

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



**ОГОНЁК**

№ 21

1985



*Леонид ЕРШОВ*

М О С К В А

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«П Р А В Д А»

*ТРИ ПОРТРЕТА*



Леонид ЕРШОВ

## ТРИ ПОРТРЕТА

*Очерки творчества Виктора Астафьева.  
Юрия Бондарева, Василия Белова*

*Леонид ЕРШОВ*

*Леонид Федорович Ершов — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории советской литературы Ленинградского государственного университета. Родился в 1924 году в деревне Выставке Лихославльского района Калининской области. Участник Великой Отечественной войны. В боях по прорыву и снятию блокады Ленинграда был дважды тяжело ранен.*

*Автор ряда книг по истории и теории советской литературы: «Советская сатирическая проза», «Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство», «Сатира и современность», «Сатирические жанры русской советской литературы», «История русской советской литературы» и др. Работы Л. Ершова издавались в Чехословакии, Румынии, Польше, Болгарии.*

*Член Союза писателей СССР.*

Мысли и чувства, отражающие острейшие противоречия и главные тенденции современного мира, сложные проблемы XX столетия в контексте большой истории человечества — таков диапазон советской литературы наших дней. Ее поиски и открытия нынче, более чем когда-либо, сконцентрированы в нравственно-философской сфере, в той области, которую занимает прежде всего разгадка смысла человеческого бытия.

Наша современность — это и звенья памяти бесчисленных поколений. Именно память выступает мерой человеческой совести, той нравственной координатой, без которой рассыпаются в прах усилия, не сценментированные высокой гуманистической целью. Нравственный опыт общества, социально-духовная активность личности воплощаются в творчестве В. Астафьева, В. Белова, Ю. Бондарева особенно впечатляюще.

Эти художники стремятся показать сложность современного человека, высветить строй его души. Протягивая нити в более или менее отдаленное от нас историческое прошлое, они выявляют становые особенности национального характера русского человека нашей эпохи.

Это значит, что в современной литературе есть направление, которому суждена долгая жизнь, а лучшее, что создано ее представителями, может выступать в качестве меры и образца. Произведения такого рода в иерархии ценностей обретают эталонную стоимость. Следовательно, здесь уже идет речь не о текущей беллетристике, но о таком понятии, имя которому — классика современности.

## ВИКТОР АСТАФЬЕВ

Немало пословиц и поговорок сложено нашим народом. Среди них есть и такая: «Где родился, там и пригодился». Как и всякая мудрость, провеянная веками человеческого опыта, это присловье заключает, помимо житейского пласта, еще и глубокий нравственный смысл. Может быть, незаметно, но властно то, что мы называем малой родиной, входит в духовный мир, определяя строй наших чувств и мыслей, этику и эстетику. Исподволь, постепенно формируются представления о таких, казалось бы, абстрактных категориях, как

пространство и время, выявляются первопричины и следствия в таких стержневых понятиях, как земля и люди.

Можно увидеть и почувствовать страну, с которой нет кровной связи, догадаться о ее настоящем и будущем. Но поведаёт о ней взволнованно и терпко лишь поэт, чье босоногое детство омыто утренней росой лужка за палисадом, а сердце согрето теллом отчего дома. Именно в детстве и отрочестве закладываются истоки всего — характер человеческий. Родовое гнездо — тот колодец, а может быть, океан, из которого черпаешь и не вычерпаешь. А от него уже берет разбег волна народной, национальной, исторической памяти.

Первые шаги Виктора Астафьева на литературном поприще приходятся на конец 40-х — начало 50-х годов. Однако ни сборник рассказов «До будущей весны» (1953), ни роман «Тают снега» (1958) еще не предвещали рождения значительного художника. Многие в этих книгах не поднималось выше той беллетристики, что бывает отмечена примелькавшимися тематическими и стиливыми стереотипами и составляет обычно основной массив прозы.

Только начиная с «Перевала» (1959), а точнее со «Стародуба» (1959), и то не с первой, а со второй редакции этой повести, можно говорить о появлении интересного писателя. Если в ранних произведениях речь шла преимущественно о сегодняшнем дне, то начиная с «Перевала» автор обращается к минувшему. Овладение принципом историзма начинается с обостренного внимания к историческому — в случае с Астафьевым — автобиографическому или более отдаленному — дореволюционному материалу.

В «Перевале» поиски художника завершились открытием детского характера. И не просто мальчика-подростка, но сироты со своей недетски трудной судьбой. Самая большая мечта Ильки — сбежать от мачехи, увидеть бабушку с дедушкой. В финале Илька в последний раз видит с берега удаляющихся на плоту попутчиков.

«Его душили слезы, но он не плакал. Реветь не надо. Он уже не тот опасный для «опчества» малец, у которого слезы готовы брызнуть от первой обиды и особенно от ласки.

Нет, он — рабочий человек!»

Повесть стала заметным перевалом на пути к овладению художническим мастерством. Прежде герои представляли в несколько лобовом, плоскостном освещении. Теперь автор широко обращается к искусству светотени, боковым рефлексам. Это придает персонажам необходимую объемность. Разномастная компания сплавщиков выписана достаточно убедительно. Тут и строгий, но справедливый бригадир Трифон Летяга, и артельный пересмешник Круподер, которого мужики же переименовали в Дерикрупа, и изъеденный желчью Исусик, на чьем иконописном лице застыла уксусная гримаса.

Все же взрослое окружение Ильки — это еще образы, при создании которых ощутимы скованность и несвобода. Они не столько изнутри раскрывают свои качества, сколько иллюстрируют некоторые за-

данные им свойства. Неслиянность методов при изображении персонажей (мальчика Ильки и всех остальных) лишает необходимой гармонии произведение в целом.

Этого недостатка мы уже не обнаружим в «Стародубе». Первая редакция повести вскоре после публикации была переработана. Снятыми оказались вступление и заключение, написанные в дидактической манере, заметной правке подвергся весь текст.

Повесть «Стародуб» посвящена Леониду Леонову. Знаменательная примета! Здесь не только тематика близка леоновской, главное — в самом методе ощутимо восхождение к философскому видению мира, которое не то что приходит на смену, но существенно дополняет прежнюю лирико-драматическую манеру письма. Борения добра и зла, истинное и мнимое представление о достоинстве человеческой личности, гуманное отношение к природе — это и многое другое становится предметом углубленного исследования художника. Словом, как бы в спрессованном виде (как будущее растение в малом зерне) заключена тут проблематика всего последующего творчества Астафьева.

Обоим интерес испытывает писатель к двум натурам — выломившемуся из «древлеотческих» устоев кержаков непокорному и дерзкому Фаефану и его приемному сыну Култышу. Их обоих роднит сыновне-рачительное отношение к природе: «Тайга — клад, но с чистым сердцем надо к нему притрагиваться...» Они в равной мере нетерпимы к тем, кто нарушает извечные законы тайги. Фаефан может сказать своему родному сыну Амосу, убившему соболиху, которая ждет потомства: «Ты враг природе...» И добавить с горечью, убежденно-отчужденно: «Вра-аг!»

В «Стародубе» впервые вводится мотив мести тому, кто, ослепленный алчностью, посягает на живую и неживую природу. Сама тайга жестоко расплачивается с Амосом за обиды и посягательства на ее святыни.

Уже в «Перевале» прозвучала, пока еще подспудно, тема, которая здесь станет одной из центральных. Это важный для этической концепции художника момент испытания человека бедой, горем, испытания его на истинную человечность. Так рождается афоризм: «Железо елит огонь, человека — беда».

Многих беды закаляют, делают благороднее и совестливее, а кто-то звереет и дичает, норовя для себя урвать выгоду. Значит, прохождение горнила трудностей само по себе не столь уж нейтральный процесс. Это дорога с двусторонним движением. Однако человек, если он достоин носить это имя, обречен делать добро.

Сдержанно, но выразительно очерчен в повести образ Клавдии — молодой женщины, смело бросившей вызов кержацкому кругу. Наивысшее, непререкаемое воплощение справедливости — вот отличительная ее особенность. Ей ничего не стоит пойти с топором на

озверевшую от слепой мести толпу мужиков, не случайно дикой прозвали Клавдию в Вырубях. Но именно она-то и несет с высоким достоинством свою нелегкую житейскую долю, а в финале повести, пристроив взрослых сыновей, «будто исполнив все», тихо умирает. Здесь проглядывают черты многих женских образов последующих произведений писателя.

В 60-е годы творчество В. Астафьева развивается преимущественно в русле весьма популярных тогда жанров — повести и рассказа: «Звездопад» (1960), вторая редакция, существенно отличающаяся от первой — 1972; «Где-то гремит война» (1967); «Кража» (1966); «Последний поклон» (1957—1967); ряд сборников рассказов. Эти произведения принесли широкую известность их создателю, обозначили наряду с книгами В. Белова, С. Залыгина, Е. Носова, В. Шукшина и других начало нового этапа отечественной словесности. В частности, В. Астафьеву принадлежит заслуга введения такого типа исповедальности, какого не знала так называемая молодежная проза.

«Молодежная», или иначе «исповедальная», проза прошумела в течение нескольких лет с конца 50-х до середины 60-х годов. Это явление, которое можно было бы назвать, пользуясь словом самого Астафьева, «литературным поветрием», отличалось повышенной тягой к сенсационности, духу разоблачительства всех и вся, наконец, полным разрывом с традициями минувших эпох. Типическими чертами героев этой прозы были эгоцентризм и недовольство миром, кроме, разумеется, самих себя.

Не сенсационные разоблачения (нередко мнимые), а познание закономерностей привлекает подлинного художника. Отсюда осуждение, а не возвеличивание того типа рассерженного акселерата, которого сделала своим кумиром «молодежная проза». Если там погоня за сенсационностью, то у В. Астафьева — неторопливое раздумье. Вместо фиксации случайного, болезненного — постижение истинной логики истории в ее объективной динамике.

С большой художественной силой раскрываются наблевшие вопросы времени в книге «Последний поклон». Стремление показать истоки народного характера и его взаимодействие с крутыми изломами XX века обусловило терпеливый и всесторонний анализ таких его слагаемых, как сострадание, долг, совесть, красота. Книга населена множеством людей: взрослых и юных, счастливых и неудачников, оседлых и заболевших (по своей или чужой воле) охотой к перемене мест, натур цельных, упорных, настойчивых и тех, о ком в народе говорят — непутевый. Красочное, многоцветное полотно сибирской жизни на протяжении ряда десятилетий развертывается перед нами.

Однако в центре внимания две судьбы, два полюса — бабушки и внука. Хотя писателя необычайно заботит проблема преемственности в историческом процессе, на страницах «Последнего поклона» и в других книгах среднее звено как бы вынута из череды поколений.

В цепи предков и потомков особенно полно и рельефно выписаны бабушка и внук. Отчасти это объясняется тем, что у автобиографического астафьевского героя был непутевый отец, а тонко чувствующая, заботливая мать рано ушла из жизни. Многим святым и светлым обогатилось мирозерцание юного героя именно под влиянием бабушки.

Бабушка Катерина Петровна — это характер решительный и даже властный (не случайно односельчане прозвали ее «генералом»). Вместе с тем сколько душевного тепла, доброты и любви к людям сокрыто под внешней суровостью. Способность понять человека, сострадание к чужой беде — вот что привлекает к ней сердца. То, что веками формировалось крестьянским миром, нелегкой народной долей, сполна отпущено Катерине Петровне. Она из числа натур, которые воплощают не просто существенные черты уклада русской деревни, но нравственные устои нации. Вот почему характер, созданный В. Астафьевым, воспринимается в ряду таких значительных художественных обобщений, как образ бабушки Бережковой («Обрыв» И. А. Гончарова) и Акулины Ивановны из автобиографической трилогии М. Горького.

Поэтичен и пленителен образ мальчика из «Последнего поклона». Нелегкое бремя сиротской доли не в силах пригнуть юного Витю, привить ему вирусы озлобления, черствости, душевной глухоты. Вместе с тем сиротство у В. Астафьева — это не безотцовщина, о чем писали его современники Ф. Абрамов или А. Вампилов, а нечто более сильное и скорбное, близкое понятию брошенности.

Раньше художником изображалось преимущественно готовое, оформленное чувство. Начиная с «Кражи», и особенно «Последнего поклона», — его течение, переливы, переходы, сам процесс движения человеческой эмоции от возникновения до постепенного затухания. В лиризме В. Астафьева нет сентиментальности, ибо всегда прочитывается драма, но драма благородно-сдержанная, нигде не переходящая на крик. Хотя сиротство так пронзительно, так отчаянно. Однако пока есть бабушка, ничто не страшно.

Мозаичность композиции «Последнего поклона» преодолевается не только системой лейтмотивов и двух сквозных образов, но прежде всего единством достоверно-сказовой интонации. Именно сказ усиливает исповедальность повествования, помогает входить в святая святых персонажа. Сюжет строится не на неожиданных поворотах фабулы, а на раскрытии непредвиденных сторон характера. Посредством сказовой манеры передаются внутренний жест, оттенок голоса, психическое состояние героя, отношение автора к рассказываемому. В этой своей полифоничности и многофункциональности сказ В. Астафьева близок классической форме гоголевско-лесковской традиции. Но в отличие от нее место юмора или затейливо-прихотливой игры со словом занимает лирическое одушевление, а вместо

южнорусских или среднерусских речевых потоков — мастерское владение сибирскими говорами.

Три наиболее значительные свои вещи писатель создает в 70-е годы — «Пастух и пастушка», «Ода русскому огороду» и «повествование в рассказах» — «Царь-рыба». В это десятилетие в его деятельности наблюдаются две, казалось бы, прямо противоположные тенденции. С одной стороны, тяготение к циклизации отдельных произведений в нечто монументально-завершенное («Царь-рыба»). С другой, — расцвет такого лапидарного жанра, как лирико-философская миниатюра («Затеси»). Однако, проследив эволюцию творчества Ю. Бондарева за тот же период, заметим нечто схожее: наряду с созданием крупных эпических полотен «Берег» и «Выбор» их автор интенсивно и успешно работает и в области краткой философской новеллы («Мгновения»).

«Ода русскому огороду» — это как бы «отдых», промежуточный финиш, выход к более обнаженной публицистической манере перед особым лирико-драматическим (с оттенком трагизма) и откровенно философским способом повествования в «Царь-рыбе». Ошибся бы тот, кто ограничил пределы этого произведения гимном тому, что всходит на грядке. Здесь прежде всего воспето то прекрасное, что произрастает в душе русского человека. А если вспомнить, каким великолепным стилем написана эта вещь, то с полным правом ее можно назвать и «Одой русскому языку».

Жанр оды в литературе, что он подразумевает? Восхваление высокого и торжественного. А возвышенный объект предполагает и слог торжественно-высокий. В случае с одой В. Астафьева воспевается привычно бытовое, земное, можно даже сказать — приземленное: огород, картошка. Может быть, ирония? Нисколько.

Сюжет развивается как в музыкальном произведении: в постоянные мотивы периодически вплетаются, варьируясь, новые темы. Самая высокая и чистая нота звучит в финале — гимн огороду и картошке за то, что с их помощью в годы войны было спасено столько жизней. Повествование разворачивается лирически-медитативно, в ткани повести обилие присловий, загадок, пословиц. И все это мобилизовано художником, чтобы в духе традиционной народной этики и эстетики прославить внешне неказистое и скромное, но жизненно необходимое людям.

История и нравственный опыт народа, опыт и разум человечества — вот какими масштабами измеряет писатель стоящие перед ним эстетические задачи. В свете этого былая проблематика связи и ответственности поколений дополняется новым компонентом — проблемой памяти.

«Память моя, память, что ты делаешь со мной?! Все прямее, все уже твои дороги, все морочней обрез земли, и каждая дальняя вершина чудится часовенкой, сулящей успокоение. И реже путники

встреч, которым хотелось бы поклониться, а воспоминания, необходимые живой душе, осыпаются осенним листом. Стою на житейском ветру голым деревом, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил и в которой умел находить радости даже в тяжелые свои дни и годы.

И все не умолкает во мне война, сотрясая усталую душу. Багровый свет пробивается сквозь немую уже толщу времени, и, сплюснутая, окаменелая, но не утерявшая запаха гари и крови, клубится она во мне».

Война! Одновременно с «Одой русскому огороду» В. Астафьев трудится над повестью «Пастух и пастушка», которая стала новым шагом в разработке военной темы по сравнению не только со «Звездопадом» и повестью «Где-то гремит война». В обычной батальной прозе изображался макрокосм войны и микрокосм человеческой души. Схема эта в «Пастухе и пастушке» оказалась перевернутой. Но и на малой площадке, избранной художником (вспомним, какой война ныне видится сквозь тяжелые пласты памяти: «сплюснутой, окаменелой»), совершаются деяния, по своим последствиям имеющие поистине глобальный смысл.

Здесь вступает в силу условность философского повествования с его особой трактовкой категории Времени, предельной обобщенностью образов, подобно тому, как в драме «Прости меня» (1980), написанной по мотивам «Звездоппада» и являющей собой как бы материализованную метафору скорбной и тяжелой памяти войны, тоже значительная роль отводится элементу притчи, символике, аллегорическим образам (Смерть, два слепых мальчика и т. п.).

Принцип соотнесенности нынешнего с минувшим важен для философского жанра. Именно такова композиция «Пастуха и пастушки», где прошлое и современность сопрягаются в единое целое. Повесть, центральная часть которой посвящена событиям Великой Отечественной войны, обрамляют условно-символические сцены. В зачине и эпилоге, звучащих с силой реквиема, изображена Женщина — Скорбящая Пьета́, застывшая над могильным холмиком с пирамидкой.

«Рядом с ее лицом качалась, шелестела сухая, немощная травинка. Все бури мира, все буйство земли вобрала она в себя, утишила их собою, боязно храня в бледной луковке корешка, стиснутого землею, надежды на пробуждение свое и наше».

Вот так космическая беспредельность и малая былинка, совмещенные в одной стилиевой структуре, создают особый тип повествования, огромный по обобщающей силе пейзаж, запечатлевший вечное борение жизни и смерти. Эта стилиевая манера характерна и для повести в целом, где чередуются конкретно-бытовые и обобщенно-символические сцены и образы.

«Пастух и пастушка» — повесть-реквием. Борис Костяев — при

всей его незаурядной активности — все же лицо не столько страдающее, сколько страдательное. Трудно понять финал, если не учитывать той решающей роли в трактовке судьбы героя, которую сыграла поздняя проекция «усталой души» писателя.

Собственно говоря, этому заданию подчинено и изображение деревенских стариков — пастуха и пастушки, главного женского образа — Люси. Мы узнаем, что у Люси «припачканный сажей нос», «овсяные глаза», но это бытовой портрет героини. Истинный ее лик открывается внутренним зрением художника, и тогда перед нами предстает Мадонна с «выражением вечной печали», умеющая «достойно нести в себе страдание и как бы охранять остальных людей от него». «Даже когда она смеялась — в глазах ее стояла недвижная печаль...» И в краткий миг прощания с любимым на лице у Люси «лежала вековая печаль и усталость русской женщины».

Отличительной особенностью повести является широкое использование поэтики контраста. Начнем с заглавия. Его намеренно стилизованный буколический смысл начисто дезавуируется звенящей трагедией повествования. И в дальнейшем содержательные антитезы (светлый мир социализма — фашистское нашествие, Костяев — Мохнаков и т. п.) дополняются композиционно-стилевыми контрастами.

Здесь значительна роль эпитафий, которые впервые появляются именно в «Пастухе и пастушке». Так писатель, переходя от сказовой к объективированной манере повествования, стремится по своему раскрыть образ автора, систему его нравственно-эстетических оценок. Причем делается это, как и свойственно произведению философского жанра, не напрямую, а посредством отдаленных ассоциаций.

Начальный эпитаф, романтически возвышенное четверостишие из Теофила Готье, содержит элемент чудесного и даже чуть-чуть загадочного, как бы приоткрывая завесу в волшебный и прекрасный мир человеческой страсти. Но уже вторым эпитафом (к части «Бой») рассеивается романтика первого: «Есть упоение в бою!» — какие красивые и устарелые слова!..» (Из разговора, услышанного в санпозезде, который вез с фронта раненых.) В последующем эпитафы, выдержанные в реалистическом плане, чередуются с краткими цитатами, исполненными высокого лирического пафоса. Завершающую часть «Успение», где речь идет о медленном угасании Бориса Костяева, предваряет эпитаф из Петрарки: «И жизни нет конца, И мукам — краю».

Эпитафы не только ключ к толкованию авторской позиции. Они усиливают ритмическую напряженность повествования, выступают своеобразным камертоном, по которому выверяется вся архитекtonика повести-реквиема с ее высоким и скорбным трагическим пафосом.

В повести переплетаются три партии трех дуэтов: сентиментально-го (пастух и пастушка на сцене оперного театра), трагического (судьба старика и старухи) и лирико-драматического (история Люси и Бори-

са). Деревенские старик и старуха соотнесены в структуре повести по принципу отдаленных ассоциаций с нарядными кукольно-фарфоровыми пейзажами — пастухом и пастушкой, которых созерцает в юности на сцене оперного театра Борис Костяев. Здесь-то и возникает наивно-щемящий мотив «сиреновой музыки», столь характерный именно для стилистики пасторали. Мотив этот ведет тему пасторали, трижды возникая по ходу развития действия в узловых местах сюжета. Окончательное разрушение магии пасторали, что уже как бы обещал нам автор, добавляя эпитет «современная», происходит в финале.

Наблюдая за движением художественной мысли В. Астафьева, равно как и других его сверстников — крупнейших писателей современности, — видишь все более органичное вхождение их в круг узловых проблем века. Среди этих вопросов одно из главных мест занимает осмысление темы «природа и человеческое общество».

Формулируя задачи «новой большой литературы», М. Горький в письме И. Касаткину в 1926 году так определял основную тему: «человек в его противопоставлении внешнему миру — природе...». В свое время такая установка могла иметь определенное значение для молодой советской литературы в условиях только еще складывающегося нового общества.

Спустя десятилетия многое изменилось, а то и решительно переосмыслилось с ходом научно-технического прогресса. Отныне природа уже не деспот, как называл ее некогда Горький, и не столько об укрощении ее может идти речь, сколько о милосердном к ней отношении. Ибо рвутся связи с природой — и начинается умаление совести; вздумает человек противопоставлять себя природе, совершать насилие над ней — и происходит неизбежный, а подчас и необратимый процесс расчеловечивания, появляются души, захлопнутые для добра.

К счастью, на начало 20-х годов приходится формирование в нашей литературе есенинско-пришвинской натурфилософской линии. Основоположники этого направления Сергей Есенин и Михаил Пришвин одними из первых выразили тревогу по поводу резкого возрастания дисгармонии между био- и ноосферой, т. е. природой и всем, что создано на земле разумной деятельностью человека. В разработке есенинско-пришвинской традиции вклад литературы 70-х годов особенно значителен. Некогда «боковая тропа» отечественной словесности становится отныне широкой дорогой большого философского искусства. При этом необходимо напомнить о принципиально важной роли творчества Л. Леонова. В сущности, все наиболее заметное, что было создано в послевоенные годы, набрало силу, укоренилось и расцвело под могучей кроной «Русского леса». Здесь можно назвать такие имена, как Ю. Бондарев, С. Залыгин, В. Распутин, В. Чивилихин и другие. В этом ряду все основное, что создано В. Астафьевым от «Стародуба» до «Царь-рыбы».

Загадки прогресса в том и состоят, что, как доказала социальная история, обретения и утраты связаны между собой диалектически, одного без другого не бывает. Мысль эта является одной из ключевых в лирико-философской книге В. Астафьева «Царь-рыба».

Природное нынче с хрустом и звоном все в более гигантских масштабах и все более неумолимо подчиняется общественным целям. Вместо горделивой позы покорителя природы возникают иные персонажи, иные ощущения. И прежде всего горькое сознание вины, «как будто, — говорит В. Астафьев, — при мне истязали младенца иль отымали в платок завязанные копейки у старушки».

До XX столетия взаимодействие человека и природы воспринималось в их извечном противоречии и борьбе. Теперь же все круто меняется. Острота конфликта достигла поистине трагически-рокового звучания. Человечество как род может исчезнуть, захватив в пресподнюю тонкий слой биосферы, если не перестанет в колоссальных, ныне уже сравнимых с геологическими по своим последствиям размерах истреблять, разрушать все живое на земле.

В. Астафьева возмущает «немилосердное избиение природы». Это уже не охота, а убийство: «...Человек с осатанелым упорством стремится подчинить, заарканить природу. Да природу-то не переиграть». В этих условиях этика их отношений приобретает острейшее социальное наполнение, становится решающим фактором бытия.

Испытание человека природой, а природы человеком — центральная тема «Царь-рыбы». Композиция книги подчинена именно этому заданию. В «Царь-рыбе» две части. В первой семь глав, во второй — пять. Идеино-эстетическим фокусом каждой из частей становится глава, в которой воплощено нечто этически совершенное и гармоничное: «Капля» и «Туруханская лилия».

Природное в «Царь-рыбе» из сферы социально-философских раздумий, лирико-символических зарисовок (некоего «фона») переходит в саму архитектуру повествования, в его эстетику и стилистику, определяя суть человеческих характеров. Природное либо вливается в душу, растворяясь в ней без остатка (Аким, Павел Егорович), либо выступает мощнейшим проявителем злого, жадного, своекорыстного (галерея «туристов» и браконьеров). Все повествование освещено единством авторской концепции, согласно которой высшая степень прекрасного — красота естественности и простоты.

Порою в книге возникает образ тайги «еще не тронутый, точнее сказать, не поученной человеком». Именно на лоне такой природы и врачуются человеческие сердца, возникает состояние, «которое старомодно именуется блаженством». Однако, когда взор художника обращен к чушанским нравам, чело его снова омрачается. Вместо гармонии — мир диссонансов, вечно спешащих людей, рваных ритмов. Если у Природы «миротворность», «младенчески-чистая

душа», то здесь нередко свивают гнездо зависть, равнодушие, вражда. «Нарушилась душевная связь людей...».

В «Царь-рыбе» воплощено некое кризисное состояние времени. Раскрыта сложность и неоднозначность определенных противоречий нынешнего этапа истории. Что-то нарушено в этическом балансе эпохи, и со всей остротой встает необходимость выработки и утверждения в реальной жизни, — а не на стендах и не в форме правильно-унылой фразеологии, — высоких нравственных критериев.

В «Царь-рыбе» В. Астафьев исследует различные типы отношения к земле: потребительски-хищническое, равнодушно-созерцательное и рачительно-сыновнее. Здесь, пожалуй, впервые у писателя щедрый урожай собирает сатира. Это может быть яростное глухое негодование, когда речь идет о браконьерах Игнатиче и Командоре, или презрительная ирония, когда в поле зрения попадает фигура «совсем еще молодого, но уже перекормленного» Гоги Герцева.

Если Командор, Грохотало, Дамка и им подобные — примитивно-грубоватые потребители, то Гога Герцев, тоскующий по латам сверхчеловека, «интеллектуал» — духовный браконьер. Первые, истребляя природу, ковенно укорачивают век человечества. Второму этого уже мало, его вожделения простираются значительно дальше. Не зря ведь он листал в свое время и блаженного Августина и Ф. Ницше. Желая свободы и полной воли для себя, он посягает уже на своего ближнего. «Гордое одиночество, — как замечено у В. Астафьева, — игра в беду, и ничего нет подлее этой игры!»

Гога Герцев — прямой наследник рассерженных акселератов конца 50-х — начала 60-х годов. Только теперь он заметно переменялся. Это уже не инфантильно-расслабленный «звездный мальчик», а хорошо тренированный парень, начитанный в модной западно-европейской философии. Правда, этот декорум сути не затронул, только его потребительство и бездуховность стали еще более лютыми, а презрение к «малым сим» достигло предела.

Параллельно с главной темой (человек — природа) развиваются и остальные: противостояние духовности и примитивного прагматизма, бескорыстия и рвачества, жизни по правде-истине и по меркам лукавого и двуличного существования. Мотив театрального лицедейства проходит сквозь всю книгу. Здесь вальяжно шествуют Игнатичи, беззастенчиво-грубовато утверждают себя Командоры и Грохотало, фиглярствуют Дамки. Среди тех, кто арену жизни превращает в театральные подмостки, где истина ратоборствует с престижностью и нередко покидает сцену побежденной, даже такие внешне безобидные существа, как родители Гоги Герцева и мать Эли.

Первые — музыканты по профессии, легковесно шагали по жизни, «незаметно для себя, под менуэты и фуги сочинив ребеночка». Вторая — редактор одного из московских издательств, пригревала по доброте сердечной литературных «сирот», проворонив родную дочь.

Родители Герцева и мать Эли настолько вошли в роль, что перестали замечать свое актерство. Но ничто не проходит бесследно, и это лихое действо своеобразным эхом отдается в их детях.

Психологический анализ помогает снять оболочку, внешние покровы. На наших глазах совершается процесс постижения человеческой натуры, и автор магией своего слова заставляет поверить в это единственное в данный момент и в данной ситуации состояние героя. Так совершается слияние изобразительных средств и психологии персонажа, достигается та гармония, которая свидетельствует не просто о высоком искусстве, но о чем-то большем, когда перед читателем предстает сама жизнь нервной и трепетной и исчезает то, что мы порою именуем мастерством художника.

Мы знаем тундру Мамина-Сибиряка: «Зимовье на Студеной» запало в сознание с детства. Нам хорошо ведома тайга, воспетая Вяч. Шишковым с угрюмовато-диковатыми сильными людьми, разделенными пропастью классовых, сословных конфликтов. Ту тундру и ту тайгу, которую открывает ключом своей поэзии В. Астафьев, мы еще не знали. Здесь нет классовых противоречий, нет и беспечной «тайги золотой», воспетой в известной песне. Тут свои суровые законы и прежде всего законы совести, неподвластные юрисдикции. Но именно они-то и приобретают нынче острейший социальный смысл. Тревожный голос художника предостерегает от былых и все еще дающих себя знать иллюзий.

«Нам только кажется, что мы преобразовали все, и тайгу тоже. Нет, мы только ранили ее, повредили, истоптали, исцарапали, ожгли огнем. Но страху, смятенности своей не смогли ей передать, не привили и враждебности, как ни старались. Тайга все так же величественна, торжественна, невозмутима. Мы внушаем себе, будто управляем природой и что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удается до тех пор, пока не останешься с тайгой с глазу на глаз, пока не побудешь в ней и не поврачуеться ею, тогда только воньмешь ее могуществу, почувствуешь ее космическую пространственность и величие».

Симпатии В. Астафьева на стороне таких людей, как Аким, которым открыта великая и добрая книга природы. Но Аким — непростая фигура. Выписывая его, автор отнюдь не идеализирует, не минует многих изъянов этого бывшего человека. Здесь не искусство светотени, но та горечь и терпкость жизни, те ее трудности, которые не имеет права обходить всякое подлинное искусство.

В душах таких людей, как Аким, Коля, Павел Егорович, совершается, может быть, незаметная для них самих, но неустанная нравственная работа, идет то самоочищение, которое трезвые рационалисты типа Игнатъича и Гоги Герцева оставляют на долю простаков.

У В. Астафьева даже в наиболее «бессюжетной» книге «Царь-рыба» есть сюжет. Но только он строится по специфическим законам того типа прозы, который избрал художник. А особенности эти

таковы, что ослабленная сюжетность как раз и является отличительным ее свойством, признаком. Наследуя традиции Достоевского — Леонова, В. Астафьев все-таки выбирает скорее стиливую линию лирико-философской (пришвинской), нежели философско-эпической прозы. Во-вторых, им широко используется сказ, сказовый лад. А поэтика устной речи обуславливает и соответствующие принципы сюжетостроения. Однако стихия народного говора тонко корректируется, слова исконно народные, сибирские умело просеиваются, и лишь самое полноцветное и точное, ярко-образное входит в повествование. И, наконец, в-третьих, в «Царь-рыбе» господствуют субъективированные формы стиля.

Отсюда громадность роли повествователя в книге. Он, как демиург, возвышается над своими героями. Если остальные персонажи по преимуществу действуют, то на долю автора приходятся прежде всего замысления, анализ, стремление дойти до корня. Повествователь и есть тот идеальный народный характер, который все в книге цементирует.

В ходе эволюции общества, по мере того как *homo sapiens* овладевает все новыми производительными силами, происходило отдаление человека от природы, как бы его возвышение над ней. Восприятие природы как матери рода человеческого забывалось, уходило в тень, оттесняемое результатами общественного труда. Так появлялись на свет примеры гордыни и тщеславия — царь-колокол, который никогда не звонил, царь-пушка, которая не стреляла. И наконец понятие: человек — царь природы.

В. Астафьев возвращает нас к гетевскому тезису «Природа всегда права». Выявляя нравственный аспект взаимоотношений между человеком и природой, писатель утверждает: «справедлива, мудра, терпелива наша природа». На этой почве возникает принципиально новое обобщение. Многоликие отдельные главы повествования объединяются ключевым образом Царь-рыбы — огромной, обитающей в глубинных водах, от имени самой поруганной природы вершащей строгий и нелицеприятный суд.

## ЮРИЙ БОНДАРЕВ

Нынешний этап взаимодействий между человеческим обществом и природой воспринимается уже как отношение целого к целому и неделимому. Именно этому учит и наука экология, берущая свое название от греческого слова «ойкес» — дом. О планете как общем доме людей сибирская сага Виктора Астафьева.

Древние афиняне говорили о своем любимце — крупнейшем государственном деятеле и ораторе Перикле, что после каждого его выступления в душе у них остается жало. Юрий Бондарев — художник и публицист — в высшей степени владеет этим даром.

Творчество писателя развивалось стадиями, полярно ограниченными одна от другой тематическими интересами. В начале пути главенствует мирная тематика: сборник рассказов «На большой реке» (1953) и повесть «Юность командиров» (1956). Немного позднее — в повестях «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) — состоялось свое открытие батальной темы. В первой половине 60-х годов многое определялось воплощением мирной тематики: романы «Тишина» (1962) и «Двое» (1963), повесть «Родственники» (1965); во второй снова задает тон война — Бондарев публикует роман «Горячий снег» (1969).

Для 70-х годов характерен принцип чередования двух основных тематических пластов, но отныне это совмещается в сюжетно-композиционной структуре одного и того же романа. Именно так строятся «Берег» (1975) и «Выбор» (1980).

Есть у каждого настоящего художника своя глубинная проблема, то, что вылилось из самой души. Два понятия — судьба и счастье, — варьируясь, углубляясь, поворачиваясь разными гранями, определяют сущность поисков Ю. Бондарева. Можно было бы наметить три этапа в развитии и трактовке этой темы. В раннем сборнике рассказов и повести «Юность командиров» дана лишь заявка, ее присутствие номинативно; в повестях «Батальоны просят огня» и «Последние залпы», в романах «Тишина» и «Горячий снег» она обрела емкий социально-нравственный смысл; в «Береге» и «Выборе», новом романе «Игра», цикле лирических миниатюр «Мгновения» — высокий социально-философский аспект.

Многомерность картины жизни, воссозданной художником, обусловлена многоконфликтность его произведений. Смело можно говорить о подлинном открытии автора повестей «Батальоны просят огня» и «Последние залпы», состоявшем в том, что военная пора в жизни юных лейтенантов и капитанов предстала не как строка биографии, а как начало судьбы целого поколения. Отсюда такой обостренный интерес к этической проблематике, стремление раскрыть нравственные истоки подвига, высветить хорошее и дурное у человека.

Ю. Бондарев одним из первых вслед за рассказом М. Шолохова «Судьба человека» повенчал героическое с трагическим. Не батальные сцены, не беспощадно и точно выписанный фронтовой быт (хотя и этого было немало), но именно чувствование человека на войне, жизнь и смерть, поведение личности перед лицом смерти, психология офицера и солдата — вот что влекло художника и к чему он возвращается вновь и вновь. При этом в центре внимания не просто слагаемые характера, но сложная и нелегкая диалектика постепенного вызревания воина, качественные изменения его души.

Писатель выбирает персонажей особого склада — юных офицеров, вчерашних школьников или студентов, которым слишком рано довелось испытать горькую чашу фронтовой жизни. Жестокая правда войны, неумолимость ее суровых законов — это лишь необходимая предпосылка, позволившая обнаженным нервом коснуться темы Великой Отечественной. Показывая объективно сложившуюся ситуацию и различные виды ее субъективных осмыслений, Ю. Бондарев исследует проблему судьбы, социально-нравственного предназначения человека. Причем судьба предстает не как слепая неотвратимость жизненного цикла, но тесно связана с идеей свободного человеческого действия.

В повести «Батальоны просят огня» противостояние капитана Ермакова полковнику Иверзеву — не просто столкновение двух правд с целью выяснения, на чьей же стороне истина. Этот мотив есть, но не он определяет суть дела. Стержень повести — драма различных идейно-этических концепций. События происходят в окопе, траншее, у артиллерийского орудия, но прежде всего на плацдарме человеческой души.

Вначале Ермаков упоен собой, фронтовой удачей и чем-то (правда, отдаленно) напоминает Иверзева. Но все это до того, как на него обрушивается жесточайшее испытание: гибель батальонов Бульбанюка и Максимова и выход из окружения с горсткой солдат. Все напускное выгорает, выходит понимание того, что «судьба наградила его памятью и ответственностью». И вот главный итог после встречи с Иверзевым: «Есть такие люди, которые надеются: Россия огромна, людей много. Что там, важно ли, погибла сотня или тысяча людей».

Полковник Иверзев отнюдь не одноплановая фигура. Он профессионально неуязвим, решителен, лично храбр. Но взор его преимущественно направлен вверх, откуда к нему, как командиру дивизии, идут приказы. Если же речь шла о подчиненных, в его «синие самоуверенные глаза», как замечает автор, «ничто не проникало».

Полнота жизни невозможна без способности к состраданию, к восприятию чужой боли как своей. У Иверзева же узкий спектр счастья человека, озабоченного прежде всего личной карьерой. Не случайно старший лейтенант Орлов говорит: «Есть на войне, Ермаков, одна вещь, которую не прощаю: на чужой крови, на святом, брат, местечко делать».

Герой «Последних залпов» капитан Новиков летами столь же юн, как и Борис Ермаков, но несравненно духовно зреее и опытнее своего предшественника. Строгий, справедливый, бережно относящийся к солдатам, он «думал больше о других, чем о себе, жил чужой жизнью, отказывал себе в том, что порой разрешал другим...» Вот почему, когда трусоватый боец Ремешков усваивает уроки мужества, жестко, но неумолимо преподанные Новиковым, капитан испытывает глубочайшее удовлетворение: «Кажется, солдат родился».

Молодость Новиков «скрывал, как слабость» и стеснялся ее «здесь, на войне». Не об импозантности, не о карьере печется он. Для Новикова главное — судьба России. С нею у него связано «чувство радостной боли, которое никогда не проходило».

Духовным наследником Иверзева в «Последних залпах» можно считать лейтенанта Овчинникова. В глазах этого бывшего и храброго офицера, заквашенного на дрожжах самолюбия и тщеславия, судьба не более, чем фортуна. Отсюда ориентация на удачу, случайную случайность, даже если ущемлена справедливость. В жизни, считает он, важно расположить в свою пользу тех, от кого зависит успешный поворот колеса судьбы.

Ранние повести Бондарева подкупали зрелым художественным мастерством, редким умением создавать образы юных героев не в романтизированном, а строго реалистическом ключе — отважных, на диво способных к самоотречению, с повышенным пониманием чувства чести, с юношеским максимализмом отвергавших эгоцентрическую позу.

В романе «Горячий снег» преодолевается локальность повестей. Место действия — окоп, блиндаж, узкий «пятачок» земли и одновременно широкая панорама Сталинградской битвы, штаб корпуса и армии, Ставка Верховного Главнокомандующего. Претерпевает существенную эволюцию и главная тема писателя. В образе генерала Бессонова воплощена судьба как идея долга и неподкупной справедливости во имя исторической миссии народа. Именно этим продиктовано и указание Бессонова одному из командиров дивизии: «Стоять на занимаемых рубежах до последнего. Для всех без исключения объективная причина ухода с позиции может быть одна — смерть...»

Генерал Бессонов как бы аккумулирует все то, что волновало, тревожило, обжигало Ермакова и Новикова, Иверзева и Овчинникова. Но если в их сознании нередко лишь попутно возникала необходимость анализа нравственных предпосылок человеческих деяний, то у главного героя «Горячего снега» все освещено напряженной работой аналитической мысли. Глубоко и разносторонне исследуется тот сложный и противоречивый комплекс чувств, желаний, мечтаний, из которых складывается этическая доминанта существования человека на войне.

Тактика боя, поведение офицера и солдата в сражении, кровь и пот атакующих и обороняющихся — все это интегрируется по законам полководческого искусства и возводится на ступень стратегии борьбы добра и зла, света и тьмы на земле. И хотя «Горячий снег» в целом роман социально-психологического плана, центральный персонаж его — своеобразный философ и мыслитель — предвещал в дальнейшем важные перемены в самой жанровой основе эпического произведения. Ведь именно ему, Бессонову, автор передоверяет наиболее дорогие и весомые суждения, как, например: «Он всегда

боялся легкого везения на войне, слепого счастья удачи, фатального покровительства судьбы, как отрицал и пустопорожний максимализм некоторых однокашников, сладостно-прожектерские мечтания в кулуарах штабов о Каннах в каждой намеченной операции. Бессонов был далек от безудержных иллюзий, потому что за все на войне надо платить кровью — за неуспех и за успех, ибо другой платы нет, ничем ее заменить нельзя».

Роман «Горячий снег» потому и был воспринят как новое слово нашей прозы, что в нем широта взгляда, еще один шаг художника к эпичности — штабы и окопы, генералы (Бессонов, Веснин) и офицеры (Кузнецов, Дроздовский, Давлатян) — сочетались с углубленным раскрытием драматизма и трагизма войны, с мастерским проникновением в психологию рядового воина. А среди них такие запоминающиеся образы, как Уханов и Нечаев, Рубин и Сергуненков, Чибисов и Зоя.

70-е — начало 80-х годов — новый этап в творческой эволюции художника. Сам Ю. Бондарев, выявляя элементы новизны в процессе развития большой эпической формы, заметил, что «мы находимся в преддверии нового вида романа, нравственно-философского». Это предвидение опиралось как на объективный анализ историко-литературного процесса, так и подготавливалось собственной художественной практикой писателя.

Главенствующим признаком этого вида романа (назовем его социальнo-философским) является то, что на его страницах прошлое и настоящее не просто соприкасаются, но, пользуясь словом Ю. Бондарева, «высекают символ пространственной глубины». Прием ретроспекции впервые был использован еще в «Горячем снеге», правда, всего лишь как эпизод. В «Береге» и «Выборе» чередование различных временных пластов составляет основу композиции. То, что некогда капитан Новиков называл памятью и ответственностью, но еще имело в ту пору относительно локальную разработку, ныне становится осяю сюжетов.

Здесь поиски новых и более полных решений таких вечных проблем, как жизнь и смерть, любовь и ненависть, отвага и трусость, жестокость и милосердие, святость и цинизм. Перед читателем откроются трагизм горьких месяцев отступления и победные звуки весны сорок пятого, тяжкий труд солдата и бессонные ночи полководца, мужание юной, еще не обстрелянной души и драматические срывы опытного, повоевавшего, но вдруг сыгравшего труса воина. Речь идет о путях истории и современной цивилизации, о сущности человеческого счастья. Словом, от судьбы поколения к судьбе планеты — такой вычерчивается парабола поисков художника. Отсюда тяготение к специфической форме, включая образы-символы, аллегории, элементы притчи.

Впервые у Ю. Бондарева именно на страницах «Берега» и «Выбора» происходит, вслед за леоновским «Русским лесом»,

соединение, условно говоря, проблематики натурфилософской прозы с той, которой близка тяга к собственно гносеологическим концепциям мира. Не случайно главный герой «Берега» Никитин порою говорит «не как писатель, а как философ». В этой манере литературного персонажа отчетливо проглядывает позиция самого автора, для которого важнее всего «выявить философию времени».

Вечный поиск, неудовлетворенность собой, трагическое восприятие мира — таковы коренные черты природы главного героя «Берега» Вадима Никитина. Прошлое в его сознании — дымящийся пожар войны. При этом в военных главах «Берега», как это и свойственно философскому роману, показан не механизм войны, а раскрыто мироощущение ее. Но прошлое — не просто философско-историческое понятие. Оно получает воплощение в романе Никитина (вспомним «прием с романом в романе» — «Вор» Леонова), который так и называется «Дорога назад». Причем этот взгляд в прошлое отнюдь не бегство от современности, а именно олицетворение жизненного пути как вечного поиска истины, устремленности в будущее.

Запечатление процесса самопознания главного героя и определение своего места в жизни — вот что составляет его нерв. Для Никитина свойственно понимание человека как части огромного целого и прежде всего природы, единства с нею. Не случайно ему на память приходят слова Энгельса: «Человек на земле... частица природы, познающая саму себя», — а в финале перед смертью мысленный взор его воскрешает волнующие минуты «первобытной тишины» и «равновесия прекрасного мира» на берегу сибирской реки.

В «Береге» военная тема не просто дополнена изображением современности, прямой перекличкой событий, отдаленных друг от друга дистанцией в четверть века. Здесь 40-е годы освещены, пользуясь словом писателя, философской мыслью, «протянутой из современного состояния мира». Героев «Берега», и прежде всего Вадима Никитина, тревожит нынешнее состояние мира, которое может в некий день их породить ситуацию, могущую стать для планеты трагически необратимой. В сложной полифонии романа терпкая горечь драматических коллизий дополнена лирикой раздумий, а картины героико-романтического плана (вспомним всю линию Андрея Княжко) осложнены иронической и даже саркастической интонацией, когда речь заходит о явлениях, порожденных бездуховностью, безнравственностью (Меженин).

Раскрывая величие гуманизма нового типа, противостоящего практике буржуазного искусства дегуманизации, обезчеловечивания и дегероизации личности, Ю. Бондарев подхватывает леоновскую тему ностальгии. Весь завершающий раздел романа «Берег» называется «Ностальгия».

Тема ностальгии осмысливается двояко: не только как тоска по

родине, стремление Никитина вырваться из душного плена неоновой рая, где видится ему нечто призрачное, дьявольское (недаром понятие безумия трижды появляется на страницах финальной части). Здесь как бы возрождается блоковский образ страшного мира — царство торгашеского обмана и совершенных холодильников, в связи с чем в сознании героя возникает представление о балагане, клоунаде, бале манекенов.

Однако главное содержание итоговой части, а значит, и романа этим не исчерпывается. О минувшей войне Никитин вспоминает по-своему: «Я ненавижу войну, но мне порой до тоски не хватает людей, с которыми я встречался на войне, всех — плохих и хороших... Мы были как разные братья в одной семье, что-то в этом роде. Вот господин Алекс сегодня сказал: люби друзей и врагов. — Никитин помолчал в раздумье. — У меня нет этого библейского чувства Иисуса Христа, а война кончилась, прошло много лет, и я почувствовал, что лучше тех людей я потом не встречал. Это ностальгия поколения».

То, что Никитину до сих пор не хватает такого фронтового друга, как Княжко, пронзает сердце героя острой болью. Но горше всего иное: «Наше поколение выбили. Почти все». И трагический отсвет гибели цвета нации еще долго будет детонировать в судьбах нынешних и грядущих поколений. Не случайно у самого Никитина происходил необратимый (в чем-то естественный, в чем-то тревожный) процесс: «Понемногу он терял то, что было его сущностью в те годы, и приобрел другое, что отдаляло его от лейтенанта Никитина».

В заключительной части романа сюжет обретает большую свободу развития, насыщаясь тем, что можно было бы назвать лирико-философским странствием человеческой души, материализованным в формах мечтания, воспоминания о далеком и невозвратно ушедшем прошлом. Более того, прошлое и настоящее выступают почти как синонимы, они равнозначны в структуре повествования. Стремление раздвинуть хронологические рамки сюжета приводит и к тому, что вводится категория будущего, хотя и лишенная сколько-нибудь конкретных очертаний.

Роман «Выбор» — это непрекращающийся спор, напряженный нравственно-философский диспут, заставляющий вспоминать традиции Достоевского, Т. Манна, Л. Леонова. Долг, совесть, красота — лишь немногие из тех понятий, вокруг которых бушуют страсти. Анализ чувства сострадания, жалости, страха совершается не только в аспекте вины человека, но и его беды. Здесь и неоднозначно трактуемая, трагически сложившаяся судьба Ильи Рамзина; тревожные раздумья и неустанное творческое горение художника Владимира Васильева, тоскующего по эстетическому абсолюту; здесь и всеразъедающий скепсис режиссера Эдуарда Щеглова. Словом, те духовно-нравственные искания, которыми всегда была богата жизнь русской интеллигенции. При этом проблема выбора раскрывается как момент

самопознания, как возможность реализации человеческой личности с максимальной полнотой.

Ю. Бондарева еще задолго до создания последнего романа волновала проблема выбора. Интерес художника понятен, ибо, как он сам писал еще в начале 70-х годов, именно эта проблема «дает возможность исследовать не самое войну (это задача историков), а возможности человеческого духа, проявляющиеся на войне». В этой связи весьма показательна в 70-е годы эволюция Ю. Бондарева от социально-психологического романа, какими были его вещи 60-х годов — «Тишина» и «Горячий снег», к произведениям собственно философского плана. Существенно меняются сюжетно-композиционные принципы построения целого. Отныне прослеживается не только последовательно (хронологически) развертываемый процесс движения противоречий, как это свойственно психологическому роману или роману-эпопее, а раскрывается конфликт *pro* и *contra*, столкновение полярных концепций в их крайне резких проявлениях.

Действие романа начинается в московской квартире художника Васильева. Затем свободно перемещается в пространстве (Венеция, берег Псковского озера, снова Москва) и времени (середина 70-х годов, предвоенная пора, военные годы, наша современность). Диалектика острых социальных конфликтов выявлена и подчеркнута сложной игрой нравственных противоречий, изломов человеческой души в переходные моменты жизни.

С этой целью широко используется поэтика контраста: от противостояния двух миров до раскрытия противоположностей внутреннего и внешнего в одном и том же лице (например, чем безнадежнее положение Ильи Рамзина, тем тщательнее он выбрит и безукоризненнее на нем костюм). Сюжетное развитие романа тоже отвечает избранному принципу. Движение характеров — это оппозиция нескольких пар: Рамзин — Васильев, Щеглов — Лопатин. Во второй половине романа антитетичность композиционного построения усиливается противостоянием прекрасного и безобразного (судьба дочери Васильева Виктории), таланта и бездарности (Васильев — Колицын), истины и красиво-иронично декорированной лжи (Лопатин — Щеглов) и, наконец, жизни и смерти. А лирико-драматическая интонация начальных глав уступает место откровенно трагедийной.

В исключительной судьбе Ильи Рамзина писатель подметил явление, которое может (в своем ординарном обличье) перерасти в тенденцию. Именно здесь воплощена тревога за целостность общества и человека. Так возникает мотив «ничейной земли». Вспомним, что Илья Рамзин при первой же встрече в Италии напоминает Васильеву об узкой полоске земли, которая разделяла на фронте противников. Себя он и причисляет к обитателям нейтральной территории: «Я — ничей». Далее метафора получает развитие, дополняясь образом колобка, который ото всех ушел.

В романе исследуется не казус (Илья не заурядный изменник, не обычный трус и дезертир), а сложное социально-психологическое явление. Действиями героя управляет не слепая сила, но взвешенный расчет, сухая логика. Как это ни покажется странным, тут нет измены своим убеждениям и вере, ибо и то и другое у юноши Ильи было довольно своеобразным. Правда, этого не видели окружающие и даже лучший друг — Владимир Васильев. Пустота ожесточившегося индивидуализма — вот что губит Рамзина. Не случайно эпитет «жесткий» сопровождает Илью как родовой знак, и только смерть вносит поправку («лицо потеряло жесткость черт... мягко разгладилось, успокоилось...»).

Философская концепция романа воплощается не в том или ином герое, а в их борениях, противостояниях, яростном споре идей и убеждений. Мысли писателя непосредственно и прямо находят отражение только в отдельных репликах. В целом же авторская трактовка жизни вытекает из противоборства характеров, может быть выявлена как равнодействующая основных персонажей. Но при этом отдельные ситуации так и остаются до конца непроясненными, прикрытыми дымкой тайны.

Все это объясняется сложностью и неоднозначностью художнического замысла, суть коего отнюдь не сводима к идее основного героя, а складывается из системы проблем, определяющих главный конфликт произведения. А таковым является противостояние духовности и бездуховности, светлого мира добра, эмоциональной щедрости и таланта — бездарности и эгоцентризму, социалистического образа жизни — рваческой морали общества потребления. Открытое столкновение социально-политических интересов тоже попадает в сферу внимания Ю. Бондарева, однако философский нерв его романа определяет противоборство нравственно-эстетических принципов, которые тоже осмысляются в свете острейшей общественной проблематики. Вот почему этический по своей первоначальной природе конфликт неизбежно перерастает в социально-философский. Это ярче всего раскрыто на примере судьбы Ильи Рамзина.

Еще в юности им было нарушено нравственное равновесие («терпеть не мог душевных излияний») в пользу физической тренировки. Накачивая мускулатуру (гимнастика, самбо, бокс), как-то незаметно растерял духовную силу, которая обычно и составляет стержень натуры. Постепенно притупляется интерес к чужой боли, свивают гнездо равнодушие и безразличие к тому, что остается за кругом твердо очерченных обязанностей. Духовный вакуум заполняется тем более интенсивным физическим тренингом, хотя хорошо развитые бицепсы не слишком убедительный противовес убеждениям и вере.

И еще одна особенность Рамзина как антипода Васильева — не быть, а казаться. Уже на школьной скамье Илья стремился (в противо-

вес неброскому своему другу) резко выделиться: либо силой, настойчиво и целеустремленно развиваемой, либо золотой «фиксой», вовсе уж без надобности надетой на здоровый зуб. И на фронте в тени решительного и честолюбивого Рамзина явно терялась менее заметная фигура Васильева.

Но жизнь в конечном итоге все ставит на свои места. А невинная вроде бы затея — золотая фикса — выстреливает без промаха, перерастая в определенную систему ценностей, в своеобразную жизненную философию.

Еще древние римляне вывели формулу: *Ubi bene, ibi patria*. Однако она вряд ли дожила бы до наших дней, не будь у нее второго, отчетливо прочитываемого горько-иронического, даже сардонического плана.

Ностальгия Ильи Рамзина все же приводит его на истинную родину, в Россию, в финале жизненного пути. Этим решением писатель подчеркивает незаурядность героя, сохранившиеся у него положительные основы натуры. Но достаточно ли этого, чтобы странствие завершилось той нравственной амнистией, на которую он рассчитывал? Материнские слезы выплаканы, в душе — выжженная пустыня, и на долю блудного сына ничего не осталось. Это и есть высший суд матери и от ее имени — родины.

Еще Достоевский в «Преступлении и наказании» раскрыл заманчивость даже для незаурядных натур идеала ротшильдовского преуспеяния — расчетливо и циничного господства златого тельца над остальным миром. Но разве столь уж призрачны соблазны общества потребления и разве бездуховность, беспамятность так редки в наших условиях? Погоня за комфортом в ущерб справедливости, за аксессуарам красоты в ущерб красоте? Словом, вещная фактура и материальные ценности могут явно потеснить этические начала, если делать жизнь, считая помехой долг и совесть.

Режиссер Щеглов хотел бы привить к стволу социалистического народовластия побег теории «личного гедонизма». То есть пригласить других реализовать то, что на практике уже испытал Илья Рамзин. А ведь его опыт, сомнения и разочарования за долгие годы странствий на чужбине уже привели к горькому итогу: «Сейчас я ценю свою жизнь не дороже ломаного гроша».

Многое из того, что воплощалось некогда в самодовольной, мрачно-циничной натуре Грацианского («Русский лес»), представало на страницах «Выбора» как бы в расколотом виде. С одной стороны, в образе перекаати-поле Ильи Рамзина, а с другой — в облике скептика режиссера Эдуарда Аркадьевича Щеглова. Однако тут не повторение, а развитие, ибо можно не соглашаться с суждениями Щеглова, но нельзя отказать ему в праве высвечивать лучом сомнения болевые точки современной эпохи. Вместе с тем Ю. Бондареву, так же как и В. Астафьеву, претит актерство. Режиссер Щеглов умен, едок. Но он притворствует, зачастую не разберешь, где у него лицо, а где маска.

В отличие от Васильева и Лопатина, характеры которых даны в развитии (им свойственны поиски и утраты, надежды и разочарования), Илья Рамзин начисто лишен чувства пути. И не только потому, что более трех десятилетий его жизни проходят как бы за сценой. Статичность этого персонажа, более того, постепенный распад личности подчеркиваются затейливой сменой масок, социальных и национальных. Вначале это негсибаемо-железный праведник с хорошо тренированными мускулами, затем неприкаемое лицо из «перемещенных», потом преуспевающий мелкий фабрикант герр Зайгель, наконец, благонамеренный, ухоженный рантье синьор Рамзэн.

В натуре Рамзина доброе постепенно атрофируется, хотя и в своем изначальном виде оно имело несколько относительный и ограниченный характер. Разделенность с родиной, матерью порождает ощущение трагического и может быть компенсирована лишь паллиативами человеческого счастья, которые в изобилии поставляют концепции гедонизма и современной масс-культуры.

Не мог не понимать Илья, что жизнь его матери, потерявшей единственного сына, — непреходящее страдание. Он же решает, что от страдания можно отгородиться частоколом вещей, виллой, валютой. Так и от матери он пробует откупиться деньгами. Прозрение же приходит слишком поздно.

Так возникает мотив отчаяния, рождается трагическое одиночество человека как отражение дисгармонии собственнического общества. И с не меньшей силой растет желание хотя бы под занавес неудавшейся жизни причаститься из бездонного кладезя, оставленного, казалось, навсегда, обрести иллюзию покоя на родной земле.

Любовь к родине слита у Ю. Бондарева с темой вечной сыновности. Вот почему измена отчому дому — это прежде всего предательство по отношению к самому священному в каждой человеческой судьбе. И если родина может принять прах заблудшего сына, то суд матери отличается тем нравственным максимализмом, по понятиям которого потеря родины страшнее смерти.

История Ильи неотделима от образа матери. Жизненную драму Владимира Васильева, у которого неизменна дума не о себе, а о России, трудно представить без сопровождающей его темы отца. Васильев из тех, кто умеет обостренно видеть и чувствовать мир, он понимает, что боль живительна для подлинного искусства. Но и в его сердце постепенно прокрадывается холодок самоуспокоения, упоения известностью, творческими успехами. А силовое поле самых близких — дочери и отца — все реже пересекается с ответными токами его души. Внимание и робкое поклонение отца вызывает глухое раздражение, и только его смерть приносит Владимиру прозрение.

Духовный и нравственный поиск, его неустанность — залог истинной человечности. Этого испытания не выдержал и Васильев.

Однако горькое чувство вины, крушение былых иллюзий сулят в будущем обретение высшей гармонии. Тем более что Васильев рыцарственно предан чеховскому девизу: «Правда и красота... по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни вообще на земле».

Композиция «Выбора» ориентирована на основной принцип сюжетостроения романов Ф. Достоевского. Но при этом расстановка персонажей, выявление их скрытой сущности не несут у Ю. Бондарева той подчеркнутой антитетичности (pro и contra), строгого соблюдения приема «или — или», чем определялась архитектоника всех крупнейших произведений создателя русского классического философского романа. Опыт «Выбора» — это постижение природы современника в его сложно-противоречивом единстве. Ведь потенциально немало хорошего и у Ильи Рамзина. Но ложен путь, который он выбирает для реализации позитивных начал. И драматический эпизод в годы Великой Отечественной лишь запускает механизм глубинных основ его характера.

В отличие от своего великого предшественника Ю. Бондарев не избегает показа предыстории героя, прослеживая ранние этапы формирования его убеждений. Особенно полно это сделано на примере Ильи Рамзина (школьные годы, юность).

Вслед за Достоевским широко используются сцены символических снов. Именно сны-предзнаменования, сны — нравственно-философские откровения выявляют глубину страданий Васильева, помогают обрести необходимую точку опоры и вместе с тем оставляют саднящее чувство вины. Сцены снов — узловые в сюжетном развитии характера Васильева, мощное средство раскрытия внутреннего мира героя.

Хотя в критике говорится больше о наследии Л. Толстого в связи с творчеством Ю. Бондарева, думается, автор «Выбора» теснее всего связан с другой великой традицией русской литературы. Вполне в духе социально-философского романа советский писатель стремится к сжатости и концентрированности фабульного действия, а не к эпической развернутости повествования. Рассказ о событии, какое бы переломное значение ни имел он в судьбе героя, подчинен исследованию его мировоззрения. Событийная сторона заметно потеснена анализом душевных переживаний, а эти последние особенно рельефно выделяются в форме диалогов, нескончаемых философско-этических диспутов.

После выхода в свет романа «Игра» (1985) складывается ощущение своеобразной социально-философской сюиты, эпической трилогии, начало которой положили «Берег» и «Выбор». Здесь тоже в центре — судьбы русской творческой интеллигенции (на сей раз кинематографистов), трудные, мучительные раздумья о долге, совести, путях современной цивилизации.

Действие разворачивается все расширяющимися кругами: московская квартира главного героя кинорежиссера Крымова — подмосковная дача — студия — положение дел в кинематографе и стране, наконец, в мире. От раскола между близкими, казалось бы, людьми до противостояния двух полярных социальных систем — такова амплитуда звенящих конфликтов книги.

Вначале сетуешь на непоясненность, своеобразных вуалировку истоков трагической гибели талантливой актрисы Ирины Скворцовой. Но потом понимаешь, что не криминальная сторона дела привлекает художника, в «Игре» сделана попытка создать панораму века в его важнейших духовно-нравственных срезам, выяснить причины глубокого неблагополучия в современном мире.

Главному герою свойственны какие-то итоговые характера наблюдения о ходе социальной эволюции на земле, о сути нашей эпохи. И в этой связи — раздумья о соотношении технического и нравственного прогресса: страшно ведь, если компьютер заменит твердыни духа. Более того, Крымов стремится постичь смысл бытия — тайну жизни и смерти. Это и придает такой острый публицистический оттенок исканиям его мысли, а чувствам — непосредственность и чистоту эмоционального накала.

Метафорический смысл заглавия раскрывается многопланово. Здесь и игра самолюбия и тщеславия в кинематографической среде, и жалкий театр страстей мелких подлецов и эгоистов, вплоть до тех игр, что ведут атомные маньяки и от которых не поздоровится планете.

Впервые в творчестве Бондарева за два последних десятилетия собственно военная тема сведена к небольшому эпизоду. Однако условные драмы современности и напряженность нравственных исканий выверяются по тому камертону, имя которого — великое наследие 9 мая 1945 года. Главное ведь состоит в том, как уберечь человечество от участи термоядерного пепелка, как сделать так, чтобы оно в некий час икс не перешло в разряд минувших ценностей, что покоятся «у сонной вечности в руках».

И вот здесь взоры героев романа обращены к нашей стране:

«...Может быть, в ней запрограммирована совесть всего мира. Может быть... Америке этого не дано, там разврат духа уже произошел. И заключено полное соглашение с дьяволом...»

Если представить графически развитие творчества писателя, то можно сказать, что оно шло по спирали, концентрическими кругами. Такая эволюция предполагает возврат к прежним темам, но уже на новом витке.

В 70-е годы с особой силой проявилась тенденция к субъективно-лирической открытости стиля, эмоциональной его насыщенности. Это стремление к изящно-утонченной, порою воздушно-акварельной

стилистике и обнаженно-исповедальной тональности совпало с возрождением давней традиции, идущей от стихотворений в прозе И. С. Тургенева, поздней новеллистики И. Бунина, цикла лирико-философских миниатюр «Незабудки» М. Пришвина. Именно в этой или близкой к ней манере создавались «Камешки на ладони» Вл. Солоухиным, «Затеси» В. Астафьевым, наконец, «Мгновения» Ю. Бондаревым.

Тематическое и жанровое многообразие «Мгновений» огромно: от судеб Земли и Вселенной до незначительного бытового случая, от развернутого новеллистического повествования до бессюжетной зарисовки-этюда. Здесь мы найдем лаконичную форму рассказа («Зеркало», «На круги своя», «Бегство», «В тайге») и афоризм из одной фразы («Едино», «Утро») или одного абзаца («Щегол», «Свобода», «Оружие», «Миг»).

Эссе, притча, запись из дневника, очерк, публицистическая статья... Это как творческая лаборатория, где опробуется все: мечта и сны, реальное и фантастическое, высокое и низкое, логическое и эмоционально-интуитивное, где любой стилевой и жанровый прием оправдан. Но особый интерес представляет зыбкое, неуловимое, переходное от одного состояния в другое, пограничная ситуация от жизни к смерти. Горечь и боль одиночества, несправедливость обиды, великая тайна смерти — «бездна небытия» — все это волнует, завораживает, манит. И не просто соотношение, сопоставление добра и зла, «временного» и «вечного», жизни и смерти, но диалектика противоположностей, самый процесс перехода от одного состояния в другое, текучесть явлений жизни — вот что становится предметом анализа.

Из мозаики миниатюр писатель выстраивает целостное мироздание, где малая пылинка и космос слиты в нераздельную гармонию. Эффект контраста, диссонанса — ведущий композиционный принцип. Отсюда вытекает стилевой прием перемежения двух пластов — частного и отвлеченного, предельно конкретного и символически обобщенного. Ему отвечает сочетание двух лексических пластов — житейски-будничного и высокого стиля. Все это, вместе взятое, образует основу поэтики бондаревской новеллы.

Помимо двух главных и до конца непостижимых таинств бытия — тайны рождения и тайны смерти, существует в земной жизни человека немало такого, что открывается медленно, постепенно. Основное внимание художника привлекают две категории — времени и пространства, а также проблема памяти, ибо состояние беспамятности хуже смерти.

Если состояние тревоги в «Береге» и особенно «Выборе» передано средствами эпического искусства, то в «Мгновениях» это же драматическое чувство воплощено в форме лирического волеизъявления, исповеди авторского «я». Применен особый тип психологического

анализа — не объективированная форма, а интроспекция души. Одновременно Ю. Бондарев широко использует и особую разновидность сказа — повествование от имени других лиц, но тоже близкого к манере экспрессивного, взволнованного монолога.

Новая тональность ведет к большей эмоциональной насыщенности стиля. Вместе с тем возрастает аналитичность, стремление к постижению и времени, расщепленных на малейшие частицы и миги. Автор цикла изнутри взрывает гедонистическое наполнение призыва «Лови мгновение».

В эпоху убыстрившихся ритмов, бешеных скоростей он приглашает к особо насыщенному раздумью, сомнением, тревогой, сосредоточенному вглядыванию в каждый из моментов бытия. Ведь даже в своем максимальном по нынешним временам диапазоне ста лет век человеческий состоит всего лишь из трех миллиардов секунд. Таким образом получает воплощение современное состояние беспокойной художнической мысли, о чем так точно сказано Л. Леоновым: «...Если ученые давно оперируют в глубинах клетки и атомного ядра, то и литературе предстоит объяснить читателю сокровенные микропроцессы в тайниках потрясенно, прозревающей нечто, преобразующейся человеческой души»<sup>1</sup>.

Ключевые образы в «Мгновениях» (тишина, война, довоенное отрочество) даны не в полифонии и конкретности их смыслового наполнения, как в повестях и романах, а предстают в спрессованном виде, как символы и метафоры определенных стадий человеческого бытия. При этом лирическое одушевление сочетается с трагизмом в освещении жизненных коллизий («Крик», «Мать», «Вдова», «Отчаяние»). Однако общая тональность мажорна. Драматическое, даже трагическое, освещенное лучом надежды, не переходит в безысходность.

После «Русского леса» Л. Леонова романы Ю. Бондарева «Берег» и «Выбор», цикл миниатюр «Мгновения» — новый шаг в истории отечественной социально-философской прозы.

## ВАСИЛИЙ БЕЛОВ

Издавна рубились и ставились на Руси избы. У каждого мастера было свое ощущение закона и меры. Один избирал незатейливый «простой замок», другие — изящно-кокетливый «ласточкин хвост», третьи предпочитали прочную и добротную — на века! — рубку в «русскую чашу». Василий Белов вот уже более двух десятилетий венец за венцом возводит самое прочное здание — крепость невидимой души народной.

<sup>1</sup> «Москва», 1977, № 1, с. 90.

Начинал Василий Белов и как поэт и как прозаик. В 1961 году одновременно выходят книга стихотворений «Деревенька моя лесная» и повесть «Деревня Бердяйка». Еще раньше на страницах районной вологодской прессы появились отдельные стихи, статьи, очерки и фельетоны. Особенно много было этих последних: фельетоны, маленькие фельетоны, вместо фельетона.

В книге стихотворений лейтмотивом стали образы «ольховой стороны» и «сосновой деревеньки». Да и себя автор называет не иначе, как поэтом «овсяных полей». Тихими, непритязательными словами рассказано о милой сердцу поэта Вологодчине, об ознобе первого пробудившегося чувства, о солдате, возвращающемся в отчий дом, о председателе, сгорающем от непосильного труда. Лирико-пейзажные зарисовки и жанровые картинки сельской жизни чередуются со стихотворениями на исторические темы.

Как известно, поэт начинается не только с открытия новой темы, но и с неповторимой мелодии своих строк. Во многих стихотворениях В. Белова отчетливо проступали есенинские интонации («Говорила мне в детстве бабка...», «Ты сегодня встала на рассвете...», «Разбуди на заре меня...», «В жизни есть негаданная милость...» и т. п.). Но сквозь оболочку естественных для начальной поры поэтических влияний прослушивался и собственный голос автора. Особенно там, где затрагивались такие гражданские темы, как чувство исторической ответственности перед родимым краем, неоплатного долга перед старшими.

Если сравнить сборник стихотворений с повестью «Деревня Бердяйка», то увидим, что поэзия в идейно-тематическом отношении заметно опережала раннюю прозу. Первая повесть В. Белова, написанная вполне профессионально, еще далеко не предвещала появления сколько-нибудь значительного художника. Моторность и описательность господствовали в ней над анализом духовного состояния героев. Язык автора и персонажей привычно литературен, обкатан, не имеет особых примет северной русской речи.

Неожиданно свежо и по-новому заговорила с читателем новеллистика В. Белова первой половины 60-х годов. Выход в свет сборников «Речные излуки» (1964), «Тиша да Гриша» (1966), а также публикация рассказа «За тремя волоками» (1965) знаменовали рождение самобытного писателя. В эту пору вырисовываются основные разновидности беловской новеллы: психологический этюд («Скворцы»), поэтическая миниатюра («Поющие камни», «На родине»), остродраматическая новелла («Весна», «Кони»), наконец, особая разновидность лирической прозы — большой рассказ или короткая повесть-раздумье («За тремя волоками»).

Несравненно обогащается художническая палитра. Писателю становятся подвластны интимные движения сердца и высокие общечеловеческие помыслы. Лиризм осложняется психологическим

началом, а в передаче драматических и даже трагических коллизий все определяет благородная сдержанность. Изображения природы и человеческих настроений, переливаясь, перетекая одно в другое, создают ощущение той слитности всего сущего, что, не имея общего с мистическим панпсихизмом, помогает видеть и раскрывать родство «мыслящего тростника» с окружающим живым и неживым миром.

Новелла В. Белова широко распахивает двери богатствам северорусской речи, приемам и средствам народного творчества. Особенно интересны поэтические миниатюры в прозе, свидетельствующие о том, сколь плодотворен был опыт работы над стихом.

Пленительна и поэтически возвышенна новелла «На родине». Все здесь певуче, просторно, по-былинному мощно. В кронах сосен «вздыхает огромный богатырь-тугодум». В синеве неба, как в языческие времена, — «не солнце — Ярило». Антропоморфизированные фольклорные уподобления определяют поэтику сравнений. «Тугая вода» реки напоминает «прохладную русалочью постель». «Омытые июльскими дождями» молодые березы «стыдливо полощут ветками». А в старинном хвойном бору «словно сморенные за пряжей старухи, дремлют смолистые ели».

Если миниатюра «На родине» — стихотворение в прозе, то рассказ «За тремя волоками» — социально-аналитическое повествование, вместившее в себя многолетние наблюдения и горькие раздумья писателя над положением северной русской деревни. Композицию рассказа организует образ дороги. Это и обычные российские хляби и топи, рытвины да ухабы, и дорога как символ жизни, движения человека от беззаботной молодости к строгой взыскающей зрелости.

Неповторимость грустно-медитативной интонации придает повествованию образ майора, после долгой разлуки потянувшегося в родные места. За два дня с грехом пополам удалось одолеть два волока. «Впереди остался один». Однако сельские версты, видно, черт кочергой мерил. Майор «улыбнулся контрасту: от Ялты до Москвы три часа, а шестьдесят километров от станции до деревни — три дня. Но и в этот день он не добрался до своей деревни». Путь преграждает сломанный мост, гусеничный трактор тонет в болотистом иле речушки. «Странно было одно: трактористы совсем не нервничали, принимая все как должное».

Спокойна и приютившая майора старая его знакомая Екатерина. Несмотря на тяжелую судьбу, она «ни на кого не обижалась». Да и сам майор при виде исчезнувшей с лица земли Каравайки не проронил ни слова.

«Уже второй и третий раз открывал в низине дергач, а майор все сидел на горошке, оставшейся от родного опечка. Опечек сгнил, его засыпало размокшей от ливней глиной, из которой сбита была печь; на горошке рос высокий кипрей и крапива...»

Где-то за тремя волоками неслись поезда и свистели ракеты, а здесь была тишина, и майору казалось, что он слышит, как обрастают щетиной его напрягшиеся скулы».

«Все как должное» принимают и терпеливые сельские трактористы, и преждевременно состарившаяся Екатерина, и даже многое повидавший майор. Открытие В. Белова и состояло в этом, казалось бы, незатейливом понятии: привычки, а может быть, приучили принимать все как должное. Из этой мысли проросло здание будущего «Привычного дела» (1966).

В ту пору в произведениях на сельскую тему тон задавали лирическое направление, представленное такими интересными и свежими книгами, как «Владимирские проселки» и «Капля росы» Вл. Солоухина, и крупные проблемные и очерково-публицистические произведения С. Залыгина, Ф. Абрамова, Л. Иванова, Е. Дороша, Вл. Тендрякова и др., отмеченные остротой постановки вопросов.

Новизна и смелость того, что было создано В. Беловым в повести «Привычное дело», несомненны.

Если проза о русской деревне конца 50-х — начала 60-х годов была особенно сильна в изображении лирического начала, в воссоздании производственно-экономических условий сельской жизни, то у В. Белова в центре внимания нечто иное — этическая проблематика. Отсюда стремление показать истоки народного характера, его взаимодействие с крупными поворотами истории XX века. На новой основе возрождаются такие, казалось бы, отвлеченные категории, как долг, совесть, красота, наполняясь высоким нравственно-философским смыслом. И хотя писатель тяготеет, порой в большей, порой в меньшей степени, к сочной бытовой фактуре, быт допускается постольку, поскольку он выступает проявителем народного бытия. Да и как может быть иначе, если жизнь обозревается не с птичьего полета, постигается не в результате очередной творческой командировки, а досконально, во всех подробностях изучена художником.

Характер главного героя повести «Привычное дело» Ивана Африкановича не прочитывается в координатах функционально-производственной прозы. Его несет исторический поток в своих глубинных, придонных течениях. Это русский национальный характер, каким он воссоздавался классикой XIX — начала XX века, но с теми чертами, на которые наложили свою печать 20—40-е годы.

При всей внешней заскорузлости и кажущейся на первый взгляд примитивности натуры Ивана Африкановича (много родственного с ним у образа Акима из астафьевской «Царь-рыбы») в нем поражают цельность личности, чувство независимости и органичайшей ответственности. Отсюда его сокровенное желание не столько в злободневно-сиюминутных порывах и действиях, сколько в неспешных, по существу своему натурфилософских раздумьях постичь суть мира, в котором он живет.

Скажем, от зоркого авторского глаза не уйдут и чахлые кустики кукурузы, прозябающей под неярким северным небом, и смелая реплика Пятака о Москве, вызванная созерцанием черной тарелки репродуктора, и нелестные замечания о роли так называемых уполномоченных на селе. Все это острые и точные, порой горько-иронические тирады. Образ же Ивана Африкановича осмыслиется в ином ключе, дан, как говорят философы, в снятом виде, осмыслен в масштабах другого течения времени как большого исторического потока. Иван Африканович и есть своеобразный крестьянский философ, внимательный и пронизывающий, наконец, поэт, умеющий необычайно тонко, как-то осердеченно видеть окружающий мир, очарование неброской северной природы.

Любовь крестьянина к земле приучает терпеливо сносить стихийные явления, с пониманием относиться к тем лишениям и невзгодам, которые выпадают на его долю. И вместе с тем в сознании хлебороба неизбежно представление о земле-кормилице, о том, что все окружающее его не просто сфера приложения труда и повседневных хозяйственных забот, экономических расчетов, но и дом под открытым небом, секреты и тайны которого открыты лишь любящей душе.

В народе из века складывались представления, не идущие вразрез с поэзией и душевной красотой. Жить, не изменяя порывам добра и совести,— может быть, в этом и состоит высшая нравственная порядочность.

У Ивана Африкановича такой тип восприятия окружающей действительности, при котором разум и чувства, мысль и эмоции предстают в неразрывном единстве, причем эмоциональное начало особенно обострено.

Беловские герои не борются за счастье, а просто живут, живут нелегкой, подчас драматически складывающейся жизнью. У них нет ни душевного, ни физического надлома. Они могут по двадцать часов трудиться, а потом улыбнуться виноватой или застенчивой улыбкой. Но есть предел и их возможностям: накапливается усталость, и они преждевременно перегорают. Так случилось с Катериной — утешением и опорой Ивана Африкановича, так в любой час может случиться с ним самим.

Беловский герой не борец, но он и не «существователь». Открытие художника состояло в том, что он показал один из типических срезов русского национального характера. И сделано это во всеоружии творческого усвоения того наследия, что было завещано классикой.

Герой «Привычного дела» стоически противостоит житейским передрягам. И героизм его неприметный и непоказной. Он был бесстрашным воевателем на поле брани в годы Великой Отечественной: «в Берлин захаживал», шесть пуль прошли его насквозь. Но тогда ведь решалась участь народа и государства. В обычных же мирных условиях, особенно когда речь заходит о личном, он тих и неприметен.

Всего один раз выходит из себя Иван Африканович, когда дело касается справки, необходимой для отъезда в город. Да и этот бунт никчемен, поездка оборачивается трагифарсом, а Иван Африканович закаивается никогда больше не покидать родные места.

По сравнению с журнальным вариантом («Север», 1966, № 1) в отдельном издании «Привычного дела» введены две новые главы. Одна очень важная — «Бабины сказки», другая — «Что было дальше», где речь шла об уполномоченных и их роли на селе. Бабка Евстоля, рассказывая детям трагикомические истории о тугодумах-пошехонцах, метит несравненно дальше, в самого многотерпеливого и многотрудного Ивана Африкановича. Устами старухи дается косвенная оценка некоторых особенностей его натуры.

«Кто что скажет, то и делали, совсем были безответные, эти пошехонцы. Никому-то слова поперек не скажут, из себя выходили редко, да и то только когда пьяные».

В «Привычном деле» вместо усовершенствования собственно приемов ведения сюжета писатель избирает иной путь — создает совершенно новую манеру повествования, где тон задают сказ (лирико-драматический монолог) и форма несобственно прямой речи. Раскрытие внутреннего мира человека, лепка характера осуществляются прежде всего посредством искусного переплетения этих двух стиливых и речевых стихий. При этом поистине колдовская сила слова способствует более полному выявлению психологии образа.

Переход к сказу объясним желанием дальнейшей демократизации прозы, стремлением, подслушав народную речь (вспомним знаменитый «диалог» Ивана Африкановича с лошадей), выступить всего лишь в роли добросовестного передатчика, что было присуще и мастерам сказа в 20-е годы.

В этом же ряду и резкое усиление значения народного творчества в «Привычном деле». Если в «Тихом Доне» из множества фольклорных источников и жанров тон задает казачья песня, то в «Привычном деле» примерно сходная роль отведена частушке. На русском севере, в Вологодчине, именно частушка нередко выражала многое заветное в чувствах и помыслах. В раннем стихотворении В. Белова верно замечено о гармонисте, который хотя и «угрюм немножко», но это до той поры, пока не возьмет гармонь.

Душу выплещет до дна  
В переливистых частушках.

Частушка органически вошла в корпус большинства произведений писателя, начиная с «Деревни Бердяйки» и таких значительных, как «Привычное дело», «Плотницкие рассказы», «Бухтины вологодские», роман «Кануны». Особенно большое место занимает частушка

в «Привычном деле». Причем в самой широкой гамме ее оттенков: от озорной, залихватской до раздумчиво-печальной. Не случайно частушки становятся эпиграфами к двум наиболее драматическим главам книги («Вольный казак» и «Последний прокос»), где многое решается в судьбах центральных героев.

В журнальной публикации «Привычного дела» имелось уведомление: «Конец первой части». Однако продолжения не последовало. Зато вскоре были напечатаны «Плотничьи рассказы», которые развивают многие важные идеи предшествующего произведения.

Если в «Привычном деле» на первом плане национальный и «географический» факторы, а исторический фон присутствовал, так сказать, в прикровенном виде, в форме фольклорно-сказочного синтеза (сказки бабки Евстоли), то в «Плотничьих рассказах» история вторгается прямо и непосредственно. Публицистическое начало заметно возрастает, а острая социальная проблематика находит воплощение не только и не столько в авторских комментариях, сколько в судьбах главных героев повести Олеси Смолина и Авинера Козонкова.

Авинер Козонков — тип человека, к которому Олеша и автор относятся отчетливо критически. Даже внутренний вид его избы вполне отвечает демагогически-пустозвонному нраву ее хозяина.

«С потолка, оклеенного газетами времен волонтаризма, глядели аншлаги и шапки, набранные чрезвычайным шрифтом, пол был не метен. На стенке ехидно тикали часы, приводимые в движение не столько гирей в виде еловой шишки, сколько привязанным к ней старинным абмарным замком».

Блюститель догмы, носитель этакого непогрешимого начала, Авинер оказывается весьма уязвимой персоной, ибо не желает исполнять первейшей заповеди крестьянства — истово трудиться и рачительно, бережливо жить. Есть в повести сцена, когда Козонков, успевший у всех в деревне назанимать денег, приходит с той же просьбой к Федуленку.

«Маленькая печка в избе топится, сели они у печки, цигарки свернули. Козонков денег попросил, достал из кармана спички. Чиркнул спичку, прикурил. «Нет, Козонков, не дам я тебе денег взаймы!» — Федуленок говорит. «Почему? — Козонков спрашивает. — Вроде я свой, деревенский и за море не убегу».

«— За море не убежишь, сам знаю, только не дам, и все». Сказал так Федуленок, уголек выгреб из печи, положил на ладонь да от уголька и прикурил. «Вот, — говорит, — когда ты, Козонков, научишься по-людски прикуривать, тогда и приходи. Тогда я слова не скажу, из последних запасов выложу».

На что был справный мужик, иной год и трех коров держал, а прикурил от уголька, спичку сберег. Так и не дал денег...»

Однако Козонков, ничего не усвоив из федуленковских уроков, жестоко отомстил тому — Федуленок сгинул из деревни навсегда.

В глазах сельского «активиста» Авинера Федуленок — «буржуй», «сплотатор», потому что у него «однех самоваров было два или три». На это Олеша Смолин резонно замечает:

«— А тебе кто мешал самовары-то заводить? Федуленок вон и по большим праздникам вставал с первыми петухами. Ты сам себя бедняком объявил, а пока досыта не выспишься, тебя из избы калачом не выманишь.

— А что, я не двужильный.

— Ну, а Федуленок двужильный?

— Жадный.

— Работящий. Скуповат был, верно. Когда земля после революции стала по едокам, ты и свои полосы залужил. А он две подсеки вырубил, на карачках выползал.

— Жадность одна.

— Трудился мужик, землю обласкивал, а вы с Табаковым того понять не хотели».

На страницах повести сталкиваются две морали, два видения жизни. В глазах Козонкова его сосед Олеша Смолин только за то, что не желает разделять козонковских рацей, — «классовый враг» и «контра».

«— У вас с Табаковым все было уж больно просто. Чего говорить. Сапожников и тех прижали, смолокуров. Мол, частная инициатива, свое дело.

— А что, разве не свое?

— Дело. Конечно, свое дело. А чье оно быть должно? Без этого дела вон вся волость без сапогов осенью набегалась, когда Мишку-то прищучили, сапожника-то. Теперь, ежели рассудить с другого боку, как это Кузя Перьев в кулаки угодил? Ведь у него не то что чего, дак и коровы не было. В баню пойдет — рубаху сменить нечем. Потому что Табакова обматерил в праздник, вот и попал в кулаки».

В «Привычном деле» лейтмотивом проходил образ придорожного родника. Ключевая вода восстанавливала силы Ивана Африкановича и Катерины. Образ этого источника корреспондировал, пользуясь старинным слогом, с существом их натур. «Родничок был не велик и не боек, он пробивался из нутра сосновой горушки совсем не нахально».

Авинер как раз и боек и нахален. И волосы у него «бойкие» и даже шапка «бойкая». В «Привычном деле» шурин Ивана Африкановича Митька сбежал из деревни, давно оторвался от родных корней. Авинер из той же породы отходников, только это как бы внутренний эмигрант. Если Олеша совестлив и приветлив, излучает тепло и сам принимает его живительные токи, то Авинер надежно защищен от этого душевного теплообмена щитом авторитарности, броней параграфов и циркуляров. Если первый с детства обречен на неустанный труд и добрые дела, то в натуре другого столь же рано прорастают зерна не то что чужого озорства (это было бы еще извинительно), но пакостничества.

В молодости — разбить окно и свалить вину на других; в зрелые лета, скажем, борясь с религией, попутно оскорбить чувства верующих. Словом, бездуховность, переходящая в цинизм. Авинер прошел дорогой жизни, мощенной завистью, недоброжелательством, корыстью. Не случайно его идеалом был и остается угрюмый и зловеющий уполномоченный Табаков.

Разве не показательно для оценки Смолина и Козонкова то, что Олеша может неожиданно, но всегда к месту пропеть частушку, в его речи частый гость поговорки и пословицы. А у его протагониста справляет пир казенная фразеология. Зато в отличие от Олеси Смолина Козонков большой мастер маневрировать парусами там, где дует ветер, но отнюдь не с той целью, чтобы быстрее достичь общечеловеческой гавани. Авинер твердо уверовал, что если он «при нагане», то такие понятия, как «совет», «консультация», тем более общественное согласие, можно считать устаревшими.

Олеша Смолин, как и герой «Привычного дела», — своеобразный крестьянский философ. Именно к нему переходит эстафета раздумий Ивана Африкановича о смысле бытия, о жизни и смерти. Разве не слышны в пытливых словах Олеси знакомые интонации: «Ну, ладно, это самое тело иструхнет в земле: земля родила, земля и обратно взяла. С телом дело ясное. Ну, а душа-то? Ум-то этот, ну, то есть который я-то сам и есть, это-то куда девается?»

И хотя Олеша чаще молчит, слушая разглагольствования Авинера, он не бездельничает. Более того, хотя в финальной сцене Константин Зорин видит друзей-врагов мирно беседующими, здесь выявляется не столько оппортунизм Олеси, сколько противоречивая сложность жизни, в которой про и contra, добро и зло повиты одной веревочкой, так прихотливо перемешаны худое и хорошее. Писатель и учит нас мудрому постижению этой нелегкой правды.

Сказ (а «Плотницкие рассказы» написаны в этой манере) — жанр внутренне неисчерпаемых возможностей. Овладение им способствовало драматизированию беловой прозы с последующим выходом в собственно драматургию и кинематографию («Над светлой водой», «Сцены из районной жизни», «Кошцей бессмертный», «Целуются зори»). Одновременно сказ таил в себе огромные возможности как одна из специфических разновидностей комического повествования. И здесь опыт русской классической (Гоголь, И. Горбунов, Лесков) и советской литературы (М. Зощенко, Вяч. Шишков, Б. Шергин, С. Писахов, В. Шукшин и др.) свидетельствовал, насколько дифференцированы и многообразны могут быть ответвления этого вида прозы.

Ранние новеллы В. Белова «Колоколёна», «Три часа сроку», где началось опробование сказовой манеры, — это и первые выходы писателя в область народного юмора. Лукавая усмешка, ироническая интонация, шутливая, а порою едко-саркастическая оценка тех или

иных недостатков и несообразностей жизни — основные приметы комического стиля. В «Бухтинах вологодских завиральных, в шести темах» (1969), которые, как сообщается в подзаголовке, «Достоверно записаны автором со слов печника Кузьмы Ивановича Барахвостова, ныне колхозного пенсионера, в присутствии его жены Вириinei и без нее», в повести «Целуются зори» (1968—1973), рассказе «Рыбацкая байка» (1972) и других произведениях раскрылись эти стороны дарования писателя.

Тяга В. Белова к обличительному, сатирическому направлению устойчива и постоянна. Самые ранние его публикации конца 50-х годов — фельетоны. Однако с 60-х годов, когда в творчестве художника все более энергично утверждается сказовая манера, ведутся поиски иной жанрово-стилевой формы.

На севере традиции древнего скоморошьего искусства закрепились более чем где-либо на Руси в силу особых социально-исторических условий. Вольнолюбивые и независимые, хорошо знакомые с рукописной и печатной книгой, коренные жители этого края — поморы, пахари, охотники, лесорубы, рыбаки — в свободное от нелегкого труда время были особенно склонны к шутке, розыгрышу, хитроумно-изобретательному сочинению завиральных и правдивых историй, нередко пересыпанных солоноватым словцом. Даже более глубокий исторический пласт — языческий, — как далекий отзвук, часто откликается то календарно-обрядовой песней, то легендой, а то и представителями народной демонологии: лешими, русалками, водяными, домовыми.

Именно на этой почве в начале XX века расцветает творчество кудесников северной русской прозы, ставшей общенациональным достоянием, Бориса Шергина и Степана Писахова. Оба они были писателями-сказителями, искусно имитировавшими устную речь своих персонажей. Множество народных словечек, оборотов, местных колоритных выражений делали их произведения самобытными и неповторимыми, особенно на фоне тогдашней клишированной беллетристики.

В. Белов в статье «Чистота, толкающая к убожеству» (1969) так определил свое отношение к языку художественной литературы:

«Я вовсе не призываю к анархии в языковой стихии, к свободе от всего рационального и общепринятого. Но если унификация и стандарт в производстве, в технике есть великое благо, то унификация в языке литературы — это смерть образа, гибель индивидуальности»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Василий Белов. Чистота, толкающая к убожеству. «Русская речь», 1969, № 2.

Среди больших мастеров, опыт которых мог быть особенно поучителен, есть два имени — А. Чапыгин и Б. Шергин, названные В. Беловым «великолепными стилистами». Думается, в этом ряду следует помянуть и С. Писахова. Ведь если Б. Шергин преимущественно использовал традиционные фольклорные темы и мотивы, то С. Писахов стремился насытить повествование новым социально-бытовым содержанием. Этой стороной своего наследия он особенно близок В. Белову.

В «Привычном деле» и «Плотницких рассказах» внимание писателя привлекал обыкновенный человек в обыкновенных, привычных условиях. Обыкновенный человек, раскрываемый в хронологической последовательности событий. Ничего этого нет в «Бухтинах вологодских». Здесь обращение к реализму особого склада — полуфантастическому и дерзкому, к гротесковым ситуациям, к постоянному нарушению внешнего правдоподобия. Автор не гнушается и открыто фарсовых моментов (сцены народных гульбищ, сватовства, женитьбы и т. п.).

С Кузьмой Барахвостовым и сватом Андреем приключаются всевозможные истории — смешные и грустные, развлекательные и поучительные. При этом мир привычных представлений, такой знакомый и до боли близкий по прежним повестям, нарушен безудержной игрой вымысла, неожиданно и резко сдвигается полуфантастическим, сказочным поворотом сюжета. Однако в свете гиперболического, гротескного допущения четче высвечивается реальный факт. Скажем, получает Кузьма задание — вывести из прорыва отстающую бригаду. Использовал все доступные средства («завел документацию», «установил штрафовальную таблицу», «организовал наглядную») — и никакого успеха.

«Что за притча? Иду на риск и принимаю такое решение: постепенно все рабочее поголовье людей перевести на должности. Ежели человек на должности, у него другая ответственность и новый угол подхода. Решаю: всех людей до сенокоса перевести в начальство, другого выхода нет. Сказано — сделано. Перестройка заняла меньше трех недель... Рядовых колхозников нет ни одной души. Смотрю — народ не узнать! Шкала материального уровня сразу шагнула вверх: сельпо не успевает завозить лисапеды».

Ирония и пародия — верное средство отличия истины от лжи. В зеркале комического преувеличения особенно явственна призрачность видимости дела, даже умело поставленные декорации трещат и рушатся под напором лукавой и ядовитой народной насмешки. А сила ее, в отличие от других средств критики, в том, что смех действует неотвратимо.

Кузьма Барахвостов без ложной скромности знатока своего дела

говорит о себе: «Я тоже могу намолоть три короба». И это так, ибо ему ведомо народное присловье: «Слово толковое — стоит целкового». Сквозь сито иронии просеиваются малые и большие события текущей действительности. Кузьма держит нос по ветру, хочет шагать в ногу с прогрессом. Но и ему порой становится неважно. Бригадирской должности тяготеет, а заявления об отказе не принимают.

«Решил идти напролом — начал выпивать. Это средство тоже не действует. Ругать ругают, с должности не снимают. Я — в панику: что делать? Принимаю последнее средство. Всю организаторскую работу заваливаю, все делаю наоборот. Регулярно выступаю против общих мероприятий. Вызывают в район. С женой простился, иду. «Товарищ Баряхостов?» — «Так точно, он самый!» — «Так вот, товарищ Баряхостов, решили мы тебя направить на курсы... После курсов даем более высокую должность».

И Баряхостов взлетает. «Получаю квартиру, меняю походку. Разуучиваю кой-какие иностранные фразы. Через шесть месяцев переводят в область, через год Баряхостов в центре. Своя машина. Ладно. Тут как раз свободное место в объединенных нациях: «Товарищ Баряхостов, выручайте, решили выдвинуть вас!» Еду на пароходе в Америку, принимаю дела... В космос, правда, летал только два раза. В районе Венеры».

В итоге бурной деятельности Кузьма притомился. Решил отправиться в лучший из миров: умер по собственному желанию. А очутившись на том свете, естественно, поинтересовался, куда его определят: в рай или ад? На что последовал суровый ответ: «Газеты, гражданин, надо читать: ни ада, нирая давно нету. Произошло слияние ведомств».

В фельетонах В. Белов открыто, публицистически обличал пороки и слабости. В «Бухтинах» используются скрытые виды насмешки, а сам автор как бы в тени, он лишь «слушает» да «записывает». Конечно, это умелая мистификация, но прием, несомненно, усиливающий весомость строки. Создается эффект двойного юмора: комическое положений дополняется комизмом стиля — особой формой шутейного сказа.

Весьма колоритен образ самого сказчика — веселого, неунывающего пещника Кузьмы Баряхостова. В нем воплощены богатство выдумки и народной фантазии, меткость сатирических уколов, неистощимость юмора. И при этом полное отсутствие указующего перста, нравouchения...

Роман «Кануны» (1976) — первое выступление В. Белова в жанре большой эпической формы. Мысли художника о судьбах страны и крестьянства, тех путях, которыми суждено развиваться народной культуре, получили здесь углубленное историософское обоснование.

Нарочито спокойный подзаголовок — Хроника конца 20-х годов — отнюдь не сулит безмятежной картины. Писатель заново, по-своему

прочитывает эпоху начальной поры коллективизации, отраженную в таких книгах, как «Поднятая целина» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панферова, «Ненависть» И. Шухова, «Ледолом» К. Горбунова, «Лапти» П. Замойского, «Когти» Е. Пермитина. Дистанция времени дает возможность рассмотреть неоднократно исследовавшуюся тему под углом зрения исторической памяти, накопленного нашим народом социально-психологического и духовно-нравственного опыта.

Крестьяне, разбуженные революцией от социальной летаргии, энергично потянулись к созидательному труду на своей земле. Но исподволь назревает конфликт творческого и догматического мышления, противоборство между теми, кто пашет, сеет, рубит избы, и псевдореволюционной накипью, что под покровом левой фразы прячет социальное иждивенчество, ущербность и худосочие натур. Неспешная канва хроники изнутри взрывается накалом страстей и противоречий.

Отдельные проявления их уже были показаны в «Плотницких рассказах». Сходный тип конфликта, представленный там в сказово-повествовательной форме, звучал приглушенно, как эхо отдаленных во времени событий. В «Канунах» все иначе — здесь развертывается живая и нервистая человеческая драма в ее самых непосредственных проявлениях.

В центре сюжета противостояние двух характеров, рожденных одной и той же сельской почвой. — Павла Пачина и его «идейного» антагониста Игнахи Сопронова. Павел, в котором угадываются многие черты Олеси Смолина, в отличие от равнодушного к земле Игнахи, трудится на пределе возможностей и при этом не перестает поэтически, одухотворенно воспринимать окружающий мир. «Застарелая многодневная усталость» не мешает ему вставать на заре и даже улыбнуться восходящему солнцу.

Отсюда глубинные истоки его доброты, умение сострадать ближнему, отсюда же черпает вдохновение его замысел — создать мельницу не для себя, а для всей округи. Мельница на угоре встает «словно душа всей земли». Работая до изнеможения на стройке, он тут же черпал и новые силы, «словно из бездонного кладезя». Однако наступает черный день в облике ретивого Игнахи, и еще не одевшую крылья, безмолвствующую мельницу так и не суждено будет пустить в ход. А Павел Пачин переживет горчайшую из драм — драму нереализованных творческих возможностей. Здесь бессильной окажется прозорливая мудрость деда Никиты, вдохновлявшего Павла в трудные минуты. Все — и решимость идти до конца, и предельная самоотдача, и озарение — все летит прахом «от одной бумажки Игнахи Сопронова».

Ориентация на возвышение тех людей, что оторваны от земли, грозила в будущем более неприятными последствиями, чем социальная дискредитация крестьян-тружеников. Именно об этом свидетель-

ствует неоконченная история уполномоченного Игнахи Сопронова, для которого главное не труд, не уважение односельчан, а должность. А когда нет ее, остаются «тревога и пустота». Эпитет, который чаще всего применяется к Игнахе — пустой. «В сердце было странно и пусто». «...Ходики на стене отстукивали пустые секунды». Нет должности (за авантюризм и произвол его лишили поста секретаря ячейки), и Сопронова охватывает странный вакуум. Ведь больше всего Игнаха не любит «возиться в земле».

Пустоцвет, он всем остальным — пахарям и творцам — не оставляет ничего, кроме лютой злобы. И разве не символично — Павел Пачин выбрасывает в омут случайно найденный обрез, как некогда Григорий Мелехов хоронил в донской проруби опостылевшую винтовку, а Игнаху все время сверлит одно: «Зря он сдал свой наган, когда уезжал в лесопункт. Ему нужен наган, тот самый наган, с поцарапанною, истертою вороньбой».

Игнаха Сопронов, как и Авионер Козонков, полагает, что истина обнаруживается только тогда, когда смотришь на окружающее сквозь прорезь прицела. Ему ничего не стоит, сводя личные счета, записать тех, кто ему не угодил, в «нетрудовой элемент», а всех, кто в отличие от него добросовестно трудится на земле, готов объявить «кулаками» и «лишенцами».

Посредственности, персоне, бесплодной и завистливой ко всем и вся, кто хоть немного поднялся над уровнем ординарности, кажется, что с отрешением от должности рухнет поднебесная. Оттого так неуютно Сопронову, и он, как за последний аргумент, хватается за оружие. Перевертывая в финале привычную схему литературы 20-х годов, писатель показывает фальшивого активиста, идущего с обрезом на вымышленного «кулака».

Хотя в центре «Канунов» дела и дни жителей вологодской деревни Шибанихи, роман чрезвычайно многослоен. В поле зрения автора и рабочая Москва конца 20-х годов, и жизнь сельской интеллигенции, и сельское духовенство. Существенная роль в концепции книги отведена образам начальника уездного финотдела Степана Лузина и секретаря губкома Шумилова. Одно из ключевых мест романа — беседа-спор давних друзей о путях страны в канун решающего перелома крестьянской России.

Ленинские идеи тактичного и бережного отношения к крестьянину-середняку, план постепенного приобщения необъятного океана русской деревни к новой жизни — вот что близко душе умного и честного Лузина. Памятуя о том, что, по Ленину, предстоящая перестройка — целая историческая эпоха, которая в лучшем случае займет одно-два десятилетия, он против скороспелых, левацких мер в деле коллективизации сельских хозяйств.

«— Кулак есть, конечно, — Лузин задумчиво отодвинул стакан. — Никто и не игнорирует наличие кулака. Но, во-первых, ленинский

кооперативный план бьет по нему намного верней и надежнее, чем все эти левые лозунги. Мы же обязаны это знать! Во-вторых, нельзя стричь всю страну под одну гребенку. Одно дело Сибирь, например, другое дело наша губерния. У нас если у крестьянина три коровы да лошадь, мы его прямоком в кулаки. А там? Там с тремя коровами он самый натуральный бедняк. Выходит, что тебе велят бить не кулака, а что ни на есть бедноту».

Диалог между Шумиловым и Степаном Лузиным касается самых острых моментов, основных болевых точек времени. Речь заходит о том, как конкретно следует осуществлять кооперирование в деревне.

Шумилов спрашивает Лузина:

«— А как быть с производственной кооперацией? То бишь с обобществлением земли?

— Да она же сама явится как миленькая! Стоит нам дать крестьянину трактор. А вот ты скажи, много ли получила губерния тракторов?

— Двадцать. — Шумилов почесал поясницу, потом опять затылок.

— Ну вот, двадцать фордзонов на всю губернию. А губерния-то — две Бельгии уместится, да еще и Дания. Согласись, что не больно-то лишка.

— Но нам нельзя ждать, когда машин будет достаточно. Время, Степан, не ждет.

— А поспешим — людей насмешим. Да лет на десяток рабочих оставим голодными.. Какую ты хочешь новую коллективизацию? Как в Тигине? Знаю я вашу Тигину. Такую коллективизацию сделать полдела. Конечно, в такой колхоз все побегут, поголовно.

— Почему?

— Да потому что землю нарезали самую лучшую! Кредитами завалили. Помощь по всем линиям. А ежели сплошь, везде так, хватит у тебя кредитов? Не терпится кой-кому при социализме пожить».

Ищущая мысль художника не останавливается на злободневных социально-политических проблемах эпохи. Стремление постичь суть конфликтов и противоречий, так сказать, в глобальном масштабе, вызвало введение в структуру романа образа «омужичившегося интеллигента» из дворян Владимира Сергеевича Прозорова. Если Павел Пачин переживает драму подкошенного под корень творчества, то в судьбе Прозорова воплощена трагедия нереализованного духовного потенциала.

Выношенные думы Прозорова, его речи направлены против размашисто-нигилистических деяний, схематизации и упрощенчества при определении грядущих путей России. Он решительно не приемлет идею огульного разрушения всего старого: «Россия не Феникс. Если ее уничтожить, она не сможет возродиться из пепла...» Заботы и тревоги простого хлебопашца близки этому выразителю духовных интересов полевой России.

«Россия, Русь...— думал он снова и снова.— И что за страна, откуда взялась? Отчего так безжалостна к себе и своим сыновьям, где пределы ее несметных страданий? А ведь что за народ! Как прост и бесхитростен, ожидая того же от всех и каждого».

Эти медитации в одном ряду с теми идейно-нравственными исканиями, которые столетием ранее вставали перед мысленным взором Гоголя, будили сознание героев тургеневского романа «Накануне». Разве случайно, говоря об этапах русского освободительного движения, Прозоров вспоминает о той цепочке явлений, первое звено которой, по его мнению, составляют декабристы, а завершает революционная эмиграция и социал-демократы.

Зависимость преобразований и нравственных констант (Прозоров так определяет их: «совесть, честь, сострадание») — как этот нелегкий процесс взаимодействия нового и выработанного веками народного опыта должен совершаться в реальной жизни? Какими путями выковывается истинное народовластие? Эти и другие вопросы терзают душу пытливого интеллигента-мыслителя. А пока он ищет ответы, укомовская подвода уже все решает за него, увозя Прозорова в неизвестные края.

Продолжая традиции лесковских «Соборян» и «Очарованного странника», В. Белов в новую историческую эпоху живописует представителей российского духовенства. А на Севере, где монастыри были издавна центрами культуры, имелись свои особенности.

Священник Николай Иванович, прозванный за огненную шевелюру попом Рыжко,— колоритная фигура «попа-прогрессиста». Он дерзает поспорить если не с богом, то с самим отцом благочинным. Поп Рыжко не только и даже не столько правит трезбы, сотрясая мощным басом своды скромной сельской обители, но и пашет землю, валит лес, дружен с иными крестьянскими заботами. От плуга и косы у него не рука, а ручища. Не случайно вагранщик Гусев, знакомясь с ним в Москве, куда Рыжко приехал хлопотать о возвращении ему права голоса, говорит: «Ну, батюшка!.. Вас бы к нам в разливальщики! Только ежели бороду сбреешь, а то у нас дело с огнем, опалить недолго». Однако отец Николай понимает, что ему «своего голосу в Москве все одно не найти!».

При всем сложном, противоречивом характере (не столь усердно бьет поклоны, сколь охотно гуляет с мужиками на праздниках) у попа Рыжко перевешивает все же трагикомическое начало. Он неоднократно возвращается к одной и той же незатейливой по виду, но исполненной внутренней горечи частушке:

Ой, с маленькой пестерочкой  
Ходили по грибы!  
Сосмешалися дороженькой,  
Попали не туды!

«Кануны» основаны на глубоком исследовании истории нашего общества 20-х годов. Вместе с тем роман, как это бывает с явлением большого искусства, обращен в современность и будущее, помогая извлекать из прошлого существенные нравственно-эстетические уроки.

70-е годы — время поисков В. Беловым большой эпической формы — совпадают со все более частым обращением к проблемам городской жизни. Сам художник так объяснил в одном из своих выступлений мотивы этой эволюции: «Я не считаю, что в литературе существует какая-то особая деревенская тема. Никакой особой деревенской темы не может быть, есть общечеловеческая, общенациональная тема.

Настоящий писатель, пишущий преимущественно о городе, не может не касаться деревни, и наоборот, пишущий преимущественно о деревне, не может обойтись без города»<sup>1</sup>.

В цикле повестей и рассказов «Моя жизнь», «Воспитание по доктору Споку», «Свидания по утрам», «Чок-получок» В. Белов исследует натуру горожанина, показывает процессы, которые совершаются в городских условиях: в семье, на стройке, на службе. Нередко его герой — бывший житель деревни, навсегда оставивший сельскую околицу.

Отлучение человека от земли порой драматично и неизбежно. Если в деревне крестьянин прислушивался к живым ритмам природы — вечному календарю хлеборода, то городская жизнь в закрытом помещении подчиняется совсем иному регламенту и распорядку. Отсутствие близости к природе, ломка устоявшихся моральных устоев — все это не проходит бесследно. Рождается смятение души, ощущение разлада, а это, в свою очередь, ведет к неустойчивости, разочарованию как в семейной, так и в служебной сферах.

Проблема утраченной и необретенной гармонии как-то сказалась и на самой творческой манере художника. Отход от народного речестроя повлек за собой то, что слово несколько нивелировалось и обесцветилось. Характерные черты эмоционально насыщенной, плотной по своей образной ткани беловской прозы дрогнули под напором информативности и описательности. Чем это объяснить: материалом или мастером? Ответ на этот вопрос попытался дать сам писатель.

«Городской человек чем-то обеднен, его жизнь неполноценна. Для гармонического развития личности необходима природа, которая ассоциируется для меня с деревней. В городе человек лишен природы. Если природа необходима, следовательно, рано или поздно мы будем

---

<sup>1</sup> Белов Василий. Деревенская тема общенациональна. «Дружба народов», 1970, № 9, с. 254.

возвращаться к деревне, потому что город не может дать человеку того, что может дать деревня. Но ведь и одна деревня не может дать человеку всего необходимого. Это сложный не только социальный, но и философский вопрос».

Величие технических свершений эпохи НТР не может отвлечь взора художника от неизбежных, но совсем не неотвратимых протер и убытков. С позиций торжества рационального знания, узкоутилитарно трактуемой пользы нередко оказываются оттесненными на второй план, а то и вовсе как бы ненужными те стороны бытия, которые на самом-то деле еще рано отправлять на погосты. Вот против этого и воюет писатель на страницах книги о народной эстетике «Лад» (1981). Здесь речь идет не только о том, что ушло или уходит из сельской жизни, но и о тех нравственно-эстетических константах, над которыми не властно время.

Книга «Лад» — не только наблюдения и раздумья о земледельческих эстетических представлениях, как было, скажем, в труде А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» или «Ключах Марии» С. Есенина, но и выявление идейно-эстетических основ творчества самого художника и прежде всего принципа народности. Если в художественной прозе В. Белов показывает различные грани русского народного характера, то в «Ладе» прослежены основные факторы и моменты, которые исторически участвовали в формировании этого характера.

Среди них и природно-климатические особенности, и социально-экономические, и бытовые. В центре внимания труд, национальная психология, обычаи, представления и верования, то есть неписанные нравственные заповеди, которые из года в год, из десятилетия в десятилетие, из века в век накапливались и передавались от одного поколения к другому и чему нынче грозит исчезновение и забвение.

Автор неторопливо и последовательно проследивает весь цикл жизни русского крестьянина от колыбели до «могилиной травы». Не только много, но и хорошо трудились в русской деревне. Что бы ни взять: пахоту или расстилку холстов для отбелики, кузнечное или сапожное ремесло — везде главенствовало чувство лада и меры. При этом все совершалось последовательно и постепенно, что и определяло важную особенность характера. «Вспомним,— замечает В. Белов,— что и слово «степенно», то есть несуетливо, с достоинством,— того же корня». В народном представлении эта черта ценилась оттого так высоко, что «красота никогда не была сестрой торопливости». Говоря о народных промыслах, В. Белов стремится выявить «неуловимый переход от обязательного, общепринятого труда к труду творческому». Необычайная ритмичность выверенного столетиями уклада помогла снимать напряжение и усталость, формировать натуры щедрые, добрые, открытые. При пестроты и мозаичности отдельных наблюдений все крепится единой крепью, возводится к богатству и цельности народного характера, за пределами которого кажутся эфемерными

и зыбкими рассуждения о прогрессе, истинной цели и назначении человека на земле.

Не минуя, а выявляя своеобразие сельской жизни в сложной взаимосвязи ее слагаемых, В. Белов сосредоточивает внимание на том, что имеет универсальный смысл и может быть не менее полезно городу, чем было удобно деревне. Снобизм односторонней просветительской миссии как раз и подрывает фундамент единой народной культуры, ту корневую систему, на основе которой она выросла. Именно с этих позиций и раскрываются эстетика и этика русского крестьянства. Чем стремительнее несется время, тем сильнее тяга к неспешной мудрости и красоте, утвержденной веками народного опыта.

Небрежение к прошлому всегда жестоко мстит. И не столько, может быть, нынешним поколениям, сколько грядущим. Вот почему столь отрадно оглянуться на минувшее, взяв оттуда неумирающее прекрасное, что живет и волнует искушенные эмоции современного человека. Книга «Лад» дарит ту красоту, без которой немислима этика будущего.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Виктор Астафьев . . . . .	3
Юрий Бондарев . . . . .	15
Василий Белов . . . . .	29

**Леонид Федорович ЕРШОВ**

### **ТРИ ПОРТРЕТА**

Редактор Д. К. Иванов  
Технический редактор О. Н. Ласточкина

---

Сдано в набор 12.03.85. Подписано к печати 06.05.85. А 00355.  
Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная».  
Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 3,08. Усл.  
кр.-отт. 2,28. Тираж 8500 экз. Изд. № 1112. Зак. № 438.  
Цена 20 коп.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография  
имени В. И. Ленина издательства ЦК КПСС «Правда». 125865,  
ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.



## **ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!**

● Те, кто постоянно дружит с физкультурой, занимается в группах здоровья и общей физической подготовки на спортивных сооружениях, построенных с помощью доходов лотереи «Спортлото», не нуждаются в лекарствах и бюллетенях.

● Таких спортивных сооружений — стадионов, дворцов спорта, спортзалов, бассейнов — построено уже более 200 в больших и малых городах нашей страны. Сотни миллионов рублей выделены из средств лотереи «Спортлото» на развитие физкультуры и спорта.

● Тиражи лотереи «Спортлото» проводятся по воскресеньям. Разыгрываются денежные суммы от трех до 10 000 рублей. Билет лотереи участвует в тираже двумя вариантами номеров. Он считается выигрышным, если с результатами тиража совпадут не менее трех номеров в одном из вариантов.

● Возможность систематически заниматься физкультурой и спортом, укреплять свое здоровье — таков главный выигрыш всех участников этой популярной лотереи.

● Желаем вам, дорогие друзья, удач в игре, успехов в физкультуре и спорте.

**Главное управление спортивных лотерей  
Спорткомитета СССР**