

## ОБРЕТЕНИЕ ЗРЕЛОСТИ

1

В начале 1979 года еженедельник «Литературная Россия» открыл дискуссию о молодой прозе — не самую шумную и резкую из тех, что время от времени вспыхивают в нашей прессе. Интересную, может быть даже не основной темой, а отвлеченными от нее, возникшими в ходе дебатов.

Участники дискуссии верно отметили, что семидесятые годы в литературе — пора дебютов; что многих из дебютировавших в начале десятилетия — например, А. Ки-ма, В. Личутина, А. Афанасьева, В. Усова — сегодня как-то уже и неуместно причислять к молодым: речь должна вестись о сложившихся литераторах; что вслед им пришли новые имена, вызвавшие к себе пристальный читательский интерес. Естественно, у дебютантов семидесятых есть свои проблемы; они столкнулись со своими трудностями, о которых шла речь во время дискуссии. Вместе с тем разговор то и дело сворачивал с проблем творческих к вопросам, если можно так сказать, производственно-организационного характера. Словом, основная тема разговора — молодая проза, ее достижения, поиски, проблемы — явно не дала того конфликтного материала, который бы распалил дискуссионный пыл.

Спор возник о другом. Заговорив о молодой прозе, неминуемо пришли к проблеме молодого героя. И здесь-то вскрылась следующая ситуация: молодая проза есть, а молодых героев стало заметно меньше. Критик Н. Буханцов с тревогой писал о том, что, изображая стариков и старух одухотворенно, молодые писатели могут обеднить, превратить в бездушного робота фигуру своего сверстника.

После этого разговор сразу оживился. Н. Буханцову возразил Вс. Сурганов, приведя целую вереницу произведений, где действуют молодые современники, — рассказы А. Курчаткина, Н. Студеникина, сборники Вл. Кочетова, Р. Киреева. Однако участники дискуссии вновь и вновь

возвращались к этому, видимо, наболевшему вопросу. «Большинству молодых,— писал Вл. Гусев,— не хватает творческого напора, что ли; не хватает выявленности, резкости, решительности некой... Быт и быт... Но молодость? Жизнь? Поэзия? Краски мира? Где это?»<sup>1</sup>

Завершая дискуссию, писатель и редактор «Сельской молодежи» О. Иощов даже сделал количественные раскладки. По его подсчету, из каждых десяти рассказов и повестей, предлагаемых журналу, «пять посвящены старикам, три — детям, в двух действуют сверстники молодого писателя». Приведя эти данные, автор, естественно, задается вопросом — почему? «Да потому,— отвечает он сам себе,— что происходит возрастное старение деревни. По данным ЦСУ, средний возраст колхозников, рабочих совхозов в хозяйствах Российской Федерации — около 55 лет»<sup>2</sup>.

Читая эти строки, я подумал: ну а в «городском крыле» нашей словесности как дела обстоят? И память подсказала название произведения, самого, если можно так сказать, «городского»: «Старик» Ю. Трифонова. Эту-то литературу чего на стариков потянуло?! Справедливости ради следует сказать, что О. Иощов в дальнейших раздумьях отходит от версии, подсказанной данными ЦСУ, обращаясь к более весомым духовным мотивировкам. И действительно, есть ситуации, которые не прояснишь лишь при помощи количественных расчетов, статистических данных. Все гораздо сложнее, и в этой образовавшейся попой духовной ситуации надо разобраться подробнее.

Думая о семидесятих годах, весомых и значимых для нашей литературной жизни, то и дело стремишься сопоставить это десятилетие с предыдущими периодами в развитии нашей словесности, художественной культуры. И вот на что обращаешь внимание: всего каких-нибудь полтора десятилетия назад в литературе и искусстве, казалось, тон задавали именно молодые герои.

Звучали их манифесты, декларации, исповеди в поэзии. «Это не „розовые мечты“! Вышли безусые пареньки в мир, где тропы круты...» «Мы в жизнь выходим зло и храбро, как подобает молодым, не полуправды и не-

---

<sup>1</sup> Гусев В. За смелость и глубину. — «Литературная Россия», 1979, 16 марта.

<sup>2</sup> Иощов О. Постигая творчеством. — «Литературная Россия», 1979, 6 апреля.

правды, а только правды мы хотим». «Кто мы — фишки или великне? Гениальность в крови планеты. Нету «физиков», нету «лириков» — лилипуты или поэты». «Мы с вами из ребра Гомерова, мы из Рембрандтова ребра».

Они звонко заявили о себе в драматургии В. Розова, М. Шатрова. В кинематографе шумные споры вызвал фильм М. Хуциева «Мне двадцать лет» и радостно встретили ленту Г. Дапелии «Я пагаю по Москве». В прозе о современнике и сверстнике рассказывали В. Конецкий, Г. Горышин, Э. Ставский, Ю. Семенов. Перечислять имена можно долго. Не случайно критик Л. Аннинский в одной из статей заметил: «На рубеже пятидесятих и шестидесятих годов литературная мысль вращалась около... точки „молодой человек“»<sup>1</sup>.

Когда возникает проблема молодого героя? В том случае, когда сам молодой герой стремится утвердить свою автономию. Когда молодость начинает восприниматься как своего рода «охранная грамота», индульгенция, отпущающая все грехи. Когда сама молодость воспринимается синонимом истинности. Декларации, щедро рассыпанные в поэзии, прозе, драматургии начала шестидесятих годов, отразили это упрямое стремление молодого человека к самоутверждению. Я не собираюсь пропозировать над их, воспользуясь словами Ф. Достоевского, «гадательностью» и «идеальностью». Без молодого энтузиазма, натиска начала шестидесятих не было бы и дня сегодняшнего с его «въявь свершающимся». Вместе с тем из нынешнего дня видна недостаточность, неполнота той программы, которую столь звонко и энергично провозглашали юные герои шестидесятих. Сказывалась порой умозрительность программы, сосредоточенность на лирическом «я».

И вдруг наступила пауза. Затншье. Трезвый и ясный свет разлился вокруг. Тут-то многие и спохватились: исчез «молодой герой»! «То ли нет никого за нами, то ли тихие какие-то идут», — напишет тот же Л. Аннинский в статье «Кто ты, молодой человек? О молодом киногерое на рубеже 70-х годов»<sup>2</sup>. Знаменателен сам по себе вопрос, поставленный в заголовке статьи, — словно критик не только пристально вглядывается в юношу семидесятих, но и озабочен поисками самого образа молодого героя в искусстве.

<sup>1</sup> Аннинский Л. Тридцатые — семидесятые. М., 1977, с. 197.

<sup>2</sup> «Вопросы истории и теории кино», вып. 3. Л., 1976, с. 37.

Однако главный парадокс нынешней ситуации заключен в том, что в литературе и искусстве семидесятых есть немало произведений, посвященных молодому современнику. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть журнальные публикации последнего времени. Напечатаны повести В. Тендрякова «Затмение» («Дружба народов», 1977, № 5), «Расплата» («Новый мир», 1979, № 3). «Нева» познакомила нас с новым романом М. Чулаки «Тенор» (1979, № 10, 11), «Звезда» — с повестью А. Драбкиной «Что скажешь о себе?» (1979, № 4) и романом В. Усова «Режим таяния» (1978, № 1). В «Авроре» можно прочесть повесть-репортаж А. Житинского «Третий семестр» (1978, № 10—12), повести А. Леонова «Отяевы из Черной Заводи» (1979, № 8, 9), Г. Кемоклидзе «День рождения» (1980, № 1), прекрасный, на мой взгляд, рассказ В. Попова «Все-таки лето» (1979, № 7) <sup>1</sup>.

Хочется поддержать стремление А. Житинского осветить еще не тронутую всерьез нашей литературой жизнь студенческих строительных отрядов, о которой многие знают лишь из лихой песни про «яростный стройотряд» и про то, как «одержимость всегда права, когда находит свои слова» (сплошные эмоциональные всплески и декларации из красивых, громких, не обремененных смыслом слов). Многое привлекает и в повести А. Леонова, особенно в первой его части, рассказывающей о том, как зарождается у Андрея Отяева страстная мечта добыть золотой клад. Хороша легкая ироническая манера повествования, дух притчи, сказки, который ощутим в подтексте прозы.

Если же не ограничиваться журнальными публикациями, то можно назвать повести А. Афанасьева «Не везет», «Операция», вошедшие в его сборник «В городе, 70-е годы», А. Кима «Соловьиное эхо» и «Поклон одуванчику» (из его книги «Четыре исповеди»), «Впечатлительного Алишо» Тимура Пулатова и т. д.

Как видим, перечень получился достаточно длинный. Казалось бы, нечего и «огород городить», выдумывать

---

<sup>1</sup> Источники художественных текстов здесь и далее — на протяжении всей книги — указываются в скобках лишь для газетных и журнальных публикаций, а также для коллективных сборников. Произведения, вышедшие отдельными изданиями, библиографическими ссылками не сопровождаются.

Все критико-публицистические тексты сопровождаются точными ссылками на источник в сносках. — *Ред.*

проблему там, где ее не существует. Не мудрствуя лукаво, разобрать названные произведения. Но что-то мешает поступить именно так, ограничиться ими. Слишком, на мой взгляд, важные вопросы останутся без ответа. И многие сомнения — неразрешенными. Почему все-таки — при всех приведенных перечнях — нынешняя литература оказывает часто предпочтение людям «бывалым», пожилым, часто — старикам и старухам? Почему сегодня усилился интерес к духовному миру ребенка? Надо ли им противопоставлять — как это подчас делается в критике — образ молодого человека? Или же плодотворнее было бы нащупать здесь определенные связи? Словом, подумать здесь есть о чем.

## 2

Вероятно, со мной согласятся, что в семидесятые годы уровень разговора о человеке и мире, который велся в нашей литературе, был в значительной мере определен прозой Ф. Абрамова, С. Залыгина, Е. Носова, Ю. Трифонова, В. Конецкого и др. Без труда можно заметить, что в их произведениях молодой герой занимает, как правило, «периферию» действия, находится на втором плане. В какой-то мере это и закономерно. М. Пришвин указал однажды в дневнике: «Писатель тот, кто умеет следить за собственной личной своей жизнью — это первое, этого довольно, чтобы сделаться писателем; но чтобы сделаться писателем-художником, нужно еще это свое увидеть отраженным в мире природы и человечества»<sup>1</sup>. Естественно, что «это свое» художник может с наибольшей полнотой выразить в думах и чувствах персонажа, близкого ему по возрасту.

А, скажем, те, кто с такой страстью от лица молодых в свое время сказал слово о жизни, сегодня вступили в «трудную пору» сорокалетия или даже приблизились к полувековому рубежу.

Неминуемо должен был повзрослеть и их герой. В этом смысле знаменательно признание, сделанное В. Конецким в повести «Путевые портреты с морским пейзажем»: «Уже позади тот момент, когда я сделал великое открытие — со мной на вахте стоит юноша, который, возможно, мой сын. И вот тот парень с чудесной девушкой, которые сидят обнявшись и целуются без всякого стеснения, теоретически могут быть моими детьми. Это открытие по-

---

<sup>1</sup> Пришвин М. М. Дорога к другу. Л., 1978, с. 123.

разило меня... И ни в ком я не понял духовной сути. То есть я смог бы изобразить внешнюю оболочку, оттенить отличия... характеров, но это только натурализм получится, ибо ни в ком я не понял сути».

Все это естественно, но ведь вслед за поколением Коенцкого — Горышина — Евтушенко были в нашей литературе дебютанты и помоложе. Валентин Распутин, например, хотя и начинал в Сибири в 1961 году, но к общесоюзному читателю пришел в самом конце шестидесятых (повести «Деньги для Марии», «Последний срок»), в полную силу развернулся именно в семидесятые. Казалось бы, ему и сказать слово от лица поколения, а он повествует о деревенских старухах — Анне («Последний срок»), Дарье («Прощание с Матёрой»). И я бы не стал спешить с осуждением молодых за интерес к старикам. Ирония, осуждение ничего прояснить не могут. Важнее понять исток этого интереса. Задуматься о том, почему молодые не только с таким единодушием обратились к образам стариков, но и делают их выразителями своих заветных дум и чувствований?

Возьмем наугад один из монологов распутинской Дарьи: «Эта земля-то рази вам однем принадлежит? Мы все сѣдни есть, завтра нету. Все, как калики перехожие. Это земля-то всем принадлежит — кто до нас был и кто после нас придет. Мы тут в самой малой доле на ей. Да почто ты ее, как туё кобылу, что на семерых братьов пахала... ты, один брат, уздечку накинул и цыгану на рушь двадцать отвел. Она не твоя. Так и Матёру нам на поддержание только дали... чтоб обихаживали мы ее с пользой и от ее кормились. А вы че с ей сотворили. Вам старшие поручили, чтобы вы жисть прожили и младшим передали. Оне ить с вас спросят. Старших не боитесь — младшие спросят».

Вчитайтесь в этот монолог, преодолите даже несколько парочито нагнетенные «сѣдни», «туё», «че», и вы ощутите глубокую, напряженную, современную мысль, созвучную столь часто вспоминаемым ныне пушкинским строкам:

Два чувства дивно близки нам,  
В них обретает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.  
На них основано от века  
По воле бога самого  
Самостоянье человека,  
Залог величия его.

Несомненно, пафос распутинской повести в значительной мере определен раздумьями прозаика о «самостоянье» человека. Это чувство Пушкин определял еще и как «уважение к преданью».

Возникает вопрос: почему все-таки Распутин передает свои сокровенные мысли старой Дарье, а не кому-нибудь помоложе? Дело, по-моему, в том, что у молодого героя в силу небольшого жизненного опыта нет права так думать о жизни, как об этом размышляет Дарья. Что ни говори, но молодость — это краткий (пусть и прекрасный!) период в жизни человека, а сегодняшнюю литературу больше интересует судьба человека в ее протяженности. Ее интересует преемственность нравственного опыта в судьбе человечества.

Вспоминаются строки из дневника Л. Толстого: «Прогресс нравственный человечества происходит только от того, что есть старики. Старики добреют, умнеют и передают то, что они выжили, следующим поколениям. Не будь этого, человечество не двигалось бы. А какое простое средство»<sup>1</sup>.

В литературе семидесятых годов очевиден усилившийся интерес к «житийственному» началу в судьбе человека. Отсюда — столь распространенная теперь проза «итогов»: «Старик» Ю. Трифонова, «Закон вечности» Н. Думбадзе, автобиографическая проза ряда наших писателей. Отсюда — тяга наших молодых прозаиков, деятелей искусства к людям «пожившим», «бывалым», отразившаяся в повестях В. Распутина, дебютанта семидесятых годов В. Личутина («Обработно — время свадеб», «Иона и Александра», «Бабушки и дядюшки»).

Или вот характерный факт из нынешней художественной жизни. Ставя на сцене Художественного театра «Утиную охоту» А. Вампилова, увеличили возраст главного героя на двадцать (!) лет: тридцатилетний Зилов превратился в пятидесятилетнего, перебирающего события горестной в пустоте своей жизни. В какой-то мере можно это объяснить тем, что роль Зилова в спектакле играет О. Ефремов. Но ведь надо было, чтобы пьеса «поддалась» этой трансформации и чтобы зритель принял ее.

Художественная практика подтверждается автодекларациями. «Помню,— свидетельствует узбекский прозаик Тимур Пулатов,— что, когда я принес повесть «Прочие населенные пункты» в один толстый журнал, мне ска-

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Полн. собр. соч., т. 53, с. 213—214.

зали: «Помилуйте, зачем вы, молодой человек, написали о старике?» И теперь ответить не просто. Может быть, я представлял себя «стариком», чтобы не быть «мальчиком»? Мне зачем-то были необходимы «чужой» (воображаемый) опыт, чужая мудрость и чужое страдание»<sup>1</sup>. Со сказанным перекликаются слова талантливого ленинградского кинорежиссера-документалиста В. Виноградова, который на вопрос, почему чаще всего он снимает стариков и детей, ответил: «Стариков потому, что все такими будем... А если всерьез, так потому, что это для меня очень интересный народ. Философы — на это им дает право возраст. Обо всем говорят беззлобно, умеют отделить большие цели от шелухи»<sup>2</sup>.

### 3

Наряду с усилившимся интересом к старикам, вместе с явственно выразившимся в наши дни предпочтением прозе «итогов» в литературе и искусстве отчетливо определилась и другая зона внимания: ребенок, «дите», подросток. Берутся две полярные точки в жизни человека: ее начало и закат. В самом начале семидесятых был напечатан «Белый пароход» Чингиза Айтматова, а в 1977 году вышла его повесть «Пегий пес, бегущий краем моря». Образовалась своеобразная диалогия о ребенке, мальчике, входящем в жизнь. Но у повестей — контрастно различный исход.

Гибнет мальчик из «Белого парохода». «Ты уплыл... — пишет Чингиз Айтматов, завершая повесть. — Одно лишь могу сказать теперь, — ты отверг то, с чем не мирилась твоя детская душа. И в этом мое утешение. Ты прожил, как молния, однажды сверкнувшая и угасшая. А молнии высекаются небом. А небо вечное. И в этом мое утешение.

И в том еще, что детская совесть в человеке — как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает. И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди».

В «Пегом псе...» рассказана история «братания с морем» Кириска, мальчика «лет одиннадцати-двенадцати». «Так заведено: каждый, кто рождается мужчиной, обязан

---

<sup>1</sup> Пулатов Тимур. В направлении счастья. — «Литературная газета», 1979, 21 марта.

<sup>2</sup> Алешина Л. Потому что люблю. — «Советская культура», 1979, 17 апреля.



побрататься с морем с малолетства, чтобы море знало его и чтобы он уважал море». Потому-то сам старейшина клана старик Орган и двое лучших охотников — отец мальчика Эмрайн и его дядя Мылгун — шли в плавание, «повинуясь заветному долгу старших перед младшими».

Обратим внимание на последние слова. Обычно принято говорить о долге новых поколений перед своими отцами и дедами, о их благодарности за жизнь, обретенный опыт. Чингиз Айтматов речь ведет о долге отцов перед детьми. В этом смысл и «сверхзадача» повести, события которой разворачиваются напряженно и трагично.

После первой и удачной охоты на нерпу пловцов постигает несчастье. Сначала обрушивается шквал, а на смену ему приходит туман, опустившийся над бескрайним простором моря: «...то был Великий туман» и «Великий туман переживал свое великое оцепенение». Люди, лодка очутились во чреве этого тумана, и казалось, что иная «сущность... поглотила весь белый свет — и Землю, и Небо, и Море». Для того чтобы спасти мальчика, чтобы сохранить для него драгоценные капли пресной воды, один за другим уходят в бездну Орган, дядя, отец. Что останется после них? Чувство тепла — тепла прикосновения руки Органа, которое ощутил сквозь сон мальчик («Теплая увесистая рука некоторое время покоилась на его голове, как бы желая защитить и запомнить эту голову»). Тепло отцовской одежды. Спасительная вода на дне бочонка. Жизнь мальчика, тот «росток», «зародыш», жестоко растоптанный в «Белом пароходе», а здесь — спасенный, поддержанный, согретый такой дорогой ценой. Люди выполнили свой долг перед мальчиком, укрепив в нем веру в смысл жизни и добро. Самой смертью они очеловечили грозный и суровый мир.

Повесть «Пегий пес, бегущий краем моря» начинается с древней легенды, с мифа о той поре, когда «земли в природе вовсе не было», а кругом простиралась вода, обутке Лувр, которая носилась над водными хлябями в поисках места для гнезда.

«Извелась утка Лувр, убедилась: в целом свете не было места, где бы устроить гнездо.

И тогда утка Лувр села на воду, надергала перьев из своей груди и свила гнездо. Вот с этого-то гнезда плавучего и начала земля образовываться».

Миф рассказывает о начале жизни. О начале жизни, о крещении жизнью — вся повесть Чингиза Айтматова. О добре и самоотверженности человека, который вносит в

бесконечный, равнодушный мир смысл и величие. Это величие человечности, может до конца и не осознав, ощутил Кириск. Теперь стихия для него не бездушна: дует попутный «ветер Орган», светит «звезда Эмрайина», несутся «волны акимылгуны». Люди выполнили свой долг перед мальчиком, и теперь Кириск в вечном долгу перед ними:

«Пегий пес, бегущий краем моря,  
Я к тебе возвращаюсь один —  
Без аткыхча Органа,  
Без отца Эмрайина,  
Без аки Мылгуна.  
Где они, ты спроси у мепя,  
Но сначала дай напиток воды.

Кириск понял, что это и есть начальные слова его именной песни, с которой ему жить до конца его дней».

Литературная практика семидесятых свидетельствует о настойчивом стремлении писателей добраться до начала, истока жизни. Так, пишущий на русском языке узбекский прозаик Тимур Пулатов создает повесть «Хор мальчиков», которая, по признанию автора, задумывалась в виде «истории о том, как мир и маленький человек договариваются жить в согласии, насколько это возможно»<sup>1</sup>.

Главный герой повести Душан — очень маленький мальчик, открывающий для себя жизнь, сначала из люльки, потом — делая первые шаги по земле. Он еще так мал, что даже собственное имя ему кажется не своим, «ибо имя дано ему скорее как отношение к нему других, как нечто чуждое, пришедшее извне, как шторы, прикрывающие его от солнца, или как люлька, в которой он спал и которая столь часто тяготила его».

Писатель сосредоточивает внимание на той мимолетной поре в жизни человека, когда все в мире существует лишь в единственном числе, в неповторимости, еще не подчиненной обобщению и абстракции слова и цифры. Когда в мире только один двор — не отгороженный белыми стенами участок земли, а живое существо, которое настороженно встречает каждого пришельца и тот, понимая это, дает «двору понять, что он здесь гость, выведает тайну и уйдет, не прикасаясь ни к олеандру, ни к кувшину, ни к нише, не станет расхаживать долго по палисаднику, не тропет кровать, сдвинув ее с места». В этом мире один виноградник с его «тайной», «магической властью над всеми».

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1977, № 10, с. 227.

Глазами маленького Душана увидены и взрослые — бабушка, отец, мать. Возникает сложное и лукавое переплетение настойчивых попыток ребенка постигнуть взрослый мир и одновременно обнажение — под детским взглядом — некоторой суетности этого мира, «птичьего языка» родителей, давних страстей и споров по поводу незнатного происхождения отца Душана. Так неторопливо показывает автор становление человека, совершающего первые добрые дела в жизни, сталкивающегося с первыми драмами.

В «Первых воспоминаниях» Л. Толстой писал: «От пятилетнего ребенка до меня — только шаг. От новорожденного до пятилетнего — страшное расстояние. От зародыша до новорожденного — пучина. А от несуществования до зародыша отделяет уже не пучина, а непостижимость». В наши дни литература довольно настойчиво пытается заглянуть в «пучину», коснуться «непостижимости». Не случайно, почти одновременно с «Хором мальчиков» Пулатов пишет другую повесть — «Владения».

Главное действующее лицо «Владений» — старый коршун, облетающий после ночи полнолуния подвластную ему территорию. Его зоркими глазами увиден мир пустыни — сложный, наполненный своими страстями и драмами мир.

В анималистической литературе мы, как правило, ищем созвучия, похожести, либо откровенной, либо затаенной басенности, сближающей мир животного и человека. Во «Владениях», напротив, ощутима попытка «развести» эти два мира, показать жизнь пустыни без вмешательства человека, таинственное, «само по себе» существование животных и растений — коршуна, летучей мыши, суслика, полыни.

Подлинный апофеоз повести — полет коршуна над своими владениями, парение в воздушном потоке, который был «ответвлением огромного течения, что плывет всегда над одной и той же землей, над городами, лесами и деревнями, летит к океану и спускается потом радугой, ныряет в воду, оставив после себя брызги, и плывет, превратившись в морское течение, а потом снова улетает в воздух, отряхнувшись на берегу и оросив все дождем; и так вечно в одном круговороте, пока начало течения догоняет свой хвост над землей, тело его плывет по морю, и так эти два полукруга сменяют друг друга, когда один в воде, другой в воздухе, течение связывает землю, оба его полушария, всех живущих — рыб и коршунов, лесных зверей со зверями песков, — связывает крепче, не-

жели просто сходством повадок или прошлого общего происхождения, связывает общей судьбой».

Читая повесть, убеждаешься: показать жизнь природы без человека невозможно. Его присутствие все время ощутимо, само слово является свидетельством его напряженной духовной жизни. И во «Владениях» — даже через отрицание — предпринимается попытка определить место человека в мире, его «особость» и его связь со всем сущим.

Третья повесть, написанная Тимуром Пулатовым в семидесятые годы, — «Впечатлительный Алишо». Главный герой ее — молодой актер. Если свести все повести вместе, поначалу создается впечатление пестроты тематики, многообразия интересов прозаика. Перечитав их, обнаружишь единую думу, которая соединяет три произведения. Эта дума вызвана стремлением разгадать тайну человеческой природы.

Профессия Алишо важна для понимания смысла повести. Он лицедействует не только, так сказать, по долгу службы, он играет и в жизни. «Воображение становилось сильнее реальности». Игра воображения обманывала зрение, все время приводила к подмене подлинного мнимым. Возникает какое-то химерическое, грезовое состояние. На смену естественной силе чувств приходят темы — тема детской влюбленности, тема первой любви. Прозаик скрупулезно прослеживает, психологически тонко и обстоятельно передает процесс отрыва человека от своей природы.

Проза Т. Пулатова вплотную подводит нас к ответу на вопрос: что изменилось во взгляде на молодого человека в литературе последнего десятилетия?

Суть этой перемены, на мой взгляд, прежде всего в том, что молодой герой теперь не изымается из жизни, не рассматривается как некий самоцельный феномен, а, напротив, все время проходит проверку жизнью, причем не только на уровне эмпирики, но и, если можно так сказать, в философском ее аспекте. Проза пытается коснуться сложнейших жизненных проблем: тайна человеческого бытия, его смысл, нравственные законы, по которым человек существует, взаимоотношения «человеческого» и «природного», причем «природного» не вне человека, но внутри его. Все это создает особую атмосферу, в которой существует, действует молодой человек семидесятых годов.

Вероятно, можно сказать так: в нынешней прозе не то чтобы полностью снята проблема молодого человека, она

скорее включена в более широкую проблему человека как такового, независимо от его возраста. Ведь в конце концов, когда молодые прозаики обращаются, причем столь настойчиво, к образам стариков, они продолжают размышлять о себе, своих сверстниках, подспудно соотнося свой опыт, свои представления о жизни с опытом, жизненной позицией своих героев. Здесь же кроется и разгадка повышенного интереса к ребенку, подростку, попытки заглянуть в «непостижимость», отделяющую небытие от бытия.

#### 4

Литература семидесятых годов запечатлела путь молодого человека к реальному миру, к познанию себя как личности.

Отсюда заметные сдвиги, произошедшие в духовном самочувствии молодого человека. Ныне он не спешит с декларациями, с провозглашением программы поколения, как это было в поэзии и прозе шестидесятых годов. Это чаще всего герой задумавшийся, пытающийся заглянуть в себя. Литература пристальнее всего интересуется героем, находящимся на грани юности и зрелости, начинающим пересмотр прожитого, ощущая новые связи и обязанности.

«Виноградов пошел в прихожую, прислушался. Девятый час, а жена с дочкой еще не появились. Тревожные мысли, над которыми он раньше издевался, теперь захватили его» (Валерий Попов. «Все-таки лето»).

«В глубине моих нервных клеток происходила поздняя — в тридцать лет — роковая переоценка всего, что я видел и чем дышал. Оказывалось, что раньше, до болезни, я часто жил скверно и серо. Тратил силы там, где не стоило шевелить пальцем, и наоборот, как животное, проходил мимо истинного содержания жизни» (А. Афанасьев. «Операция»).

«И тогда же, сидя на скамейке рядом со стариком, слушая его вполуха, я окончательно понял, что выход и правду надо искать не в одиночестве и не в самом лишь себе. Я мог бы, конечно, отвернувшись от всех некрасивых дел, писать стихи и плевать на все — к чему и стремился всегда, если подумать. И, может быть, когда-нибудь и достиг бы. Только зачем? Ну на одного «гения» станет больше на земле, а что от этого изменится у Марии? Если ей плохо и всегда будет плохо, почему мне должно быть хорошо?!» (А. Ким. «Поклон одуванчику»).

Три разных прозаика. У каждого — свое видение мира, свои излюбленные герои, свой почерк. Но есть нечто общее, их сближающее.

Это общее сказалось в стремлении показать серьезные сдвиги, происходящие в душе молодого героя, начало пересмотра им представлений о жизни, жизненной позиции.

Рассказ Валерия Попова «Все-таки лето» первоначально назывался «Муки несвятого Валентина». Он стоит несколько особняком среди других произведений ленинградского прозаика, как правило склонного заострять характеры и ситуации до абсурда, прибегающего подчас к сатирической хлесткости оценок. Рассказ же отмечен точностью и тонкостью психологического письма.

Казалось бы, речь в нем идет о сугубо бытовых хлопотах Валентина Виноградова, пытающегося пристроить на лето дочь, чтобы не провела она каникулы «между мусорными баками и пивным ларьком». Неудавшаяся попытка прилепиться к знакомым в пригородной даче. Поездка на Волгу, на необжитой, неудобный остров. Но за этим внешним пластом есть другой — гораздо более важный и содержательно-емкий.

Замотанный суетой, предотъездными хлопотами, Виноградов с несколько сентиментальным сожалением вспоминает промелькнувшее «беззаботное, счастливое жительство»: «Да. Теперь, конечно, не то. Видимо, возраст. Тридцать лет! Еще двадцать лет одиннадцать месяцев — ничего, но тридцать лет — это уже конец. Да-а. Видимо, жизнь прошла. Не мимо, конечно, но прошла!»

Однако это не жизнь прошла, а сложился новый ее образ, возникло неведомое ранее чувство заботы, ответственности, тревоги за близких — дочь, жену, даже за смешного песика Рикки. И какое-то до конца и неосознанное чувство вины перед ними. За неустроенность, за свою беспомощность, даже за дурную ленинградскую погоду:

«Виноградов вскочил, отодвинул штору: на кусок ярко-синего высокого неба со всех сторон надвигались набухшие тучи...

„Что за лето? — с отчаянием думал он. — С каким трудом, ценой таких унижений удалось пристроить дочку на шесть дней на дачу, в сосновый воздух, и надо же, пошел дождь — значит, они с Катей не смогут выйти погулять!.. Что ж я, метеоролог, — виноват, что лето выдалось в этом году таким холодным!“»

Вот они, неведомые ранее «муки несвятого Валентина». Боль при виде одиноких фигур жены и дочери в аэропорту: «Всю неделю Винсградова мучила эта картина». Ревность за дочь при виде ее неприкаянности среди старших двоюродных братьев. «Что же это такое? — думал он. — Вроде бы обычная жизнь, без каких-либо событий, и такие переживания, почти что невыносимые? В чем дело?»

Если в рассказе В. Попова прослежено, как исподволь, незаметно происходят перемены в духовном существовании героя, то в судьбе Владимира Берсенева, главного персонажа повести А. Афанасьева «Операция», слом происходит резкий: «В житейской суете, посреди океана маленьких забот, в нелегких попытках продвинуться вверх я жил почти счастливо, пока болезнь не настигла меня... Боль постоянная и оттого невыносимая победила мою жеребьячью беготню...»

В повести две части. В первой рассказ идет от лица героя. По сути дела, это его исповедь перед операцией. Во второй части повествование ведет хирург Д. И. Клим, которому предстоит оперировать Берсенева. Таким образом, портрет главного персонажа «Операции» оказывается как бы освещенным двойным светом. Отсюда объемность образа, его выразительность.

Многое в характере Берсенева еще роднит его с молодыми людьми шестидесятых годов. Задористость, склонность к эпатажу, ироническая острота речей и наряду с этим какая-то внутренняя зыбкость, неуверенность в себе. «Сегодня у меня Берсенева, — рассказывает хирург Клим. — Неприятный характер — нервный, взвинченный, себе на уме. Что-то выжидающее, напряженное в глазах... Когда я впервые увидел его, сразу подумал — еще один молодой нигилист. Оказалось даже хуже. Берсенева сам не знает, чего он хочет. Отрицания или действия... Затянувшееся духовное взросление».

Обрушившаяся болезнь меняет весь образ жизни героя — даже не столько физический, сколько духовный, заставляет новыми глазами взглянуть на себя, на окружающих людей, на жизнь, начать пересмотр пережитого, отделяя подлинное от суетного, «жеребьячьей беготни».

Проза А. Афанасьева — свидетельство того, как переосмысляются сегодня устойчивые, казалось бы, и традиционные ситуации. В его повести «Не везет» столкнулись два характера, два сверстника и бывших одноклассника — Анатолий Пономарев и Вениамин Воробейченко.

Воробейченко — своего рода заверченный образец сентиментального и агрессивного хама. Он врывается в жизнь Пономарева, в его дом, в его работу. Под этим натиском Пономарев сдает одну за другой жизненные позиции, вплоть до того что буквально бежит из Москвы, бросив работу, жену, сына.

По сложившемуся в нашем читательском сознании стереотипу, читая повесть, ждешь, когда же Пономарев даст отпор обнаглевшему мещанину, так сказать, развенчает его и низвергнет. Прозаик избирает другой путь. Для того чтобы люди, подобные Пономареву, могли противостоять агрессии мещанина, им надо прежде всего разобраться в самих себе. Кажется, вплоть до грянувших на него невезений Пономарев никогда не задумывался над тем, а сам-то он каков? Выбравшись из «своей личной скорлупы», он вдруг впервые ощутит, что «пуст и неинтересен»:

«Ему и раньше приходило в голову, что, видимо, в отделе он выглядит, мягко говоря, экстравагантно. Но экстравагантность такого толка раньше представлялась ему в виде ореола вокруг башки... Что-то он находил в себе от Фауста.

Оказалось все жизненной, доступней и проще. Рядовой бездельник, которому в силу благодати дозволено заниматься неизвестно чем, когда другие честно отработывают свой хлеб и колбасу».

Конечно, есть в этих отчаянных словах изрядная доля пенужного самоедства, но важно, что Пономарев нашел в себе силы трезво взглянуть на себя и вокруг.

Если предельно обобщить впечатления от прозы А. Кима, опубликовавшего в семидесятые годы две большие книги «Голубой остров» и «Четыре исповеди», то выделишь прежде всего присущее прозаику чувство целостности жизни, сквозную идею восстановления человеком связей с миром.

Остановлюсь лишь на двух повестях, вошедших в «Четыре исповеди» — «Соловьиное эхо» и «Поклон одуванчику». В первой из них — два молодых героя: рассказчик и силой его воображения, «прапамяти» возрожденный образ деда. Сегодняшний день и начало века причудливо переплетаются в прозе А. Кима. «Мне хотелось бы,— признается рассказчик,— постичь самое таинственное, что передается незримыми путями потомку от предка, и на протянутых перед собой ладонях вырастить большую, как дыня, каплю того огня, который вечно бежит по



душам человеческим, словно по веткам пламя. И мир людей представляется мне огромным росом самодвижущихся факелов». Так возникает в повести образ молодого магистра философии Отто Мейснера, посланного деловым и педантичным гротфатером «прогуляться вокруг земного шара» и оказавшегося темной ночью на берегу азиатской реки Амур. Но как бы ни была неожиданной история странствий молодого немецкого метафизика по Дальнему Востоку и Сибири, его любви к кореянке Ольге, как бы ни был драматичен конец Мейснера в начале войны, главное в повести — мысленный диалог деда и внука, рождающий особую атмосферу прозрения, философской наполненности повествования.

В самый разгар вспыхнувшей любви Ольга спросит у Мейснера, почему тот решил не возвращаться в Германию, к гротфатеру:

«— Я не говорю, что не хочу вернуться,— отвечает ей во сне магистр.— Я говорю, что так и не смогу вернуться.

— Откуда это знать тебе?

— Милая Ольга, жена моя, вдова моя, разве тебе самой неизвестно, чем все кончится...»

В ответе Мейснера — и его предчувствие, и знание внука о том, как в знойный августовский полдень 1914 года сведет счеты с жизнью «одинокий гуманитарий».

«Соловьиное эхо» — повесть о том, как «живут, гремят, бегут сквозь прозрачное земное время благозвучные человеческие письма». И эти письма утверждают прежде всего веру в «человеческое добро». Утрата этой веры — «есть смерть души, и с того мгновения она мертва, с какого постигнет ее сия утрата». Беда Отто Мейснера заключалась в том, что его вера в добро была слишком умозрительной, книжной, возвращенной в обстановке достатка, любви, уюта: «не приходилось ему испытать колючего ледяного холода примероженной осенней земли, по которой необходимо как можно быстрее промчаться босиком от дома до школы, потому что пет в доме обуви для детей». Так входят в повесть воспоминания рассказчика о своем военном детстве, о «черных кошках», бандитах, которые грабили и убивали, о том, как они однажды пытались ворваться в нищенский дом: «Я вспоминаю сейчас самое, может быть, печальное и плохое в своей жизни, и это ушло теперь в такую глубину времени,— но сквозная рана, которую получила тогда душа, не затянулась вполне и до сих пор болит... и страх для меня не только страх — это вина и скверна, это я ненавижу боль-

ше смерти, и я не могу простить времени, в котором пришлось прожить такое детство, и войне за то, что заставили меня познать такой страх».

Сегодня мы начинаем постепенно расставаться с упрощенным представлением о взаимоотношении человека и времени, по которому влияние времени па человека — всегда абсолютное благо, проявляющееся в мужании чувств, обретении зрелости. Но что делать, если на это время падает война, трудная послевоенная пора?! Какие следы, какие болевые знаки оставило оно в юной душе? Об этом задумывается сегодняшняя литература, искусство: вспомним фильмы А. Тарковского «Зеркало», Н. Губенко «Подранки», прозу В. Конецкого, в частности его «Путевой портрет с морским пейзажем». Об этом пишет и А. Ким. И главный итог, вывод повести «Соловьиное эхо» я вижу как раз в преодолении драматизма судьбы, в утверждении эстафеты добра.

Если в повести «Соловьиное эхо» показано, как восстанавливаются духовные связи молодого человека во «времени», то в «Поклоне одуванчику» речь идет о приятии окружающей жизни, так сказать, жизни, развернутой в «пространстве». Своей исходной ситуацией повесть может напомнить «молодежную» прозу первой половины шестидесятых годов. Герой ее, двадцатилетний Василий Чекин, военнослужащий и стихотворец, как бы одновременно существует в двух мирах. С одной стороны, служба в армии, размеренная и томительная работа в каптерке под приглядом старшины, с другой — ощущение своей причастности к клану поэтов, художников, живущих «среди грубой свалки мира». Своего рода символами этой «грубой свалки мира» выступают на первых страницах повести небольшой провинциальный городок, городской пляж, собирающий «людской муравейник», отданный «подвыпившим дядькам в длинных трусах, толстым теткам у разверстных сумок с закусками. Каким-то звероподобным парням, со ржаньем и матерщиной играющим в карты под пляжным грибком» .

Как бы повел себя в такой ситуации романтический герой шестидесятых? Либо бросился в борьбу с обывательщиной: «Мещанство, где твои концы?» Либо снисходительно простил этому миру его грубость и отсутствие культурных интересов.

Герой же А. Кима напряженно вглядывается в этот мир, в этот быт, как вглядывается в юношескую свою любовь Марию, случайно встреченную в городке: «К ка-

литке вышла беременная женщина с пятнистым лицом, в домашних шлепанцах — и в ней я с невольным ужасом признал Марию. Приговаривая что-то невнятное и приветливое, она по очереди подала каждому руку, мне тоже. Затем повела во двор, переваливаясь утицей, шлепая пятками по замощенной кирпичом дорожке». С ужасом видит он, как изменилась школьная подруга, но не отворачивается от нее, принимая ее такой, какая есть, пытаюсь понять логику бытия. А Ким показывает, как новые чувства овладевают его героем: «Нет! Не отворачиваться, а погрузиться в эту гущу! Не презирать эту пошлую, занудную жестокость, а понять». И вот самый главный итог того духовного кризиса, который переживает Василий Чекин: «По крайней мере теперь-то совершенно очевидно для меня, что я, живой человек, должен относиться к другому человеку как к равному».

Правда, в дальнейшей своей рефлексии он на какое-то время оказывается в плену полного самоуничтожения: «Я не хочу никакого превосходства, — если вдруг оно и выплывет явно, то должен буду спокойно от него отказаться... Я отказываюсь выглядеть лучше других. Мне всего двадцать один год, и я знаю, что в глазах многих мой отказ будет оценен как неестественный, нелепый шаг зеленого юнца, по я делаю этот шаг вполне сознательно». Однако пройдет время, и герой «Поклопа одуванчику» сумеет преодолеть в себе этот приступ самоуничтожения, обретет спасительное ощущение причастности к единому бытию: «И теперь, когда гуляю по майскому Березовому Лесу, я совершенно ясно представляю себе, как струйка моей жизни вплетается в журчащие по оврагу потоки, омывает в глубине холодной земли корни берез — и под белой корой подымается вверх, к нежному зеленому дыму первой листвы».

Таков «конспект» судьбы молодого героя, изложенный А. Кимом в «Поклоне одуванчику», — история духовного мужания юноши, который «учился быть самим собой».

Этот мотив приятия, познания окружающего мира в его сложности, в его контрастных сцеплениях, столь сильно прозвучавший в прозе А. Кима, явственно слышен и в других произведениях конца семидесятых годов. Назову ромап ленинградца Вячеслава Усова «Режим таяния». Своим произведением молодой прозаик вторгся в те сферы, в те области жизни, мимо которых еще часто проходит наша словесность, как бы отмахиваясь от них, устремляясь к возвышенным материям.

Проза, посвященная молодому современнику, по характеру своему аналитична. В ней с возрастающей силой звучит тема ответственности человека за свои поступки, за то, что происходит в жизни, с окружающими его людьми. Ведется пристальная проверка нравственного достоинства героя.

Правда, далеко не всегда авторы романов, повестей, рассказов достигают полного успеха. Подчас в их произведениях дает о себе знать упрощенность, схематизм решений. Однако сама по себе указанная выше тенденция и красноречива, и знаменательна.

В центре романа Михаила Чулаки «Тенор» — образ молодого оперного певца Бориса Селицкого. Давно наша литература на касалась мира музыки, жизни оперного театра. Поначалу роман читаешь с живым интересом, который, к сожалению, постепенно начинает ослабевать и гаснуть. Причина этого спада кроется, на мой взгляд, в том, что прозаик не удалось воссоздать атмосферу праздника, которая неотрывна от театра, тем более оперного.

Да, театр — это сложное средоточие людей, индивидуальностей, порой отмеченных обостренной впечатлительностью, самолюбием. Здесь, наверное, чаще, чем в других людских коллективах, возможны резкие сшибки характеров, разных натур. Но все это, если можно так сказать, «закулисье», которое отступает перед чудом праздника, совершающегося каждый вечер. Недаром Пушкин называл театр «волшебным краем». Многие с юношеских лет сохранили воспоминание о волшебстве, рожденном союзом музыки, живописи, драмы. Вспомним хотя бы, как всю жизнь берег М. Булгаков чудо «Фауста» с его «разноцветным» Валентином.

Перед прозаиком, обратившимся к жизни театра, возникает задача сложная и благодарная: передать процесс рождения музыки, спектакля. Поводов для этого у М. Чулаки было много: эпизод репетиции оперы Шостаковича «Катерина Измайлова», рассказ о первом выходе Бориса Селицкого в партии Германна.

Сколь заманчиво, к примеру, воспроизвести в прозе то щемящее чувство неминуемой беды, которое пронзает слушателя уже при первых тактах увертюры к «Пиковой даме». Грозное предупреждение рока на время забудется, заглушится весельем солнечного дня, щебетом ребячьих голосов, их «игрушечным» маршем, беззаботностью разго-

воров праздных посетителей Летнего сада, шутейной песенной Томского. И только Германн, несущий в себе роковую развязку, мрачным диссонансом, черным вороном среди этого радостного летнего дня...

Словом, трудно представить себе произведение о театре, в котором не слышен бы был отклик чародейства, творимого на оперных подмостках. Между тем автор «Тенора» почти не использует эти возможности. И результат не замедляет сказаться — на первый план повествования назойливо и агрессивно вступает фельетонно переданная атмосфера «закулисья»: «Когда Оленька Ганнушкина... вошла в первую славу, приобрела восторженных поклонников и поклонниц, эти поклонники и поклонницы совершили жестокою диверсию прогив Косицыной, тогдашней близившейся к закату звезды: когда та крутила свои блестящие тридцать два фуэте, стали подавать хлопki *разрез* — не в такт то есть, и Косицына сбилась, убежала со сцены — и больше никогда не смогла заставить себя на сцену выйти». Далее рассказывается, что наступила очередь самой Ганнушкиной сойти со сцены — появилась новая звезда Арина Копонова, за которой «закрепилось прозвище *Железная Девочка*».

Таких эпизодов, к сожалению, слишком много в романе. Вот исповедь незадачливого композитора Беседина, автора оперы «Ивушка одинокая»: «Так я по поводу своей оперы. Вы хоть ничего не говорите, но знаете же, что она театром принята, я радовался. Аванс дали. И вдруг слышу, вроде Касьянов принес оперу, ее брать собираются. Уже говорят, что меня отодвинут. Как же так? Я же рассчитывал». Не творческие заботы, а лишь расчет, тревога — «отодвинут» из очереди или нет. Учтем, что исповедуется Беседин певцу Денису Сухово, который, в свою очередь, завидует головокружительному взлету Бориса Селицкого.

Может показаться, что мы уделяем излишне большое внимание фону романа, его второму плану. Но ведь главный герой «Тенора» включил в этот фон, неотрывен от него. И мне думается, те издержки, которые потерпел автор при воссоздании образа Бориса Селицкого, вызваны излишним вниманием к явно второстепенным фактам и эпизодам.

М. Чулаки хотел воспроизвести сложный характер, сплетенный из противоречивых, контрастных черт — таланта и беспредельного эгоизма, склонности к почти детскому веселью и жестокости по отношению к окружаю-

щим, щедрости души и мелочности натуры. В этом отношении прозаик чутко уловил потребность сегодняшнего дня в аналитическом подходе к характеру человека, вступающего в самостоятельную жизнь. Однако этот благой замысел не получил должного художественного воплощения прежде всего потому, что читатель так и не поверил в талант главного героя. Путь Бориса Селицкого в большое искусство лишь намечен в «Геноре», причем намечен пунктиром как восхождение от успеха к успеху. Удачный дебют в «Русалке» на сцене Оперной студии («Боже, что делалось после знаменитой каватины!»), неожиданный ввод в «Фаусте» (прошедший не столь заметно, как этого бы хотелось Селицкому, потому что поклонницы не смогли прорваться в театр), наконец, победа в «Пиковой даме» («поцелуи, вызовы, выходы»). Вся эта внешняя мишура заслонила работу художника, муки творчества, сомнения, постоянное недовольство собой. А это, в свою очередь, привело к смещению акцентов, к излишнему нагнетанию теневых черт, в которые, кстати, также не веришь, как не веришь в дар Бориса. И как следствие — утрата нравственного запала повествования, поучительности судьбы, о которой рассказано.

Нужно лишь еще раз сказать, что М. Чулаки избрал нелегкий путь, что на нем вполне возможны срывы. С тем большим сопереживанием и соучастием читаешь те произведения, в которых авторам удалось психологически достоверно воссоздать сложный, подчас противоречивый образ молодого современника.

Хотелось бы, например, обратить внимание на повесть ярославского прозаика Г. Кемоклидзе «День рождения». Журнал «Аврора» сопроводил публикацию отзывом известного писателя Ю. Домбровского, отметившего умение автора повести нащупать и передать «незримые конфликты», в результате которых в благополучную семью врывается «холод» и «отчуждение».

Г. Кемоклидзе не только передает эти «незримые конфликты», но и стремится выявить их главного виновника. Отсюда скрыто, неназойливо проходящая тема нравственного суда над главным героем повести, молодым ученым Константином Алексахиним.

Поначалу даже не сразу поймешь, за что, собственно, надо судить главного героя и в чем его вина. Скорее он вызывает наши читательские симпатии и расположение: энергичный, полностью отданный работе, тонко чувствующий и думающий человек. Казалось бы, Константин

Алексахин не имеет никакого отношения к тому распаду, который происходит в семье — постоянно ссорятся мать с отцом, уходит из дома младший брат. Ведь это именно он хочет, чтобы в его день рождения вновь собрались все под родительским кровом. Но семейный праздник так и не состоялся. Не пришла на него близкая Алексахину молодая женщина Ольга Слепнева, вновь разругались родители.

Кстати, во время разговора с Ольгой и возникнет впервые слово, которое определит место Константина Алексахина и в доме, и в жизни: «Получилось, что ты гость, Костя, просто гость». Казалось бы, случайно произнесенное во время возбужденного и нервного разговора слово вырвалось и забылось. Однако в этот же день Константин вновь услышит его, теперь от родного брата: «Гость ты в семье! Понимаешь? Гость».

Пораженный этим совпадением, герой «Дня рождения» попытается, наверное, впервые в жизни заглянуть в себя, в глубину своего личностного существования. При этом он будет не столько осуждать себя, сколько стремиться к самооправданию. Однако, чем больше Алексахин приводит доводов в свою пользу, тем яснее раскрывается затаенный эгоизм его натуры.

Несомненно, герой повести целиком посвятил себя делу, но работа для него — не всеобъемлющая страсть, а скорее убежище от хлопот жизни. Отсюда настойчивая тяга Константина Алексахина к покою, порядку, к тому, чтобы все было «тихо, гладко и хорошо». Он, химик, даже мечтает получить из эфиров такой «препарат», чтобы люди «все делали как следует».

Любимец и баловень в семье, он отстранился от домашней неразберихи, потому что «у него другая специальность». Доброта, по Константину Алексахину, есть «стремление другого склонить к разумности». А разумность окружающих героя людей должна проявиться в том, чтобы создать для него «оптимальные условия». Что же касается того, как живут окружающие, близкие герою люди, — это его мало занимает.

Пет, Константин Алексахин не злодей, не преступает нормы поведения, но он «не убьет и не украдет потому, что его посадят в тюрьму и пропадет вся его работа». Словом, будет нарушен столь любезный душе героя «покой и порядок». Так постепенно будет вскрываться в повести нравственный релятивизм Алексахина. Знаменательно, что та положительная автохарактеристика, кото-

рую в мыслях даст себе герой «Дня рождения», сплошь идет с частицами «не»: «не подсиживал», «не кривил душой», «не подмазывался» и т. д. «А где же «да»? — вправе спросить мы. — Где положительная этическая программа героя?!»

Словом, заключающий повесть большой внутренний монолог Константина Алексахипа как бы новым, резким светом освещает нам характер героя, выявляет подлинный смысл, побудительные мотивы его поступков. Однако в финальной части «Дня рождения» не только вершится нравственное осуждение героя, но и показан процесс духовного возрождения человека, к которому «возвращается жизнь».

В критике уже отмечалось: молодые прозаики потянулись к быту. Отмечалось порой с осуждением. Вспомним: «Быт и быт. Конечно, все говорят: за бытом — бытие, за бытом — духовность; «проблема бездуховности» и т. д. Но молодость? Жизнь? Поэзия? Краски мира? Где это?» И в самом деле: насчет «красок мира», «лихости», «патетики» в литературе семидесятых стало как-то поспокойнее, посдержаннее. Но разве эта утрата не компенсируется той глубиной, с которой раскрывает современная молодая проза каждодневную будничную жизнь?! Разве в умении увидеть «за бытом — бытие, за бытом — духовность» не сказалась возросшая зрелость нынешней литературы?! Разве можно отрицать социальную значимость той проверки молодого человека жизнью, бытом, достатком, которая ведется в современной литературе?! Ведется в прозе молодых писателей, ведется в произведениях признанных мастеров.

## 6

В основе повести Владимира Тендрякова «Затмение» кто-нибудь из читателей может увидеть довольно устаревший, амортизированный от частого пользования «любви́нный треугольник», в который включены молодой ученый агробиолог Павел Крохалев, его жена, студентка педагогического института Майя, наконец, «странный человек», доморощенный проповедник Гоша Чугунов. Повесть можно прочесть и как историю распавшейся молодой семьи. Но только в том случае, если не вдуматься в логику поведения основных персонажей. Если же вдуматься, то увидишь «за бытом — бытие», услышишь его пульсацию, вулканическое действие его законов.

В сцене решительного объяснения с родителями и



Павлом Майя говорит: «Ушла от тебя не просто потому, что сильней полюбила другого». А далее еще более поразительное и красноречивое признание: «Не знаю даже, сильно ли сама его люблю». Но вместе с тем: «Папа! Я пашла, что искала!.. Себя нашла, папа. Кажется, нашла!» И матери: «Не лей, мама, слезы по мне, не надо... Я, мама, теперь не одного люблю, я весь мир люблю, и весь мир, мама, мне отвечает любовью!»

Нет, здесь все не сведешь к банальности пресловутого «треугольника», здесь все сложнее, глубже, драматичнее, и сцena эта заставляет заново перечитать повесть, чтобы выскнуть в то, что случилось, взглянуться в главных действующих лиц.

Начнем с Майи. Что выделяет в ее портрете автор? «Горький изгиб губ... всполошенно темные с невяпной мольбой глаза». «Горестные губы», «немотный крик», отразившийся на лице, будут резко подчеркнуты не раз на страницах «Затмения», создавая ощущение ломкости, почти обреченности натуры. Вместе с тем, вспоминая о знакомстве с Майей, Павел скажет: «Я еще не понял тогда, что она вовсе не беззащитна и робка, а решительный человек, куда решительней своих подруг». Эта сила духа выплеснется в рассуждениях Майи о Пушкине. «Ни Александры Македонские, ни Наполеоны мир сильно не изменили, а вот создатели Евангелия и Пушкины — да! Вы, конечно, сейчас скажете: изменили, да плоховато, до сих пор жалуемся. Ну а если бы Пушкиных не было — бр-р-р! — ходили бы, наверное, по земле волосатые обезьяны». Этот неожиданно выплеснувшийся монолог свидетельствует о глубинной внутренней работе, которая непрерывно идет в душе героини. О поиске высшего смысла жизни, который прорывается в напряженных вопросах, раздумьях Майи: «Не смерти боюсь, нет! Целепости! Зачем я, к чему я? Кому пужно мое мелькание па свете?» С такой натурой может случиться что угодно, и ей так нужен поводьрь по жизни, твердая опора.

Павел Крохалев — несомненно главное действующее лицо «Затмения». Именно о его драме, его крахе в первую очередь повествует автор. Что касается Майи и Гоши Чугунова, то они все-таки участники его драмы, ей подчиненные, ее проясняющие. Павел — ученый, по роду занятий все время соприкасающийся с тайнами жизни и всего живого. Он любит и проходит проверку любовью. И возможно, одна из самых главных его черт — боязнь жизни, боязнь каждодневности, стремление спрятаться от

пее, уйти в науку, в себя, не замечая тех драм, тех конфликтных ситуаций, которые жизнь каждодневно рождает. Об этой боязни жизни с публицистической резкостью и определенностью сказано в повести В. Тендрякова.

На пороге тридцатилетия, перебирая события, свидетелем и современником которых был, Павел вспоминает: «В двенадцать лет я услышал: запущен первый искусственный спутник. В четырнадцать — ракета впервые достигла Луны. В шестнадцать — Юрий Гагарин первый из людей побывал в космосе... Война, и голод, космические головокружительные полеты и гуляющий по миру страх перед атомными и водородными бомбами, возможное и невозможное, перепутанное в сознании. Даже мужики на завалинке, чадя махоркой, рассуждали о губительной сущности строения:

— Бабы и те от него лысеют, и кровь как моча...

С годами мир для меня разросся... Я начал видеть в нем не только те опасности, о которых озабоченно говорили даже мужики на завалинке. Заводская труба, выплескивающая промышленные отходы, не менее страшна, чем ракеты с термоядерными головками. Уже теперь раздаются голоса: «Наш воздух загрязнен, наши реки отравлены, наши земли истощены!»... Кто в наш век не отравлен страхом за грядущее?..

Отравлен и я. Был. И совсем недавно.

Но вот Майя...»

Складывается парадоксальная ситуация. Майя видит в Павле сильного человека, столь нужную для нее опору. А для самого Павла Майя, любовь к ней — спасенье от страха перед жизнью. Закрыться в комнате, задвинуть шторы, не видеть города, не видеть людей — вот порывы, которые то и дело охватывают его. Но от жизни не закроешься, не задерпешься шторой. Она — в тебе, в любимой женщине с ее «горестными губами», она то и дело врывается, напоминая о себе то перекошенной фигурой Сереги Кирюхина у здания районного загса, то провалом Майино показательного урока о Пушкине, то тоненькой ломкой фигурой отцеубийцы Коли Корякина.

Здесь нужно сделать отступление. Есть в «Затмении» эпизод, где Павел и Майя выходят утром из дому и видят толпу у соседней парадной, видят худенького мальчишку, конвоируемого милиционерами. Через два года после выхода «Затмения» печатается повесть В. Тендрякова «Расплата» («Новый мир», 1979, № 3), словно выросшая из

этого эпизода и посвященная тому, что случилось в доме Коли Корякина. Здесь не место говорить о повом тендряковском произведении, но на одной сцене сто́ит остановиться, тем более что она имеет прямое отношение к Павлу и Майе. В «Расплате» они увидены как бы со стороны, глазами Колиного учителя Памятпова:

«Лишь два лица выделялись из других, задержали на себе взгляд Аркадия Кирилловича... Он и она, к нему прижавшаяся. Она, ждущая у него спасения, верящая в его силу, в его надежность. Но она, прижавшаяся, не замечала того, что было хорошо видно издали Аркадию Кирилловичу: он вовсе не чувствовал себя сильным — поражен, сбит, растерян. И они оба молоды, оба каждый по-своему красивы. В ее звучных тонких чертах изнеженность и врожденная ранимость. Он попроще скроен, крепче спит, в нем та многообещающая грубоватость, которая обманчиво сулит самоуверенность, уравновешенность, всепобеждающую волю и никак не предполагает уязвленности».

Уязвленность жизнью — вот черта, которой помечена не только Майя, но и Павел, и она есть главная причина, которая приводит к их разрыву.

Полвека назад М. Горький писал пророчески о том, что наступит время, когда люди задумаются о «цели и смысле бытия», «не о том, как удобнее жить, а о том — зачем жить»<sup>1</sup>. Сегодня — время этих вопросов, которые настойчиво требуют ответа у каждого из нас. Сегодня эти вопросы то и дело слышны в литературе. Помните, Майи-ны: «Не смерти боюсь, нет! Нелепости! Зачем я, к чему я?» Для того чтобы ответить на них — нужно мужество, нужен смелый взгляд на жизнь. Павел же, может даже и невольно, все время пытается подменить их житейским «как удобнее жить», а то и просто бежать от них. «Испокон веков,— говорит он, будто оправдываясь перед Майей,— по Руси-матушке ходили толпы народа с холщовой сумкой через плечо, стучали под окнами: «Христа ради, на пропитание!..» А ты в жизни хотя бы одного нищего видел? А сама ты мечтала когда-нибудь о куске хлеба?.. И те, что сидели... перед Гошей-проповедником, сыты, одеты, обуты, работают не по четырнадцати часов в сутки, два выходных в неделю имеют. Пожалуй, что это счастье, Майка. И не выдуманное. Я бы хотел сделать его еще более надежным».

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 70, с. 134.

В этих словах Павла есть своя щемящая правда, правда человека, никогда не видевшего своего отца, пережившего голодное послевоенное детство. Но такова логика жизни — эти слова никак не могут ответить на Майины тревожные вопросы. Скорее — бегство от них, какое-то судорожное оправдание: «сыты, одеты... два выходных в неделю имеют».

В критике уже отмечалось: В. Тендряков — художник, чутко ощущающий новые духовные потребности «бегущего дня», пытающийся в «нетерпеливой прозе» запечатлеть его приметы, его искания, вопросы. Он ставит эти вопросы впрямую, громко, не всегда заботясь о художественном совершенстве прозы. Поэтому его повести часто напоминают «публицистическую статью», разыгранную «в лицах»<sup>1</sup>.

Отсюда контрастность прозы, резкая полярность ее действующих лиц. Так появляется в «Затмении» антипод Павла Гоша Чугунов, странствующий из города в город, спекулирующий на отзывчивости «добрых людей», которых «не столь уж мало на свете». Павел достаточно умен, чтобы понять суть Гошиной натуры, но в нем нет той силы воли, той внутренней уверенности в себе, чтобы победить и в спорах с Чугуновым, и в борьбе за Майю. Видно, Чугунов не так уж прост, чтобы назвать его «мизантропом» да и отвернуться. В отличие от Павла он-то хорошо знает, что нужно людям, и удачливо спекулирует на жажде духовного смысла и равновесия, проповедуя на собраниях секты, навевая «сны золотые» для слабых духом. Люди слабы и разрозненны — вот убеждение Гоши, и поэтому «что-то должно быть выше человека», чтобы люди превратились в «братьев и сестер». Духовная сила не в человеке, а вне его — вот о чем он витийствует на собрании. И опять Павел просто отмахнется: «деятельный дурак», тем самым приблизив драматическую для его судьбы развязку.

«Затмение» — повесть о крахе двух людей, Павла и Майи, спасовавших перед жизнью, перед теми нелегкими конфликтными завязками, которые она то и дело рождает. Последними своими произведениями В. Тендряков призывает молодого человека к мужеству, с которым нужно встречать каждый новый день, к воспитанию в себе силы духа и воли, которые не позволят капитулировать в момент первой осознанной встречи с реальным миром.

---

<sup>1</sup> Золотусский И. Час выбора. М., 1976, с. 123.

Пора подводить итоги заметкам, посвященным образу молодого человека в литературе второй половины семидесятых годов. Самая большая трудность заключалась в том, чтобы вычленить фигуру молодого героя из галереи действующих лиц современной прозы. Думаю, что до конца сделать это так и не удалось. И причина заключается в «невывделяемости» самого героя. Вспомним еще раз не столь давние времена, когда были расхожими терминами «молодежная проза» (или уже — проза «Юности»), «молодая поэзия». Сегодня необходимость в них отпала. Хорошо это или плохо? Конечно, определенные убытки от этого литература понесла. И можно понять критиков, выражающих тоску по «темпераменту», «романтике», «краскам мира». Однако мне кажется, что гораздо более весомы обретения, которые сказались прежде всего в большей зрелости литературы.

Сегодня молодой герой все чаще начинает задумываться над глубокими философскими проблемами. Он все пристальнее вглядывается в жизнь, в окружающих людей, в себя, соотнося свой жизненный опыт с духовными знаниями, накопленными предшествующими поколениями. Он проходит испытание жизнью, сложными коллизиями, которые рождает современная действительность. Этот благотворный процесс я бы и назвал обретением зрелости.