровский» . . . . .	5
<i>Н. Н. Курдина.</i> У истоков поэтики сибирского пейзажа в русском романтизме: . . . . .	19
<i>Е. А. Куклина.</i> Идеино-эстетические принципы изображения Сибири в книге Н. М. Астырева «На таежных прогалинах» . . . . .	41
<i>Н. Н. Яновский.</i> Роман Вячеслава Шишкова «Угрюм-река» . . . . .	60
<i>С. П. Рожнова.</i> Принципы художественного воплощения темы Ермака в советской литературе . . . . .	95
<i>С. И. Гимпель.</i> Проблема документализма в современной литературе и роман А. Контелова «Точка опоры» . . . . .	120
<i>М. Д. Сергеев.</i> Театр Александра Вампилова . . . . .	143
<i>О. А. Камышева.</i> Рассказы В. М. Шукшина и их место в творческих исканиях писателя . . . . .	158
<i>Б. М. Юдалевич.</i> Иван Кудинов. Ступени художественной зрелости . . . . .	174
<i>Л. П. Якимова.</i> Идеино-художественные пути постижения личности в творчестве В. Шугаева . . . . .	199
<i>С. С. Чернявская.</i> Лирические миниатюры Ильи Лаврова . . . . .	229
<i>В. П. Трушкин.</i> Новые материалы к биографии Д. П. Давыдова . . . . .	248



**ЛИТЕРАТУРА СИБИРИ.  
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Ответственный редактор  
*Людмила Павловна Якимова*

Утверждено к печати Институтом истории,  
филологии и философии СО АН СССР

Редактор издательства *С. П. Мкртчян*  
Художник *Н. А. Пискун*  
Технический редактор *С. А. Смородинова*  
Корректоры *В. В. Борисова, С. В. Блинова*

---

ИБ № 23769

Сдано в набор 06.10.83. Подписано в печать 21.06.84. МН-03530. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага типографская № 3. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 13,4. Усл. кр.-отт. 13,4. Уч.-изд. л. 15. Тираж 1500 экз. Заказ. № 817. Цена 2 р. 60 к.

---

Издательство «Наука». Сибирское отделение. 630099, Новосибирск, 99, Советская, 18.  
4-я типография изд-ва «Наука», 630077, Новосибирск, 77, ул. Станиславского, 25.

