

Юрий Трифонов
КАК СЛОВО НАШЕ ОТЗОВЕТСЯ...

Юрий
Трифонов

КАК
СЛОВО
НАШЕ
ОТЗОВЕТСЯ...



Юрий
Тригоров

КАК
СЛОВО
НАШЕ
ОТЗОВЕТСЯ...

Москва
«Советская Россия»
1985

P2
T69

Рецензент
кандидат филологических наук **В. Я. Саватеев**

Составитель **А. П. Шитов**
Вступительная статья **Л. А. Аннинского**
Примечания **О. Р. Трифионовой, А. П. Шитова**

Художник **В. И. Сапкин**

Трифонов Ю. В.

T69 Как слово наше отзовется.../Сост.
А. П. Шитов; Вступ. ст. Л. А. Аннинского;
Примеч. О. Р. Трифионовой, А. П. Шито-
ва. — М.: Сов. Россия, 1985. 384 с., 1 л.
портр.

В книге впервые собрано публицистическое наследие писателя. Публицистика Ю. Трифонова, сравнительно с его романами и повестями, менее известна, хотя он написал и опубликовал много статей. Собранные вместе, они рисуют нам человека острой и беспокойной гражданской мысли. Круг его публицистических интересов широк и включает существенные проблемы давнего и недавнего прошлого страны, нравственные аспекты революции и современности, живые вопросы нашего сегодняшнего социального и культурного бытия.

Т 4702010200—105
М-105(03)85 144—85

P2

© Издательство «Советская Россия», 1985 г.

РАССЕЧЕНИЕ КОРНЯ

О публицистике Юрия Трифонова

Тридцатилетнее присутствие Юрия Трифонова в нашей духовной ситуации не объяснимо одной только его прозой. Это именно духовное присутствие — непрерывное воздействие писателя на читателя, и оно наводит на мысль о том, что разгадка — и в трифоновской публицистике, постоянно сопровождающей его прозу.

Между тем с первого чтения кажется, что это странная публицистика. Что обилие разноплановых, беглых, иногда чересчур неожиданных, иногда, напротив, вполне ожидаемых материалов, сама тематическая и жанровая «рыхлость» наследия Трифонова-публициста контрастирует в нашем сознании с тяжелой медлительностью и основательной сосредоточенностью Трифонова-прозаика. Поверить трудно: репортажи для спортивных и иных еженедельников продолжает писать не просто признанный прозаик, а прозаик первойшего ряда советской литературы; уже не автор мгновенно прошумевшей повести «Студенты», перебивающийся журналистикой в трудную пору, и даже не автор добротного романа «Утоление жажды», едва выбравшийся из затяжного кризиса, — нет, спортивные заметки продолжает писать человек, уже создавший «Обмен» и «Предварительные итоги», уже перешагнувший своими книгами границы страны.

А разброс! Ну хоккей, футбол — это, допустим, понятно: модель социума, законы коллективной психологии; ну шахматы — тоже можно понять: модель интеллектуального труда; это все трифоновское, — но вдруг — о теннисе, о конькобежном спорте, о каком-нибудь гвоздевом матче сезона...

И он же, Юрий Трифонов, оборачиваясь на горы газетных вырезок, чуть не вздыхает: немало в свое время натрещал и набарабанил по случаю спортивных побед.

Зачем я настряпал горы пустяковых статей? — спрашивает он себя по поводу многочисленных своих рецензий... Неплохие вроде книги рецензировал и честные, добрые отзывы писал, и иногда вполне увлеченно, но как подумаешь, что эти коротенькие комплименты коллегам продолжал регулярно печатать прозаик, отлично знавший, какие это, в сущности, пустяки в его устах: «доброе слово» о «неплохой книжке» — не странно ли?

Положим, на задачи критики Трифонов в принципе смотрел, я думаю, архаически, он ведь и впрямь считал, что критика должна оценивать тексты и давать уроки автору и читателю, обслуживать, так сказать, литературу. Но тем более странно, что таким обслуживанием занимался он сам. В чем и каялся.

А его терпеливые ответы на стандартные вопросы журналистов, для «специального номера», для «тематического выпуска», «к дате», «к юбилею», а иногда и без всякого повода, когда нет ни оснований, ни желания отвечать, и по ответам все это видно, — так почему?

Только ли безукоризненная тактичность Трифонова влекла его в эту карусель, интеллигентское неумение отказать, вежливость добродушного великана?

А может, здесь более глубокая причина? Может быть, эти вещи как раз и связаны внутренне: словоохотливость Трифонова-публициста и то тайное, каторжное, невидимое миру многописание, которое сразу, изначально кры-

лось в основании его работы как прозаика, а уж потом было им объявлено в качестве одного из правил ремесла?

Может быть, этот странный контраст вовсе и не страшен? И находится в связи с мучительной внутренней ситуацией, когда Трифонов вынужден был, как сам он сказал, кидаться в разные стороны и пробовать. Может быть, те противоречия, которые кричат со страниц его публицистики и которые легко счесть простой непоследовательностью (сочли же критики простой непоследовательностью контраст между «Студентами» и «Домом на набережной» — что уж говорить о статьях Трифонова: то «мещанство» фикция, то оно реальность, то «быт» нужен, то он не нужен) — а что, если это никакая не непоследовательность, но коренной, «кровопролитный» для автора способ переживать проблему, пробуя одновременно ее взаимоисключающие решения?

Если мы почувствуем и примем этот, по-моему, единственно возможный для Трифонова тип духовного переживания — не цепочка «противоречий» откроется нам в странной пестроте его публицистического наследия, откроется путь.

Разумеется, пытаясь реконструировать таким образом путь столь сложной души, я решаюсь на гипотезу. Более того, я решаюсь трактовать некоторые проблемы, задетые Ю. Трифоновым, не совсем так (или совсем не так), как он их трактовал в своих самооценках. Однако, я думаю, настоящий писатель всегда интересней и глубже таких конкретных самооценок. На эту тему мне приходилось спорить и с самим Ю. Трифоновым (один такой спор представлен в этой книге). Приходилось мне наблюдать и мучительные его переоценки самого себя. Это была судьба, полная глубокого, подчас скрытого драматизма.

Я ищу противоречия в высказываниях писателя не с целью свести концы с концами и тем более не с целью доспорить задним числом. Внешние противоречия — индикаторы внутренней драмы. Я понимаю, что Ю. Трифонов

спорил бы, наверное, и с многим из того, что я пишу о нем сейчас, — это было бы в моих глазах продолжение все той же его драмы, а не выявление аптечной истины по пунктам.

Вот несколько явных несоответствий в трифоновской позиции.

С самого начала, с первых, студенческих еще, фельетонов — неприязнь к пустозвонной эрудиции, к чесоточному рационализму, к далекому от практики многознанию. Заметьте: не к тупости, не к невежеству, не к темноте беспросветной, — именно к гипертрофии интеллекта! И это у человека, которому суждено было стать «писателем интеллигенции», последовательным защитником умственного и духовного ее вклада в общее дело.

А спорт? Что такое спорт в понимании Ю. Трифонова? С одной стороны, праздник, чудо, выводящее нас за пределы обыденщины к пьянящим высотам игры и победы. С другой стороны — нечто противоположное: проклятие изнурительного труда, лямка каждодневного напряжения, жизнь несправа, в которой статистика тренажа и каждодневный пот истиннее эфемерных «очков» и секундных фанфар успеха.

Тема спорта у Трифонова — сплошное противоречие: игра и праздник то и дело проваливаются в труд и тяжесть, в омут массовых чувств, зловеще далеких от «игры» и «праздничности».

Словно провоцируя нас, Ю. Трифонов спрашивает: как же это можно находить совершенство, видеть тонкое искусство — в грубых мышечных упражнениях здоровых парней и девушек? Тут знаменательна сама постановка вопроса.

Значит, ни совершенство, ни тонкое искусство в принципе невыводимы для Ю. Трифонова ни из здоровой мускульной радости, ни вообще из природного естества. Значит, истск ценностей — принципиально другой. Вопрос, который возникает при этом у нас, читателей: допустим, невыводимы, но если так, то чем объяснить

такой пристальный интерес Трифонова к мускульным радостям и биологическому ликованию тела?

А ведь Трифонов поистине прикован к этому контрасту. Он не может оторваться от рокового и живительного противоречия между «реальной», природной, грубо осязаемой жизненной плотью — и каким-то «нереальным», «сверхприродным», тонким и неосязаемым планом бытия, который и определить-то трудно (разум? интеллект? культура? совесть?), но за который Трифонов готов отдать всю материальную достоверность. И это не только в публицистике, — это и в прозе; вся проза Юрия Трифонова напоена этой диалектикой: это одновременно проза реалиста, пристально описывающего плен обстоятельств, и проза романтика, упрямо отрицающего этот плен. Загадка трифоновской прозы — стык того и другого. Стык мечты и «низкой» реальности, в которую падает и погружается мечта. Прозе это дает напряжение, дает скрытую силу внутреннего действия: вечный диалог с антиподом. Публицистике — цепочку сткрытых противоречий, взаимоисключающих посылок и несходящихся призывов. То это — защита медлительной точности описаний, а то — неистовое отрицание бескрылой описательности. Или: война фантазии, выдумке, миражному воображению, а рядом — повышенный интерес именно к тем писателям, которые легко преодолевают «земное притяжение»...

Три главных камня преткновения, три ключевых понятия, вокруг которых кипит водоворотом мысль Трифонова: «интеллигент», «мещанин», «быт». Тезис, антитезис, попытка синтеза? Попытка — драматичная, синтез — неустойчивый, непоследовательность — «вопиющая», причем громче всех «вопнет» о ней сам автор, публицист Юрий Трифонов, открыто и прямо говорящий читателю о том, что он не может разрешить эти мучающие его проблемы.

Так, может, сама «неразрешимость» и есть главная ценность, суть сокрытого здесь духовного опыта? Может, это сизифово перекатывание глыб из конца в конец, это слоное утапывание непокорных слов, эта неразреш-

мость думы писателя как раз и говорит нам о его и нашей жизни куда больше, чем любые последовательные цепочки и стенки, которые можно было бы выстроить с помощью такой каменоломни? Публицистика Ю. Трифонова не просто помогает нам понять художника (хотя и это важно), она и сама по себе является замечательным выражением тенденций нашего времени, его исканий, его идеалов, его реальных обстоятельств, — надо только понять публицистику Трифонова, исходя именно из его внутренней драмы.

Давайте начнем с простейшего пункта: с выбора героя.

Излюбленный персонаж Трифонова, как это известно из всей его прозы, — скажем так, городской житель. Не крестьянин. И не рабочий. Условно говоря, «интеллигент».

Восстанавливая этот «треугольник», я прошу читателя обратить внимание не просто на факт — в самом факте нет ничего особенного, в конце концов, любой современный автор находит своих героев в одном из этих трех социальных пластов, — я прошу читателя вдуматься в мотивировки: почему выбрано то, а не другое.

Трифонов говорит: крестьянский труд более красочен; труд рабочего острее и откровеннее выявляет нравственные конфликты; но все-таки я описываю интеллигента.

Теперь выстраивайте «от обратного» ту сферу, в которой Трифонов находит своего человека. Труд его — не красочен. Этот труд как бы неощутим — невеществен. Он не укоренен в вещах. Он укрыт, сокровенен, этот труд, он хрупок, уязвим, не праздничен, он легко может быть оспорен. Это труд духовный, словесный, как бы опрокинутый в эфемерность. Другая жизнь, чем каждодневно можно увидеть и ощупать.

Теперь посмотрим: что такое в глазах Ю. Трифонова литература. Творчество? Полет? Самовыражение?

Нет, это труд. Тяжкий, изнурительный и бесконечный. Ни полета фантазии, ни праздничности искусства, ни совершенства и красоты не хочет замечать Трифонов в литературном труде. Он подчеркивает одно: лямку. Пот будничной работы. Мучительное перекачивание тяжестей.

Чувствуете точку пересечения? В реальном мире вещей и обстоятельств есть нечто «воздушное», высокое, непререкаемо идеальное. Между тем сама эта идеальная сфера — сфера Слова — не хочет знать других точек приложения: только тяжкий мир вещей и обстоятельств. «Высокое» тянется к «низкому». Духовная задача Трифонова проясняется в момент встречи двух этих начал.

Так кто же Трифонов: реалист или романтик?

Романтик, поглощенный реальностью...

Теперь проследим эту глубинную драму по основным линиям трифоновской публицистики.

Итак, о любимом герое.

Каков человеческий идеал Трифонова? То есть: идеальные в его глазах черты характера, психологические его предпочтения?

Опять пойдем от противного. Три черты ненавистны: хамство, наглость, корыстолюбие. Вариация: цинизм, эгоизм, страсть к наживе. «Опрокидываем» — и получаем черты «идеального героя»: благородство, скромность, бескорыстие. Или, как сформулировал Ю. Трифонов на Шестом съезде писателей СССР: чище! великодушнее! умнее! Или, как следует из его высказываний: совесть — ключевой мотив нравственной программы. Если бы роман о Желякове не был назван «Нетерпение», он был бы назван «Бескорыстие».

Классический моральный кодекс русской интеллигенции, не так ли? Разумеется, само по себе это еще не решение вопроса о «правых и виноватых»; никакой монополии на мораль у интеллигента нет; тут главное — отрешиться от магии оценок, почувствовать объективный смысл психологических предпочтений. Писатель «деревенского корня», спрошенный о том же, тоже ведь назы-

вает прекрасные и тоже общечеловеческие черты (ту же совесть, например), но когда антиподами своими такой писатель именуется «бухгалтера», «продавца» и «психа», — от этих фигур вы методом зеркальности восстанавливаете хоть и не менее привлекательный, чем у Трифонова, человеческий идеал, да все-таки совсем другой: идеал героя земного, прочно стоящего на реальной почве, спокойного, уверенного — «невоздушного». И куда более «природного», чем трифоновский нетерпеливый правдолюбец.

Человеческая программа Ю. Трифонова — не просто программа «интеллигентности»; это интеллигентность в момент ее трагического столкновения... с чем? Вот важнейший вопрос для определения социально-психологической подоплеку трифоновской драмы. Сказать: с «мещанством», с «обывательщиной», с «бытом» — значит соскользнуть в лабиринты прикладной моралистики и выйти в конце концов к тем самым трем соснам, в которых Трифонов иногда блуждал вместе с интервьюерами, задававшими ему вопросы на соответствующем уровне. Ибо в тот момент, когда интеллигентный человек, внутренне противостоящий мещанству, называет своего противника этим словом, он уже нарушает собственный моральный принцип, по которому человек должен быть спасен в каждом.

Нет, на этом уровне мы не поймем суть противоречия. Надо искать на ином уровне. Дух и идеи соотнесены у Трифонова не с теми или иными вариантами социальной типологии, а с более фундаментальными факторами. С природой — как таковой. С естеством — в принципе. То есть с «натурой», здоровая сила которой сама по себе ни плоха, ни хороша; она, эта сила, становится тупой и наглой, агрессивной и корыстной только тогда, когда сталкивается с бескорыстием духа.

Это и есть глубинный, трагический по своей сути конфликт, который порождает прозу Трифонова и выявляется в его публицистике. Конфликт совершенно закономерный для нашего времени и даже вполне «ожидаемый»

в свете его научно-технических и экологических проблем и, однако, принимающий у Трифонова совершенно уникальную окраску.

Чем и объясняется уникальность пути Юрия Трифонова в современной нашей прозе. И его странное в ней одиночество.

Это одиночество — тема постоянных раздумий Трифонова-публициста. Он последовательно отталкивается от всех сколько-нибудь влиятельных направлений нашей прозы пятидесятых, шестидесятых и семидесятых годов. Отталкивается от многословной, мнимозпической, эпигонской, «под Шолохова», романистики времен своей литературной молодости. Отталкивается и от «новаторской», «современной», «телеграфной», «интеллектуальной», «исповедальной» и т. д. прозы молодых прозаиков шестидесятых годов. Отталкивается от «деревенщиков» в конце того же десятилетия, хотя признает за ними глубину и истинность. Отталкивается, наконец, от социально-аналитической линии, связанной в то время с журналом «Новый мир», — хотя именно из этого журнала шагнули, как известно, в мир «Студенты» Трифонова, а потом — городские повести. Дисконттакт с А. Твардовским поэтапно зафиксирован у Трифонова в «Записках соседа», непонятная «несовместимость» и медленное прозрение: да, расхождение неслучайно, разные прицелы, разные сверхзадачи...

Сверхзадача у Трифонова была другая, чем у Дороша, Можаяева, Тендрякова. Другая проблематика мучила его, вернее, другой «поворот» проблем. Сам этот «поворот» был уникален.

Отталкиваясь от современной ему прозы, Трифонов все время пытался напрямую опереться на классиков. Что видно по его статьям и высказываниям. Видно, как от Бунина и Чехова он медленно отходит к Толстому и Достоевскому. От ощущения красоты, культуры, интеллигентности погружается в какую-то непромеренную, бездонную глубину то ли истории, то ли нравственной философии...

Да, как «бытописатель интеллигенции» Трифонов, разумеется, не одинок в нашей прозе. Он одинок как писатель аннигиляции «интеллигентского духа» в его столкновении с «низкой» реальностью.

Один только человек шел навстречу Трифонову так же напролом, через «аннигиляцию», — Василий Шукшин, но шел из невообразимо далекого конца, от самой что ни на есть «низкой» реальности, от самого «естества», от самой «почвы» — шел «вверх», отрываясь, задыхаясь, разрываясь в вакууме «другой жизни», — но встреча не была суждена им. Только смерть преждевременная и породни-ла: смерть от непосильной ноши, от сверхтяжелой за-дачи,

Теперь самое время, вернувшись, взглядеться в ту странную страницу трифоновского творчества, которая, никак прямо не вплетаясь в его прозу, делает его одним из блестящих авторов в такой вроде бы диаметральной «интеллигентскому духу» сфере, как спортивная журналистика.

В сущности, описывая спорт, Трифонов описывает не спорт. Он описывает то, что стоит за спортом, вокруг спорта. Психологию участников. Страсти зрителей. Акции «спортивных держав». Это не игра — это реальность, тяжелая и серьезная. Игра, очки — труха, сено для статистиков. И футбол, по Трифонову, — сфера эмоций со смещенным адресом: интересно, в сущности, не то, как игроки гоняют и забивают мяч, а как пульсирует во всем этом нерв противоборства, как сталкиваются волн, как ворочается реальность за всеми этими «пасами» и «офсайдами». Лучшая команда — естественно, московский «Спартак». Со всеми ее безумствами и срывами? Именно! Потому что в этой команде за всей импульсивностью и непредсказуемостью ее действий улавливается ответ «духовности».

Спорт — странное сцепление «духа», «порыва» и биологии; такое сцепление — чисто «трифоновский сюжет»: спорт — мастерство, тонкость, индивидуальность

и спорт — танковое давление силы, миллионное предприятие, эмоции толпы, поджигаемой зрелищем.

Главными героями спортивной публицистики Трифонова являются не спортсмены. Его герои — люди, оружие: «Шайбу!», «население трибун», толпы под демонстрационным табло. Болельщик — фигура, вроде бы диаметральной привычному герою трифоновской прозы. Трифоновский интеллигент, с одной стороны, возвышен, интеллектуален, а с другой — прозаичен, впряжен в трудовую лямку, он не знает праздности. Болельщик же — двойное отрицание интеллигентности: с одной стороны, он зациклен на «мускулатуре», с другой — он празден, праздничен. Так эта диаметральной, «опрокинутая» по основным осям фигура — болельщик — не есть ли своеобразная вариация «генеральной думы» Юрия Трифонова? Корень-то — один. Корень — ключевое, главное, всепроникающее трифоновское слово: боль. Расцветите корень суффиксами, преломите в «зеркала игры», пропустите через праздник и праздность — что выйдет? Б о л е л ь щ и к.

Спортивная тема несколько иссекает в публицистике Трифонова к началу семидесятых годов: мучающая его проблема плохо решается «от противного». Как раз в ту пору — к началу семидесятых годов — Трифонов окончательно утверждается и в общественном сознании, и в своем самоощущении как автор «городских повестей». Тогда и концентрируются главные, проблемные узлы его публицистики: тема «интеллигента», тема «обывателя», тема «быта». Теперь все решается не «от противного», а напрямую.

И — не решается все-таки. «Не решается» мучительная трифоновская коллизия: неизбежное и роковое столкновение высокой идеи с «природной» реальностью! Не решается — как «вопрос». Но как жизнь — решается: пережить это, перетерпеть, переболеть. Перебаливать бесконечно.

Неразрешимость отвлеченно понимаемой проблемы состоит в том, что само наличие внутренней «перегородки»

между интеллигентом и... неинтеллигентом профанирует общечеловеческую нравственную задачу. Уничтожение же такой «перегородки» — тоже профанация, но с другого боку: проблема как бы объявляется несуществующей. Между тем она существует! Трагический раскол трифоновского мира на интеллигентов и... неинтеллигентов — такая же профанация: моральная истина не может быть достоянием одних «типов» в укор другим. Есть выход из таких тупиков? Есть. Боль. «Словесного» выхода — нет.

Вот и воюет Трифонов яростно с этими словами. Он говорит: я не знаю, что такое «интеллигенция», иногда я думаю, что ее нет, иногда — что все вокруг меня интеллигенты, в зависимости от того, что вкладывать в это слово. Он говорит: я не знаю, что такое «мещанство», я знаю только, что это слово лукавое; то ли мои повести «антимещанские», то ли «мещанские» — все зависит от того, как их повернуть.

Все гневные филиппики Трифонова против понятия «быт», лейтмотивом проходящие через его публицистику, есть бунт против слова: Трифонов не может отбросить слово «быт», потому что быт — форма бытия, но и принять не может, потому что это превратная форма бытия, профанация духовной реальности. «Быт интеллигенции» — для Трифонова вообще на грани нонсенса: интеллигенция, «по замыслу истории», есть преодоление «быта», «сора», «обстоятельств» низменной природы; однако реализоваться духу более негде, как в реальности обстоятельств, в «соре» повседневья — в проклятом, тягостном «быте».

И вот, понимая всю эту непримиримость, Трифонов все-таки берет на плечи неподъемную ношу: он пишет быт интеллигенции. Пишет — в прозе. Отсюда глубина и внутренняя трагичность его повестей. Пишет — пытается объяснить себе — и в публицистике. Отсюда внешняя противоречивость его интервью, статей и высказываний.

Противоречивость ситуации иногда заставляет Юрия Трифонова лукавить в ответах на эти вопросы совершенно невообразимым для его характера образом. Прочтите под этим углом зрения беседу писателя с литературоведом Анатолием Бочаровым — поразительная драматургия. Едва Трифонов начинает вслед за Тургеневым рассуждать о «читателях талантливых» и «читателях средних», Бочаров напоминает ему — не для того, чтобы «поймать», а просто из ученой добросовестности, — что теория «героев» и «толпы», вообще говоря, уже существует; услышав эти слова, Трифонов мгновенно пресекает разговор, поворачивает его в другое русло: «мы немного отвлеклись»... — жупелы «слов» подстерегают его боль на каждом повороте.

Теперь попробуем понять и тот странный тип письма, который Ю. Трифонов постоянно защищает в своих размышлениях о литературном труде: писание «без плана», «без замысла», на ощупь — полуслепое протискивание сквозь материал, неустанное перемалывание его, мучительное многописание, многократное прошупывание бесконечных подробностей и мгновенные догадки, как при пробуждении от сна. Понятно, почему Трифонов с таким облегчением воспринял совет (при начале работы над биографией Желябова): держитесь подробностей. Ситуация формально неразрешимая: интеллигент, чтобы осуществить свое предназначение, должен раствориться в «остальной жизни» — он должен перестать быть интеллигентом как чем-то отдельным. Трифонов уходит в толщу «подробностей» — от этой формальной неразрешимости.

И толща «подробностей» дает ответ — не отвлеченный, а жизненный, — потому что Трифонов, погружаясь в «слепой материал» своих повестей и романов, твердо знает, какой именно вопрос он хочет задать «материалу».

Вечный, «проклятый» русский вопрос: о смысле, который сокрыт в этой жизни. Он сокрыт. Но он есть.

В системе бытийных координат, означенных Трифо-

новым с предельной лаконичностью: время и место, — его больше тревожит пункт первый. Время. Почему?

Сравним эту позицию с позицией писателей противоположного опыта: с тем, как ориентированы Шукшин, Белов, Распутин. Для них время — не проблема, оно «дано» изначально; кажется, что герои Шукшина, Белова и Распутина живут в едином, нерасчлененном, вечном времени — независимо от того, взято ли оно на глубину тысячелетнего исторического «лада» или на сегодняшнем срезе. Истинная проблема здесь — место, выбор места: деревня или город? здесь или там? та или эта почва?

Важна для Трифонова проблема места? Важна. Но не драматична. Она решается сама собой. Москва — вот площадка, на которой естественно умещается для него мироздание. Драматичной проблемой является время. Время, которое все меняет, уничтожает, смывает, но вместе с тем и соединяет, хранит, смыкает. Невозможность забвения при неизбежности перемен — вот вопрос, над которым бьется Трифонов. Исчезновение как парадоксальный шаг к сохранению.

Есть ходовой прием в его публицистике... собственно, он работает и в прозе Трифонова, но в публицистике этот прием, так сказать, выделен в чистом виде: несколько обликов, одновременно живущих в человеке, несколько его ликов разного времени, спрессовавшиеся в нынешнем облике. Оборачивая этот прием на самого Трифонова, можно смоделировать следующее рассуждение: в нем разом продолжали жить — трехлетний мальчик, с трепетом глядящий, как грохочет трамвай по Бульварному кольцу, молоденький слесарь на оборонном авиазаводе, голодный студент Литературного института и маститый писатель...

И точно так же, как противоречивые слои пережитого времени спрессовываются в мире Трифонова в единый сложный пласт, — сам этот пласт, структура современной души, исследованная обратным зрением, — как бы расщепляется у него на стадии становления, на слои памя-

ти и срезы истории. Современный «тихий интеллигент», вроде бы живущий бытом, на самом деле предстает у Трифонова как наследник и ответчик за всю историю русской интеллигенции, от самых ее корней. «Анатолий Иванович и Инна Петровна из блочного дома в микрорайоне Нагатино» — скрывают бездны в своей идейной и психологической генеалогии. Они опрокинуты в историю.

Здесь мы подходим к последнему пункту творческой эволюции Юрия Трифонова: к его повороту в историю. Он дал, этот поворот, не только роман о Желябове (читавшийся как жгучее произведение о современности), не только роман «Старик» (признанный одной из вершин трифоновской прозы и вехой в современной русской прозе вообще). Поворот к истории дал нам замечательные образцы трифоновской публицистики. Это «Тризна через шесть веков» — реквием героям Куликовской битвы; это «Нечаев, Верховенский и другие...» — своеобразная очная ставка современного интеллигента с Нечаевым. Я убежден, что эти трифоновские шедевры — и по мысли, и по глубине переживания, и по блеску письма, — достойны занять прочное и видное место в истории русской и советской публицистики. Копились силы — явились плоды.

Через шесть веков тризна, а ранит посвежу. История живет, в ней начала всего, начала силы нашей, начала тревог. Ордынское иго, говорит Трифонов, не было похоже на огненный ошейник, оно состояло из каждодневного, «терпимого», привычного жизненного «сора»: алтын, ярлык, ясак, аркан... Как сломать ярмо, если оно «мягкое»? Как накопить силы? Ведь чтобы выйти на Куликово поле, надо было отрешиться от каждодневной безопасности, от привычной лямки, — нужно было безумство свободы...

Безумство свободы — или терпение? Безумный бунт — или «естественно сложившийся», «исторически реальный», «биологически целесообразный» строй жизни, ставшей бытом? Вот трифоновские вопросы к истории.

Вопросы романтика.

Ответы реалиста. Первое, что говорит Трифонов о своих героях: их негерпение есть безумие с точки зрения здравого смысла. В этом безумии есть свой риск, своя объективная опасность.

Развертывая генеалогию души современного интеллигента, Трифонов смело выходит на самый болезненный, самый страшный вопрос: он выходит на зловещую фигуру Нечаева.

Это тоже кажется безумием.

Ну, допустим, за Нечаева еще может отвечать Желябов, каким-то краем общей беды с ним связанный (хотя и это спорно). Но почему за Нечаева должны отвечать «Анатолий Иванович и Инна Петровна из блочного дома в Нагатине»? Да если бы Трифонов просто промолчал о Нечаеве — ведь никому бы, пожалуй, и в голову не пришло связать это или спросить с Трифонова такую связь.

Он сам связывает. Он идет на горячее место, он становится прямо-таки в толпу заложников, взятую на мушку современными «левыми» террористами. Слишком дорогие понятия приходится делить с такими «сонаследниками». И раздел нужен решительный. Надо рассечь этот узел, этот корень. И Трифонов, всеми генетическими линиями привязанный к русской революционной демократии, — рассекает «общий корень» решительным и праведным ударом. Он знает, где, как и почему отделить нагатинскую учительницу — от итальянского «краснобригадника».

Сравнение это кажется абсурдным, но оно продиктовано абсурдной реальностью: левые экстремисты ссылаются-таки на «отцов терроризма», и Трифонов недаром чувствует себя задетым этими ссылками. Ссылаться в принципе можно на что угодно; правый терроризм не ссылается на Нечаева, но ничто не мешает ему идти по трупам; есть, как известно, и государственный терроризм со своими «словами» и со своими пулями. И все же к терроризму

левому у Трифонова был особый счет — эти ссылались на идеи, за которые Трифонов чувствовал себя ответственным.

Он должен был провести здесь черту.

И провел.

Есть пропасть между путем Желябова и путем Нечаева, есть пропасть между бескорыстным самопожертвованием, как бы трагично оно ни ошибалось в выборе средств, — и дракой за место под солнцем, какими бы цитатниками эта драка ни прикрывалась.

Современный терроризм живуч не идеями, пишет Ю. Трифонов, он живуч комплексами, подавленными комплексами раба, затиснутого в щель и мечтающего выместить на ком-нибудь свою зависть и свое отчаяние. Поэтому терроризму нужны зрители, ему нужны телекамеры и репортеры, ему нужны толпы зевак, нужны страсти «болельщиков» — терроризму нужны реклама, паблисити, шоу; отсеки терроризм от западных средств массовой информации, трепетно следящих за его подвигами — и он умрет, как умирает всякий малоудачливый бизнес. Революционная фразеология для терроризма — тот же товар, и кровь, им пускаемая, — товар, предлагаемый почтеннейшей публике.

Нет, перед нами — не «общая идея», которая имеет «лицо» и «изнанку», — перед нами разные идеи, перехватывающие одна у другой слова. Такова мысль Юрия Трифонова. Мысль, обожженная страстью, подкрепленная жизнью, проверенная исторической памятью.

Здесь публицистическая сила Трифонова достигает апогея.

Я хочу, чтобы вы вслушались:

«...И все же характер человечества остался тот же: противоречивый, забывчивый, легкомысленный. Мировой Скотопригоньевск опомнится лишь тогда, когда вспыхнет пожар. Диктор французского радио сказал в 1978 году: «Смерть Альдо Моро заслоняет всю остальную действительность. Но все же я сообщу вам о результатах бегов...» Бега продолжаются».

Что соединилось в этом поразительном трифоновском ударе?

Опыт журналиста, сотни часов проведенного среди орущих болельщиков.

Опыт русского интеллигента, не просто прочитавшего, но пережившего книги Достоевского.

Опыт современного писателя, который знает, что он хочет сказать, от имени кого сказать, во имя чего сказать.

Лев Аннинский

I
ЧЕРЕЗ
ВСЮ ЖИЗНЬ

ПРАВДА И КРАСОТА

Чехов приходит к нам в детстве и сопровождает нас всю жизнь: так же, как Свифт, Сервантес, Пушкин, Толстой. Это качество гениев.

Детьми нас поражает история рыжей собачки, похожей на лисицу, помеси таксы с дворняжкой (помните смерть гуся, бедного гуся Ивана Ивановича? Помните, помните! То, что потрясло в детстве — не забывается), и путешествие Белолобого в волчью нору, и ужасный, непоправимый поступок мальчика Ваньки Жукова, который писал письмо «на деревню дедушке», и, конечно, это письмо не дойдет. Это — на заре жизни. Каждая книга открывается, как неизведанный мир, и мир открывается, как книга.

В Чехове необыкновенно не только то необыкновенно простое, о чем он рассказывает, но и сам тон его рассказов. Он разговаривает с нами, как со взрослыми, то печально, то с улыбкой, и никогда ничему не поучает. Вот это особенно приятно.

Потом наступает увлечение Антошей Чехонте, Чеховым «Осколков» и «Будильника». Нет ничего смешнее маленьких рассказиков, где одни разговоры — но какие! Ах, что за удовольствие читать вслух про глупых чиновников, смешных помещиков, жалких актеришек, крестьян с куриными мозгами! А бесчисленные дачники, гувернантки, гимназисты, женихи, кухарки, тетки, городовые, с которыми случаются такие уморительные истории с неожиданными концами! Ведь это смешно, когда ловят налима. Кучер Василий лезет в воду: «Я сейчас... Который тут налима?»

Чехов — любимый писатель юности. Он и сам юн, когда создаются эти шедевры юмора, любит шутку, веселье, выдумка его неистощима, он работает упоенно, с блистательной быстротой...

Мы становимся старше, и меняется наша любовь к Чехову. Она меняется всю жизнь. Она вырастает тихо и незаметно, как куст сирени в саду. Уже не «Заблудшие», не «Пересолил» восхищают нас, а поэтичный «Дом с мезонином», грустный и трогательный «Поцелуй», рассказ о даме с собачкой, о доброй Ольге Семеновне, которую все называли «Душечкой», об учителе Беликове.

А потом нам открывается бескрайний, ошеломляющий простор «Степи», мы угадываем затаенные глубины в «Крыжовнике», в «Мужиках», в «Ионыче», понимаем «Скучную историю», понимаем «Студента».

Нас пленяет театр Чехова.

И еще остаются его письма, которые можно читать долго, до конца жизни, и до конца жизни будет длиться наше узнавание Чехова. И будет расти, расцветать наша любовь к нему.

Влияние Чехова на мировое искусство огромно, даже трудно определить всю его меру. Тут можно говорить о создании современного рассказа, о современной драме, о Хемингуэе, об итальянском неореализме, но я скажу лишь о частности. Чехов совершил переворот в области формы. Он открыл великую силу недосказанного. Силу, заключающуюся в простых словах, в краткости.

Чтобы увидеть волшебное применение этой силы, не надо даже брать лучшие, знаменитые рассказы. Вот, например, маленький рассказ «Шампанское», написанный двадцатисемилетним Чеховым для новогоднего номера «Петербургской газеты». Бродяга рассказывает о своей загубленной жизни. Помните конец? Все основные события, вся житейская драма заключена в нескольких словах. «Не помню, что было потом. Кому угодно знать, как

начинается любовь, тот пусть читает романы и длинные повести, а я скажу только немного и словами все того же глупого романса:

Знать увидел вас
Я в исдебрый час.

Все полетело к черту верхним концом вниз...»

Вот так рассказ! О самом главном, что должно бы составить его рассказ, автор ничего не хочет рассказывать. «Не помню, что было потом». Но читателю, оказывается, и не нужно ничего больше знать. Жизнь человека вдруг открылась на миг вся, целиком, как одинокое дерево во время грозы, озаренное молнией. И погасла. И читатель все понял сердцем.

Он не понял только одного: как добился писатель этого чуда, этого поразительного впечатления при помощи грубых, обыкновенных слов?

Толстой высоко ценил Чехова, как художника. Но театр Чехова, некоторые его рассказы — например, «Дама с собачкой» — Толстому не нравились. Он считал, что Чехову недостает ясного мирозерцания, «общей идеи». Известны слова Толстого о том, что у Чехова, как и у Пушкина, «каждый найдет что-нибудь себе по душе». Похвалили это? Да, конечно, но и не только. В дневнике за 1903 год Толстой записывает, что у Чехова, так же как у Пушкина, «содержания нет».

В чем же причина гигантской популярности этого писателя без «общей идеи», где секрет всемирной любви к нему?

Чехов писал не о человечестве, но о людях. Его интересовало не бытие человека, а жизнь его. Жизнь одного, конкретного человека: например, дяди Вани. Все дяди Вани мира ответили трепетом и слезами, когда он написал об одном из них. Чехов не проповедовал христианской идеи, не искал нового бога, не пытался изобразить власть денег, подтвердить теорию наследственности или же теорию преступности Ламброзо.

Он исследовал души людей. Эта область для исследования безгранична.

Вот мы расщепили атом, летаем в космос, достигли фантастических чудес в науке и технике, но душа человека — одного человека, какого-нибудь дяди Вани — по-прежнему остается самым сложным и загадочным явлением природы. Мы будем еще много веков узнавать себя и удивляться. Сила Чехова в том, что, не обольщаясь «общими идеями», он делал одно-единственное дело: изучал и описывал свойства человеческой души, выражаемые в поступках.

Он делал эту работу с гениальным изяществом, с непоколебимой смелостью и с великим желанием сделать человека счастливым.

Холодным осенним вечером, у костра, студент Иван Великопольский рассказывает двум крестьянским женщинам историю про то, как Петр предал Христа во дворе первосвященника. Для студента Петр не евангельская фигура, а живой человек, который плачет над своей слабостью. «И исшед вон, плакася горько». Женщины взволнованы рассказом, одна из них, старуха Василиса, тоже заплакала — а ведь какое ей дело до событий, происшедших девятнадцать веков назад?

И студент подумал, что «прошлое связано с настоящим неопределенной цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему показалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Так же, как студент у костра, Чехов сумел в своем творчестве дотронуться до незримой цепи, связующей поколения, и она задрожала от него, от его сильных и нежных рук, и все еще дрожит, и будет дрожать долго...

В самом деле, разве не удивительно: нам, советским людям, понятны и близки мысли и чувства чеховских героев! Ведь наша страна изменилась неузнаваемо, изменились нравы, быт людей, строй жизни, весь мир, нас

окружающий. И однако — как близки, как понятны! Но не щемящая сердце грусть, не безнадежная мечтательность чеховских героев делают их такими близкими. Нас волнует другое. Мы чувствуем исходящий из чеховских рассказов и пьес страстный призыв: «Люди, сделайте лучше! Будьте добрее, красивее, чище! Станьте счастливыми!»

Этот призыв к созерществу и счастью, окрыляющий все творчество Чехова, будет волновать людей всегда. Ибо всегда человек будет стремиться стать лучше.

1959 г.

И. А. БУНИН

Мое первое знакомство с Буниным произошло еще в студенческие годы. К. Федин, у которого я занимался в семинаре, говорил: «Учитесь делать фразу у Бунина». Тогда же, в году 1946-м или 1947-м, я купил в букинистическом магазине старое издание Бунина (приложение к «Ниве»), переплетенное в три тома, и читал запоем. Бунин был для меня открытием: какова может быть сила пластического, живописного слова! Никто прежде именно в этом смысле — воздействие фразы, слова — так сильно на меня не действовал. Поражало еще, как удивительно точно и живо говорят люди, крестьяне. Вскоре удалось в букинистическом магазине на Арбате купить «Митину любовь» — книжечку, изданную в 1925 или 1926 году, в Ленинграде в издательстве «Прибой». Это была необыкновенная удача. Снова, еще больше, меня поразило сочное, плотское письмо... И, конечно, отвечало моему настроению — мне ведь было тогда почти столько лет, сколько Мите.

Больше всего у Бунина мне нравится рассказ «В Париже».

Проза Бунина не столько проза поэта, сколько проза художника — в ней чересчур много живописи,

Бунин, конечно, замечательный писатель, для меня один из любимых. Но не самый любимый!

Бунин оказал огромное влияние на большинство современных молодых прозаиков — в основном в области стиля, пластики слова.

1969 г.

ТОЛСТОЙ ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ

Толстой Лев Николаевич (1828—1910). Родился в Ясной Поляне, родовом имении своей матери, урожденной княгини Волконской, умершей, когда Толстому было два года. По отцовской линии Толстой также принадлежал к старинному аристократическому роду: пращур писателя граф Петр Толстой был близким соратником Петра Первого. Долгая жизнь Толстого полна драматизма, но не внешнего, а глубоко и напряженно скрытого. Жизнь Толстого можно назвать драмой духа. Как редко кто из писателей, Толстой сразу обнаружил себя мощным художником: его первая, напечатанная в журнале «Современник», подписанная инициалами повесть «Детство» (1852) была шедевром, который с точки зрения пластики, точности языка, красоты стиля не уступает поздним произведениям. И как редко кто из писателей, Толстой внутренне мучительно и неуклонно менялся, боролся сам с собою и с миром, и это борение, подчас яростное, давало неутихающий импульс творчеству. В раннем возрасте, (отец тоже умер рано, когда Толстому было 9 лет) Толстой с тремя братьями и сестрой остались сиротами. Воспитанием занимались тетки, настроенные религиозно, и домашние учителя немец и француз, впоследствии изображенные в повести «Детство». В 1844 году Толстой поступил в Казанский университет на отделение арабско-турецкой словесности философского факультета, через год пере-

шел на юридический факультет, но курса не окончил и уволился.

Юность Толстого была бурной, безалаберной, в Казани он увлекался балами, домашними спектаклями, но одновременно с этим много читал, в особенности философов, моралистов. По его собственному свидетельству, громадное влияние оказал Руссо. И недаром одно из важнейших произведений Толстого, написанное 30 с лишком лет спустя, будет называться «Исповедь». Любимые с юности Руссо, Стерн, Пушкин, Гоголь как бы внушали будущему писателю символ веры: главное в литературе — правда и искренность. Под влиянием Стерна написано первое литературное произведение Толстого: неоконченный рассказ «История вчерашнего дня». Задача рассказа, обозначенная самим Толстым, была предельно проста и в то же время адски трудна, почти невыполнима: «Написать нынешний день со всеми впечатлениями и мыслями, которые он породил». Уже тут, когда лишь набухает семя будущего древа, можно угадать, каков будет ствол: стремление к правде, к реальной жизни. Толстой навсегда останется несокрушимым реалистом. Воображение или то, что принято называть фантазией, почти незаметно в его книгах. Единственное, для чего годится воображение: для мелкой разработки того, что абсолютно реально. Столь же правдиво, почти натуралистично второе напечатанное в «Современнике» произведение Толстого: очерк «Набег» (1853). Очерк написан по впечатлениям от истинного набега, то есть нападения русского отряда на кавказских горцев. В 1851—1853 годах Толстой участвует в войне на Кавказе, сначала волонтером, затем артиллерийским офицером.

В 1853 году началась русско-турецкая война. Толстой произведен в прапорщики, направлен в действующую армию на Дунай, но вскоре по его просьбе переведен в Крым, где сражается на знаменитом 4-м бастионе. В Крыму Толстой вел жизнь солдата, мужественно воювал, зорко наблюдал, подвергался опасностям, видел смерть, и, однако, главные драматические события по-

прежнему происходили в душе: он постоянно ощущал и оценивал себя на грани жизни и смерти и оставался недоволен. В дневниковой записи 1854 года он признавался: «Важнее всего для меня избавление от пороков: лень, бесхарактерность и раздражительность». Впечатления от Крымской войны, жестокой и малоудачной для русской армии, глубоко потрясли молодого Толстого и дали пищу для ряда произведений: Севастопольских очерков и рассказов «Рубка леса», «Метель», «Два гусара». Эти очерки, написанные по свежим следам войны, поразили русское общество беспощадной правдивостью, отсутствием всякого подобия военного романтизма и слащавого патриотизма — так о войне в русской литературе никто прежде не писал. Пожалуй, и в мировой литературе это было новое слово. Цензура пропускала «Севастопольские рассказы» с неудовольствием, а второй рассказ хотела и вовсе запретить «за насмешки над нашими храбрыми офицерами», и он был напечатан в испорченном цензурой виде. В 1856 году вышло книжное издание рассказов: «Военные рассказы».

Затем наступают трудные для Толстого годы исканий, путешествий, увлечения народным образованием и просветительской деятельностью, а также деятельностью мирового посредника, то есть человека, кто обязан был улаживать сложные отношения между помещиками и крестьянами в пору отмены крепостного права. За девять лет с появления «Военных рассказов» до первой части грандиозной эпопеи «Война и мир» (1865) Толстой напечатал лишь несколько рассказов, маловыразительное «Семейное счастье», а также, впрочем, великолепных «Казаков», небольшую повесть, навеянную кавказскими воспоминаниями. Эту вещь можно назвать блестящим шедевром. Она писалась с перерывами в течение десяти лет. Вспоенная руссоистскими идеями и в то же время необычайно жизненная, исполненная истинных чувств, эта повесть близка современному читателю, как мало какое другое произведение Толстого, как, может быть, только «Анна Каренина», ибо

повесть «Казачья жизнь» выражает близкую всем нам тоску по натуральной, простой и счастливой жизни. В наше время, спустя сто лет, повесть звучит, может быть, еще злободневнее и горше. Как бы хотелось приобщиться к чистой и безыскусственной жизни казаков! Но это было невыполнимо уже в те времена. Трудные девять лет Толстого были в то же время годами познания новых пластов жизни, годами внутренней перестройки и подготовки к титаническому труду. Толстой побывал в Европе, увидел знаменитых людей: Прудона, Герцена, Пальмерстона, Диккенса, многое для себя открыл, многое его ужаснуло: сила сильных, нищета нищих, убивание гильотиной. Но русская жизнь, в особенности жизнь крестьян, ужасала его не меньше. В эти годы начинает все более проявляться постоянно мучающее свойство Толстого: неудовлетворенность собой, своей жизнью и творчеством. Как Оленин, герой «Казачья жизнь», бежит от ненатуральности и фальши светской жизни на Кавказ, к простым людям, так Толстой в начале 60-х годов решает оставить светские занятия, в том числе литературные, удалиться в имение, жить семейной жизнью и отдать силы воспитанию детей в сельской школе, им созданной. В 1862 году Толстой женился на дочери врача С. А. Берс, с которой прожил всю жизнь. Она родила ему тринадцать детей, пятеро из которых умерло в раннем возрасте.

Оставить литературу и превратиться в сельского хозяина Толстой, разумеется, не мог, а размеренная и счастливая жизнь семьянина в Ясной Поляне содействовала творчеству: с феноменальной быстротой начала создаваться эпопея «Война и мир» (1863—1869). Уход в историческую тему, в события полувековой давности, не был отказом от участия в споре — вся Россия в те годы бурлила на переломе, шла эпоха «великих реформ», горячо спорили либералы и консерваторы, раздались первые выстрелы террористов или, как их называли тогда, анархистов, в царя, — обращение к истории было все же ответом на злободневную полемику, на выпады демократов против дво-

рянского сословия, на призыв к эмансипации женщин, к переустройству общества. Большинство новых идей автор «Войны и мира» встречал скептически. Его идеалом был добрый, патриархальный мир старины, чистота «живой» жизни. Величайший критик и разрушитель выступал пока что как гениальный художник, с наслаждением рисующий красоту и полноту мира, пускай увядшего. В романе «Война и мир» Толстой затронул глубокие историко-философские вопросы, например: о роли народа и личности в движении мировых событий. Противопоставляя Наполеона русскому фельдмаршалу Кутузову, Толстой с полемической запальчивостью стремился доказать превосходство Кутузова, который понимал дух народных масс и угадывал ход истории. Но уже следующий роман «Анна Каренина» (1873—1877) — резко критическое и острое произведение, захватившее огромный круг современных больших проблем. Действие романа происходит в обществе, которое Толстой знал полнее всего: в столичном большом свете. Все тайные пружины, двигающие поступками людей, лицемерие и условности этой среды Толстой безжалостно обнаружил и, может быть, сам того не желая, вынес приговор не Анне, изменившей мужу, а обществу, которое вынудило Анну расстаться с жизнью. Сила Толстого-художника оказалась могущественнее замысла Толстого-моралиста, полагавшего, что не следует никого осуждать, ибо, как сказано в эпиграфе словами евангелиста: «Мне отмщение, и аз воздам». Толстой как бы неотклонимым проектором освещает все тайные изгибы женской души, психологическая мощь его в этом произведении беспримерна. Роман явился предтечей сложных, ассоциативных романов двадцатого века, построенных на завоеванных литературой позже приемах психоанализа. Во многом роман автобиографичен: в образе помещика Левина, увлеченного хозяйством и преданного семье, Толстой изобразил себя, в прекрасно написанных женских образах — не Анны — можно угадать черты жены писателя. И главное: в «Анне Карениной» Толстой вплотную приблизился к мучитель-

ным для него проблемам, обозначившим духовный кризис писателя: разочарование в устоях жизни, которые еще недавно казались незыблемыми. Ломка мировоззрения привела к тому, что первая половина восьмидесятых годов была отдана нравственно-религиозным сочинениям «Исповедь» (1879—1880), «В чем моя вера?» (1882—1884), «Исследование догматического богословия» (1879—1880), «Соединение и перевод четырех евангелий» (1880—1881). Толстой полагал теперь, что объединить людей и дать им счастье могут только идеи любви и всепрощения.

Однако художественный напор не иссякал в Толстом, во второй половине восьмидесятых из-под его пера выходят такие замечательные вещи, как повести «Смерть Ивана Ильича» (1887—1889) и «Крейцера соната» (1889—1890), пьеса «Власть тьмы» (1886), «Плоды просвещения» (1886—1889) и в начале девяностых годов рассказ «Хозяин и работник». В эти же годы все более грозно сгущались столкновения Толстого с цензурой, с официальной церковью. Повесть «Крейцера соната» была цензурой запрещена и смогла быть напечатана только по личному распоряжению Александра III, с которым С. А. Толстая добилась свидания. Деятельность Толстого в связи с помощью голодающим, резкие протесты против преследования сектантов (духоборов и молокан), обличительные идеи в статьях и произведениях художественных были направлены против собственной дворянской среды, против государственных установлений, против фальшивой морали власть имущих — все вызывало растущее недовольство правящих кругов и церковников. В 1901 году синод отлучил Толстого от церкви. К этому времени Толстой завоевал громадную славу в стране и в мире, официальные преследования только увеличили его популярность. Ясная Поляна сделалась местом паломничества людей со всех концов России и из-за границы.

Последнее крупное сочинение Толстого, роман «Воскресение» (1889—1899) есть, по существу, изображение неисцелимой боли, которую испытывает совестливый человек —

в первую очередь автор — в тисках бюрократического государства, в железном «порядке вещей». Выход, предлагаемый Толстым: новое постижение христианской морали. В последнее десятилетие созданы выдающиеся по художественному совершенству произведения: повести «Хаджи-Мурат» (1896—1904, опубл. в 1912), «Фальшивый купон» (1902—1904, опубл. в 1911), «Отец Сергей» (1880—1898, опубл. в 1912), пьеса «Живой труп» (1900, опубл. в 1911), рассказ «После бала» (1903, опубл. в 1911).

Еще в 1891 году Толстой публично отказался от авторской собственности на все свои сочинения, написанные после 1880 года. Этот поступок соответствовал идеям Толстого о собственности вообще, а также согласовался с теми мыслями об искусстве, которые, собранные вместе, явились большой статьей «Что такое искусство?» (1897—1898). В этой статье по поводу современного искусства и своего собственного Толстой пишет: «Искусство нашего круга стало блудницей... Настоящее произведение искусства может проявляться в душе художника только изредка, как плод предшествующей жизни, точно так же, как зачатие ребенка матерью». И в другом месте: «Как только искусство стало профессией, ослабилось его драгоценнейшее свойство — искренность». Нежелание делать из искусства профессию, получать от него материальные выгоды, нежелание жить в роскоши, обладать собственностью — эти идеи, не встречавшие поддержки у С. А. Толстой, стали причиной глубокой семейной драмы. Толстой много раз порывался уйти из дома. Он страдал от несоответствия того, что он проповедовал, с тем, как жил: то есть с образом жизни богатого русского помещика. 28 октября 1910 года Толстой тайно ушел из Ясной Поляны, намереваясь добраться до Крыма, но по дороге простудился и скончался от воспаления легких на железнодорожной станции Астапово.

Непреходящее значение Толстого — в моральной мощи его сочинений¹. То общеизвестное в его учении, что при-

нято называть «непротивлением злу», есть только часть этой мощи, край громадной духовной силы, а весь материк толстовской морали можно обозначить так: жить по правде, то есть по совести. Толстой видел худое устройство мира, но считал, что это не может быть оправданием того, что человек «живет не так». (Иван Ильич, помирая, сокрушался по поводу того, что «жил не так») В отличие от многих современников, которые полагали, что надо сначала переменить худое устройство, а потом уж заняться человеком с его летучей моралью и кратковременной совестью, Толстой был убежден в том, что тем и другим надо заниматься одновременно. В противном случае будет так: вот сделаю ремонт в квартире и начну жить по совести, а то ведь пока грязные обои и старая мебель, я имею право жить дурно. И выйдет так, что в дурных поступках человека виноваты обои. Но Толстой грозно сказал: нет! Загляните в себя, ужаснитесь обоям своей души, перемените старую мебель своих привычек, и это поможет всем людям переделать худое устройство мира. А насколько мир худ, Толстой понимал и видел хорошо, и чем дольше жил, тем понимал и видел со все большим ужасом и душевную муку.

В статье «Не убий!», посвященной итальянским делам — убийству анархистом Гаэтано Бресси короля Гумберта 1-го, — Толстой написал: «А поддерживает теперешнее устройство обществ эгоизм людей, продающих свою свободу и честь за свои маленькие материальные выгоды».

Эгоизм — это заурядное, столь хорошо всем знакомое человеческое свойство — Толстой наделяет исполинской силой, ибо оно, как он полагает, может создавать и поддерживать целые общества. Вот так переустройство души одного человека — с неизменно присущим ему эгоизмом — тесно связано с переустройством мира. Одно немислимо без другого. Толстой призывал начинать с себя. Эгоизм имеет много масок, обликов, градаций, иногда его энергия настолько сильна, что убивает других людей, а иногда раствор слаб и едва заметен. И нужна гениальная наблю-

дательность, чтобы обнаружить его присутствие. Я не против холодного глазомера аналитиков структуры, но я против утверждения, будто психологический роман себя изжил. Существование Толстого, жизнестойкость его книг это утверждение разбивает. Можно ли с помощью анализа структуры разобраться внутри книги — героя — и в конечном счете внутри себя, что есть добро и что есть зло? Все бывает так запутанно, слитно, невозможно разобрать где что. Толстой призывал терпеливо — разберите! Распутайте! Это возможно, надо найти концы. В книгах Толстого нет назиданий, нет прописных истин, там есть высшее знание: как поступать согласно естественному ходу вещей. Совесть Толстого есть знание. (В слове «совесть» коренится этот смысл. Русское «совесть» — совокупное знание, со-весть, впрочем, как и немецкое Gewissen — Ge-wissen). Когда Пьер Безухов расстается с умирающим Платоном Каратаевым, он не слишком мучается своим отчуждением от него, своим нежеланием подходить к нему и слышать тихие стоны — в этом есть правда естественности, ибо помочь Пьер не в силах — зато он всем существом стремится узнать, понять и разобраться. «Он узнал, что на свете нет ничего страшного. Он узнал, что как на свете нет положения, в котором человек был бы счастлив и свободен, так и нет положения, в котором он был бы несчастлив и несвободен. Он узнал, что есть граница страданий и граница свободы и что эта граница очень близка».

Совесть Толстого беспощадна — в той степени беспощадности, какая присуща природе, естественному ходу вещей.

От морального набора толстовских книг идут остальные качества великого писателя — понимание других, понимание себя и жажда добираться до сути. Когда в письме Александру III Толстой писал: «Я, ничтожный, не призванный и слабый, плохой человек...» — он писал то, что думал. Почему он так думал — вопрос другой. Но то было истинное чувство, а не ради красного словца. По-

жалуй, нет в мировой литературе другого писателя, который был бы так строг и безжалостен к себе, причем не показной, натужливой строгостью, а глубокой и естественной, и тут кроется один из величайших образцов, увы, почти недостижимый. Немало писателей умеют подшучивать над собой, иногда зло, остроумно, мы это ценим, и улыбаемся, и благодарны, но Толстой не подшучивал, а взрезал, анатомировал, иногда читать его страшно. Как индийские факиры, он умел оперировать себя. Нет, он не шутил — хотя в обыкновенном житейском понимании это была неправда — он не шутил, когда в «Исповеди» писал о себе: «Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтоб убить, проигрывал в карты, проедал труды мужиков, казнил их, блудил, обманывал... Не было преступления, которого я бы не совершал, и за все это меня хвалили, считали и считают мои сверстники сравнительно нравственным человеком. Так я жил девять лет. В это время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости».

Он сказал много горького о людях, о том, что жизнь не знает пощады. Он показал сатанинскую правду: умирающий обрекает родных. Литература до него не касалась этих бездн. Бур проник до рекордных отметок. Писатели после Толстого догадались: можно и нужно бурить в еще более глубинных горизонтах. Кафка написал рассказ «Превращение», где своими средствами развил найденное Толстым: родственники Замзы, любившие его, но отчаявшись спасти, с облегчением вздыхают после его смерти и уезжают на прогулку за город, а родственники умирающего Ивана Ильича идут с будущим зятем в театр. Осуждает ли их Толстой? Нет, не осуждает, он горюет вместе с ними, он понимает их: они должны подчиниться естественному ходу вещей.

У Толстого есть выражение «быть пьяным жизнью». Вот это «пьянство жизнью» — делающее человека счастливым и могучим, одурачивающее его — показано с замечательной силой во всех книгах Толстого. Он сам был пьян жизнью, Сам пережил минуты смертельно-тяжкого по-

хмелья, едва не погиб, прежде чем вот пришел к чему: смысл человеческой жизни в том, чтобы добывать ее.

Напрасно полагают иные, что развивать «школу Толстого» это значит составлять длинные, громоздкие фразы, кое-как сшитые словечками «что» и «который». Школа Толстого — это работа на большой глубине. Для писателей Толстой поставил неопределимые ориентиры: он говорил о трех совершенствах в искусстве. Первое — значительность содержания, второе — красота, третье — задушевность. Эти обязательные параметры истинного художественного произведения остаются, вероятно, в силе и сегодня, так же, как остаются в силе опасности псевдолитературы, на которые указывал Толстой. Псевдолитератор «берет ходячее в данное время и хвалимое умными по его понятию людьми содержание и облекает его, как умеет, в художественные формы... или же избирает тот предмет, на котором он более всего может выказать техническое мастерство». А настоящий писатель «должен ждать, чтобы в его душе возникло то важное, новое содержание, которое бы он истинно полюбил, а полюбив, облек бы в художественную форму».

Популярность Толстого и в наше время — вне сомнений. Флобер в разговоре с Тургеневым однажды сказал, что художнику и толпе нравятся разные вещи, но есть великие произведения, которые нравятся и художнику и толпе. На что Тургенев заметил: «Но имейте в виду, нравятся по разным причинам». К этому можно добавить: по какому-то высшему счету эти разные причины объединяются в одну — великие произведения нужны для добычи в ани жизни, о чем говорил Толстой. Как поля, как леса. Каждый берет от полей, от лесов что-то свое. Созданное Толстым стало частью окружающего нас мира.

1978 г.

НЕЧАЕВ, ВЕРХОВЕНСКИЙ И ДРУГИЕ...

В чем загадка Достоевского? Почему спустя сто лет после смерти он один из самых живых, сильно действующих, необходимых человечеству? Художественная и мыслительная мощь Достоевского не растратилась в десятилетиях, а, наоборот, неуклонно возрастает и крепнет. Его влияние на литературу XX века неоспоримо. И не только на литературу. Это тем более загадочно, что с точки зрения литературной формы Достоевский — писатель неправильный. Живописность, образность, пластика, все то, что в привычном понимании составляет плоть прозы, Достоевского не заботит. Он лишен зуда все непременно с чем-то сравнивать. Метафоры его не интересуют. Он может спокойно написать: «Он покраснел, как рак», или «Он покраснел, как пион». Пейзажей в его романах почти нет. Они тормозят действие. Мысли, чувства, идеи извергаются лавой, и нет времени останавливаться и глядеть на природу. А передавать посредством пейзажа душевное состояние, как учит литературоведение, Достоевскому не нужно — он передает состояние другим способом. Речи героев несуразно длинны. Люди так долго, нудно, страстно, бесконечно не разговаривают. Да и композиция романов какая-то сумбурная, неестественная — отдельные лица выскакивают вначале, потом исчезают; незначительные события занимают много места, значительные — мало. Есть фигуры будто бы важные, о которых мы не знаем решительно ничего, кроме того, что они исполняют служебную роль — рассказчика. Но ведь так не делается по правилам прозы. Каждая фигура должна быть осязаема. Иначе зачем ее вставлять в сочинение? И на всем печать неистовой спешки, оттого небрежность, неряшливость, неотделанность. Ну да, он был в долгах, он спешил, ему некогда было шлифовать, оттачивать.

И вот оказывается...

Да мы ничего этого просто не замечаем! Никаких «покраснел, как рак», никаких несуразностей, неестествен-

ностей! Потому что он захватывает главным — обнажает перед нами внутреннюю суть людей. А ведь нет ничего интересней, как заглядывать внутрь других и себя. Он описывает то, что наименее доступно описанию, — характеры. И для этих описаний — я бы назвал их психологическими пейзажами или пейзажами души — не жалест ни красок, ни подробностей, ни зоркости, ни многих, многих страниц. Исследуя характеры, Достоевский исследует все стороны человеческого бытия. Все тайное и запертое отмыкается этим ключом. Такая работа требует глубокого погружения. Магма характеров находится в недрах, под великою толщей — ее надо прорыть, прогрызть. Мы, обыкновенные сочинители, находимся на поверхности, где пейзажи, а лазерный луч Достоевского проникает вглубь. Перед началом работы над романом «Бесы» — книгой политической и полемической, требовавшей, вероятно, в первую очередь социального анализа, — Достоевский написал в черновике чуть ли не первую фразу: «NB. Все дело в характерах».

Для раскрытия характеров Достоевский ставит героев в ситуации, которые теперь принято называть экстремальными. Но в наше время, когда это понятие возникло и стало излюбленным у критиков, оно связано с войной, тайгой, пустыней, кораблекрушениями, прорывом дамбы и прочим в этом роде. Связано с тем, что требует физической смелости и спортивной закалки. Достоевского интересуют экстремальные ситуации духа. Человек мучается, приходит в отчаянье, решается на безумные поступки каждую минуту, ибо все это происходит в глубине сознания, чего мы не замечаем, а он — видит. В экстремальной ситуации находится Раскольников, убивший двух людей, но в экстремальной ситуации находится и Макар Девушкин, терзающийся от собственного ничтожества, и Степан Трофимович Верховенский, который никого не убивал, живет в достатке, но он приживал, неудачник, вынужден терпеть сумасбродную любовь генеральши Ставрогиной, и это делает жизнь невыносимой. Недаром он говорит: «Я человек,

припертый к стене!» Для Достоевского жизнь — экстремальная ситуация.

И есть еще феномен, делающий книги Достоевского столь читаемыми сегодня — для тех, кто еще не разучился читать. Многие разучились, сидя у телевизоров. Достоевский — отгадчик будущего. Правда его отгадок становится ясна не сразу. Проходят десятилетия, вот уже минул век — и, как на фотобумаге, под воздействием бесконечно медленного проявителя (проявителем служит время) проступают знаки и письмена, понятные миру. Книги Достоевского подлинно «имеют свою судьбу», которая сложна, болезненна, противоречива, конца ей не видно. Эти сети закинуты далеко вперед, в пока еще неведомые пространства. О книгах Достоевского сначала судили грубо, потом страстно, потом на них взглянули другими глазами. Человечество погрузилось в апокалипсические испытания XX века и измученным зрением все оценивало по-новому. Особенно поразительна в этом смысле судьба романа «Бесы»¹. Современники, даже наиболее проницательные, не оценили «Бесов» по-настоящему. Левый лагерь категорически признал книгу антиреволюционной, хотя она была антипсевдореволюционной. Русский якобинец Ткачев в статье «Больные люди» яростно хлопотал против Достоевского, но не смел коснуться двух главных болевых точек романа — убийства Шатова и идей Шигалева — Верховенского, ибо то и другое Достоевский взял из реальной жизни и назвать то и другое плодом воображения больного человека было никак уж нельзя. Не поняли истинного значения «Бесов» и представители художественной элиты и правого лагеря — первые видели в романе недостаток художественности, вторые поднимали его на щит все за ту же антиреволюционность. У Шопенгауэра есть размышление о природе таланта и гения. Талант, считает философ, попадает в цели, в которые обычные люди попасть не могут, а гений попадает в цели, которых обычные люди не видят. Так вот: книга, написанная впопыхах, по жгучим следам событий, почти пародия,

почти фельетон, превратилась под воздействием «проявителя» в книгу провидческую. Как это случилось?

Больше ста лет назад, в ноябре 1869 года, в Москве в Петровском парке произошло убийство мало кому известного молодого человека, студента Иванова. Убивали впятером: двое заманили в безлюдное место, затолкали в грот, трое набросились, один держал за руки, другой душил, третий выстрелил в голову. Иванов укусил стрелявшего за палец. Тело убитого бросили в пруд. Через четыре дня его обнаружила полиция.

Убийство студента Иванова, ничем не примечательное, гнусное — впятером на одного! — стало, однако, одним из самых заметных событий прошлого века, а тень от него перекинулась на век нынешний. И кто знает, куда потянется дальше. Для русской истории это убийство не менее роковое, чем, скажем, убийство народовольцами царя Александра II. Дело не в том, что Достоевский взял этот сюжет для романа «Бесы» и тем обессмертил убийц и жертву, а в том, что убийство в Петровском парке обозначило движение, которое по имени главного убийцы — Нечаева (того, кто прострелил Иванову голову) — получило название нечаевщины, переполошило Россию, жандармов, либералов, революционеров, померещилось фантастической и страховидной ерундой, обреченной на гибель.

Сергей Нечаев, сын сельского священника, учитель закона божия из провинции, желчный, болезненного вида юноша, страдавший тиком лица, приобрел с годами — так же как его ненавистливый жизнеописатель — все большую славу. Как два вечных супротивника, как Христос и антихрист, они не могли теперь существовать друг без друга и в каждом новом поколении находили себе адептов: у Достоевского их было неизмеримо больше, но адепты Нечаева ничтожною горсткой умели приводить мир в содрогание.

Так в 1871 году содрогнулась Россия, когда судили нечаевцев (сам Нечасв ускользнул от суда в Европу и был судим несколько лет спустя), и в газете «Правительствен-

ный вестник» появилось в качестве документа, приобщенного к делу, зловещее сочинение: «Катехизис революционера». Долгое время авторство приписывалось Бакунину, с которым Нечаев сошелся в Европе и сумел ему понравиться, но в последнее время ученые склонны обелять знаменитого «апостола анархии» и прямо называют творцом «Катехизиса...» Нечаева. Вот некоторые цитаты из этого труда:

«1. Революционер — человек обреченный. У него нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни даже имени. Все в нем поглощено единым исключительным интересом, единою мыслью, единою страстью — революцией.

2. Он... разорвал всякую связь с гражданским порядком и со всем образованным миром и со всеми законами, приличиями, общепринятыми условиями, нравственностью этого мира.

3. Революционер презирает всякое доктринерство и отказался от мирной науки, предоставляя ее будущим поколениям. Он знает только одну науку — разрушения. Для этого он изучает теперь механику, физику, химию, пожалуй, медицину. Для этого изучает денно и ночью живую науку людей, характеров, положений и всех условий настоящего общественного строя...

4. Он презирает общественное мнение. Нравственно для него все, что способствует торжеству революции. Безнравственно и преступно все, что мешает ему...

6. Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены в нем единою, холодной страстью революционного дела...»

Далее подробно: как следует организовывать тайные кружки, как вербовать членов, как конспирировать, как и под каким видом проникать во все слои общества, как добывать денежные средства и прочее. Особенно замечательна глава «Отношение революционера к обществу». Здесь объявлялось, что «все это поганое общество долж-

но быть раздроблено на несколько категорий». Первая категория — неотлагаемо осужденные на смерть. При составлении списков должно руководствоваться отнюдь не личным злодейством человека, ни даже ненавистью, возбуждаемой им в народе, а мерою пользы, которая должна произойти от его смерти для революционного дела... Вторая категория: лица, которым даруют только временно жизнь, чтобы они рядом зверских поступков довели народ до неотвратимого бунта. К третьей категории принадлежит множество высокопоставленных скотов или личностей, не отличающихся ни особенным умом, ни энергией, но пользующихся по положению богатствами, связями, влиянием, силой. Надо их эксплуатировать всевозможными путями, опутать их, сбить с толку и, овладев, по возможности, их грязными тайнами, сделать их своими рабами... Далее следуют четвертая, пятая и шестая категории: либералы, псевдореволюционеры и женщины, которые тоже строго распределены на разряды по удобству и способу их употребления для той же «пользы дела».

О какой же «пользе дела» заботится автор «Катехизиса...»? Какова программа, цель, будущий результат дела? Тут сюрприз: ни программы, ни цели не существует. Сказано прямо: «Мы имеем только один отрицательный, неизменный план — общего разрушения. Мы отказываемся от выработки будущих жизненных условий и... считаем бесплодной всякую исключительную теоретическую работу ума».

Если план — общее разрушение, то стоит ли останавливаться перед разрушением одного человека?

На процессе 1871 года выяснилось: студент Иванов был убит, по существу, ни за что, по пустому подозрению в предательстве, выдуманном Нечаевым. Ни один из четверых, кого Нечаев сплотил и сговорил на убийство, не верил до последней минуты в то, что Нечаев приведет угрозу в исполнение. Думали, хочет лишь напугать, заставить подчиняться. Но Нечаеву нужна была кровь. В романе «Бесы» Ставрогин советует Петру Верховен-

скому: «Подговорите четырех членов кружка укокошить пятого под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитую кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами вашими станут...» Но Петр Верховенский — он же Нечаев, Достоевский в черновиках и планах так прямо и называет его Нечаевым — лучше Ставрогина знает, как поступать. Он мог бы ответить генеральскому сынку: «Не учи ученого, съешь яблочка мочепоного!» Разница между ними: Ставрогин все страшное вываливает безоглядно наружу, а Петр Верховенский держит страшное глубоко в тайне. Для пользы дела.

Дальнейшая судьба Нечаева: в Европе он сумел очаровать простодушного Огарева и неукротимого Бакунина, убедил их в том, что возглавляет в России громадное тайное общество и для развития дела нуждается в средствах, выманил большую сумму у Огарева, пытался соблазнить дочь Герцена, выманивая деньги и у нее, но потерпел неудачу, процесс 1871 года сильно очернил его репутацию, европейские революционеры отшатнулись, Бакунин отрекся, и в 1872 году швейцарское правительство выдало Нечаева России как уголовного преступника. Молодежь не желала иметь с ним дела. Его прокляли и забыли. Но Нечаев оказался не просто жалкий обманщик и лишенный чести преступник, а дошедший до безумия фанатик «революционного» дела: это обнаружилось через десять лет, Достоевского уже не было в живых. Нечаев сумел благодаря фантастической воле и сверхъестественной силе внушения склонить стражников Петропавловской крепости на свою сторону и едва не устроил грандиозную мистификацию с побегом. Заговор раскрылся, многие стражники и солдаты поехали в Сибирь, а Нечаев погиб в крепости — в тот же день, 21 ноября, когда убил студента Иванова, только тринадцать лет спустя, в 1882 году.

Петр Верховенский не смог бы вынести всего, что вынес в крепости Нечаев (два года его держали в цепях), но Достоевский не знал об этих подробностях, а если б и

знал, его отношение к Нечаеву—Верховенскому, к одному из главных «бесов» столетия, вряд ли поколебалось бы. Злодейская откровенность «Катехизиса...» была тем барьером, который отделял все человеческое от нечеловеческого, и этот барьер был непреодолим даже в понимании. Писатель, который мог оправдать и простить многократных убийц из «Мертвого дома», теперь не находил сил для оправдания. Поразил, может быть, не сам текст, сколько характер того, кто мог создать подобное и в него уверовать. Характер! Это было загадочное, неподдающееся скорому разумению, и оттого Верховенский противоречив, неровен, неясен, смутно его происхождение и не виден конец. Вначале он легковесен, комичен, в нем есть шутовство, затем становится все более зловещим, inferнальным, приобретает черты демонические. Произошло это не потому лишь, что роман писался как бы в два приема — до процесса и после, когда раскрылась фигура Нечаева, — но и благодаря гениальной догадке: там должно быть то, и другое, и третье. Там должно быть много слоев. Верховенский — самый многомерный образ романа. Но главное в нем — злодейская суть.

Достоевский мог острее, чем кто-либо, почувствовать сокрушительную разницу между Нечаевым и вольнодумцами прежних лет, народниками начала 70-х: он сам прошел мученический путь заговорщика, мечтателя, принадлежал к тайному обществу Петрашевского и в 1849 году, осужденный на смертную казнь, стоял на эшафоте, но в последнюю минуту был прощен и отправлен на каторгу. Мир обогатился великой книгой: «Записками из мертвого дома». Мощь этой книги отдана одному чувству — состраданию.

Но нет ничего более далекого от нечаевщины, чем сострадание.

Хотя Достоевский давно выболел свои юношеские мечты о переустройстве мира в духе Фурье и Кабе (над которыми со знанием дела уже и глумился в «Бесах», вкладывая их в болтовню Степана Верховенского и Кирилло-

ва), он, однако, не зачеркивал прошлого, находил мужество и себя считать причастным к распространению болезни, от которой лихорадило не только Россию, но и Европу. В Европе-то она, впрочем, и зародилась. Достоевский писал в статье: «Нечаевым, вероятно, я бы не мог сделаться никогда, но нечаевцем, не ручаюсь, может, и мог бы... во дни моей юности... я сам старый нечаевец...» Отличие Нечаева от нечаевцев — тех, кого судили на процессе 1871 года, — заключалось в том, что нечаевцам были доступны такие человеческие чувства, как, скажем, раскаяние, для Нечаева же с его ледяным математическим умом никакое раскаяние, как и сострадание, недоступно. Раскаяние — это ведь и есть сострадание: к самому себе.

Революционеры-народники отрешивались от Нечаева. Называли его мистификатором, иезуитом, макиавеллистом, с отвращением говорили: «Ему все средства хороши для достижения цели». Кстати, «Монарх» Макиавелли в русском переводе появился как раз в 1869 году и для убийц Иванова был, возможно, свежим чтением. Народники имели программу, Нечаев же — никакой, кроме разрушения. Народники не отторгли от себя христианских понятий доброты, любви, товарищества, страдания ради ближних (не только ради идеи), Нечаев же отбрасывал как ветошь всякую нравственность прочь.

Верховенский и Шигалев, два главных «беса» романа, рассуждают: «Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов... Высшие способности всегда захватывали власть и были деспотами... их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык. Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями... мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство...» И наконец: снести сто миллионов голов — и создать новое общество. Свои маленькие головенки они из этих ста миллионов, разумеется, вычитают.

Основные идеи и черты нечаевщины воплотились в романе порою с фотографической точностью. Убийство Шатова полностью, до малейших деталей — вплоть до прокушенного пальца — соответствует убийству Иванова. Рассуждения главных героев — вариации на тему «Катехизиса революционера». Связь с преступным, разбойничьим миром — связь с Федькой Каторжным. Презрение к доктринерам — презрение Петра Верховенского к отцу, бывшему вольнодумцу, превратившемуся в чучело Дон-Кихота. Наконец, шпиономания — она процветает у нечаевцев. Страх перед шпионами — инфраструктура подполья, в которой может произойти и быть оправдано любое злодеяние.

В первом номере нечаевского журнала «Народная расправа» есть такой пассаж: «Мы из народа, со шкурой, перехваченной зубами современного устройства, руководимые ненавистью ко всему ненародному, не имеющие понятия о нравственности и чести по отношению к тому миру, который ненавидим и от которого ничего не ждем, кроме зла». Один из героев «Бесов» говорит: «Вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести».

Русские террористы, члены знаменитой «Народной воли», хотя и проклинали Нечаева за антиправвенность, к концу деятельности во многом — силою обстоятельств и логикой движения — приблизились к Нечаеву. И все же глубинной своей природой они отличались от Нечаева бесконечно, убивали только врагов, представителей самодержавной власти, а возможность гибели людей сторонних приводила их в ужас и заставляла порой откладывать покушения. Террористы теперь не останавливаются ни перед чем: взрывают самолеты, поезда, аэропорты, универмаги, народное гулянье на площади... И это нечаевщина в чистом виде. Это то самое, к чему призывал Нечаев и в чем признавался мелкий бесенок Лямшин из романа Достоевского: «...всех обескуражить и изо всего сделать кашу, и расшатавшееся таким образом общество,

болезненное и раскисшее, циническое и неверующее,— вдруг
взять в свои руки, подняв знамя бунта».

Несчастный Шатов, к которому Достоевский испытывает мрачное, укоризненное сочувствие, говорит: «Знаете ли вы, как может быть силен один человек?» Роман показывает такую силу одного человека — но не Кириллова, который убивает себя, чтобы стать богом, и не Ставрогина, приводящего дикими поступками в трепет целую губернию, а Петра Верховенского, который быстро и страшно уничтожает всех. Каким способом? Силою тайного зла, которая и есть сила одного человека.

Достоевский расщепил, исследовал и создал модель зла. Эта модель действует поныне. Все части в ней типовые. Взять, к примеру, небезызвестного Карлоса — чем он не Верховенский? Он так же абсолютно антинравствен, патологичен, властолюбив, мал ростом, обладает легендарной сексуальной мощью, внезапно появляется, бесследно исчезает, его имя окружено тайной. По своему происхождению Карлос, правда, отличается от Нечаева. Он сын миллионера. Но это дань веку. В наше время слишком много миллионеров. Характер! Вот что царит над всем. И это часть созданной Достоевским модели. Через столетие писатель заглянул в наши будни: похолодание, снежные заносы, эпидемия гриппа, ограблен банк, взорвана школа, захвачены заложники, требуется выкуп в пять миллионов — в противном случае сто сорок человек будут взорваны вместе с самолетом. Для пользы дела. Некоторые события нынешней «террориады» почти в деталях повторяют знакомые сюжеты: например, убийство одного «из наших», кого подозревают в донссе. А может, не подозревают, а только делают вид, что подозревают. Ульрих Шмюкер, немецкий террорист из группы Баадера — Майнхоф, был убит по неясному предположению, что выдал двух товарищей: они спали в машине возле дома родственников Шмюкера и были схвачены полицией. Убийство Шмюкера поручили его другу Тильгенеру, но тот отказал-

ся. Шмюкер все равно был убит, а Тильгенер умер, за-
травленный угрозами.

Иванов, Шатов, Шмюкер — для пользы дела. Презрение к человеческой жизни, убить кого-либо, кто попал в пресловутые «категории», для Нечаева так же просто, как убить комара. «Человек в униформе для нас не человек», — сказала Ульрика Майнхоф в тюрьме корреспонденту «Шпигеля».

И все же: что происходит с бесами? Почему они не превращаются в свиней и не бросаются со скалы в озеро, чтобы исчезнуть, как предсказывал евангелист? И Достоевскому под конец жизни уже становилось ясно, что все тут непросто и спасительное озеро далеко: пламя бесовщины разгоралось, новые бомбы взрывались, новые ужасные имена выскакивали из российских недр и на глазах мира разворачивалась охота на царя.

Достоевский не дожил месяца до дня, когда Гриневичкий убил царя бомбой. Это ничего не принесло России, кроме бедствий. Принятие конституции, на что царь уже решился под напором обетоятельств, отложилось надолго.

Живучесть терроризма — плодов он не приносит, что для всех очевидно, — остается загадкой века.

Ян Шрайбер, английский философ, считает, что терроризм силен не числом и умением, а общественным мнением. Оно представляет из себя сложный комплекс ненависти, восхищения, отчаяния, надежд и страха. Это кривое зеркало, но с мощным усилителем. Вечный соблазн: все проблемы решить разом — одной бомбой, одним последним убийством. Достоевский считал — к концу 70-х, когда терроризм в России пугающе разгорался, — что общество выработало какую-то особую, вывернутую наизнанку стыдливость в отношении террора. Издатель А. С. Суворин вспоминал об одном разговоре с писателем:

«Представьте себе, Алексей Сергеевич, что мы с вами стоим у окон магазина Дациаро и смотрим картины.

Около нас стоит человек, который притворяется, что смотрит. Он чего-то ждет и все оглядывается. Вдруг поспешно подходит к нему другой человек и говорит: «Сейчас Зимний дворец будет взорван. Я завел машину» (то есть адскую машину, бомбу с часовым механизмом). Мы это слышим. Как бы мы с вами поступили? Пошли бы мы в Зимний дворец предупредить о взрыве или обратились к полиции, к городовому, чтобы он арестовал этих людей? Вы пошли бы?» Суворин ответил: нет, не пошел бы. «В том-то и дело, рассуждал Достоевский, ведь это ужас! Боязнь прослыть доносчиком. Представлялось, как приду, как на меня посмотрят, станут расспрашивать, делать очные ставки, пожалуй, предложат награду, а то заподозрят в сообщничестве. Напечатают: Достоевский указал на преступниксв. Разве это мое дело? Это дело полиции. Мне бы либералы не простили. Они измучили бы меня, довели бы до отчаянья. Разве это нормально? У нас все ненормально, оттого все это происходит»².

Общественное мнение, которого страшился Достоевский, питалось слухами и газетами, теперь эти возможности многократно усилились: все становится известно в тот же день и час. Мир следит по телевизору за драмой заложников, и нет более захватывающего зрелища. Террористы превратились в киногероев. Население рассматривает громадные фотографии в журналах, ужасается, старается понять: кто эти люди? инопланетяне? чего добиваются? чего хотят от нас? И первая, облегчающая душу догадка: от нас — ничего. Хотят от других.

Терроризм выродился в мировое шоу. Бесовщина стала театром, где сцена залита кровью, а главное действующее лицо — смерть. И есть подозрение, что это именно то, к чему террористы, сами того не сознавая, стремились. Без криков, проклятий и замирающих от страха сердец играть в этом театре неинтересно. Террор и средства информации — сямские близнецы нашего века. У них одна кровеносная система, они не могут существовать раз-

дельно: одно постоянно пожирает и насыщает собой другое.

Московский корреспондент газеты «Паэзе сера» Адриано Альдоморески однажды задал автору гипотетический вопрос: что бы он в первую очередь сделал, чтобы пресечь терроризм? В первую очередь, по мнению автора, следовало бы рассеять близнецов надвое. Террор надо лишить паблсити. Без паблсити нынешние бесы хиреют, у них падает гемоглобин в крови, им неохота жить. Это подтверждается эпизодом, который произошел в Штутгарте во время суда над группой Баадера—Майнхоф. Террористы упорно отказывались признать свое участие в убийствах, но в начале мая 1976 года началась забастовка прессы в ФРГ, и это повергло четверку террористов в уныние: без паблсити им стало нечем дышать. Они начали признаваться. Ульрика Майнхоф покончила с собой. Есть разница между ними и Нечаевым, который отчаянно боролся восемь лет в одиночной камере, во мраке и безвестности!

Обозначился двойной лик терроризма — Верховенский и Шатов. Бес рано или поздно должен убить святого. Сначала в себе. Почему гнев и боль Достоевского живы сегодня? Наше время переломное: жить дальше или погибнуть? Мир вокруг колоссально и чудовищно переменялся. Достоевский с его фантазией не мог бы предположить, каковы перемены. Нынешний Кириллов обладает абсолютной способностью взорвать вместе с собой население Земли, чтобы стать богом. В 1975 году в Америке двадцатилетний физик соорудил из спортивного интереса атомную бомбу за пять недель.

И все же характер человечества остался тот же: противоречивый, забывчивый, легкомысленный. Мировой Скотопригоньевск опомнится лишь тогда, когда вспыхнет пожар. Диктор французского радио сказал в 1978 году: «Смерть Альдо Моро заслоняет всю остальную действительность. Но все же я сообщу вам о результатах бегов...»

Бега продолжают. Люди интересуются их результатами. Верховенский и Карлос до сих пор не пойманы и бродят в нашем маленьком мире на свободе. Поэтому будем внимательно читать Достоевского.

1980 г.

ТРИЗНА ЧЕРЕЗ ШЕСТЬ ВЕКОВ

Что же скрыто в глубинах народной памяти, что сохранилось, пережглось, превратилось в уголь, в руду, в нефть? История живет в книгах, а историческая память — в языке и в том, что принято называть душою народа. Никто кроме структуралистов не может в точности объяснить, что есть душа, но необъяснимое существует, и в этом необъяснимом существует другое необъяснимое — память, — и тут мы находим донесшиеся из 600-летней дали слова: «Мамаево побоище». От многовекового употребления словосочетание это стерлось, потускнело, оплыло, как древний пятак, из него вытекла кровь и отлетел ужас. «Ребята! — говорят родители детям. — Что вы здесь мамаево побоище устроили? А ну прекратите сейчас же!» Но сохранились другие слова: ярлык, ясак, аркан. И в них — железный стук, рок, нет спасенья.

«Бог бо казнит рабы свои, — говорит летописец, — напастьми различными, и водою, и ратью, и иными различными казнями; хрестьянину бо многими напастьми внити в царство небесное».

Спустя столетия все видно просторнее. Да что же было? В Италии только что ушли из жизни Боккаччо и Петрарка. Во Франции кипела Жакерия, вспыхнула и погасла первая Коммуна, в Англии проповедовал Джон Виклиф, воспитанный на Роджере Бэконе, предтеча реформации, считавший, что «опыт — главный метод всякого знания», и Чосер писал свои «Кентерберийские рассказы». В Праге и Кракове открылись университеты...

Летописец не мог угадать того, что увидел спустя

четыре века Пушкин¹: «России определено было высшее предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу порабощенную Русь и возвратились в степи своего Востока». Варвары возвратились, оставив аркан на горле русской земли, и ханы в Орде напрягали его, то ослабляя, то сжимая петлю, почти два с половиной века. А русский народ не знал о сонетах к Лауре и не слышал о «Кентерберийских рассказах», но, возможно, его страдания связались с ними — с рассказами и сонетами — какой-то другой, отдаленной и незримой петлей? Да уж если про то, надо вспомнить более давнее, домонгское: почти два столетия боролась Русь со степняками, заслоняя им ход в южные земли Европы — без умысла, лишь обороняя себя, — и изнемогла в борьбе, и стала отрываться от степняков на север. Монголы накатились на уже изнемогшую Русь. Жизнь при монголах непредставима. Все было, может быть, не так ужасно, как кажется. И все было, может быть, много ужасней, чем можно себе представить. Есть ученые, полагающие, что иго при всех его тяготах, поборках, невыносимостях имело некоторые положительные стороны: оно принесло на Русь своего рода порядок. «А все же при них был порядок!» — говорили какие-нибудь дьяки, откупщики в конце пятнадцатого века. Ну да, монголы устроили ямскую службу, чинили и охраняли дороги, ввели перепись населения на Руси, противились самочинным судам и всякого рода бунтам, но все это — для удобства угнетения. Еще приводят такое соображение: иго содействовало объединению русских земель, укреплению Москвы. Но это все равно что говорить: спасибо Гитлеру, если б не он, наша армия не стала бы в короткий срок такой мощной. Монгольское владычество, конечно, сплачивало народ и князей, страдавших от общей беды — хотя князья, духовенство страдали куда меньше народа, — но оно же развращало, выдвигало худших, губило лучших, воспитывало доносчиков, изменников, вроде рязанского

князя Олега, который ради ханских подачек не раз предавал своих братьев. А каким унижениям, глумлениям, а то и пыткам подвергались русские князья, совершавшие многотрудные поездки в Орду, чтобы выпросить ярлык или ханскую милость в какой-нибудь распре с таким же горемыкой! И все это происходило не бесследно для того необъяснимого, о чем мы говорили выше и что, за неизменением лучших слов, называется душой народа. Карамзин писал: «Забыв гордость народную, мы выучились хитрым низостям рабства».

Неисцелимые раны нанесены, вековая боль опалила, по потомки никогда не прочувствуют этих ран и не поймут этой боли. Потому что все состояло из малого, из ничтожного, из каждодневного сора, из того, что потомкам не увидеть никаким зрением и фантазией. Летописи сохраняют редкие и сверкающие в одиночестве притчи вроде рассказа про княжьего сына Федора, посла к Батыю, который в ответ на просьбу Батя показать ему наготу жены своей, красивой Евпраксии, ответил: «Когда нас одолеешь, тогда и женами нашими владеть будешь». Батый разгневался и велел убить русских послов. А Евпраксия в отчаянии бросилась с высокой башни и «заразилась» насмерть, то есть убилась. На том месте стоит город Зарайск, он же «Заразск». Но тьмы безвестных Федоров и Евпраксий рубились мечами и бросались в реки, на камни, на копья. Ведь самое ужасное было то, что это вышло — долгое. Люди вырастали, старели, умирали, дети старели, умирали, дети детей тоже старели, умирали, а все длилось — тамга, денга, ярлык, аркан. Конца было не видеть, и люди понемногу начали дичать в лютом терпении — привыкали жить без надежды, огрубели их сердца, остудилась кровь. Хитроумный Калита возвратился в 1328 году из Орды, выпросив послабления для Руси. Летописец: «Бысть оттоле тишина велика по всей Русской земле на сорок лет и пересташа татарове воевати землю Русскую».

Время с 1328 по 1368 год, когда напал на Русь Ольгерд Литовский, считалось порою отдыхом для народа. Но

монголы этой передышкой сделали роковой промах — они допустили народиться поколению, которое не знало страха. С ним монголы и встретились на Куликовом поле.

Смысл Куликовской битвы и подвига Дмитрия Донского не в том, что пали стены тюрьмы — это случилось много позже, — а в том, что пали стены страха. Все верно, Мамай уничтожил не Дмитрий Донской, а Тохтамыш, тот же Тохтамыш спустя два года разорил Москву, мстя за поражения на Дону, и опять затягивался аркан, и все как будто возвращалось к прежнему, но — пали стены страха, и прежнего быть не могло. Русские увидели вековечного супостата битым и бегущим с поля боя. Чтобы истинно оценить происшедшее в излучине Дона и Непрядвы, надо хоть глазом, по грубой карте сравнить противников: крохотное Московское княжество вкупе с несколькими соседними и — безграничная империя, протянувшаяся от берегов Волги до желтых китайских рек. (Усобицы между улусами, согрывавшие империю, в расчет не берем, усобиц и на Руси хватало.) И можно ли было решаться вступать в бой с исполином? По трезвому разумению — нет! В порыве безрассудной отваги, а точнее сказать, в порыве освобождения от страха — можно. Летописец писал про Дмитрия: «Аще книгам не учен сый добре, но духовные книги в сердце своем имяше». Гениальность Дмитрия заключалась в том, что он почувствовал то, чего сами монголы еще не понимали — страховидное чудище уже скрипело суставами, уже качалось. Никакие набеги ордынцев на Москву не могли уже остановить крепнувшей, молодой силы, а начало тому положило бесстрашие на поле Куликовом.

Есть еще другой смысл, проникновенный и сердечный, в памяти о Куликовом поле. И этот, другой, еще глубже вкоренился в народную душу, чем горделивое сознание победы и будущего величия Москвы, — жалость к убитым. «Задонщина» — плач по жертвам побоища. «Грозно бо и жалостно, брате, в то время посмотри, иже лежат трупы крестьяньские аки сenni стоги у Дона великого

на бреге, а Дон река три дни кровию текла». Современников битва потрясла прежде всего избытком крови — громадный пласт народа был вырван из жизни, и ведь погибшие были не просто молодые люди, а лучшие люди Руси. Но автор «Задонщины» плачет не только по русским, павшим в битве, его скорбь всеохватна, его слезы — по всем убиенным, по человечеству. «Уже нам, братья, в земле своей не бывать, и детей своих не видать, и жен своих не ласкать,— стонут умирающие татары,— а ласкать нам сырую землю и целовать зеленую мураву... Застонала земля татарская, бедами и горем наполнившаяся...»

Сразу по окончании битвы князь Дмитрий велит считать: сколько воевод нет и сколько молодых людей нет? Горестным списком заканчивается «Задонщина». «Господин князь великий Дмитрий Иванович! Нет, государь, у нас сорока бояр московских, двенадцати князей белозерских, тридцати бояр новгородских посадников, двадцати бояр коломенских, сорока бояр серпуховских, тридцати панов литовских, двадцати бояр переяславских, двадцати пяти бояр костромских, тридцати пяти бояр владимирских, пятидесяти бояр суздальских, сорока бояр муромских, семидесяти бояр рязанских, тридцати четырех бояр ростовских, двадцати трех бояр дмитровских, шестидесяти бояр можайских, тридцати бояр звенигородских, пятнадцати бояр угличских. А посечено безбожным Мамаем двести пятьдесят три тысячи».

По ним, не забытым, совершается теперь тризна через шесть веков немилосердной русской истории. Прочнее всего в народной памяти — скорбь.

1980 а.

II

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫЕ УРОКИ

ПЕРСОНАЖ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Я думаю, прежде чем начать рассуждения о персонаже в современной литературе, следует попытаться выяснить, какой смысл мы вкладываем в слово «персонаж». Необходимо хотя бы самая черновая, рабочая формулировка. Очевидно, правильно будет в общей форме сказать так: литературный персонаж — это человек, изображенный писателем. Иначе говоря, это — создание писателя. Но при создании персонажа писатель ограничен целым рядом условий. Персонаж не может быть голой выдумкой или же чистой фантазией писателя. Писатель изображает человека, созданного историей. Но история в разных странах и в разное время протекает по-разному.

Однако единое время создает и единую литературную ситуацию, которая накладывает печать на человека этого времени.

Мы говорим о человеке XIX столетия, подразумевая некие общие признаки в людях этого столетия. Именно в XIX веке различные страны и народы были гораздо глубже, чем прежде, вовлечены в круговорот мировой истории. Не случайно в самом начале XIX века возникает такое понятие, как «мировая литература». Мировая литература — не простая сумма национальных литератур. Подразумевается, помимо всего прочего, что перед различными национальными литературами, которые заняты своими собственными проблемами, стоят и общие задачи.

В XX столетии мировые связи сделались несравненно более многосторонними. Вообще весь характер исторического процесса резко изменился. И человек XX столетия существенно, принципиально отличается от человека пред-

шествующего столетия. Люди XX столетия прошли через две мировые войны. Они пережили величайшие революционные потрясения. Люди нашего времени заняты таким всеобщим делом, как предотвращение новой военной катастрофы. Когда известного итальянского писателя Альберто Моравиа спросили, что сыграло определяющую роль в формировании его таланта, он ответил — фашизм.

Фашизм разбит, но фашистская опасность существует и поныне. Это угроза новой войны. Демократическая литература нашего времени — антифашистская литература. Наше время нуждается в боевой литературе.

В своем обобщенном виде человек XX столетия и является персонажем всей мировой современной литературы. На этой почве возникают различные литературные течения, которые по-разному понимают и изображают современного человека и современную мировую ситуацию.

В последние годы во всех европейских литературах ведутся дискуссии главным образом по двум проблемам: проблеме реализма и проблеме романа. В сущности, спор идет о том, как понимать и изображать нашу эпоху и человека нашей эпохи. Эти споры выносятся и на международные встречи писателей. Два года назад состоялась дискуссия по роману у нас в Ленинграде. Аналогичные дискуссии проводились и в Финляндии. Встречи писателей разных стран имеют давнюю традицию. Во второй половине XIX века состоялось несколько европейских литературных конгрессов. Президентом первых из них был наш соотечественник Иван Сергеевич Тургенев.

Новая мировая ситуация изменила и самую структуру внутреннего человеческого мира. А это требует изменения и обновления всей системы художественных средств. Мы, советские литераторы, признаем необходимость такого изменения и обновления. Но вопрос в том, как изменять и обновлять. Грубо говоря, существуют два представления на этот счет. Одни стоят за полный разрыв с классическими традициями. Другие, напротив, отстаивают необходимость развития их. Наиболее активными противниками класси-

ческого реализма являются сторонники «нового романа». Мы слышали два года назад Натали Саррот, и она нас не убедила. «Новый роман» восстает против изображения человеческого разума и считает, что главная задача романиста — проникновение в подсознание. В результате из «нового романа» исчез человек. Это роман без персонажа, без сюжета.

Наш спор со сторонниками «нового романа» не есть только эстетический спор. Мы в этом споре поднимаем и большие общественные проблемы. В отказе от персонажа мы видим отказ от изображения нашей современности — не победу, а поражение. Подобное литературное направление утрачивает свою действенность, свой контакт с эпохой.

Огромную популярность на Западе имеют такие писатели, как Кафка и Камю. У нас они тоже хорошо известны. Мы также признаем творчество этих талантливых писателей, но и их творческие установки не позволяют раскрыть подлинные общественные конфликты нашей эпохи. Между тем великие художники прошлого всегда стремились к этому.

Понятно, что мы во многом не согласны с Гароди. Если бы в своей книге «Реализм без берегов» он приводил мысль о непрестанном, не знающем предела и берегов развитии реализма, то спорить было бы не о чем. Но его книга провозглашает реалистическим всякое аутентичное искусство. И спор неизбежен. «Реализм», который проповедует Гароди,— «реализм» без анализа. Между тем, как правильно говорит Альберто Моравиа, в нынешних условиях есть мужество дойти до корня, сказать правду, поверить в человека, в историю. Ничем подобным Кафка не обладает. И сам Гароди верно замечает, что мир Кафки скорее мираж, что герои Кафки на грани небытия.

Мы не просто за реализм, мы за развитие реализма. Как раз наша русская литература доказала безграничность возможностей реализма. Новаторство искусства неправильно было бы рассматривать лишь в отвлеченно-

эстетическом плане. Величайшими новаторами были Бальзак и Стендаль, Толстой и Достоевский. Они открыли новые пути для проникновения в глубины человеческой психологии и общественных отношений. И эти традиции великого искусства прошлого продолжает реалистическая литература нашего века. Кафку иногда ставят рядом с Достоевским. Многим обязанный Достоевскому, Кафка не сопоставим с этим гениальнейшим художником. Персонажи Достоевского — в противоречии с целым миром, так велика у них жажда справедливости, потребность утверждения собственной личности, заключающей в себе идею справедливости. В этом громадная человеческая привлекательность героев Достоевского, несмотря на то что они сплошь и рядом совершают недостойные человека поступки. Персонажей Кафки нам не за что любить, уже хотя бы по одному тому, что они ничего не хотят, раздавленные временем.

В нашем столетии новое слово о человеке было сказано прежде всего писателями-реалистами. Горький ввел в литературу нового героя. Это простой человек, рядовой рабочий. Горький по-новому изобразил человека, открыл новый тип связей с миром.

Проблема персонажа — это именно проблема связей человека и мира. Лучшим, очевидно, будет тот персонаж, который отличается богатством этих связей.

Никто не усомнится в высочайших достоинствах русской литературы XIX века. Может быть, ничего равного ей, даже и в чисто художественном отношении, человечество не создало за всю свою историю. Несомненно также, что это самая человеческая литература. И вот вопрос: как она понимала и как изображала человека? Пушкин открыл в Евгении Онегине человеческий характер, который на долгие десятилетия сделался центром всей русской литературы. От него ведут свою родословную герои Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского. Сила образа Евгения Онегина в том, что сквозь него просвечивает картина всей России. Продолжатели Пушкина сле-

довали примеру своего учителя. В частности, герои Толстого и Достоевского находятся на перекрестках проблем русской и всемирной истории.

Самое главное в человеке — его человеческое достоинство.

В прошлом веке человек мог сохранить свое достоинство и оставаясь частным человеком, уходя в свой частный мир. Даже изменяя своей мечте и своему идеалу, он часто изменял только самому себе, так как практически не был связан этим идеалом и этой мечтой с другими людьми. Нынче все иначе. Нынче у всех людей общее дело — и настолько простое, ясное, всем доступное и необходимое, что оно связывает их в единую семью. И если нынче человек уходит в свою «частную жизнь», то он не только себе изменяет, он предаёт идеал всечеловеческого братства.

На Западе много пишут относительно обезличивания человека. В Америке вышла книга Сайфера, которая так и называется «Исчезновение личности в современной литературе и искусстве». Автор пишет о бессилии человека перед эпохой, и такой «бессильный» человек в иных случаях возводится на пьедестал. Этот процесс осложняется и усугубляется традицией американской литературы, более сильной в изображении фактической стороны дела и менее способной проникать в духовную суть человека. Тем не менее и в американской литературе назрел протест против обезличивания человека. Появилась большая группа романистов, которые сами себя называют активистами. Активисты изображают неустрашимого бунтаря, преследуемого, однако, весьма ограниченные цели. В общем оказывается, что этот бунтарь не имеет единомышленников, но все-таки это не бунт ради бунта, а бунт ради человека, пока еще не нашедшего ни идеала, ни общности с другими людьми.

Наше внимание привлекают примечательные процессы, происходящие во всех литературах мира, процессы, связанные с поисками нового персонажа и нового освещения его. Все большее значение приобретают нравственные про-

блемы. Надо сказать, что это вообще свойственно литературе, которая стремится обнаружить всесторонние связи человека и мира. Такой человек не может не уделять значительного внимания самооценке. Тут можно было бы вспомнить многие имена современных писателей. Так, например, Бёль в своих последних произведениях с особенной остротой ставит вопрос об ответственности человека перед родиной, перед историей.

Проблема ответственности по-разному преломляется у различных писателей, в разных национальных литературах. Если Бёль остается в русле реалистических традиций, то искусство швейцарского писателя Макса Фриша более условно. Его персонаж дан, скорее, как носитель известных нравственных свойств, как некая образная формула. Главный герой его романа «Ното Faber» предстает перед нами лишь в виде стандартного образцового служащего. У него нет никаких человеческих качеств или влечений, и в этом его трагическая вина.

Речь идет не о том, возможно или невозможно, допустимо или недопустимо условное искусство. Речь идет о другом. О том, какое искусство более действенно, какое искусство более необходимо людям.

Наши симпатии к реализму легко объяснить. Реализм не исключает художественных исканий. Более того, он невозможен без них. Шолохов отнюдь не повторяет реализма Горького. У Шолохова другие персонажи, другой способ изображения. Герой романа Шолохова «Тихий Дон» простой русский крестьянин. Принадлежа душой одному лагерю, своими действиями он связывает себя с другим, в сущности враждебным ему лагерем. И потому переживания малограмотного человека возвышаются на уровень героев Толстого и Достоевского. Так создается картина величайшей революционной народной эпопеи с присущими ей трагическими чертами. Разве все это возможно было без истинного художественного новаторства?

Принципом гуманизма и нравственной чистоты проникнуты все лучшие произведения советской литературы.

При общности основных ее идеалов, они выступают с различными аспектами у разных писателей. В повести «Разгром» Фадеев изобразил представителей рабочей среды и выходцев из интеллигенции. В обрисовке этих персонажей он раскрыл роль социалистических идеалов в утверждении советского строя. И Фадеев-художник мало похож на Шолохова-художника, хотя оба они — революционные и реалистические художники.

Из сказанного можно заключить, как внимательно, даже предвзято читают советскую литературу те, которые говорят об ее однообразии, о стандартности наших писателей.

Литература наша всегда была психологической. В настоящее время этот психологизм приобрел и самокритичный характер. Новые веяния в нашей литературе нашли свое определительное выражение в стихах ряда поэтов. Одно из стихотворений Евгения Винокурова носит характерное название — «Познай себя».

Я готов себя выпнуть так,
Чтобы для самого себя
Стать объектом.
Тогда меня будет двое.

Общим учителем наших писателей является Лев Толстой. Даже поэтесса Ольга Берггольц заявляет, что именно сейчас ей близки и дороги толстовские традиции. Конечно, Толстой необъятен. И у Толстого могут найти нечто близкое себе писатели, совсем несхожие между собой. Но мне кажется, что в наше время Толстой привлекает особое внимание своей нравственной позицией.

У нас появились великолепные книги, связанные с историей утверждения и строительства советского общества. Это повести Нилина «Жестокость» и «Испытательный срок», повесть Берггольц «Дневные звезды», поэма Твардовского «За далью даль», повесть Залыгина «На Иртыше». Эти книги обогатили наше представление о советском человеке. Лев Толстой счел национальной нескромностью начать роман о войне России с Наполеоном с 1812 года,

когда русские победили Наполеона. Он начал роман с описания сражения 1805 года, сражения, окончившегося разгромом русских.

В несчастьях, говорил Толстой, познается твердость и ценность характера народа и человека. В книгах упомянутых писателей показаны и трагические судьбы, но это трагизм очищения, а не отчаяния.

Очень большое место в советской литературе продолжает занимать военная тема. Мы заплатили за победу слишком дорогой ценой. У нас на войне были крупные неудачи. И эти неудачи не были лишь военными неудачами. И поэтому романы о войне не только военные романы. Это романы и обо всей нашей жизни. Я имею в виду, например, романы Симонова, Бондарева, Бакланова, Розена. Сколько здесь разнообразных характеров и положений, неоспоримых художественных открытий.

Очень интересен роман Бакланова «Июль 41 года». Как мне кажется, Бакланов успешнее других применяет толстовский принцип психологического анализа. Особенно это сказывается в образе командира корпуса Щербатова. Показана тяжелая военная обстановка. И этот человек, проживший большую и, как ему до этого казалось, безупречную жизнь, начинает понимать, что многое было не так, как он раньше об этом думал. Он начинает пересмотр всей своей жизни. Не для того он пересматривает ее, чтобы просто осудить себя, а для того, чтобы действительно стать тем, чем он всегда хотел быть. Он же всегда хотел нести ответственность за все, что было, что есть и что будет. Так реалистический метод одерживает победу. Так традиции классиков помогают советским писателям участвовать в самом процессе обновления души советского человека, очищения и возвышения его духа.

Меняется персонаж в советской литературе, оставаясь в основе все тем же. Меняется и писатель. Его чуткое ухо слышит биение пульса эпохи. В известном смысле наша литература делается все более субъективной — субъективной в том отношении, что и писатель проникается боль-

шей ответственностью за то, что происходит в мире, который он изображает.

У нас стало больше художественной публицистики. Наша проза стала более лиричной. В частности, глубоким лиризмом отличается повесть Ольги Берггольц «Дневные звезды». Это глубоко современная книга. Усиление лиризма — от усиления аналитичности. Ольга Берггольц рассказывает историю своей жизни, как своеобразную историю нашей страны. Здесь аналитичность оборачивается и исповедальностью. Исповедь — это и покаяние и вера. С уничтожением одного из двух этих элементов уничтожается исповедь. Это будет либо поклеп, либо ложная декламация. Исповедуются тот, кто хочет познать свои слабости, но для того, чтобы упрочить свою веру. Это всегда было в русской литературе.

Повышенный интерес писателя к собственной личности — это и повышенный интерес его к миру. Наша заинтересованность ко всему, что происходит в мире, исключительна. Наши писатели много путешествуют. У нас появилось много книг о заграничных поездках. Требовательные к себе, мы уважительно и требовательно относимся к другим. Обращают на себя внимание очерки Гранина об Австралии. Гранин совсем мало описывает. Он больше рассказывает о том впечатлении, которое производят на него новые места, встречи с новыми людьми. Гранин в первую очередь хочет выявить доступный нам, людям другого мира, смысл того, что он видит в другой, такой далекой от нас стране. Иначе говоря, Гранину дорог во всем том, что он видит в Австралии, общечеловеческий смысл, тот смысл, который сближает разные континенты и людей, живущих на них. Очерки Гранина — яркий пример того, как литературным персонажем делается сам писатель. Главное в этом персонаже — его жажда сближения с людьми разных стран и континентов, его стремление уловить даже и в самом неуловимом их человеческую общность. Я понимаю, как мало удалось мне сказать, в особенности об опыте советской литературы, об ее художе-

ственном новаторстве. Но я и не ставил себе задачи сколько-нибудь широкого охвата материала. Мне хотелось подчеркнуть общезначимость всякой литературы. Я рассчитывал в какой-то степени выявить меру плодотворности разных литературных направлений, установить, что в наше время наиболее результативно и действенно реалистическое направление.

1965 г.

О НЕТЕРПИМОСТИ

Недавно читал одну критическую статью¹, написанную с необыкновенной страстностью. Читал и думал: хороша или нет чрезмерная страстность при разборе художественных произведений? Ведь страстность, как луч прожектора, всегда направлена в одну сторону, всегда односторонняя, прямолинейна, а эти свойства в оценке искусства еще опасней, чем равнодушие, ибо делают разбираемый предмет — как и любой предмет, попадающий в луч прожектора, — плоским, бескровным и окрашенным в неестественный цвет.

Излишняя страстность всегда ведет к нетерпимости, а нетерпимость — к слепоте. А это уж совсем прискромно в делах искусства.

Вспомнилось вот что: в Ленинграде однажды происходила дискуссия с финскими писателями. Говорили о реализме, модернизме, Кафке, Джойсе, «новом романе», новом искусстве. Вечерами гуляли по Ленинграду. В Ленинграде всегда думаешь о русской истории, судьбе России, ее драмах, борьбе. Декорации города наталкивают на эти мысли. И вдруг захотелось — не памятью, не книжными ассоциациями — увидеть эпоху, концом которой была революция, пришедшая как возмездие. Пошли в Русский музей, смотрели передвижников: Прянишникова, Ярошенко, Маковского, Корзухина, других. Там была вся Россия столетней

давности, но — живая, с плотью и кровью. Какие лица, какие характеры! И сколько любви там было, сколько человечности!

Потом в залах XVIII века смотрели портреты Антропова, Боровиковского — какие-то девушки, старухи в чепцах, давно превратившиеся в землю, но с сияющими глазами, дивными ртами, улыбками, дыханием — и думали: «Какое счастье, что Брак нарисовал ромб и сказал, что это портрет сварливой старухи лишь в 1902 году! Что было бы, если бы кубизм сделался моден еще в XVIII веке? Что было бы, если бы наши «леваки» двадцатых годов, презрительно называвшие искусство передвижников не искусством, а литературой, победили бы в одном из баррикадных боев и запрятали бы все эти холсты в подвалы?»

Мы пришли бы в музей и увидели черные квадраты, ромбы, круги, сечения — и ничего бы не узнали, ничего не поняли. «Все же какие прекрасные художники-передвижники! — рассуждали мы, покидая музей. — И чего на них наговаривают? Их новая слава непременно наступит, как через три столетия пришла слава Броувера, как через пять столетий пришла слава Рублева».

А на другой день были в Эрмитаже. Смотрели французов, Пикассо, двадцатый век. И опять нас скрутило и смяло силой искусства. «Как нам здорово повезло! — думали мы. — Какое счастье, что удалось сохранить коллекцию бывшего Музея современного западного искусства! Без этих картин было бы так пусто в Ленинграде, так серо!» Сейчас смешно доказывать, что импрессионисты — великие мастера, а Пикассо — замечательный художник. Но недавно, как мы помним, это было не смешно.

В статье, поразившей меня своей страстностью, В. Дудинцев обрушился на современное искусство, в частности на Пикассо, при помощи солидного авторитета Веласкеса. С добросовестностью школьного учителя, который привел свой класс в музей, он рассказал и объяснил картины Ве-

ласкеса «Менишы» и Антонелло да Мессина «Святой Себастьян». Можно ли таким образом рассказать хоть одну вещь Пикассо? Разумеется, нет. (Да и тех двоих не стоило.) Так как Пикассо не годится для пересказа, он, стало быть, увел «наш ум и чувства с пути, завещанного поколениями и веками». Но почему же «наш ум и чувства» поддались злодейскому умыслу Пикассо? В чем тайна всемирного заблуждения?

Дело простое: хитрец Пикассо воспользовался передышкой — по мнению Дудинцева, искусство, устав от огромных побед, устраивает себе время от времени передышки — и влез в мир со своими малопонятными художествами.

На самом деле искусство не делало передышек даже в годы средневековья, даже в горькие для России века татарщины. Само искусство никогда не замирало, другое дело — насилие над ним. Лет тридцать назад насильственную передышку искусству устроили нацисты в Германии. Тысячи шедевров выбрасывались из музеев и уничтожались, в первую очередь — все «левое», современное, Сезанн, Брак, Пикассо. Все это называлось ублюдочным, вырожденческим искусством. (Entartete Kunst.) Искусство не то что не дышало, оно умерло, наступила клиническая смерть.

Кстати, первым среди больших художников увидел античеловеческое, сатанинское в фашизме — Пикассо. Пока наследники Веласкеса еще только растирали краски и мыли кисти, «левый» Пикассо создал в 1937 году Гернику — предупреждение миру. Как же можно говорить о том, что Пикассо увел куда-го «наш ум и чувства», когда он пронзительней многих увидел суть вещей? Он будоражил «наш ум и чувства» в то время, когда другие дремали или делали вид, что не замечают происходящего. Он призывал к состраданию, выражал боль и страх — не за какого-то отдельного человека, а за все человечество сразу. Абстрактно? Общo? Но история показала, насколько он был прав: нацизм грозил в с е м у человечеству.

Искусство не ручей, который сам собой то иссякает, то бежит сильнее; оно подобно разливу реки в половодье, медленно и постепенно занимающему все новые пространства. Искусство не смывает и не уносит, оно — накапливает. Пикассо не зачеркивает Веласкеса, а присоединяется к нему.

Нетерпимость в искусстве, желание утвердить универсальный аршин, которым можно мерить все подряд, держа наготове большие ножницы, — это кончается обычно конфузом, но иногда увечьями. Самые лучшие намерения, продиктованные высоконравственными духовными идеалами, могут в условиях нетерпимости нанести вред искусству и самим идеалам. Чтоб не ходить за примерами далеко, обратимся к Италии XV века. Монах Савонарола негодовал против нравов своего времени, сравнивал тогдашнюю Италию с Содомом и Гоморрой и бичевал пап за их разврат и корыстолюбие. И он, конечно, был прав. Но ему казалось, что одна из причин безобразий состоит в том, что христианство еще не победило языческой культуры, всех этих Платонов, Аристотелей, Вергилиев, Горациев. В трактате «О разделении и пользе всех наук» Савонарола писал: «Зачем не издадут закона, который изъял бы из города не только ложных поэтов, но и их книги, а также книги древних авторов, рассуждающие о блуде, восхваляющие ложных богов? Было бы большим счастьем, если бы все такие книги были уничтожены и остались бы только те, которые побуждают людей к добродетели».

Все это было терпимо до той поры, пока Савонарола оставался настоятелем монастыря Сан-Марко. Но вот он сделался правителем Флоренции. Он получил в руки аршин и большие ножницы. Отряды мальчиков, воспаленные речами Савонаролы и организованные им, врываются в дома флорентийцев, проверяли, кто как выполняет десять заповедей, отбирали предметы искусства, светские книги, флейты, игральные карты, карнавальные костюмы. Под названием «суеты» все это сжигалось на кострах. Сжигались старинные книги, сжигался «Декамерон»...

Самое трудное в искусстве, недоступное многим, — широкий взгляд, умение посмотреть на шедевр глазами автора, а не только своими, затуманенными собственными идеями. Нетерпимость часто возникает не оттого, что в произведении искусства есть враждебные идеи, — это было бы понятно и естественно, — а оттого, что там нет идей, дорогих критику. Обсуждается не то, что есть, а то, чего нет.

В статье «Две магии искусства» Дудинцев одобрительно отзывается о единственной сцене из всей повести Катаева «Святой колодец» — сцене с Парасюком. Это, мол, еще кое-что. Тоже не бог весть, но все же годится — таков тон похвалы Дудинцева. Что ж это за сцена? Очень лихо, ядовито и метко набросанный шарж на некоего дурака на ответственной работе. Почти фельетон, анекдот. Обличение дураков — дело, разумеется, полезное, но совсем не главное дело искусства. Дудинцеву кажется, что хорошо бы таких шаржей побольше и были бы они посильней: не только царапали, но разили наповал. Мне кажется, хорошо, что шаржей в повести мало.

Гораздо серьезней, долговечней, чем скоропалительные шаржи и обличения (которые, повторяю, сами-то по себе полезны), исследования в глубине человека, в его душе, в том «святом колодце», куда попытался заглянуть автор повести. Там, в глубине, тоже могут быть шаржи и обличения, но создавать их тяжелей и увидеть непросто. Герой — старик. Ему грозит неизвестность, небытие, смерть. Погружаясь в колодец прожитой жизни, старик как бы исповедуется: перед самим собой. И он не лжет, ибо это исповедь. Он выглядит иногда неприятно, иногда жалко. Но главное — он человек, он старик, перемоловший громадные годы. Умный, много повидавший, ироничный, желчный, беззащитный старик. Но Дудинцев почему-то не видит в нем человека! Он видит в старике только смешное, раздражающее. Слов нет — у стариков бывает смешное, раздражающее. Но где же ваш гуманизм, Владимир Дмитриевич? Где сострадание? Где уме-

ние понять чужую боль, к которому вы так страстно призываете?

Старик, написанный В. Катаевым в повести «Святой колодец», нуждается в сострадании. Во-первых, потому, что он на грани смерти, во-вторых, потому, что он одинок, в третьих, потому что недоволен прожитой жизнью и ничего не может исправить. Всего этого не видит Дудинцев, зато придирчиво выписывает разные, как ему кажется, грешки старика: тот недостаточно демократичен (не помнит, как зовут шофера), чересчур эгоистичен, мало любит своих детей, слишком сух и неискренен с женщиной, которую любил сорок лет назад. Реестр грехов велик, но в изложении Дудинцева звучит неубедительно. Почему же? Наверное, потому, что старик рассказывает о себе сам, вернее, видит себя своими собственными, больными, в полубреду очами. Тут возникает феномен достоверности. Мы понимаем, что старик правдив, он разоблачает себя. Но так ли уж страшны разоблачения? Нет, пожалуй. Для долгой жизни...

А вот таких-то правдивых стариков в нашей литературе немного! Забыл имя шофера? Ну, и забыл, и не притворяется, что помнит. В беспамятстве, под наркозом, и не то забудешь. Не волнует любовь сорокалетней давности? Ну, и не волнует, и молодец, что не делает вид, что волнует; зато волнует во всей истории с заокеанской дамой воспоминание о себе самом, юном, нелепом — bravo, старик! Это и есть правда. Беда старика оказалась в том, что он не старый рыбак, не лесник, не паромщик, не пенсионер-железнодорожник, не какой-нибудь дед-пчеловод с горькой судьбиной, а — обыкновенный, незатейливый интеллигент да еще с гуманитарным профилем. То ли он профессор какой-то, то ли литератор, то ли, может быть, специалист по древним иконам — это неважно. Важно то, что не принадлежит к простому трудовому люду, и уже это одно делает его несколько подозрительным для людей, которых переполняет жажда сострадать. Нет, этот старик своей пор-

ции сострадания не получит. А ведь умирают все, и деды-пчеловоды, и академики, все оглядываются на прошлую жизнь, все тоскуют о несделанном и непоправимом.

Я не собираюсь подробно разбирать повесть В. Катаева «Святой колодец». Толчком для статьи послужила не повесть, а критика на нее, показавшаяся мне несправедливой и однобокой. В повести Катаева есть, может быть, уязвимые места, излишества стиля, внезапные, хотя и редкие, впадения в фельетон, но все равно — книга яркая, местами поразительная, небывалая по писательской искренности. Что касается уровня прозы, то его можно назвать блестящим. О том же писал Дудинцев. Правда, он упирал на то, что мастерство-то мастерством, но оно — формальное, пустое, не наполненное чувствами. Неправда! В повести «Святой колодец» есть чувства, есть боль, но критик не пожелал их увидеть. Для него эта книга — нагромождение сверкающих фраз, формальные выкрутасы, Пикассо в литературе.

Причина нежелания видеть — нетерпимость. А нетерпимость — есть дань злобе дня, неумение заглянуть в завтра и в послезавтра.

В свое время маститый и либеральный Стасов яростно нападал на импрессионистов. Называл их «членовредителями и палачами искусства». Роден, по его мнению, создавал лишь «отвратительные кривляния и корчи», Дега — уродливых танцовщиц с безобразными и нелепо нарисованными ногами. «Олимпию» Мане он называл гадкой, ничтожной. Смелый борец против академической рутины, Стасов сам оказался рутинером, когда столкнулся с новыми явлениями в искусстве. Он винил импрессионистов в формализме, в том, что они создают будто бы «искусство для искусства». Но вот прошло сто лет со времени Салона отверженных, и картины импрессионистов завоевали мир. Они любимы миллионами людей во всех странах. В миллионах репродукций они висят на стенах квартир. Какое же это искусство для искусства? Это искусство для людей, для человечества.

Значит, в полотнах, казавшихся Стасову пустыми и бессодержательными, были и содержание, и чувство, и душа, и что-то нужное людям, отчего они их сохранили.

Арена действий нашей литературы расширяется, появляется все больше непохожих друг на друга писателей: по темам, по стилистике. Надо радоваться! Мы любим повторять «Побольше поэтов хороших и разных», но этим «разным» порой приходится тужо. Их гнут с обеих сторон. Одни твердят: «Надо больше поучать!», другие: «Надо больше обличать» Причем те и другие хотят, чтобы поучения и обличения лежали бы, как на блюде.

Долгое время, в сороковые и пятидесятые годы, каноническим в нашей литературе был жанр эпического романа. Все писали толстые книги. Толстой, Фадеев, Шолохов — таковы были недостижимые ориентиры. Чехов с его краткими шедеврами был как бы представителем жанра второго разряда. Гоголю подражали только в описаниях: «Чуден Днепр при тихой погоде...» Достоевский и вовсе не имел последователей. А где было продолжение тех завоеваний, которых добилась русская проза в двадцатые годы силами Булгакова, Зощенко, Олеси? Все запрудил эпос. Авторы бесперебойно вязали длиннейшие романы-чулки. Канонизация жанра и стиля — последствия этой «скудной болезни, наподобие неизлеченного до конца флюса, иной раз дают о себе знать и сейчас, хотя литература стала объемной, многообразной.

Андрею Платонову было трудно при жизни, оттого что он не походил на современников. Он наполнял фразу каким-то особым светом, какой был только у него одного. Сейчас он признанный советский классик. Критики отыскивают у него все новые достоинства так же, как раньше отыскивали все новые недостатки. Прозу Платонова обвиняли в анархизме, в стихийничестве, в непонимании сути, во многих грехах, когда-то звучавших грозно, потом позабытых, но вот она не сгнула в потоке

времени, не пропала в той яме забвения, куда ее хотели запрятать: она оказалась нужна людям. Может быть, потому, что она — многозначна. Мы читаем в рассказах Платонова то, что хотел сказать художник, и еще что-то, чего он не знал, но знаем мы, пережившие его. Так бывает с настоящим искусством: оно не гибнет от времени, лишь принимает в свои вечные формы пласт за пластом новое содержание.

А нетерпимость нужна — к серости, к бесформенным романам-чулкам, которые все еще нет-нет да и появляются массовыми тиражами.

1966 г.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К «PROSUS»

Помню ожесточенные споры вокруг такого вопроса: чем отличается новелла от рассказа? Находились люди, которые очень определенно знали, что такое рассказ и что такое новелла. Счастливые люди. Я, например, не знаю, чем по существу — а не по размеру — отличается рассказ от романа.

Не раз отмечалось, что рассказы Чехова, лучшие из них, есть не что иное, как спрессованные гигантской силой чеховского искусства романы. В то же время существуют многостраничные романы, которые есть как бы развернутые вглубь и вширь рассказы («Преступление и наказание» хотя бы или «По ком звонит колокол»), где действие вращается вокруг одного события, все происходит в один или в несколько дней. Значит, по возможности охвата жизни рассказ и роман равносильны. И там, и здесь должно быть внутреннее движение, отнюдь не бесконечное. Завершенность движения (не внешнего, фабульного, а именно этого внутреннего) есть, мне кажется, то, что делает ровнями пухлую эпопею и рассказ в пять страниц. Громадный роман «Обрыв» и маленький

рассказ «Ионыч» заслужат, может быть, одну оценку, «потянут» одинаково на «страшном суде» литературы, где судить будут по какой-нибудь пятисотбалльной системе.

Латинское прилагательное «prosus», от которого произошло слово проза, означает: вольный, свободный, движущийся прямо. Смысл был — противопоставление поэзии. Свободный от рифм, вольный от стихотворного ритма, движущийся прямо и независимо от канонов, шаблонов. Но века литературы накопили и в прозе свои каноны, шаблоны. Из шаблонов образовались жанры. Современная проза, которая иногда ставит читателя в тупик, — роман ли это, рассказ, исторический очерк, философское сочинение, набор случайных оценок? — есть возвращение к древнему смыслу, к вольности, к «prosus».

Когда я учился в Литинституте, проблема сюжета казалась самой жгучей, первой по важности. Наверное, так было у многих. После каких-то ничтожных успехов на семинарских чтениях, когда воспламенялась дурацкая мслодая уверенность в себе, в том, что здорово научился писать (через полосу самоопьянения проходят все, и чем скорее этим переболеть, как корью, тем лучше, потому что в зрелые годы это губительно), единственное, что томило: о чем писать? Не было сюжетов. Выспрашивали у родных и знакомых, выманивали друг у друга, придумывали, накручивали. Казалось: эх, вот бы сюжет какой-нибудь! Уж я его! Все, казалось, в порядке, все готово, сила в руках есть, голова ясная, уверенность в себе великая, не хватает одного: сюжетика какого-нибудь завалящего, пустякового. Прошло много лет, прежде чем понял, что писать, как хотелось бы, я так и не научился и что сюжет — дело десятое. Ну, не десятое, возможно, но — шестое или пятое. Не ближе четвертого.

Все это, конечно, чрезвычайно субъективно, у других отношение к сюжету может быть совсем иным — и вполне вероятно, что иное отношение более правиль-

но, — но я могу говорить только о своем опыте. Для меня представление о сюжете, то есть о событии или о цепи событий, не играет большой роли в процессе работы. Есть гораздо более необходимые факторы. Представление о сюжете может быть очень приблизительным, туманным, неполным: из цепи событий бывает известно одно звено, даже не всегда начальное, иногда среднее или последнее, чаще всего последнее, а все прочие возникают за столом. Главной трудностью и главной ценностью в процессе работы — то, за чем следишь пристальнейшим образом, что болсе всего мучит, — является ощущение правдивости описываемой жизни. Из него, из этого ощущения, и выделяется сюжет. Оно должно не покидать ни на минуту, всегда быть тут, над тобой, как громадный светящийся зонт или как кусок солнца с теплом и светом, — потому что, когда оно вдруг перестает греть, тогда все высыхает мгновенно, движение прекращается.

Вообще сочинительство дело тайное. Над листом бумаги «каждый умирает в одиночку». Каждый приспосабливается к этой работе по-своему, и объяснить, как и почему у него получается то-то и то-то, сочинитель не может. Или не хочет. А серьезные писатели отделяются шуточками. Какую бы замечательную статью или, скажем, брошюру для библиотечки «Молодому литератору в помощь» мог написать Антон Павлович Чехов на тему «Как писать рассказы»! Почему-то не написал. Тончайшие мысли о литературе, о писательском труде небрежно разбросаны в письмах, записных книжках, в некоторых рассказах и пьесах, но собрать их вместе в виде некоего поучения, катехизиса молодого литератора Чехову и в голову не приходило. И, пожалуй, не только потому, что он был редкостно для писателя лишен самомнения, искренне не считал себя большим писателем, могущим кого-то поучать, но и потому, что понимал малую пользу таких поучений.

Вообще в старину не было такого заведения: объяснять, «как мы пишем». Писали себе и писали, том за томом.

Началась эта мода в двадцатых годах, когда бодрячки-формалисты возомнили, что всему можно научить, все можно разъять, развить и сконструировать заново, как кухонные ходики. От народной сказочки до «Дон-Кихота». И более всего они имели дело с сюжетом, потому что сюжет — конструкция.

Чехов однажды сказал: «Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все». Мне кажется, в этой фразе — ответ на проблему сюжета. Писать о простых вещах. Вот записи чеховских сюжетов из его записных книжек: «40 лет, женился на 17-летней. Первая ночь, он привез ее к себе, на шахты, она легла спать и вдруг зарыдала оттого, что не любит его. Он добряк, смущен, убит горем и идет спать к себе в кабинетик». Или вот это: «Статский советник, оказалось после его смерти — ходил в театр лаять собакой, чтобы получить 1 р., был беден!» Вот еще сюжет: «Инженеру-технологу 43 года, но он еще не нашел себе места и служит в конторщиках». Не правда ли, захватывающая история?

Зато для раннего Чехова сюжет играл совсем иную, главенствующую роль. В. Шкловский назвал раннего Чехова «формально наиболее совершенным» и утверждал, что именно этот Чехов, Антоша Чехонте, — самый читаемый Чехов.

Заблуждение двадцатых годов рассеялось. Читаемость Чехова во всем мире неуклонно растет за счет его простых и глубоких произведений, а «формально наиболее совершенные» рассказы постепенно отходят в область детского чтения.

Откуда все-таки берутся сюжеты?

Некоторые рассказы пишутся сразу, в один присест (это бывало со мной редко, два или три раза), когда не думаешь о сюжете, его попросту не существует, он формируется бессознательно за столом. Такие рассказы пи-

шутся под воздействием очень сильного впечатления. В 1957 году ночью на улице Ашхабада я случайно встретил человека, который спросил, нет ли у меня топора: он не мог попасть в свой дом. Человек оказался испанцем, участником войны в Испании. Разговор с ним так меня поразил, что, придя в гостиницу, я тут же сел и написал рассказ. Я-то не собирался писать рассказ, хотел только сделать запись для памяти. Вышло пять страниц. И я долго считал эти страницы записью, заготовкой, потом кто-то из друзей сказал, что это настоящий рассказ, гораздо более настоящий, чем все, что я написал прежде. (Друзья любят говорить похвалы в такой форме.) Рассказ «Однажды душной ночью» был напечатан в сборнике, переведен за границей, в связи с ним у меня даже возникла переписка с одним американским писателем, поклонником Кьеркегора.

Сильное впечатление, произведенное ночной встречей, — когда вмиг озарилась судьба человека и весь он, живой, вырос перед глазами, — оказалось могущественнее всех необходимых для литературной удачи предпосылок, которые в данном случае отсутствовали: стройный сюжет, конкретное знание (я ничего об этом испанце не знал и не успел узнать!), работа над стилем. Рассказы по впечатлениям могут быть корявы, оборваны, невняты, как бормотание человека во сне, но что-то в них пульсирует: что-то перелившееся прямо из жизни.

Другие рассказы пишутся медленно, некоторые годами. Зерно такого рассказа забрасывается давно — чаще всего это зерно сюжета, анекдот, — томится, зреет незаметно и тихо, о нем можно напрочь забыть, но вдруг начинается бурный рост. Добавилось недостающее, какой-то элемент, нужный для произрастания. Когда-то мне рассказывали про Е. А., вдову известного революционера, эстонку по происхождению (я был знаком с Е. А., но этот сюжет слышал не от нее), которая после войны впервые за пятьдесят лет смогла поехать к себе на родину, в Прибалтику. Она пришла на фабрику, на которой работала

девушкой, и увидела старый барак, где когда-то жила. Барак выстоял все: мировую войну, революцию, буржуазную республику, немцев. И в этом бараке Е. А. встретила подругу своей юности, глубокую старушку. Мне очень хотелось написать про двух старушек, про их встречу на фабричном дворе, но чего-то недоставало для того, чтобы начать. Недоставало уверенности в том, что я имею право писать об этом. Потом я ездил по другим делам в Прибалтику, забыв про Е. А. Потом занимался историей революции, прочитал много книг, дневников, писем. Вдруг дремавшее зерно дало рост: ощущение уверенности явилось внезапно. Я понял, что имею право, только тогда, когда почувствовал атмосферу времени, цвет и запах долгой пятидесятилетней жизни, — все это пришло из других источников, от других людей, но плотно наложилось на судьбу Е. А. Сюжет рассказа про двух старушек¹ — из медленно зреющих.

Кроме рассказов, возникающих от сильного личного впечатления, и рассказов, сюжеты которых услышаны от других и нуждаются в дозревании, в какой-то внутренней работе, чтобы к ним привыкнуть и чтобы они стали своими (как было с «Бараком»), есть еще категория рассказов, в моем опыте небольшая: рассказы, возникающие умозрительно, от мысли. Однажды, в минуты умствования, когда размышлял — какую жизнь можно назвать успешной и кого счастливым? — пришла мысль написать рассказ о посредственном спортсмене (писателе, артисте, ученом и т. д.), который шестьдесят лет назад участвовал в Олимпийских играх, занял там восьмое или девятое место, но пережил всех и стал таким образом победителем всех, то есть чемпионом. Кажется, Чуковскому принадлежит фраза: «Писатель в России должен жить долго». Вот об этом, о долгожительстве, хотелось написать рассказ, но я не знал ни одного живого долгожителя и ждал терпеливо — год, два, три. Так я и не познакомился с подходящим долгожителем, но зато познакомился с его антиподом, и, кроме того, подоспела

одна поездка, во время которой такая встреча могла бы произойти, но она не произошла, и я ее сочинил.

В рассказе «Победитель»² все умозрительно, начиная с идеи и кончая сюжетом, но рассказ не существовал бы, если б не было двух опор: антипода и поездки.

Все, что я высказал тут о сюжете, относится к литературе, исследующей мир, но есть литература, созидающая мир, фантазирующая мир, и там-то сюжет одаряется могущественной, порой сверхъестественной силой. Рассказы Гоголя, Эдгара По, так же как романы Достоевского, строятся на гениально сочиненных сюжетах. Впрочем, «Нос», «Превращение», «Черный кот» и не рассказы вообще. Какие уж тут рассказы! Это — прозрение, прорывы в другие сферы...

Что касается современных рассказов, то лучшие из них сильны своей достоверностью. Нынешние молодые рассказчики отошли от изысканно-акварельного, описательного стиля, господствовавшего в нашей литературе в 40—50-е годы, и пишут сурово-правдиво, не заботясь о живописи и поэзии, а заботясь о сути, о прозе.

1969 г.

ПРЕХОДЯЩЕЕ И ВЕЧНОЕ

Должен сказать, что меня, как и товарищей, несколько настораживает постановка вопроса, что о рабочем классе, дескать, мало и слабо написано. Как будто другим сферам жизни посвящено у нас множество блистательных книг и только с рабочей темой какая-то неувязка. Столь же трудно найти яркие, выразительные типы и в тех произведениях последних лет, где речь идет о других слоях нашего населения. Пожалуй, лишь сельской теме повезло несколько больше, да и то сельской теме определенного периода. Назову, к примеру, можаевского Федора Кузькина. А появилась ли какая-нибудь заметная

литературная фигура из среды советских служащих? Тоже ведь нет.

Типы в литературе — вообще явление редкостное.

Раскрытие образа рабочего связано со многими проблемами. Но одна вещь несомненна — в писании о рабочих есть свои специфические трудности. Например, неживописность самой изображаемой обстановки. Недаром действие большинства удачных книг о рабочем классе происходит в разного рода экзотических местностях: в тайге, в Заполярье, в горах и на море. А книг о тружениках московских заводов — и не каких-то знаменитых, а обыкновенных, рядовых — о людях стройконтора, автобаз, артелей и т. д., действительно ярких книг о будничной жизни и работе таких людей у нас почти нет. Об этом писать очень сложно.

Конечно, труд рабочего не столь красочен, как крестьянский. Но чем живет рабочий? Он живет не одним тем, что делает однообразные движения руками, «пиляет» напильником, он живет взаимоотношениями с окружающими, с товарищами по цеху, с мастером, со своими соседями, с семьей. То есть, если по-настоящему писать о рабочих, надо писать о самом главном, чем должна заниматься литература, о взаимоотношениях между людьми. Причем все оголено, никакой живописи, никаких пейзажей. Да, это трудно, тут все должно быть, как говорится, на сливочном масле, на маргарине ничего не сделаешь.

Нельзя сказать, что у нас не было книг на рабочую тему. Их было много, но, как здесь говорилось, многие из них строились вокруг каких-то мимолетных проблем, касавшихся злобы дня. И сейчас эти книги утратили интерес, увяли. Вот, например, недавно наша приемная комиссия приняла в члены Союза одного писателя, который представил романы, звучавшие еще несколько лет назад очень выигранно, по-боевому. Кстати, на тему о рабочем классе. Но проблемы, вокруг которых закручивалось действие романов — переселение научных институтов на пе-

риферию, — вчерашний день. Книги такого рода напоминают мяч, из которого выпустили воздух.

Исходящие и вечны только человеческие характеры. Я думаю, основная задача всех тех, кто хочет писать о рабочих,—проникновение в психологию человеческих отношений. Мы ежедневно видим из газетных клише очень красивых рабочих в касках. И каски очень красивы, и у рабочих такой молодежаватый, подтянутый, симпатичный вид. Но это картина, а не живые люди, хотя они всегда имеют фамилию и адрес.

Газетные фотографии полагают, что они откликаются на рабочую тему, надевая каски и спецовки на молодых парней и девчат, а на самом деле — это галочки для отчета. Писателю же надо увидеть человеческую, домашнюю, подлинную суть своих героев.

Если говорить о морали рабочих людей, то действительно есть такая мораль, есть черты этой морали. Наша беда в том, что большинство из нас далеки (говорю о себе), сделались далеки от рабочего класса. Когда-то, в юности, я работал на заводе, потом много ездил по стройкам, много жил там, но постоянной связи с рабочими людьми нет. Основные впечатления — по воспоминаниям. Это сложность. Но какие-то вещи все-таки замечаешь. В рабочей среде конфликты гораздо острее, откровеннее. Человеческие взаимоотношения на виду. Скажем, халтура, жульничество в таких областях, как наука, искусство, часто бывают замаскированы, их трудно разоблачить, а в рабочей среде все это видишь яснее, четче.

С другой стороны, продолжая мысль о том, что в рабочей среде существует своя особая мораль, я вспоминаю случай, свидетелем которого был сам. В Туркмени в автотранспортной конторе одного маленького городка полтора месяца не платили рабочим заработной платы. И вот член месткома, простой шофер, бахнул телеграмму в Москву, Председателю Президиума Верховного Совета: рабочие второй месяц не получают заработной платы,

прошу помочь и наказать виновных. И подписался: член месткома такой-то. Через несколько дней пришло решение, деньги были выплачены.

Мне кажется, и тут проявились особенности рабочей психологии — независимость, вера в демократичность нашего общества.

Задача писателя — изображение людей во всех связях, какие существуют в мире. Тогда возникает объемное изображение. Как относится рабочий к своим товарищам, к начальству, к самому процессу труда, к своему рабочему месту, к женщинам, к деньгам, к пиву и табаку, к своей матери, к смерти и т. д. ... Не обязательно все это добросовестно описывать, но все это должно существовать — хотя бы «подтекстом».

1970 г.

ВЫБИРАТЬ, РЕШАТЬСЯ, ЖЕРТВОВАТЬ

Вещь окончена, но над ней продолжаешь думать: видишь скрытые планы, неисчерпанные возможности, новые грани старых идей. В этом запоздалом дочерпывании, большей частью бесполезном для оконченной вещи, но плодотворном для будущей, помогает взгляд со стороны. Я с интересом читал статьи В. Соколова и М. Синельникова¹, где высказано много серьезного и порой для меня неожиданного. Иногда гордо удивлялся: «Ага, значит, можно и такую тонкую мысль отсюда вывести?» Иногда становилось как-то неловко: вроде меня с кем-то перепутали. А временами хотелось крикнуть: «Да ведь я вовсе так и не думал, как вы считаете!»

Нет, разумеется, я знаю, что я люблю и чего терпеть не могу, но, когда садишься писать, об этом как-то не думаешь. Оно само собой движется, идет и идет само-сильно.

Но вот что, по-моему, я знаю точно: о чем я не хотел писать. Не хотел я писать об интеллигенции и о мещанстве. Ничего подобного даже в уме не держал. М. Синельников пишет: «Интеллигент, интеллигенция — эти слова часто мелькают в трифоновских повестях». Критик ошибается, эти слова часто мелькают в статье В. Соколова и в статье самого М. Синельникова. В повестях же они мелькают редко. Слово «интеллигент» столь безбрежно расширилось², что включает в себя всех имеющих высшее и даже частично среднее образование. Таких людей многие миллионы. Если иметь в виду это, то тогда, пожалуй, верно — повести об интеллигентах.

Я имел в виду людей самых простых, обыкновенных. Ну, там, инженеров, скажем, домохозяек, преподавательниц, научных работников, заводских мастеров, драматургов, домработниц, студентов и так далее. Как их можно назвать всех вместе? Может быть так: горожане. Жители городов. Раньше было такое спокойное слово: мещане, то есть как раз то самое — жители города, «места». Но слово «мещане» с течением времени уродливо преобразилось и означает теперь совсем не то, что означало когда-то. Что-то малоприятное и, честно говоря, подозрительное. А если говорят «интеллигентствующий мещанин», то это уж такая отвратительная гадость — не приведи господь. Смысл перевернулся, слова изменились, и против этого не попрешь. Однако еще раз повторяю: ни о каких мещанах я писать не собирался. Меня интересуют характеры. А каждый характер — уникальность, единственность, неповторимое сочетание черт и черточек. И дело ли художника включать его в какое-то понятие, например, «мещанство», «интеллигенция», «пенсионеры», «работники искусства» или «труженики полей»?

Кроме деления людей на эти массовидные разряды, иногда их делят еще так, что получается, как у двух критиков в журнале³ «Молодая гвардия», которые категорически объявили, что в двух повестях, в «Обмене» и в «Предварительных итогах», нет положительных пер-

сонажей, кроме бабушки и матери Дмитриева в «Обмене». Стало быть, все остальные — сорняки, отрицательные, их с поля вон!

А ведь очень интересно: как эти критики себе представляют положительный персонаж? Как его узнавать? Взять иного критика и спросить: «Вы-то сами, извиняюсь, конечно, кто будете: положительный персонаж или же отрицательный?» Критик, наверное, сконфузится, покраснеет, уклончиво что-нибудь промычит, уверенный на сто процентов, что он-то уж, несомненно, персонаж положительный, но ведь неловко себя самого аттестовать. Придется обратиться к знакомым, к сослуживцам, к соседям. «Да, разумеется, в высшей степени положительный персонаж!» — скажет один. «Человек симпатичный, но, знаете, со странностями...» — скажет другой. «Я бы не назвал его в полном смысле положительным товарищем», — решительно заявит третий. Четвертый такое ляпнет, что повторить неудобно. А другой критик, товарищ этого критика, удивится: «Смешно вы спрашиваете! Разве можно о живом человеке так примитивно, однозначно?..»

О живом человеке нельзя, о литературном персонаже — можно. Вот этого я не понимаю. Почему Лена, жена Дмитриева, отрицательный персонаж? Что она: ребенка бьет? Ворует деньги в кассе взаимопомощи? Пьянствует с мужчинами? Никудышный работник? Ничего подобного, ребенка любит, вина не пьет, семью свою сбожает, работает прекрасно и успешно, даже составила какой-то учебник для технических вузов. Она — человек на своем месте и приносит безусловную пользу обществу. Ну, есть какие-то недостатки в характере, а у кого их нет? У вас, что ли, ангельский характер? Нет, товарищи инженеры В. Бедненко и О. Кирицкий, очень уж вы наотмашь и очень уж как-то негуманно подходите.

Но могут сказать: позвольте, автор, но вы же осуждаете Лену? Автор осуждает не Лену, а некоторые

качества Лены, он ненавидит эти качества, которые при-
сущи не одной только Лене...

Однако можно ли за это выбрасывать человека? Че-
ловек есть сплетение множества тончайших нитей, а не
кусок голого провода под током, то ли положительного,
то ли отрицательного заряда.

Надо вырывать из живого тела нить за нитью, это
больно, мучительно, но другого выхода нет.

Есть прекрасные слова Лермонтова из предисловия
к «Герою нашего времени», которые, кстати, ни к селу
ни к городу цитируют В. Бедненко и О. Кирицкий. Но
повторим эти слова еще раз, им не привыкать к цитиро-
ванию, они живут на свете сто тридцать лет: «...Не ду-
майте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел
когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем люд-
ских пороков. Боже его избави от такого невежества!
Ему просто было весело рисовать современного человека,
каким он его понимает, и, к его и вашему несчастью,
слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь ука-
зана, а как излечить — это уже бог знает!»

Написано сие в давнишние времена, все вокруг из-
менилось неузнаваемо, облик страны, жизнь народа, его
труд, быт, дома, одежда, пища, но характер человека
меняется не так быстро, как города и русла рек. Не бу-
дем обольщаться: для того чтобы выдавить из человека
такую, например, болезнь, как эгоизм, должны пройти
годы и годы. Это ведь самая старая из всех человеческих
болезней. Ученые утверждают, что эгоизм помогал вы-
жить в борьбе за существование. Однако они же, ученые,
говорят, что и альтруизм был очень полезен в этой борь-
бе. Так или иначе, оба свойства существуют в человече-
ской природе рядом, в вечном противоборстве. И задача,
может быть, в том и состоит, чтобы помогать — слабыми
силами литературы — одному свойству преодолевать дру-
гое, человеку меняться к лучшему.

Одна моя добрая знакомая рассказала: она живет
со взрослым сыном, бабушка отдельно, решили съезжать-

ся, чтобы бабушке облегчить жизнь. Вдруг сын говорит матери: «Я прочитал повесть «Обмен» и не могу съезжаться с бабушкой. Ну, не могу». Знакомая была очень расстроена. Но потом, кажется, сын согласился, и они обменялись.

Дело в том, чтоб читатель задумался — хотя бы на минуту. Это грандиозно много. Я очень обрадовался, когда услышал про эту историю. Конечно, великий поэт прав, не следует гешить себя надеждой стать «исправителем людских пороков», но — хотя бы на минуту сделать человека лучше? Чтобы, прочитав повесть, читатель пошел бы в гастроном и купил бабушке бутылку молока, а дедушке двести граммов российского сыра.

Опять, скажут, автор толчется на пяточке: быт, быт, бутылка, двести граммов. Но автор хочет в заключение сказать слово в защиту быта. Быт — это великое испытание. Не нужно говорить о нем презрительно, как о низменной стороне человеческой жизни, недостойной литературы. Ведь быт — это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется и проверяется новая, сегодняшняя нравственность.

Взаимоотношения людей — тоже быт. Мы находимся в запутанной и сложной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий. Каждый человек, живущий в большом городе, испытывает на себе ежедневно, ежечасно неотступные магнитные токи этой структуры, иногда разрывающие его на части. Нужно постоянно делать выбор, на что-то решаться, что-то преодолевать, чем-то жертвовать. Устали? Ничего, отдохнете в другом месте. А здесь быт — война, не знающая перемирия.

1971 г.

НЕСКОНЧАЕМОЕ НАЧАЛО

Писать трудно, но еще трудней писать о том, как ты пишешь. Надо задумываться о вещах, о которых при- рык не думать. Не знаю, как другие, но я многое в своей работе нашел бессознательно, на ощупь, путем долгого графоманского опыта. Никакие книжки и брошюрки с интригующими названиями: «Как научиться писать» или «Что нужно знать начинающему писателю», расплодившиеся в двадцатые годы, да и сейчас попадающиеся в букинистических магазинах, никогда и ничем не могли помочь. В них был какой-то грустный обман. Они напоминали объявления о всякого рода магических средствах, которые печатались в старой «Ниве», вроде: «Как успешно бороться с дурным настроением» или «Искусство быть настоящим мужчиной. В двух частях с иллюстрациями».

Начинающим писателям я все-таки рекомендовал бы брошюрки и книжки, о которых говорил выше, — хуже не будет.

Графоманский опыт заставлял меня многократно изобретать велосипеды. Но тут уж ничего не поделаешь. По-моему, это удел всякого писателя: пройти все ступени изобретений, начиная с обыкновенного колеса. Говоря о графомании, я имею в виду графоманию одаренных людей. Любовь к писанию, к многописанию. Об этом говорил Чехов: «Многописание — великая, спасительная вещь». Сочинители пухлых романов, которые хочется выжать, как тряпку, и повесить сушиться куда-нибудь на батарею — это не графоманы, а листажеманы. Не о них речь. Истинные графоманы люди одержимые, почти сумасшедшие. Ничем иным, кроме своего любимого «gräfo», они заниматься не могут и не умеют. Я понимаю, тут много спорного: где истинные графоманы, где неистинные? Как найти разделяющую черту? Есть фанатические любители «gräfo», которые написали поразительно и удручающе — для всех нас — мало. Например, Олеша, Бабель. Любовь этих писателей к слову, к красоте, к смыс-

лам, скрытым в словах, была безмерной, может быть, чрезмерной: они не рассказали нам многого, что могли бы рассказать. Они предъявляли себе гигантский счет. Такую фразу, ну, скажем, как: «Его глаза с добрым, лукавым прищуром...» — они не могли бы написать даже под угрозой пистолета, ибо им показалось бы, что такая фраза — предательство.

Когда Паустовский говорил на семинарах о том, что писательский труд гяжел, пенмоверно тяжел, употреблял даже слово «каторга», нам казалось, что предостережение касается только литературы, а оно касалось всей жизни.

Так вот, будучи графоманом с молодых ногтей, занимаясь сочинительством в течение, что ли, тридцати лет, я представлял себе трудности этого ремесла по-разному.

Шкловский сказал: «Все пишут по-разному, и все пишут трудно». Мне кажется, не только все пишут по-разному, но и один писатель может писать по-разному. Меняются времена, меняется жизнь, меняются сорта бумаги, перья и пишущие машинки. Когда-то я любил писать в тонких школьных тетрадях в клетку. Ни на чем другом не писалось. Весь роман «Утоление жажды» написан в тонких тетрадях для арифметики. Казалось, эта привычка останется до конца жизни. Потом внезапно перешел на простую белую бумагу, потребительскую, и теперь пишу только на нсй. Отчего эта перемена? Мне кажется, найдется объяснение, если подумать всерьез.

Раньше писал более связно. Одно клеилось к другому, одно текло из другого. В этой связности была и связанность. Для такой последовательной и равномерной прозы требовалась последовательность и равномерность бумаги, одна страничка за другой, цепко сшитые проволочными скрепами. Теперь стремлюсь к связям отдаленным, глубинным, которые читатель должен нащупывать и угадывать сам. «И надо оставлять пробелы в судьбе, а не среди бумаг». Пробелы — разрывы — пус-

тоты — это то, что прозе необходимо так же, как жизни.

Ибо в них — в пробелах возникает еще одна тема, еще одна мысль.

Для такой прозы, якобы разрывчатой, нужны разрывы в бумаге: отдельные листы. Вот и причина, по-моему, заставившая перейти от тетрадей в клетку на потребительскую бумагу. Случилось это, конечно же, совершенно неосознанно. Но говоря о том, что в разные времена писалось — и трудности виделись — по-разному, я имел в виду иное.

Когда-то казалось, что не хватает сюжетов. О чем писать? У других — события, приключения, опыт жизни, множество встреч, а у меня ничего нет. Кроме того, мучил недостаток воображения. Эту свою особенность я горестно ощущал давно. Ведь, если не находилось сюжетов в жизни, их можно было бы выдумывать. Другие же выдумывают. Те, у кого богатое воображение. (Кстати, если говорить без иронии, я считаю воображение, фантазию редчайшим писательским даром, а на людей, обладающих им, смотрю с великим почтением...) Итак, долгое время мне казалось, что главная трудность: находить сюжеты.

Пожалуй, только в последние годы учения в Литинституте, когда было исчеркано множество тетрадей в клетку, когда были прочитаны важные книги, когда наслушался вдоволь ругани и поношений на семинарах, начала брезжить догадка о том, что не так трудно найти сюжет, как его изложить. Ну, какие особенные сюжеты у классиков? Познакомились на набережной в Ялте, стали встречаться в Москве, ничего как-то не получилось... И так далее. Да тут еще новый модный соблазн: бессюжетные рассказы. В институте ходила такая поговорка, придуманная, кажется, Беляниновым: «Мы теперь благоговеем перед Э. Хемингуэем». Каков, к примеру, сюжет «Фиесты»? Рассказать невозможно. Все дело в словах, в интонации. Каждое слово — как тяжелый грузовик, отягощенный гро-

мадным грузом смысла. И подчас — двойным, тройным грузом. Порожних грузовиков нет. На этой стройке, которую не обозреть сразу, надо подняться на вершину, а может быть, в небеса и посмотреть сверху — пустые машины не катаются.

Написав много рассказов, даже роман¹ в двадцать два печатных листа, я все еще не понимал окончательно — лишь догадывался неясно, — что главная трудность: находить слова.

Потом это понимание пришло. Мне кажется, я и писать стал иначе. Во всяком случае, одно знаю твердо: когда это понимание укрепилось, писать стало во сто крат труднее. Несколько лет совсем не писал, то есть писал, конечно, но путного не выходило, я браковал, уничтожал. Наконец, вышло что-то похожее на дело и непохожее на то, что писал прежде: цикл рассказов «Под солнцем».

Тут нагрузка на каждое слово была куда значительней, чем в первом романе. Иногда даже попадались слова с двойной нагрузкой. Все это было заметно мне одному и двум-трем людям, мне близким.

Но прошло еще лет десять, и понимание главной трудности ремесла вновь изменилось. Эта трудность связана с предыдущей. В словах должна выражаться мысль. Если нет мысли, а есть лишь описание, пусть даже художественное, филигранное, с красками, звуками, запахами, со всеми приметамы жизненной плоти — все равно скучно. Без мысли тоска. Так мне теперь кажется. Раньше так не было. Я мог с удовольствием, старательно, со всеми сочными подробностями выписывать какой-нибудь пейзаж или внешность человека, это описание было самоцелью. Создать картину! Вот, мол, как я могу, как вижу, слышу, чую: косогор, луг, роща, туман над рекой, запах сырой, сладкой, вымокшей под дождями листвы...

Эту литературу ощущений, такую поэтичную, такую романтическую, я назвал когда-то: «пахло мокрыми заборами». Рассказы из этой серии начал, честно призна-

емся, Константин Георгиевич*. Потом появились писатели с еще более тонким зрением и изощренным нюхом. Иные рассказы писались как бы ноздрями: так много в них запахов. В моду вошли названия, куда входило слово «запах»: запах того, запах сего. Живопись, как и запахи, заняла слишком большое место в прозе. Разумеется, нужны и пейзажи, и звуки, да и некоторые запахи следует замечать, но все это должно быть фоном и даже, точнее сказать,—грунтовкой холста. А проза «требуется мыслей и мыслей», как сказано Пушкиным.

Вот тут и возникает трудность. Где их взять-то, мысли? Плохо, когда литература чересчур живописна, а живопись чересчур литературна.

Мне кажется, главная трудность прозы: находить мысли. Это не значит, конечно, что нужно непременно стремиться к глубокомыслию и в каждом абзаце изрекать афоризмы, а это значит, по-видимому, вот что: надо иметь что сказать. Сообщать читателю важное. Для прозы недостаточно такого сообщения: «Я пришел к тебе с приветом, рассказать, что солнце встало». Меня долго мучило желание написать прозу, подобную стихам, музыке, подобную какой-нибудь песне, берущей за сердце, или красивой картине, как, скажем, картина Левитана «Над вечным покоем», всегда волновавшая, но потом понял, что это желание ложное. Проза должна быть похожей на прозу. И надо стремиться написать что-нибудь подобное вот чему: «По причинам, о которых не время теперь говорить подробно, я должен был поступить в лакеи к одному петербургскому чиновнику по фамилии Орлову...»

Подготовительная работа? Кое-какая перед началом всякой вещи делается, но — мысленно. Я ничего не записываю, не делаю планов, набросков, не веду записных книжек.

* К. Г. Паустовский. — *Ред.*

Вероятно, неправ и совершаю ошибки (насчет записных книжек это уж точно ошибка), но правила нашей игры: писать о своей работе всю правду. Со всеми ошибками и несуразностями.

Насчет записных книжек я отлично знаю, что они замечательно полезны. Как гимнастика по утрам. Но ведь лень регулярно заниматься гимнастикой: иной раз вяло подрыгаешь ногами, покачашься туда-сюда, и — за газету... Записные книжки я вел временами в юности, когда вообще относился к работе более ревностно. Потом были перерывы на год, потом кое-что записывал в поездках. Но вот что интересно: почти все записанное так, на ходу, в гостиницах, в путешествиях, находило применение. Поэтому на собственном горьком опыте свидетельствую: вести записные книжки необходимо.

Иногда записи лежат без движения годами, но потом вдруг — как нельзя более кстати. Надо записывать впрок, на авось.

Перед началом вещи возникает тема: пока еще немая, без слов, как наплыв музыки. Страшно хочется писать неизвестно о чем. Где-то в подсознании уже есть тема, она существует, но нужно вытащить ее на поверхность. Похоже, будто смотришь в объектив фотоаппарата, где все не в фокусе: туманное цветное пятно. Для того чтобы появилась резкость, нужны подробности, нужна конкретность — пускай незначительная. И тут иногда могут помочь записи в старых блокнотах. В 1966 году, весной, я был последний раз в Туркмении, на съезде туркменских писателей. Это было совсем не то, что прежде, когда я приезжал в пустыню, в горы. Но о тех поездках и путешествиях — их было, кажется, семь или восемь, начиная с 1952 года, — я написал, наверное, все, что мог?: рассказы, очерки, роман, киносценарий. Тема, волновавшая меня долгие годы, была изжита. Я не собирался ничего больше писать о Туркмении. Несколько дней после съезда я прожил со своим товарищем в мес-

течке Фирюза под Ашхабадом, в каком-то доме отдыха, где еще не начался сезон. Был май, все цвело, пели птицы, пелась с клеточкой вода в арыке, в горах постреливали пограничники³. Зачем-то я записывал все впечатления, наблюдения, названия деревьев и птиц, все разговоры, которые вел в Фирюзе с моим товарищем, с садовником, женщинами, шоферами, официантом в чайхане. Записывал без цели. Авось когда-нибудь пригодится. И пригодилось, через четыре года. Повесть «Предварительные итоги» была совсем о другом: о Москве, о людях, уставших от городской жизни.

Я смутно чувствовал, о чем мне хочется написать. Но никак не мог приступить, не начиналось. Надо оттолкнуться от берега и прыгнуть в воду, но берег был чересчур вязкий. Не хватало подробностей, конкретностей. Твердая почва — это подробности. И вдруг пришли на помощь фирюзинские записи четырехлетней давности, я оттолкнулся от этого берега и поплыл.

Беглая, пустяковая запись в старой книжке, что-нибудь вроде: «Наши рубашки усеяны черными точками. Тя садится на белое. Аннадурды говорит, что зима была теплая, вся эта дрянь не вымерла», — становится необыкновенно нужной и нагружается смыслом.

Такую подробность не придумаешь за столом. Это можно только увидеть, заметить, запомнить или записать. Нет ничего драгоценнее мельчайших, гомеопатических подробностей. Поэтому так важны записные книжки, которых я не веду.

Раньше я составлял планы. Намечал примерное содержание глав. Все нарушалось очень скоро, чуть ли не со второй, третьей страницы. Главное сочинение происходит за столом, и оно подчиняется каким-то совсем иным импульсам, чем те, что действуют при составлении планов. Зато предварительное обдумывание — без записи — дает очень много. Чем больше и дольше обомнешь, обкатаешь мысленно сюжет, тем благотворней для вещи. Появляются объем, многозначность. Из того, что

сочинил, самое удачное, на мой взгляд, то, что долго вылеживалось.

Лучшее время для обдумывания: утро, самое раннее, еще как бы спросонья. В первые секунды после пробуждения бывают пронзительные догадки. Не знаю, в чем тут секрет: может, в эти мгновения полусна-полуяви живут какие-то раскрепощенные, расторможенные представления, они сталкиваются с трезвыми дневными мыслями, и от столкновения происходит вспышка-догадка. А может быть так: когда пишешь большую вещь, постепенно так в нее погружаешься, что думаешь о ней постоянно, и ночью тоже. Не в часы бессонницы, а именно — во сне. Так что утренние догадки есть как бы осколки мыслей из сна.

Не берусь утверждать, как именно обстоит дело, но заметил определенно: в эти короткие миги — едва продрал глаза, но еще не потянулся за тапочками — придумалось немало полезного.

Работаю обыкновенно по утрам. Никогда — ночью, и даже вечером. Вечером не бывает ясной самооценки, можно иной раз с разгона и написать одну, две страницы, но наутро эти вечерние страницы почти всегда правишь жестоко, а то и вовсе выбрасываешь. Так что если бывает после удачной утренней работы нетерпеливое желание продолжить труд, развить успех (ведь написание страницы или двух сверх дневной нормы есть успех), почти всегда сдерживаешь зуд и заставляешь себя поставить точку. Очень хорошо, если вечером томит желание работать, а ты не работаешь и ждешь утра. Можно быть спокойным: это желание не исчезнет за ночь, наоборот, укрепится, созреет до состояния невыносимейшей, страстной жажды, когда не в силах дожидаться рассвета, чтобы выпить чаю и — за стол. Тут и начнется настоящая работа. Кстати, если вернуться к утренним догадкам и прозрениям: они чаще всего бывают тогда, когда с вечера томился зудом писанины и сам себя не пускал за стол.

А что приходится обдумывать? Вокруг чего крутятся мысли? Одолевает такая забота: как люди должны поступать? Найти максимальное приближение к достоверности. Достоверность может включать в себя невероятные нелепости. Вот их находить — самое дорогое. Высший замысел вещи — то есть зачем вся эта порча бумаги — находится в тебе постоянно, это данность, твое дыхание, которого ты не замечаешь, но без которого нельзя жить. Объяснить замысел бывает иногда невозможно, как не может обыкновенный, несведущий в биологии и медицине человек объяснить, каким образом он дышит. Коварнейший вопрос: что вы хотели сказать своим произведением? Все, что мог, сказал, а комментарии — не мое дело.

Меняется ли замысел в процессе работы так же, к примеру, как меняется сюжет, меняются характеры героев? Ведь метаморфозы с героями, обретающими свой нрав и свою волю, происходят постоянно. Об этом свидетельствуют многие авторы. Ну, а что касается замысла — того высшего, который можно назвать сверхсверхзадачей, — он, по-моему, остается неизменным. Могут меняться в процессе работы только его ракурсы, формы его выражения. И автору может даже показаться в какой-то миг, что замысел изменился, но если подумать повнимательней, то окажется, что — ошибка. В чем-то самом главном замысел остался тем же.

Во время работы над повестью «Предварительные итоги» я неожиданно для себя коренным образом изменил судьбу главного героя. В замысле было — он умирает. И почти всю повесть я писал, держа в уме эту печальную концовку, а когда осталось написать три или четыре последних страницы, вдруг понял, что умирать он не должен. Оставил его жить. Даже послал отдыхать на Рижское взморье, где он играл в теннис, гулял, поправился и помирился с женой. И все это — вместо того, чтобы лежать прахом в урне в стене крематория. Не правда ли, существенная перемена судьбы?

Но ведь, если подумать внимательно, замысел был показать не судьбу Геннадия Сергеевича — впрочем, и судьбу тоже! — а его образ жизни, выработавшийся благодаря многим разным причинам. Конечно, и смерть входит в понятие образа жизни. Потому что люди, как и живут, умирают по-своему. Можно было завершить повествование смертью, но это был бы все-таки какой-то рывок из образа жизни, своего рода катарсис, очищение. Между тем замыслу более отвечала жизнь без катарсиса. Вот почему Геннадию Сергеевичу суждено было несколько задержаться на этом свете.

Постоянно тревожит опасение: не окажется ли мое сочинение болтливym, незначительным? Достаточно ли интересно то, что вещаю городу и миру? Ведь столько уже написано всеми и обо всем. Толстой, Достоевский, Чехов, боже мой... куда я-то лезу? Но резонные соображения никого почему-то не останавливают. Истинной литературы накоплено человечеством не так уж много, однако есть, конечно, могучий и прочный костяк.

Но сколько на этот костякросло сала — литературщины!

Вот и еще одна громадная трудность в работе: угадывать литературщину. Ведь это оборотень. Это вурдак, который прикидывается хорошенькой девушкой, соблазняет, заманивает. Как трудно бывает отказаться от какой-нибудь изящной метафоры, от пейзажа «с настроением»! Попробуй угадай, литературщина это или литература. Ведь так красиво. И ни у кого как будто не украдено. Вот это «как будто» и пугает.

Нет такого прибора вроде счетчика Гейгера, который определял бы степень излучения литературщины. Приходится определять самому, на глазок. У себя — бесконечно трудно. Все, созданное твоим родным воображением, кажется тебе драгоценностью.

Но что же такое литературщина? Мы так привыкли бросаться этим обвинением: там литературщина, здесь

литературщина... Вообще-то мы правы. Она повсюду. В литературном мире происходит инфляция: литературщина — это наштампованные миллиардами бумажные деньги. Может быть, даже еще проще: литературщина — это отсутствие таланта. Впрочем, тавтология. Все равно, что сказать: бедность — это отсутствие денег. Нет, пожалуй, вот: литературщина — это что-то жеваное. Вроде жеваного мяса. До вас жевали, жевали, все соки высосали, а теперь вы начинаете работать челюстями. Куда как приятно. О, черт возьми, да как ее распознать? В том-то и окаянная сложность, что: у других видно, а у себя нет.

Литературщина многолика. Это избитые сюжеты, за-тасканные метафоры, пошлые сентенции, глубокомысленные рассуждения о пустяках. Это и — почти литература, во всяком случае, нечто похожее на настоящую большую литературу. Это длинные, на полстраницы, периоды с нанизыванием фраз, с нарочито корявыми вводными предложениями, утыканными, как гвоздями, словами «что» и «который» — под Толстого; или такие же бесконечные периоды, состоящие из мелкой психологической требухи — под Пруста. Это сочные, влажные, сырые, мглистые, нежно-палевые, пропахшие дождем и гарью пейзажи — под Бунина. Это занудливые, но многозначительные «разговоры ни о чем» — под Хемингуэя.

Господи, как трудно заниматься этой работой! Сколько кругом опасностей!

Прочитал только что написанную страницу и увидел: сплошная литературщина. Нагромождение метафор. Литературщина сравнивается с салом, с вурдалаком, с хорошенькой девушкой, с радиоактивными излучениями, с жеваным мясом и еще с чем-то. Автор в ажиотаже собственной безвкусицы не захотел расстаться ни с одной из метафор, иные из которых более чем сомнительного качества, и в результате погубил доброе дело: нанести крепкий удар по литературщине. Внятно ответить на поставленный вопрос: «Что же такое литературщина?» —

автор не сумел или, может быть, не захотел. Увиливал, уходил от разговора, изощрялся в остроумии и бросил читателя в недоумении.

Эту страницу я оставлю в таком виде, как она написалась, чтобы показать змеиную суть литературщины и как трудно с этим ядом бороться.

Когда-то давно О. М. Брик на семинарах в Литинституте после того, как студент читал рассказ, огорошивал автора таким вопросом: «Ну и что?»

«Действительно... — думал автор, бледнея и покрываясь потом.— Ну и что?» Первые признаки того кошмара, который затем преследовал автора в течение всей его жизни. А нужно ли кому-нибудь то, что я написал? А вдруг — никчемность, вздор, чепуха на постном масле? Неуверенность в себе мне кажется плодотворней уверенности. Конечно, не такая уж неуверенность, когда все валится из рук, а такая — чтоб зудела чесотка, чтоб томила неудовлетворенность. Сделать лучше! Сделать иначе, продвинуться дальше. Писатель, по-моему, должен постоянно меняться, должен ненавидеть свои слабости и отталкиваться от своих прежних вещей. Нет ничего страшнее радостного сознания: «А все-таки здорово я умею писать!» Гениальные люди не в счет. Они могут позволить себе все, что угодно.

Начала и концы. То, что требует наибольших усилий. Начало переделываю и переписываю множество раз. Никогда не удавалось сразу найти необходимые фразы. Бродишь будто на ощупь, с завязанными глазами, тыкаешься в одно, в другое, пока вдруг не натолкнешься на то, что нужно. Мучительнейшее время! Начальные фразы должны дать жизнь вещи. Это как первый вздох ребенка. А до первого вздоха — муки темноты, немоты. Так как я люблю, чтобы первая страница рукописи была чистой, без помарок — снобизм, конечно, но ничего не поделаешь, привычка, — на это уходит обыкновенно чуть ли не полпачки бумаги.

В начальных фразах ищут музыкальный строй вещи. Какой-то особый символический смысл для начала необязателен, хотя, разумеется, прекрасно, если он возникает («Он поет по утрам в клозете», — начало могучее, с простором), можно начинать просто, как бы исподволь. Но непременно должна быть найдена точная музыкальная нота, должен почувствоваться ритм целого. Если это найдено — как за роялем, когда подбираешь по слуху, — тогда дальше все пойдет правильно.

У меня есть множество превосходных начал, которые так и не нашли продолжения. Все муки начала, с его надеждами, новизной, напряжением мыслей и чувств, одинаково тяжелы для романа в пятьсот страниц и для рассказа в пять. И так как каждую вещь хочется написать лучше прежних, и, пиша одно, уже думаешь о начале чего-то другого и нового, то кажется, что вся твоя жизнь похожа на какое-то нескончаемое начало.

А что касается концов — то тут не до музыки. Музыка может, конечно, присутствовать, и это неплохо, если она существует в последних фразах, но главное, что должно быть в конце, — смысл, итог. Пускай символически, иносказательно, эмоционально, каким угодно дальним ассоциативным путем, но надо, как говорится, подбить бабки. Концовки тоже тяжелое дело. Заканчивать вещь надо неожиданно и немножко раньше, чем того хочется читателю.

1973 г.

НЕТ, НЕ О БЫТЕ — О ЖИЗНИ!

Мне не хочется повторяться — хотя я люблю повторяться и считаю, что писатель должен повторяться, если желает, чтобы его идеи дошли до широкого круга читателей, ибо для этого необходимо пробить толстый слой читательской инерции, привычек и, если хотите, равноду-

шая, надо долбить одно и то же много раз, да, собственно, наши учителя, великие писатели, это и делали и были в чем-то однообразны — но здесь повторяться нет смысла. Всем и так ясно, что литература есть выражение и отражение современной нравственности. И ничего более важного для изучения и описания, чем нравственность, в литературе не существует.

В памяти человечества почти не сохранились — или, может быть, сохранились, но не вызывают большого интереса — описания кораблей Одиссея, их постройки, хода его путешествия, военных предприятий и прочих практических дел, которыми жили герои Гомера, но навсегда отпечатались нравственная суть Одиссея, его товарищей, его жены Пенелопы. Это оказалось вечным. Всю историю Одиссея и Пенелопы с женихами современные критики назвали бы, вероятно, бытовой. Вообще, Гомера можно было бы очень серьезно критиковать за бытовизм. Чего я делать не собираюсь. Потому что не понимаю, что такое бытовизм. И даже более того — что такое быт.

В русском языке нет, пожалуй, более загадочного, многомерного и непонятного слова. Ну что такое быт? То ли это — какие-то будни, какая-то домашняя повседневность, какая-то колготня у плиты, по магазинам, по прачечным. Химчистки, парикмахерские... Да, это называется бытом. Но и семейная жизнь — тоже быт. Отношения мужа и жены, родителей и детей, родственников дальних и близких друг другу — и это. И рождение человека, и смерть стариков, и болезни, и свадьбы — тоже быт. И взаимоотношения друзей, товарищей по работе, любовь, ссоры, ревность, зависть — все это тоже быт. Но ведь из этого и состоит жизнь!

Есть термин в литературоведении: бытописание. Это литература, имеющая отношение к очерку, публицистике, к этнографии, географии. Писатели-народники с увлечением писали такого рода очерки о населении отдаленных краев России, о народах Кавказа, о переселенцах. Называлось: «Быт и нравы». Это была дельная, че-

стная литература, которой увлекались так же, как статистикой, потому что то и другое рисовало правдивую картину российской действительности — но какое это имело отношение к повестям о любви Тургенева, писавшего в то же время?

Нам, по-моему, следует словечко «быт» как-то укоротить. Поставить его на место. Иначе будем без конца путаться и недоумевать. Благодаря тому, что оно столь резиновое, столь замечательно неопределенное, оно повторяется множество раз по самым разнообразным поводам — то в виде спокойной информации, а то и как в виде упрека, осуждения и даже насмешки. Объем этого понятия так велик, что включает в себя все или почти все. Им можно обозначить множество различных и самых сложных явлений, которые бывает затруднительно определить нормальным русским языком.

Слово «быт» это какая-то вселенская смазь. То и дело читаешь: «бытовой материал», «бытовые ситуации», а иногда прямо — как в журнале «Москва» была статья: «О некоторых возможностях бытовой литературы».

Да что это еще за литература такая? Ну, есть «бытовая комиссия», «бытовой сектор», «бытовой сифилис»... Но чтоб литература бытовая?

Скажут: «Трифонов наводит тень на ясный день, защищает бытовизм...» А я прошу одного: объясните, что это значит?

Недаром ни в одном языке такого понятия не существует и перевести слово «быт» невозможно. Я видел зарубежные статьи, где слово «быт» давалось без перевода. Еще одно легендарное, неперебиваемое русское понятие. В газете «Unita» слово «быт» напечатано латинскими буквами «bit». Иностранцы, по-видимому, сделают вывод, что таинственный «bit» — какая-то особая форма русской жизни.

Расхожее противопоставление «быта» — «бытию» не проясняет дело, ибо смысл первого понятия, я уже говорил, какой-то безразмерный. Допустим, так: «быт» — это

жизнь низменная, материальная, а «бытие» — жизнь возвышенная, духовная. Но человек живет одновременно и в той и в другой жизни. Это слитно, это нельзя разъять. Самое низменное, на первый взгляд, является самым возвышенным. И наоборот. Что такое семья? Ячейка общества, как известно из марксизма. Значит, изобразив семью, можно изобразить общество. Изобразив любовь двух людей или смерть человека — можно показать и общество, и государство, и прошлое, и будущее каждого человека в отдельности — как показано, например, в истории смерти человека по имени Иван Ильич.

Я слушал горчайший, я бы сказал, потрясающий список людей, ушедших от нас за последние годы, и думал о том, сколько горя пронеслось над нами, ведь многих из этих людей мы знали близко и бесконечно близко — и вот живем без них, продолжаем заседать, спорить — правильно, жизнь продолжается, — но неужели простое состояние человеческой души, столкнувшейся с горем, надо называть «бытом», «бытовой темой»?

Да это наверняка что-то другое!

Я топчусь на этом так долго, потому что эти вопросы, по-моему, волнуют сейчас многих писателей, и молодых, и средних, и старых. Так называемые произведения «на моральную тему» — это произведения о простой, неприкрашенной, реальной жизни. С осуждением чего-то дурного, с симпатией к хорошему. С картинками, подробными описаниями, со стремлением изобразить знакомых — живых — людей. Книги разного уровня, разной степени выразительности, но написанные с желанием показать достоверную жизнь. Книги Гранина и Слуцкого, Георгия Семенова и Залыгина, Семина и Искандера, Крутилина, молодых Василевского, Проханова, Арачкеева.

Можно назвать много других писателей, которые пишут будто бы о быте, на самом деле — о жизни. Вот еще одно лукавое словцо: мещанство. Говорят, мои повести не только «бытовые», но и «мещанские». Тут не понятно, все в кучу: мещанские, антимещанские. Как в

анекдоте: или он украл, или у него украли... Словом, что-то вокруг мещанства...

Мещанство, как и быт, признается предметом, пригодным для литературы, но как бы второго сорта. Вроде шить из этого сукна можно, но что-нибудь простенькое, небогатое. И место для мещанства определено заранее: оно гнездится в городе, в хороших квартирах и, конечно, среди интеллигенции. Но разве эгоизм, своекорыстие, стремление к наживе не присущи, например, иным деревенским жителям?

Однако деревенских жителей не называют мещанами. Если отвратительные качества встречаются среди деревенских жителей, то причины их видят одни в кулацких пережитках, а другие — в дурном влиянии города, то есть того же мещанства. Мы пишем о сложной жизни, где все переплетено, о людях, про которых не скажешь, хороши они либо плохи, здоровы или больны, они живые, в них то и это. Как нет абсолютно здоровых людей — это знает каждый врач, так нет и абсолютно хороших — это должен знать каждый писатель.

Мы пишем не о дурных людях, а о дурных качествах. Потому что это должно быть про всех, а не только про злокозненных мещан: это должно быть про читателей, про близких автора, про него самого. Не надо, увидев ярлычок, с облегчением отмахиваться: «А, опять про каких-то мещан! Разоблачают...» Нет, читатель, не про каких-то, а про нас с вами. После того как появилась повесть «Предварительные итоги», меня познакомили с одной женщиной, историком. Она спросила: «Это вы написали «Предварительные итоги»? Зачем вы это сделали? Ведь неприятно читать!» Я обрадовался: «Правда?» «Ну, конечно, — сказала она. — Очень!» Я объяснил, что к этому и стремился: чтоб было неприятно читать.

Мы делаем одно общее дело. Советская литература это громадная стройка, в которой участвуют разные и непохожие друг на друга писатели. Из наших усилий создается целое. Между тем критика подчас требует такой

цельности, такой универсальности от каждого произведения, будто каждое произведение должно быть энциклопедией. Неким универсамом, где можно достать все. «Почему здесь нет этого? Почему не отражено то-то?» Но, во-первых, это невозможно. Во-вторых — не нужно. Пусть критики научатся видеть то, что есть, а не то, чего нет. Есть люди, обладающие каким-то особым, я бы сказал, сверхъестественным зрением: они видят то, чего нет, гораздо более ясно и отчетливо, чем то, что есть.

Мы с вами видим, например, Венеру Милосскую, а они видят отрубленные руки и кое-что, чего Венере не хватает из одежды.

Между прочим, критики такого рода есть не только у нас, но и за рубежом. Иные статьи читаешь и изумляешься: вот уж поистине умение видеть то, чего нет!¹

В словосочетании «нравственные искания» мне кажется особенно важным слово «искания». Ибо искать значит находиться в движении. Значит — еще не все найдено, не все совершенно и не все ясно. Из некоторых статей кажется, что мы достигли литературного рая. Но ведь это катастрофа, ибо из рая никуда не надо двигаться.

В русской литературе было движение дальше и после Пушкина, и после Достоевского, и после Чехова, будет оно и после нас, разумеется. До конечной станции еще не доехали, мы находимся на каком-то длинном перегоне, и это ощущение — по-моему, самое трезвое и самое плодотворное, помогающее искать и двигаться дальше.

Это движение, этот поиск подчинены одной цели: формированию, очищению от всего застарелого и наносного нашей сегодняшней, социалистической нравственности. Для чего служит нравственность, кратко определил Ленин: «Нравственность служит для того, чтобы человеческому обществу подняться выше...»² Было это сказано в 1920 году. Страна и общество находились в ужасающей разрухе, в капитальной перестройке. С тех пор все неизмеримо выросло, переменилось, но призыв Лени-

на — «подняться выше» — остается важным и сегодня. И будет, вероятно, важным всегда. Потому что движение бесконечно, и человеческое общество всегда будет стремиться — с помощью нравственности и с помощью литературы — стать еще выше, чище, великодушнее и, в конечном счете, умнее.

1976 г.

НАЧАЛО

Что сказать о начале? Может быть, просто вспомнить... Какое-то самомучительство, глухота, немота, неверие, подозрительность. Неверие в свои силы, подозрительность к себе. А вдруг я не тот, за кого сам себя себе выдаю? Ведь я твержу себе днем и ночью, вижу во сне, будто я — ну, не гений, скажем, но одаренная личность...

Без тайного фанфаронства начала не бывает.

Со стороны не видно, никто не догадывается. Но я-то знаю, что думаю о себе. И — ужасаюсь своим мыслям. Ничего ведь еще не сделано, не напечатано да и не написано даже, и тем не менее где-то внутри неиссякаемо бьет фонтанчик: «Я! Я! Я! Я!» Ну, а что, собственно, я? Какое, к шутам, я? Несколько рассказиков, не принятых ни в одном журнале, да четыре главы неоконченной повести, которая непонятно что? Кому нужно? Кто будет печатать? Кто будет читать? Совершенно ничтожная мура. Ниже нуля. Порвать и никому не показывать. Литературу делают волю, как сказал Ренар. Дело не в том, чтобы написать одну гениальную страницу, а в том, чтобы написать триста. Разве ты похож на вола? Разве способен триста? Да никогда в жизни!

И, однако, фонтанчик бьет — я! я! я!..

Только в начале бывает такое гнетущее ощущение собственной бездарности и такое сказочное упоение собственным творчеством. Есть рассказ про композитора

Гуно: «В двадцать лет я говорил: «Гуно!», в тридцать: «Гуно и Моцарт!», в сорок — «Моцарт и Гуно!», в пятьдесят я говорю — «Моцарт!». Я помню, как мне очень понравилась в юности одна девушка, и когда меня с ней познакомили и сказали, что я «пишу», она сказала: «О, я что-то читала, помню вашу фамилию!» В то время не было напечатано ни одной моей строчки, и, однако, я мгновенно поверил в то, что она «читала» и «помнит». То есть поверил, разумеется, на долю секунды, на что распространялась сила моего тайного фанфаронства: ведь в глубине сознания я ощущал себя писателем. И к тому же — известным. В следующую секунду окатило холодом другое чувство: я бездарность, и никто никогда меня не узнает. Но тот первый рефлекс поразителен!

У Олеси где-то есть замечание о том, что все писатели мира, нынешние и древние, — это как бы один писатель. Речь не только о писателях, разумеется, о художниках вообще. О самоощущении художника. Оно всегда полно, тотально. Поэтому мне кажется — начинающих художников не существует. В течение долгих лет мы приобретаем лишь сумму приемов и опыт жизни, но самоощущение — какое в начале, такое до конца дней.

И это самоощущение — сплав горького отчаяния и величайшей веры в себя. Должен ли художник верить в себя, как в бога? Да. Должен ли постоянно угрызаться и сомневаться в своих возможностях? Да. И спрашивать себя: кому нужна чепуха, которой я занимаюсь? Да! Да! Да!

Поэтому все равны. Начинаящие, маститые, неудачники, мировые знаменитости. Десять лет назад в Париже я искал одного художника, который переселился в Париж до революции. Он начинал когда-то вместе с Марком Шагалом и другим художником, оставшимся в России, который дал мне адрес¹ и просил передать привет Шагалу и этому второму. Шагал оказался на юге, второго я нашел на окраине Парижа. Он был анималистом, теперь уже давно не работал. Жил на пенсию. Это

была абсолютная безвестность и почти нищета. Его дочь жила с семьей в Ницце, в Париже он был одинок. В квартиру на второй этаж вела железная лестница вроде пожарной, только приставленная к дому не вертикально, а наклонно, и я подумал: ну и ну! Как же он подымается, старик? Шел дождь, железные ступени скользили под ногами, как намыленные. «Когда дождь, — подумал я, — он не выходит из дома».

Комната была одновременно мастерской. Все знакомо, как везде, как в старых мастерских в доме художников на Верхней Масловке, где я прожил пять лет: гипсы, подрамники, кушетка, запах краски, электроплитка, на которой стоял чайник. Анималист был глубоко стар, общителен, мил, покоен. Говорили о художниках, с которыми он начинал. Он сказал: «Марку повезло. Художник он неплохой, особенно синий цвет у него хорош. Но в общем-то повезло...» Анималист говорил спокойно. Это было его твердое убеждение, выношенное годами в мансарде, куда вела железная лестница, похожая на пожарную. «Но все-таки, — заметил я, — Марк кое-чего добился в своей области, не правда ли?» «Повезло, — твердил анималист. — Были художники гораздо сильнее. Среди нас был такой Кремень. Слышали эту фамилию?» — «Нет, не слышал». Анималист воодушевился: «О, замечательный художник! Бесспорный мастер! Ну, что вы, вот это настоящий художник! Кремень. Жаль, его никто не знает». — «Почему ж так случилось?» — «Просто не повезло...»

Я не знаю, что именно надо делать для того, чтобы повезло. Ну, работать, разумеется, не разгибая спины, стать графоманом, киноманом, театроманом, архитектуроманом, сделаться на некоторое время — хотя бы для начала — немножко сумасшедшим. Слегка как бы свихнуться на любимом деле. Потом можно выправиться, не беда. А можно и не выправляться, тоже не страшно...

Чехов говорил о том, что «многописание — великая, спасительная вещь». Особенно важно многописание — я

бы сказал: бурнописание, страстнописание — в начале, о чем идет речь. Нельзя, решив посвятить себя искусству, выдавливать, как из тюбика, кусочками, полузасохшую пасту. В начале происходят поиски — темы, стиля, возможностей, себя, и надо кидаться в разные стороны, пробовать одно, другое, третье. Не говорю о тех, кто сразу себя находит, — это бывает редко. Кроме того, мне кажется, надо сразу ставить себе большие задачи. Пожалуй, даже почти непосильные задачи, на грани невозможного.

В последние годы я работаю со студентами Литературного института, веду семинар прозы. Молодые люди, как почти все начинающие (которых не существует), двигаются на ощупь, их мучает немота, неуверенность, связанность... О чем я толкую им почти на каждом семинаре? О том, что спасти их могут только графомания, только груды исписанной бумаги — а не отдельные листочки и тетрадоочки, — только полное погружение в стихию прозы. Во всяком случае, из такой схватки непременно что-то выйдет — или шедевр, или открытие правды о самом себе.

У меня есть знакомые, которые не любят свое детство. Не хотят вспоминать о нем. В их детстве не было ничего ужасного, ни войны, ни семейных кошмаров, было обыкновенное детство с обыкновенными страданиями. Знакомые, о которых я говорю, женщины. Они не хотят вспоминать о предженском существовании. О жизни гадкого утенка. У мужчин таких комплексов я не знаю. Эти женщины вспоминают с содроганием: господи, как меня томило, и мучило, и казалось неисполнимым все то, что потом пришло! Нет, говорят они, не хотела бы я начинать все сначала именно из-за этих мук... Рождение художника чем-то, наверно, похоже на рождение женщины. Женщина плодоносит, и этим — ближе. Но вот как

бы избежать начала со всеми его тяготами? Перескочить сразу в другой мир, в иное существование?

Я думаю, это возможно. Сократить путь до минимума. Иные художники перескакивают. Иные женщины: тоже. Нужны отвага, готовность идти на риск, знание того, что жизнь краткая, нельзя терять время на раскачку.

Андрей Белый в «Котике Летаеве» пытался вообразить, записать ощущения младенца, даже эмбриона. «Первое «ты — еси» схватывает меня безобразными бредами, и — какими-то стародавними, знакомыми искони; невыразимости, небывалости лежания сознания в теле, ощущение математически точное, что ты — и ты, и не ты, а... какое-то набухание в никуда и ничто, которое все равно не осилить...»

Было бы занимательно для писателя и психолога внедриться в ощущение художника во младенчестве, в эмбрионе. Я назвал бы такое внедрение, будь то повесть или нечто эссеобразное: «Немота». Тут вся боль немоты, несказанности: есть что сказать, но ты безглагол.

Тридцать лет назад я учился в Литературном институте, посещал семинары Федина, Паустовского. Терзания тех лет хорошо помню — врезались в память навеки. Один из моих товарищей, окончив институт, продолжал там несколько лет работать и однажды сказал мне: «Знаешь, какая разница между студентами нашего времени и нынешними? Мы встречались в коридоре и говорили друг другу: «Я вчера рассказик написал. Давай почитаю?» И тут же на подоконнике — у нас был такой отдаленный подоконник в торце дома — принимались глушить товарищей «рассказиком» страниц на двадцать. А нынешние, встречаясь, говорят: «Я вчера рассказик написал. Как думаешь, куда волочь: в «Огонек» или «Сельскую молодежь?»»

Когда это было рассказано, меня покорило: слишком очевидны благородство и бескорыстие первых, неблагородство и корыстолюбие вторых. Теперь же думаю: чепуха! Нынешние сокращают начало.

Начало лучше всего обрубать. В искусстве тоже. Раскачку — к черту! Когда-то я написал рассказ, который был напечатан в спортивной газете². В одном номере рассказ не поместился, разбили на два. Помню, Арбузов, прочитав второй отрывок и не поняв, что это продолжение, бурно меня хвалил. «Так и надо, Юра: начало немного странное, неожиданное, даже несколько непонятное,— говорил он,— зато все достоверно. И не пужно ничего объяснять. Вы молодец!» Я не чувствовал себя молодым. Но отчетливо понял, что начало — то, от чего следует отделяться как можно скорей.

Не топчитесь слишком долго в прихожей, врываетесь в комнату. Не засиживайтесь в начинающих, которых не существует. Но имейте в виду: дальше легче не станет!

1976 г.

ПИСАТЕЛЬ И МИР

Счастливая мысль: собрать писателей в Болгарии, и пусть они говорят о чем хотят. О своих книгах, о чужих книгах, о разных писательских проблемах, о мире, о женщинах, о том о сем. Писателям иногда хорошо собраться вместе и кое о чем поговорить. Но главное вот что замечательно: то, что догадались соорудить такую встречу в Болгарии! Приветствую от всей души. Ведь Болгария — красивейшая страна. И очень доброжелательная¹. Кроме того, Болгария сильно настрадалась в течение веков и хорошо знает цену миру. Если уж говорить о мире. Потому что пятьсот лет чужеземного ига — это пятьсот лет скрытой, вязкой, глухой, неизбывной, веч-

ной войны. Войны на уничтожение души народа. Болгары вросли своими церквами в землю, выстояли, перебороли, пережили. Ровно сто лет назад с русской помощью произошло освобождение, но память о борьбе, о жертвах в народе жива, я бы сказал, необыкновенно и поразительно жива. Пожалуй, нет другого народа, который бы так ясно, с такой свежей силой помнил бы то, что случилось в его судьбе сто лет назад. Разве мы, русские, так уж крепко помним события русско-турецкой войны? Ведь столько всего было потом! А французы помнят ли хорошо Коммуну? Американцы — войну Севера против Юга? Помнят исторически, литературно. Для болгар же война 1877—1878 гг. — живая плоть памяти, будто пережита нынешним поколением. Такое у меня впечатление от разговоров с людьми, так бережно хранятся здесь памятники столетней давности, их много по всей стране.

Свержение пятисотлетнего ига, конец пятисотлетнего отсутствия мира — это то, что забудется лишь через пять тысяч лет...

Мы чересчур много говорим о мире. Но мы не виноваты. Очень много: мир! мир! Война — войне, мир — миру!.. Но мир — это ведь не просто отсутствие войны. Не просто пора, когда пушки не стреляют и самолеты не сбрасывают бомб.

Мир, к которому человечество тайно ли, открыто, сознательно или бессознательно стремится, — это **какой-то** высший покой, высшая гармония, воздух. То, чего мы не должны замечать. О чем не должны говорить. Мы же не говорим постоянно: как прекрасен воздух! Как чудесно, что мы дышим! Благо мира мы ощутим тогда, когда перестанем о нем думать и говорить. А пока ощущаем недостаток мира на земле, как недостаток кислорода — по временам задыхаемся.

Но ведь это зависит от всех нас: сделать так, чтобы наконец не надо было говорить о мире!

1977 г.

О КРИТИКЕ И О «ЧЕМ-ТО ДРУГОМ»

Критические статьи читаю с интересом. Талантливо, остро и метко написанная статья радует не меньше, чем проза или стихи. Иногда в охотку прочесть и бездарную статью. И в бездарных есть своя прелесть. А уж статья, откуда прет невежество, глупость, а то и злоба, — это занимательнейшее чтение! Такие статьи люблю читать вслух — не целиком, а в отрывках — за чаем в семейном кругу или друзьям по телефону. Так что я читатель ревностный, диапазон мой широк: я читаю и то и это, и серьезное и смешное, и талантливое и не имеющее ни проблеска дарования. Но один род статей читать не могу, хоть убейте. Это так называемые оценочные статьи. Да их, наверно, никто уже давно не может читать. Все эти «глубоко», «проникновенно», «поэтично», «с большим мастерством», «свежо», «ярко», «неубедительно», «не вполне удалось», «к сожалению, не всегда» представляют интерес лишь для авторов сочинений. А ведь этого рода статей — громадное большинство.

Их можно назвать деловыми. Они написаны с практической целью: поддержать, закрепить, продвинуть, поблагодарить, отдать долг, открыть, закрыть, захлопнуть, прихлопнуть. Слова не имеют значения, мыслей не надо, важна мелкая прагматическая задача, которая прозрачна и всем видна. Но самое неприятное знаете что? То, что и я за долгие годы копчения литературных небес настряпал гору пустяковых статей с той же жалкой целью — поддержать, продвинуть, поблагодарить, отдать долг дружбе, долг службы. Нет, это не критика. Это что-то другое. И этого «чего-то другого» пруд пруди на страницах журналов. То «что-то другое», что выходило из-под моего пера, было большей частью данью товарищеской солидарности, и я бы, наверно, еще долго без особой охоты платил эту дань, если бы не произошел казус.

Один периферийный очень хороший автор, мой приятель, попросил написать для газеты рецензию на его

книгу — книгу талантливую, она мне нравилась, и я говорил ему об этом. Я согласился с натугой, что-то тогда писал, не хотел отвлекаться. Мы условились, что напишу несколько позже, как только закончу книгу. Вдруг через две недели приходит заказное письмо с уже готовой, напечатанной на шести страницах и в трех экземплярах статьей — осталось только поставить подпись. Все было как полагается: «прониновенно», «с большим мастерством», «свежо» и «ярко»... Мой приятель делал работу за меня, чтобы ускорить выход рецензии. Я не стал писать о его книге. И вообще прекратил эту деятельность — писать рецензии на книги приятелей.

Но это — о «чем-то другом». Что же до истинной критики, то она куда шире предмета, о котором идет речь. Она стремится к автокефалии, к самоопределению, к тому, чтобы существовать независимо и вечно. Великая критика и существует вечно — все еще пульсирует, когда предмет давно истлел. Она — проза, публицистика, проповедь, философское осмысление, все вместе. Словом, дело простое — надо быть властителем дум.

Так вот, слишком много прагматизма, прикрепленности к мелкотравчатым интересам, и слишком незаметны претензии на должность властителя дум. А когда таковые проявляются, возникает другая крайность: предмет разбора забыт или искажается по мере надобности. Самовыражение и самоутверждение — чего бы это ни стоило! Критик сразу нетерпеливо претендует на вечность. Но чаще всего и вечность не достигнута, и предмет искажен. Мне, как «предмету», приходилось попадать в подобные переделки. Я уважаю честолюбивые порывы критиков, которые хотят стать властителями дум, сказать свое слово, создать концепцию, но хочу, чтоб и меня уважали: не искажали бы мое слово, мою концепцию. А то приходилось слышать: «Да, я имел намерения высказаться, и я высказался! Ваша книга оказалась отличным подспорьем. Она появилась кстати, я ей благодарен». — «Но вы совершенно ее не поняли! Вы неправильно трак-

тусте...» — «А это небажно». — «То есть как певажно? О чем вы написали статью?» — «Моя статья не о вашей книге, так же как ваша книга не о моей статье».

Тут желательно скромно напомним о том, что критика — это в первую очередь суждение: в таком виде она родилась на свет. От греческого «κρίνω» — «сужу».

Но, в общем, на критику я не в обиде. Меня порядочно хвалили, когда я писал слабые вещи, потом порядочно ругали, когда стал писать посильнее. Я доволен и тем и другим. Критика, по-моему, не влияет на творческую работу, но влияет на состояние духа. Поэтому враждебные статьи о себе я не читаю — их пересказывают мне мои друзья, а хвалебные читаю. С чего начал, тем и кончу: критика — интересное чтение.

1979 г.

БУЛЬВАРНОЕ КОЛЬЦО

Рассказать о Бульварном Кольце? Это значит — рассказать о своей жизни, которая обвязана, обвеепа этим Кольцом вся. Никуда из него не вырвешься. Ты начал с него, увидел мир на его бульварах, и постоянно к нему возвращаешься. Нет другой улицы на земле, которая была бы столь извечно твоя. Странная власть Кольца! Ты находишься в какой-то мистической зависимости от него: вот ты уехал от него на Калужскую, потом еще дальше на Сокол, а потом еще бог знает куда, но Кольцо не отпускает тебя. И весь город тоже принадлежит Кольцу, и как бы он ни раскидывался, ни улетал в заоблачные дали, Кольцо схватило его круглой могучей лапой — такой маленькой в необозримости города! — и держит намертво.

Бульварное Кольцо — обруч, скрепляющий эту огромную бочку, гребень в пучке исполинских волос, нескончаемо текущих, без него распадется клепка, рассыпятся во-

лосы. Без него печем дышать, ибо Кольцо — легкие. Усталые от вековой работы, в них слышатся хрипы, они нуждаются в лечении, в особом питании, тысячи автомобилей убивают их газовой атакой, и все же — они работают, сопротивляются, поглощают, снабжают. И город дышит Кольцом. Не весь, разумеется, он слишком велик, — его сердцевина, то, что называлось когда-то Белым городом.

Впрочем, почему же — Кольцо? Ведь цепь бульваров, окружающая старую Москву с севера, имеет форму не кольца, а полукольца. Западными и восточными звеньями она упирается в реку, и за рекой продолжения у нее нет. Но все говорят: «Кольцо», — и привыкли. Когда-то я прочитал роман А. Дюма «Три мушкетера» и удивился — почему три, когда четыре? Но потом привык, как все в мире привыкли. Хотя на самом деле четыре, все говорят: три. Хотя на самом деле полукольцо, все говорят: Кольцо. Я знаю москвичей, которые прожили здесь целую жизнь и не догадываются — им и в голову не приходит, — что правильно говорить Бульварное Полукольцо.

Как у всех старых городов, у Москвы в пору ее рождения был один могущественный импульс — страх. Крепости, башни, валы, рвы. Оградить, спастись, защититься от зверя, от врага, от напастей... Так вот, если взглянуть на старые города — и на Москву — сверху, можно увидеть рисунок страха. Это скелет того малого, что через несколько веков превратилось в гиганта. Сначала — жиденький частокол маленькой крепости на берегу речушки, князь был ничтожен и беден, кого бояться в лесу? Потом — деревянные стены, деревянные башни, получившие название «Кремль». Князь превращался в царя, становился богаче, страх возрастал. А затем, когда государство стало сильным и знаменитым, деревянные стены неминуемо должны были превратиться в нечто грозное, прочное, каменное, выражавшее одновременно величайшее опасение и величайшую мощь. Царь Василий I решил оградить от набегов литовцев город земляным валом со рвом — и это как

раз то полукружье, где располагается Бульварное Кольцо. Ров впервые упоминается в летописи в 1389 году. И уже тогда были на валу ворота: Чертольские (впоследствии их стали называть Пречистенскими, а в советское время Кропоткинскими), Арбатские, Никитские, Тверские, Дмитриевские, Петровские и Сретенские. Давно уже ворот не существует, но москвичи до сих пор называют небольшие площади между бульварами «воротами». «Никитские ворота», «Сретенские ворота», «Петровские ворота» — и это такой же миф, как три мушкетера и как Кольцо...

В западной части земляной вал начинался от реки Москвы, от нынешних Кропоткинских ворот (в этом месте в Москву впадал ручей Черторый, его воды заполняли ров, впоследствии ручей был засыпан и стал Кольцом), а восточная часть рва доходила до речки Яузы, притока Москвы, эта часть была сооружена позднее. В XVIII веке указом Петра I улицы Москвы мостились булыжником. В 1775 году по плану переустройства Москвы на месте земляного вала и рва хотели устроить по западному образцу бульвары, но московская знать, богатые купцы воспротивились и захватили большую часть освободившегося пространства под свои дворы. Бульвары удалось создать только в начале XIX века. Так что Кольцу ни много ни мало — лет сто шестьдесят.

С чего же начать? Где найти точку отсчета в полукольце Кольца? Да, наверное, там, где я впервые его увидел: на Тверском бульваре. Я ведь сказал, что с Кольцом связана жизнь. Это не пустые слова. Вблизи Суворовского бульвара — раньше он был Никитским — до сего дня существует родильный дом, где началась вся эта долгая суета. Затем в течение пяти лет я жил в большом доме посередке Тверского, на третьем этаже, окнами на бульвар — там было много снега, собак, повязанных платками, бабок, стариков с мешками, милиционеров, китайцев, продающих розовые бумажные игрушки, в стороне чернел, как башня, громадный человек по имени Тимирязев,

а в другой стороне, очень далеко, стоял такой же черный Пушкин, к нему можно подойти, еще лучше подъехать на санках и увидеть, что он — грустный. Нянька Таня, собираясь со мной гулять, спрашивает у мамы: «Куда идти: к этому Пушкину или к этому Пушкину?» Между бульваром и домом гроыхает трамвай. Дребезжанье трамвая — первое, что долетает до меня из сырого, снежного мира. Я боюсь трамвая. Все говорят, что он страшный. Иногда меня ставят на подоконник, я смотрю вниз и вижу: трамвай несется, как сумасшедший, над его крышей сверкают ослепительные ужасные искры..

Все тут с чем-то и как-то связано. Ну вот, например, трамвай — ведь это тот самый, который отрезал голову булгаковскому Берлиозу. Здесь, рядом с памятником Тимирязеву, Аннушка пролила на рельсы роковое масло, на котором бедный Берлиоз поскользнулся. Трамвая давно нет на Кольце. Теперь здесь ходит троллейбус.

А грустный, поникший в задумчивости Пушкин. В 1880 году, на открытии памятника, Достоевский произнес знаменитую речь: «Смирись, гордый человек!» Это был отчаянный призыв к русскому народу, к молодежи, сила и страсть которого должны были заставить молодых людей опомниться и выбросить навсегда револьверы и бомбы. Но молодые люди не опомнились. Через год бомбою народовольцев был убит Александр II. Памятник Пушкину, как и булгаковский трамвай, нынче не существует на прежнем месте — его передвинули в сквер на Пушкинскую площадь.

Старых москвичей эта передвижка не обрадовала. Вроде бы какая разница: справа или слева от дороги стоит чугунный памятник с чугунными фонарями в цепях? И там вокруг памятника стояли скамейки, на которых солнечными днями тесно, плечом к плечу, как на сидячем параде, дремали пенсионеры, а вечером маялись в томительном ожидании влюбленные, и здесь, на новом

месте, то же самое, круг скамеек, дети, пенсионеры, влюбленные, но что-то нарушилось. Да, да, непоправимо нарушилось. Настолько непоправимо и беспощадно, что нам обидно до слез. Нам — старым москвичам. Которые помнят прежнее место. Которые сидели на прежних скамейках. Которые слышали от родителей забавный стишок дореволюционных лет: «Жду тебя, мой друг Карлуша, на Твербуле у Пампуша!» То есть — на Тверском бульваре у памятника Пушкину.

Нам кажется: Тверской бульвар без памятника Пушкину стал голым и безголовым, но москвичи, родившиеся в сороковые годы и позже, этого не считают. Им представляется, что не может быть для памятника ничего лучше, чем открытая со всех сторон взору площадка на Пушкинском сквере. Здесь и скамеек больше, и стоят они уединеннее, а на старом месте был какой-то тесненький пятачок — так думают молодые современники. И мы никогда не пойдем друг друга.

О да, перемены! Сносятся кое-какие дома, заменяются решетки, давно убраны вертящиеся турникеты, которые были обязаны напоминать рассеянным москвичам о существовании грозных трамваев, но какая-то вечная суть, атмосфера, характер старого города — остались на бульварах Кольца неизменно. Это то, что сохранилось от глубинного духа Москвы.

Тверской бульвар и во времена Пушкина был местом прогулок, тут была знаменитая «Арабская» кондитерская, приезжали искать знакомств одинокие дамы, московские старухи «салопницы» сползались сюда за новостями, тут встречались накоротке, за столами летней чайной, мелкие газетчики, безработные актеры, проигравшиеся за ночь карточные игроки, тут происходили жестокие сражения красногвардейцев с юнкерами в семнадцатом году, убитые лежали на газоне под липами, раненые на скамейках, артиллерия красногвардейцев с Пушкинской площади обстреливала дом князя Гагарина на другом конце бульвара, напротив площади, где стоит сейчас памятник

Тимирязеву, и сожгла этот дом, в плен попали триста юнкеров, бой за центр Москвы был тут выигран, а в сорок первом памятник Тимирязеву был разбит взрывом бомбы, распался на куски, но его собрали и поставили на прежнее место, во время войны посреди бульвара лежал серебристый аэростат, а потом тут устраивались книжные базары, вновь гуляли одинокие дамы, школьники ели мороженое, появились собачки на поводках, и опять, как сто лет назад, кучками стали собираться незадачливые литераторы, непризнанные драматурги без гроша в кармане, игроки в шахматы, в шашки и, конечно, в вечного русского «козла», то есть в домино.

Место тут — Тверской бульвар — удобное, центровое, во все концы близко — театры вокруг, редакции газет и журналов рядом, а издательство «Советский писатель» в двух минутах ходьбы, поэтому в теплые дни здесь назначают randevu, сводят счета, встречаются, чтобы попросить в долг, иногда возвращают долги, обмениваются гениальными мыслями, советуются, как быть, все те, кому, чтобы заработать, надо бегать, шнырять, искать, про кого русская поговорка говорит: «волка ноги кормят» — внештатные газетчики, эстрадники, куплетисты, авторы пьес и киносценариев, которых режиссеры не хотят ставить. Они говорят о своих делах. У них много замыслов и прекрасных новых идей...

Другие хозяева бульвара — шахматисты. В теплые вечера каждая скамейка облеплена, как сладкий кусок пирога бывает облеплен мухами, — молчаливые наблюдатели. Игроков двое, они сидят на скамейке друг против друга, невидимые в толпе. Протиснуться ближе и посмотреть на доску бывает трудно. Забавно ходить теплыми вечерами по бульвару: с обеих сторон расположились молчаливые кучки мужчин, стариков, мальчишек. Свежий человек, не знающий дела, увидев эти кучки, ничего не поймет и подумает, что люди то ли молятся, то ли исполняют тайный обряд. А иностранец, придя в гостиницу, запишет: «Странный обычай русских: стоять

тесным кружком, плечом к плечу, опустив головы, и разговаривать так тихо, что проходящий в трех шагах человек ничего не услышит...»

А мы попробуем все-таки пробраться через толпу к скамейке и посмотреть, какова ситуация на доске. Противники: толстый, лысоватый человек в куртке домашнего типа, подозрительно напоминающей теплую больничную пижаму, и мальчик лет двенадцати, тонкая шейка, белобрысый затылок. Человек в пижаме мрачно насуплен, мальчик тихонько посвистывает. Голоса из толпы: «Сдавайся, батя!», «Черным капут!», «А почему вы так думаете?» Человек в пижаме раздраженно вскидывается: «Граждане, вы прекратите этот митинг?» Мальчик посвистывает. Он житель соседнего дома, там он — какой-нибудь Васька, Толька, им помыкают, на него покрикивают, он выносит помойные ведра, бегаёт за кефиром, а здесь, на бульваре, он маленький царь, его называют Василием, Анатолием, его знакомством дорожат, с ним стремятся сразиться. Но, проигравши, так хочется дать щелчка по этой белобрысой макушке!

Еще достопримечательность Тверского бульвара — между площадью и театром, бывшим известным Камерным режиссера Таирова, расположен в глубине сада за старинной оградой барский дом, построенный лет двести назад. В начале прошлого века дом принадлежал сенатору Яковлеву, в 1812 году в этом доме родился писатель Александр Герцен. Многие десятилетия после революции дом этот назывался «Дом Герцена». Тут находились в двадцатые годы литературные организации, ресторан «Стойло Пегаса», где кутили Есенин и Маяковский, в этом доме и в окружающих его флигелях жили в те годы писатели Мандельштам, Алексей Толстой, Платонов и другие, ставшие впоследствии знаменитыми. Булгаков увековечил «Дом Герцена» в романе «Мастер и Маргарита» — здесь, в помещении литературного союза «МАССОЛИТ», происходит пожар по воле волшебника Воланда. И именно здесь в 1934 году был открыт Литературный

институт, где я учился пять лет: с сорок четвертого по сорок девятый.

Как видите: никуда не вырваться из Кольца!

Литературный институт был основан Горьким и носит имя Горького. Это уникальное учебное заведение, другого такого нет, пожалуй, нигде в мире — институт, который готовит писателей. Сразу напрашивается: Лев Толстой не учился в Литинституте! И Маяковский тоже! И вообще никто из великих не учился специально «на писателя». Сам Горький доказал своим опытом, что лучший университет для писателя — жизнь среди простых людей. И, однако, как это ни удивительно, как ни противоречит логике, Литературный институт оказался полезен. Из его стен вышли многие современные советские писатели — Евтушенко, Ахмадулина, Казаков, Айтматов, Симонов, Тендряков. Но дело не в этом. Они все равно стали бы писателями. Дело вот в чем: институт помогает тем, кому можно помочь. А те, кому помочь нельзя, становятся редакторами, переводчиками, сотрудниками газет... Иные же, разочаровавшись в себе и в целом мире, уходят из литературы навсегда и остаются читателями. Учение в Литинституте — дело рискованное. Можно повредить себя на всю жизнь. Тут происходит жестокое соревнование и жюри беспощадно — писательский стипендиат со всеми его барьерами и ловушками начинается гораздо раньше, чем мог бы начинаться. То есть вся писательская система взаимоотношений создается в кругу несуществующих писателей. Я посещал семинары прозы Паустовского и Федина. Обычные университетские дисциплины: история, языковедение, философия, иностранные языки не интересовали меня вовсе, зато многочасовая болтовня, крики, споры на семинарах — о, это были звездные часы моей жизни!

После шума и криков выходили на бульвар в сырую дождливую весеннюю или морозную свежесть и брели, измученные, к «Бару помер четыре», где пили пиво и сли раков, а если не было пятерки на кружку пива — брели

просто так, мечтая, рассуждая о книгах и девушках и мучаясь от собственной немоты. Все начинающие мучаются от немоты. Старый дом, где помещался наш излюбленный «Бар номер четыре» — украшение Кольца! — несколько лет назад снесен. На его месте разбили сквер и поставили громадные часы с таким чудовищно сложным рисунком, что время по ним узнать нельзя.

Пойдем дальше на восток — Пушкинская площадь замыкается громадным кинотеатром «Россия», а за ним, в узеньком Путниковском переулке, в тени, в неприметности прячется редакция самого шумного за последние полвека российского журнала — «Нового мира».

Лет десять, пятнадцать назад, когда редактором был могучий Твардовский, отсюда гремели на всю страну громы и молнии! Неловко повторяться, но автор опять тут как тут: окончил институт, получил диплом и мог бы отъехать куда-нибудь подальше от любимого Кольца, не обязательно в другой город, но хотя бы в другой район Москвы. Но нет, автор движется по той же параллели — свой первый роман несет в «Новый мир», и Твардовский его печатает.

Так, автор, не отрываясь от Кольца, становится писателем. Разумеется, не становится, это происходит позднее. Но тогда, в баснословном пятидесятом, автору так казалось.

На Пушкинской площади помещается и редакция второй по значению советской газеты — «Известия». В витринах здания «Известий», построенного в стиле конструктивизма в конце двадцатых годов, выставлены фотографии: мощные гидростанции, литейные цеха, нефтяники в касках, прокладка рельсов в тайге и тому подобные увлекательные сюжеты, каждую неделю другие. Возле фотографий неизменно стоят два, три человека и задумчиво их рассматривают. Это люди, которые есть во всех городах мира — они слоняются без особой цели, чего-то ищут, кого-то ждут, размышляют, мечтают.

Больше всего любят читать объявления: тайный зов перемены судьбы. Доска объявлений помещается как раз рядом с витриною фотографий. Ну что же там можно прочесть? Продают торшеры, меняют квартиры, шьют молодежные брюки, дают уроки английского, французского, испанского, набирают слушателей в кружок «гармонического развития личности». В скобках — ритмика, пластика, беседы об искусстве. Пахнуло двадцатыми, а то и десятиными годами. В Москве есть все, что хотите, надо лишь внимательно читать. Ищу партнершу для тенниса, лет 20—25. Преподаю йогу. Занятия по парапсихологии. Общество любителей ирландских терьеров сообщает, что очередное собрание...

Когда надоест читать объявления и рассматривать нефтяников в касках, можно перейти в сквер и на другой стороне Пушкинской площади зайти в крохотное кафе «Лакомка». Толстяки жуют пирожные, меланхолично глядя в окно. Школьницы щебечут о своих взрослых делах...

Но дальше, дальше на восток! Мы задержались на Пушкинской...

Страстной бульвар, самый короткий в цепи бульваров. Всегда останавливает взгляд красота дома на углу Петровки. Дом князей Гагариных... Архитектор: знаменитый Казаков, XVIII век. Здесь проходил описанный Толстым в «Войне и мире» обед в честь князя Багратиона и прозвучала наглая фраза: «Надо лелеять мужей хорошеньких женщин». Затем — дуэль Пьера...

В этом же доме останавливался служивший в наполеоновской армии Стендаль. Именно здесь великий писатель ничего не понял о России.

За домом клиники — старейший московский городской сад «Эрмитаж». Когда-то модное увеселительное заведение, где любили бывать Чехов, Куприн, пировали купцы, пели цыгане, выступали гастролеры из Парижа, Вены, ныне — жалкий маленький садик, пыльный и скучный летом, закрытый зимой. Старомодный ресторанчик, где

наспех обедают командировочные, деревянный тир — ограда детей и отпускных солдат. Москва гуляет в других местах — в огромных парках, в Лужниках, во дворцах и спортзалах, где мощные динамики окатывают многотысячных зрителей громоподобным весельем. Но это — далеко от Кольца...

Кольцо — одно из самых тихих мест Москвы.

Старина еще не выветрилась из этих особнячков, доходных домов прошлого века, помещичьих городских усадеб с палисадником и флигелями, а кое-где из ржаво-белого кирпича монастырских стен...

Справа, если подниматься по Рождественскому бульвару, краснеет ржавым, древним кирпичом стена бывшего Рождественского женского монастыря, построенного в конце XIV века, а чуть выше, но слева от бульвара, Сретенских ворот — запомните, никаких ворот нет, — сохранился Сретенский мужской монастырь.

Возле Сретенских ворот есть старый Печатников переулочек, названный так потому, что тут когда-то была Печатная слобода — жили типографы царского Печатного двора. С этим переулком у автора тоже связано множество воспоминаний, ибо тут жил его друг, в квартире которого происходили студенческие сборища, здесь автор впервые мертвецки напился, впервые целовался с девушкой так, что у него распухли губы, здесь обсуждались головокружительные новости пятидесятых годов...

Ах, можно долго рассказывать о Кольце!

Я его так люблю. И прекрасно, что оно еще существует.

1980 г.

ОБ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Растопили айсберг в необозримом море — и уровень моря повысился. Приплыла в наши воды четверть века назад «Иностранка» — и уровень книги и уровень читательского моря повысились. В каких комплиментах нуждается журнал, который с первых же месяцев своего появления стал бестселлером? Мы прочитали на его страницах немало интереснейших сочинений. Имена авторов известны миру. Поэтому не хочу произносить тостов во славу отдельных книг, хочу — два слова об иностранной литературе вообще. В частности: об американской. Что она значила в моей писательской жизни. Это не так уж вплотную связано с журналом, но все же связь есть. Почему-то так получилось — не знаю почему, это предмет особого разбора, — что не было другой иноязычной литературы, которая в течение почти всей жизни так усердно читалась и так мощно волновала меня, как американская. Началось с детства, с ненасытного пожирания Купера и Майна Рида, Густава Эмара и Чарльза Робертса, Сетона-Томпсона и — кого там еще? — и Джека Лондона, конечно. Тогда же, в детстве, кратко и бурно полихорачило Эдгаром По. Первые опыты сочинительства — лет в десять — были навеяны «страшными» рассказами По. В юношеском возрасте ненадолго воспламенилась любовь к Драйзеру. Помню, роман «Сестра Керри» (дешевая мягкая обложка кофейного цвета, шершавая бумага) подействовал на меня как наркотик. Поразило: обыкновенная жизнь, состоящая из множества незначительных житейских передрыг, может стать предметом книги, от которой невозможно оторваться.

Но все пристрастия и увлечения померкли перед одним, вспыхнувшим внезапно после войны, когда я учился в Литературном институте. Да, я говорю о Хемингуэе, или Хеме, как мы называли его запросто. Любовь к нему была безнадежной, ибо не сулила ни выгод, ни плодов. Директор института Ф. В. Гладков на семинарах воскли-

нал грозно: «Я вам покажу, как подражать этому пресловутому Хемингуэю!»

Хемингуэй изумил не содержанием, а методом. Вроде бы ни о чем, а в то же время о многом. Вроде без конца и без начала, но конец и начало не нужны. Вроде нет ни портретов, ни описания душевного состояния, ни характеристик, но — люди необыкновенно живые... Какая скудость диалогов, какая обрывочность, какие чепуховые темы, какая бескрасочность ремарок: «сказал», «сказал», «сказал» — и какая правда в разговорах людей. Я долго ходил под его чарами. Потом это стало понемногу рассеиваться. Но, по-видимому, не рассеялось до конца и осталось в моих костях, в составе моей крови — литературной, разумеется, — довольно значительным элементом. Впрочем, настало время, когда я стремился отталкиваться от него, но это значило, что он продолжал существовать где-то вблизи. В последние годы я слышал много пренебрежительных и иронических замечаний о Хемингуэе у нас и на Западе, видел насмешливые улыбки снобов: «Неужели Вам нравится Хемингуэй?» Я должен был конфузиться и чувствовать себя старомодным и недостаточно интеллектуальным господином, польстившимся на ширпотреб. Но я не конфузился. Да, Хемингуэй вышел из владений снобов, в каком-то смысле передвинулся в область ширпотреба. Однако это удел всех классиков, от Сервантеса до Толстого. Отсвет ширпотреба — та мзда, которая взимается за всемирную популярность.

Хемингуэй один из немногих писателей, сумевших создать волну в море, которое, кажется, уже ничем не раскачать: в море литературы. На этой волне поднялся и Джек Керуак, рассказы которого я прочитал впервые в «Иностранной литературе» лет двадцать назад. Керуак раздвинул пространства, отвоеванные Хемингуэем: его рассказы еще более как бы «ни о чем», его фраза еще более суха и небрежна, содержание еще глубже запрятано в недра междустрочий, а суть — «победитель не получает ничего» — еще более печальна. Американская литература во-

обще печальна. Но торопливый читатель — или тот, кто видит в книге то, что желает увидеть, — может прочитать в ней все что угодно. Истинная литература всегда печальна. Ничего более печального, чем роман «Война и мир», я не читал в жизни. Пронзительной печалью овеяна книга Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби». «Великий Гэтсби» — одна из важнейших книг времени. Знакомству с этим автором мы тоже обязаны журналу.

Небольшое отступление: на тему о странностях читательского восприятия. У меня есть добрый знакомый в Америке, пожилой человек, бывший фермер, теперь успешный предприниматель, человек науки, производства и бизнеса, мистер Мэрфи. Он прочел мою книгу, долго тактично отмалчивался, потом признался: «Вы пишете неплохо, Юрий, но как-то грустно и тяжело. Герои у вас слабые, неудачливые, ничего не могут добиться. Неактивные какие-то. А мы, американцы, любим литературу жизнерадостную, бодрую! Люди должны добиваться победы! Каждый человек — кузнец своего счастья!» Я удивился: «А как же ваши великие книги? Они такие грустные». — «Например?» — «Ну, Гекльберри Финн, скажем». Мистер Мэрфи захохотал: «Да что вы! Это же самая веселая книга на свете. Я всегда хохочу, когда читаю ее». Но, может, мы правы оба. Ведь когда читаешь Гоголя — смеешься, а прочитал — тоска.

Если еще о сильном впечатлении, то назову, чтоб не копаться долго в памяти, две книги: «Шум и ярость» Фолкнера и «Ферма» Апдайка. Апдайк в этой книге глубоко психологичен, и, читая, мы поражаемся тому, как он хорошо знает то, что мы так хорошо знаем. Фолкнер в романе «Шум и ярость» удивителен другим: он проникает в области бытия и внутреннего мира человека, нам неизвестные.

1980 г.

ИМПУЛЬС ПЕРВОЙ КНИГИ

У меня тоже есть ученики, молодые авторы, к книгам которых я пишу предисловия¹. Через мои руки прошли первые книги Проханова, Афанасьева, Тешкина и других. И мне приходилось видеть, как складывается начало творческого пути молодых литераторов.

Иные советуют, чтобы молодые писатели «клубились» вокруг каких-то мастеров. По-моему, не надо «клубиться» ни вокруг мастеров, ни вокруг подмастерьев. Писательство — дело одинокое, личное. Писатель отвечает сам за себя, сам строит свою судьбу². Никто нам не поможет, кроме нас самих. И я думаю, это самое главное из того, что молодые должны запомнить.

Временами я получаю рукописи, которые присылают из далеких мест. Иногда я их читаю, иногда нет. Я даже через журнал предупредил, что могу читать только то, о чем со мной заранее договорились. Иначе я превращусь в «бюро добрых услуг». Бывает, прочтешь рукопись — вполне профессиональный рассказ, вполне профессиональная повесть, написанная на хорошем уровне. Спрашивается: зачем он мне послал? Ты — писатель, посылай в издательство, в редакцию. Я некоторым так и отвечал: «Получил Вашу рукопись, неплохая, даже хорошая, грамотная, но что я должен с этим делать? Я ведь не член редколлегии, не директор издательства».

Некоторые рассуждают так: вот ведь печатается вещь, которая гораздо слабее, чем моя рукопись, — почему бы и мне не напечататься? Но это уж другой вопрос, вопрос устройства, продвижения, пробивания. Это совершенно другая стратегия, без которой, я понимаю, писателю не обойтись, но тут уж я ничем помочь не могу. Вот тут надо «клубиться», причем вокруг издательств, директоров, редакторов.

А для того чтобы написать «Палату № 6», написать настоящее стихотворение, «клубиться» не надо. Это другая сфера.

Я задумываюсь иногда: в чем импульс первой книжки писателя? У Толстого в «Исповеди» есть такое место (он о себе пишет очень жестоко и жестко): я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтоб убить, проигрывал в карты, проедал труды мужиков, казнил их, блудил, обманывал, и за все это меня хвалили, считали... сравнительно нравственным человеком... В это время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости.

Толстой всегда выражался беспощадно и по отношению к самому себе. Конечно, это великое преувеличение. Но что здесь подходит ко всем? Первая книжка писателя — это желание утвердиться, желание показать: аз есмь, я существую, я писатель. Выходит первая книга. Автор ее получает. Ставит на полку. Аз есмь! И часто именно этим все кончается.

Иное дело — вторая книга, третья. Тут уже писатель должен что-то сказать. Тут должны быть какие-то свои слова, мысли, которые он должен поведать другим людям. Отсюда большая ответственность второй и третьей книги.

Возникает вопрос: каким образом приходиться к первой книге и с чем приходиться? Мне кажется, что большая сложность начала в том, чтобы не повторять того, что в мире существует. Нужно прийти с какой-то новой темой, с какими-то неизвестными нам **фигурами**, и это самое трудное.

Моя первая книга «Студенты» написалась легко и быстро (хотя она по размеру самая большая из всех написанных мною: 23 печатных листа), и это объяснялось двумя причинами: в книгу вошел весь опыт моей еще недлинной жизни, впечатления и встречи с людьми, без осмысления, без своего взгляда. Эта книга была в полном смысле описательной, что является низшим видом литературы, да еще с приметами литературы того времени, то есть со следами лака. Кое-где там были живые места, но многое блесело от лака. Словом, первая книга не стоила мне большого труда, исключая, впрочем, труд

графоманский, чисто физический. Исписать вместе с черновиками тысячу листов бумаги — дело нешуточное. Первая книга требует большого напора и физических сил. Затем о второй причине сравнительной легкости первенца: мне казалось, что я уже хорошо научился писать. Что я уже, собственно, мастер. Пейзажи, детали, метафоры, эпитеты — все это, казалось мне, я одолел — на семинарах Федина и Паустовского, да и сам по себе, читая книги. Но тут было глубокое заблуждение! Моя писательская техника была слаба, на уровне средней беллетристики — а я принимал беллетристику за прозу, — но я понял это позже. Впрочем, вскоре после того, как шум вокруг книги утих.

Вторая книга писалась необыкновенно трудно. Я сознавал, что должен сделать рывок вперед. Мне казалось, что меня выручит новый материал, новая среда. Незнакомое — оно и пугало, и было спасением. Вторая книга обнаруживает: может ли автор вырваться за пределы своих впечатлений, своей маленькой вселенной и освоить другую вселенную? Для меня этим новым материком была Средняя Азия, пустыня, рабочие, чабаны, геологи и так далее. Но легко сказать: освоить! Я осваивал лет семь. Много раз ездил в Туркмению. И дело не только в новизне материала, но и в том, что я стремился писать иначе. Писать как прежде было неинтересно.

Это не значит, что путь всех писателей единообразен. Иные сразу являются мастерами. Вот так появился Казаков. Казаков открыл нам новые характеры. Он, кстати, был одним из родоначальников «деревенской» прозы, которую мы теперь все знаем и ценим.

Первый рассказ Казакова был о сельской жизни, где не было той милой, доброй деревни, какую мы знали, допустим, по Антонову. Антонов — хороший писатель, живописец. Но такой жесткости, такой беспощадности в рассказах Антонова не было.

У Казакова появился тип гуляки, выпивохи, тоскующего парня, этакого «перекати-поле», тип, который потом

развил в своих прозаических вещах и в кино Шукшин. Казаков первый показал такого деревенского старика, который несет на себе следы событий тридцатых годов. Я имею в виду рассказ «Нестор и Кир», за который его критиковали в те времена, а уж потом появились романы Абрамова, Залыгина и других, которые развили эту тему. Но важно то, что Казаков первый ее разработал.

Самая большая опасность, подстерегающая писателя, — это опасность повторять, штамповать, копировать, идти в фарватере. Опасность потому, что это несложно.

Когда я вижу сразу много писателей, это всегда меня ошеломляет. Хороших писателей должно быть мало.

Я клоню к тому, чтобы молодые не надеялись на нас, а полагались только каждый на себя. Одно лишь надо помнить: вы наследники великой русской литературы³, и равнение следует держать на Толстого, Достоевского, Чехова, Гоголя, Блока.

Отмечу два момента. С каким багажом идти в литературу? Надо много читать. Сам совет этот звучит банально и пошло. Что читать? М. Луконин, хороший поэт, умница, говорил: «Я читаю, как собака, которая ищет нужную ей траву. Не знаю почему, но я хочу прочитать именно эту книгу. Меня что-то толкает, и я прочту ее». Это бессознательное чтение.

Другие писатели, в частности Л. Толстой, читали книги по списку, образовывали себя. Образование — твое собственное, необходимое дело. Не следует надеяться на Литературный институт, семинары. Нужно надеяться на себя. Читать надо много и всё. Особенно в молодом возрасте, потому что, когда станешь писателем, читать придется мало: не будет хватать времени. Будешь писать. Надо читать разнообразную литературу. Надо впитывать в себя лучшее, что есть.

За последнее время у нас издали ряд книг, которые долгие годы (лет сорок — пятьдесят) не переиздавались. Многих писателей как бы не существовало. Когда я учился в Литературном институте после войны, то Бунин считался у нас подозрительным автором, его «не проходили». Платонов был вообще неизвестен. Хемингуэй подвергался всяким поношениям. Были годы, когда критики очень сильно ругали Кафку, Джойса, потом вдруг издали Кафку, и ничего не произошло, ничего не случилось. Писатели, которые пишут сегодня, могут спокойно прочитать Кафку. Пройти этот искус не значит писать под Кафку. История литературы — это постепенное движение воды, затопление все новых пространств. Нельзя плыть, перепрыгивая через какие-то части реки, надо преодолевать все пространство. Тем более что и у Джойса, и у Кафки есть много того, что было в русской литературе, много замечательных находок, похожих на давно найденное. В рассказе «Превращение», когда умирает Замза и его родственники едут за город, облегченно вздохнув, — вы можете вспомнить «Смерть Ивана Ильича», где та же ситуация: когда герой умирает, его родные идут с будущим тестем в театр. У Толстого это уже было. И внутренний монолог Джойса тоже был у Толстого.

Несколько лет назад издали Андрея Белого. Долгие годы он не был известен молодым литераторам, а между тем это замечательный писатель, и его тоже надо знать. Это как питание, но это не значит, что надо стараться подражать Белому. Его надо знать. Всю эту литературу надо знать, в том числе и такого писателя, как Ремизов. А то у нас очень много односторонних увлечений. У нас рассказчики пишут или под Бунина, или под Платонова. А это сужение рамок и образцов русской литературы.

Хочу обратить внимание и на воспитание у молодых верных художественных критериев. Случается, наши критики и писатели, выступающие в роли критиков и учите-

лей, проявляют просто непонимание сути, назначения литературы. В свое время был так называемый «вульгарный социологизм», а сейчас обнаруживается у иных просто глухота к литературе. Например, в книге Рослякова говорится о Распутине, о его произведении «Живи и помни», не называя имени, но сказано, что это писатель, который написал роман о дезертире. И вот, мол, об этом романе много разговоров: дескать, в наше время, в партизанском отряде, не стали бы долго рассуждать о дезертире, поставили бы к стенке — и на том конец. Это меня поразило. Функцию искусства приравнивают к функции прокуратуры. Если мы станем таким образом рассуждать о литературе, то договоримся до того: зачем Достоевскому было писать «Преступление и наказание»? Там двойное убийство. Нечего и рассуждать о Раскольникове — каторжные работы, и дело с концом. Достоевский же написал великий роман. То же самое можно сказать и о «Тихом Доне». Мелехов был белогвардейцем, служил у белоказаков, воевал в банде Фомина, убивал красноармейцев. Зачем о нем писать колоссальный роман, когда все ясно? Нет, абсолютно ничего не ясно. И не задача литературы — осуждать. Задача литературы — стараться понять. Достоевский размышлял о насилии, об эгоизме человека, о суперменстве. Поэтому его роман — великое произведение. Я не сравниваю книгу Распутина с «Преступлением и наказанием». Но суть та же, и может возникнуть такое же непонимание. И Шолохову приходилось выслушивать в 20-е годы подобные упреки. О «Тихом Доне» говорили как о белогвардейской книге. Не нужно, мол, предоставлять страницы журнала «Октябрь» восхвалению белогвардейщины.

Мне хочется еще раз сказать, что литературное творчество — дело, как кто-то сказал, «штучное», и каждый должен сам строить свою судьбу.

Я вспоминаю Литературный институт. И у меня сложились близкие связи, дружеские и литературные, со своими сверстниками, которые теперь уже на всю жизнь.

Возможно даже, что они чем-то важнее общения с мастерами, хотя встречи с большими мастерами, такими, как Федин, Паустовский, Леонов, были для меня очень дороги.

Но по-своему прекрасны, необходимы были наши сходки, наши схватки, ошибки, узнавания, когда мы учились друг у друга, ругались, спорили, открывали друг другу неведомое. В начале пути надо быть вместе, чтобы потом работать в одиночку.

1981 г.

III

ДОБРО,
ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ,
ТАЛАНТ

ЗАПИСКИ СОСЕДА

Из воспоминаний

Дело не в том, что в течение нескольких лет мы были соседями по даче на Красной Пахре и наши участки разделял слабokraшенный деревянный заборчик, возле которого мы часто стояли, разговаривая. Дело в том, что мы оказались соседями по времени, в котором досталось жить. А время всех ставит рядом: больших, маленьких, посредственных, ничтожных — всех, всех, всех.

Так вот: зима пятидесятого года. Сейчас ту зиму ощущаю совсем иначе, чем ощущал тогда. Если уж говорить о времени, то оно — похоже на нас. Я был молод, крепок, поднимал двухпудовые гири, и мне казалось, что так же молодо, крепко и способно поднимать небывалые тяжести время... Год назад, в сорок девятом, я окончил Литературный институт, никуда работать не устроился, сидел дома и писал книгу. Зимой я эту книгу закончил. Куда нести? У меня были некоторые отношения с «Октябрем», напоминавшие вялый, тягучий и бесплодный роман: временами я посещал кружок молодых писателей при этом журнале, давно уже потеряв надежду пробиться на его страницы. Все рассказы, что я приносил и отдавал благожелательной Ольге Михайловне Румянцевой, прочно застревали в ее столе. Впрочем, рассказы были плохие. Ну, а те романы, что печатались в журнале? На мой взгляд, это было не то, к чему надо стремиться. Причин такой решительности моих литературных оценок было две: действительно, не очень уж высокое качество хвалимых ро-

мапов и мое собственное наглое зазнайство, обихновенное для начинающих.

Итак, «Октябрь» отпал (я показывал несколько глав из книги Ольге Михайловне, но, кроме обычных, туманных и благожелательных обещаний, не услышал ничего), со «Знаменем» не было связей, оставался «Новый мир». Членом редколлегии «Нового мира» был Федин, руководитель моего семинара в Литинституте. Главным редактором недавно назначили Твардовского. Я упаковал пухлое двадцатилистовое произведение (не знал, как называть его — романом, повестью; не знал и названия) в две старые канцелярские папки довоенного образца, которые, наверное, использовал отец еще во времена Нефтесиндиката, и поехал в Лаврушинский переулок. Федин постоянно жил на даче в Переделкине, в Москве бывал редко, но мне удалось с ним созвониться, и он назначил день. На семинаре в Литинституте я читал раза два главы из повести, и Федину они как будто нравились. Но одно дело — главы, а другое — пятьсот страниц на машинке. Читать два месяца! Я приготовился терпеливо ждать, лишь бы Федин согласился взять мои папки.

Федин, однако, поступил иначе, немало меня изумив.

— Я сейчас позвоню Твардовскому и скажу ему про вашу рукопись, — сказал он. — Здесь все примерно в том стиле, что и те две главы?

— Да, — сказал я. — Примерно в том.

— Вот и хорошо. Сейчас позвоним. Он как раз спрашивал меня, нет ли какой интересной прозы... — Федин уже набирал номер, продолжая вполголоса меня все более изумлять, — он только что назначен... Полон энергии, ищет авторов... Александр Трифонович? Добрый день, это Федин. Вчера вы мне звонили, просили посылать молодых авторов, и вот, пожалуйста, выполняю вашу просьбу. Повесть о студентах. Автор мой ученик по Литературному институту...

Федин говорил что-то хвалебное по моему адресу, я плехо слушал, подавленный внезапным недоумением.

С одной стороны, тут было благодеяние, с другой — нечто обидное. Что ж, ему вовсе нелюбопытно прочитать мою рукопись? И если когда-то понравились те две главы, то неужели не хочется узнать — что же там случилось дальше? Я считался старейшим учеником Федина. Еще с первого, заочного курса, когда работал на авиазаводе¹. Федин подробно разбирал мои начальные, беспомощные сочинения, иногда защищал меня от ретивой критики (а мы топтали друг друга на семинарах нещадно!), иногда сам твердо и холодновато ставил меня на место². Но всегда я чувствовал какой-то интерес. Теперь же, когда я принес гигантский плод полугодового, каторжного, графоманского труда — бывали дни, особенно минувшей осенью, в сентябре, на даче в Серебряном, где я жил один, когда выходило по пятнадцати страниц в сутки! — мой учитель даже не развязал тесемок на старых, из желтого глянцевого картона папках.

Федин как будто почувствовал мои мысли.

— Дорогой Трифонов, — сказал он, — ваше произведение я прочитаю, когда оно будет напечатано в журнале. Не возражаете? Дело в том, что я занят сверх меры своим романом...

Я не возражал. Был благодарен: такая оперативность! В тот же день курьер из «Нового мира» должен был забрать желтые папки и привезти Твардовскому. Пока все шло замечательно. И все же что-то меня скребло. «Он поспешил от меня отделаться!» Прошло много лет, и теперь я знаю, что такое толстые папки, которые приносят начинающие писатели. Они напоминают маленькие, хорошо упакованные коробки с динамитом: что-нибудь непременно будет взорвано. Ваша работа, ваше время, ваше спокойствие или ваши отношения с людьми. В этих папках слишком много заложено. Поэтому чем скорее от них отделаться, тем лучше. Однажды ко мне пришел молодой человек, несомненно талантливый, рассказы которого я читал, и принес новую повесть. Он написал много, но почти ничего не смог опубликовать. Знакомя

его с бывшим у меня гостем, я сказал: «Начинающий писатель такой-то». Молодой человек дернулся, в его лице мелькнуло что-то хищное, и он сказал, резко отчеканивая каждое слово: «Я не начинающий писатель!» Повесть его лежит на моем столе. И я боюсь к ней притронуться, как к пакету с динамитом.

Прошло дней десять или двенадцать, не помню точно сколько, очень немного. За это время кончилась зима. Внезапно пришла телеграмма: «Прошу прийти в редакцию для разговора. Твардовский». Не помню уж почему — телеграмма. Может, не работал телефон, не могли дозвониться. Едва чуя под собой землю и плохо соображая, с телеграммой в кармане, которую бережно спрятал, как пропуск или квитанцию, я отправился в «Новый мир».

Редакция помещалась тогда на углу Пушкинской площади и улицы Чехова. Вход был с улицы Чехова. Помню — горы сырого снега, мокрый асфальт, солнце, предчувствие весны... В этот день я познакомился с Александром Трифоновичем Твардовским.

К Твардовскому уже в те годы, во времена Литинститута, мы относились как к классику. И я, конечно, волновался не только от нетерпения узнать свою судьбу, но и от предстоящей встречи с известным поэтом. В домашней библиотеке были две его книги, «Поэмы» и «Книга лирики». Я перечитывал главы из «Теркина», «Дом у дороги», некоторые лирические стихи любил читать вслух, например, «Я убит подо Ржевом» и «В пути». Признаюсь, это последнее стихотворение, такое скромное и простое, трогало до слез. Пастернака я в ту пору знал мало, только маленькую книжечку «На ранних поездах», купленную случайно, Цветаеву и Мандельштама не знал совсем. Маяковским «переболел» давно. Самым любимым был Блок. И вот, когда собирались на Большой Калужской или в летнее время в Серебряном бору, непременно хотелось читать вслух, всегда читал Блока, «Куклу» или

«Зодчих» Кедрина и вот «В пути». Твардовский в отличие от других поэтов поражал тем, что умел с какой-то удивительной простотой и силой говорить о самом сокровенном, что поэзии как будто и неподвластно, к чему может прикасаться лишь проза, да и то толстовская, чеховская: о домашнем, семейном, истинно человеческом. Отношения близких людей друг к другу. Сын и отец, мать и дети, муж с женой, родня, родные — и все это на фоне громадной жизни, горя, войны, потерь. «Ах, своя ли, чужая вся в цветах и в снегу... Я вам жить завещаю — что я больше могу?»

Поднялся я по высокой и очень широкой, но темной какой-то лестнице, вошел в дверь налево, маленькая прихожая, как в коммунальной квартире, повесил пальто и шапку на крюк. После солидных коридоров «Октября», лифтов, пропусков, величественных и холодных комнат тут было странно: какая-то домашность, семейность. Вошел в небольшой зальчик, без единого окна. Горел электрический свет. Справа у двери за столом сидела пожилая седоватая, сильно накрашенная дама в очках и клеила конверт. Она с любопытством уставилась на меня: «Вы к кому?» Тоже странно: в прежних редакциях (а, кроме «Октября», я бывал еще в издательстве «Молодая гвардия») никто не смотрел на меня с любопытством. Я сказал, что вызван для разговора к Твардовскому.

— Подождите здесь! — Пожилая дама с живостью встала и исчезла за дверью с табличкой «Главный редактор Твардовский А. Т.».

Потом я узнал, что эта дама — могущественная секретарша редакции Зинаида Николаевна. Мне было велено подождать. Сидя на стуле возле двери с табличкой, я оглядывал зальчик. В него выходило шесть или семь дверей. Судя по всему, комнаты были маленькие. Да попросту говоря — клетушки. Одна «октябрьская» комната, где сидела Ольга Михайловна, была больше всего этого зальчика, не говоря о клетушках. Зато зальчик напоминал гостиную: здесь стояли овальный и как будто старинный

стол, диван, на стенах висели рисунки. Из клетушек то и дело выскакивали люди и, перебегая по ковру, скрывались в дверях других клетушек. Все тут было невероятно уютно.

Над столом Зинаиды Николаевны задребезжал звонок, и Зинаида Николаевна сказала:

— Заходите!

Я открыл дверь, но увидел не кабинет, а небольшой тамбур, куда были втиснуты маленький столик и два стула, то есть и это местечко было обжитое, удобное. Твардовский поднялся из-за стола и протянул руку. В те времена я имел обыкновение пожимать руки что есть мочи, но рука Твардовского ответила не менее мощным пожатием. Удивился: у классика такая сила в руке! А ведь Твардовский был тогда молодым человеком: тридцать девять. Впрочем, мне было двадцать четыре, и он мне казался умудренным годами, всего достигшим писателем. Псчти таким же, как Федин.

Внимательно и как-то сверху вниз — с волос до галстука — изучающе-строго оглядывая меня, Твардовский спросил мое отчество, я сказал.

— Так вот, Юрий Валентинович, я прочитал вашу повесть. Вызвали мы вас потому, что с рукописью надо что-то делать: во-первых, редактировать, во-вторых, может быть, сокращать, она великовата...

Первые фразы были сказаны сухо, даже несколько официально. Но смысл, смысл! Редактировать. Сокращать. Значит, хотят печатать? Конечно, я догадывался, что меня вызывают телеграммой не для того, чтобы сообщить плохое, и все же услышать от главного редактора слова с подобным смыслом — мгновенный шум в голове, как от легкого теплового удара. Подробности разговора помню плохо. Какое-то смутное именованное настроение: во мне самом. Помню, Твардовский выяснил, что написано до повести и что напечатано, и с недоверием переспрашивал: «Всего один рассказ?» Я, кажется, был смущен, потому что наврал, напечатаны были два рассказа³:

в альманахе «Молодая гвардия» рассказ «В степи», о котором я упомянул, и еще один, бесконечно слабый, в журнале «Молодой колхозник». Про тот я скрыл. И в моем подавленном тепловым ударом мозгу мелькнула мысль: вдруг он читал рассказ в «Молодом колхознике» и теперь ловит меня на вранье? Стал постепенно оправдываться, бормотал про «Колхозник». Помню, он допытывался, откуда я родом. «Москвич? Коренной? Родители тоже москвичи?» Я объяснил про родителей. «Москва у вас хорошо видна», — сказал Твардовский, и это было, кажется, единственное прямое высказывание о повести. Потом познакомил меня со своим заместителем, Сергеем Сергеевичем Смирновым, который размашисто влетел из соседней комнаты в кабинет: молодой, быстрый, скачущий, суетливый, он двигался и разговаривал совсем в другом ритме, чем неторопливый Твардовский. «Тот самый Трифонов». — «А? Так, так, так... — Здоровенной ручищей Смирнов тряс руку. — Будем готовить договор, Александр Трифонович?»

«Редактировать. Сокращать. Договор». Впервые эти слова, которые, сопровождали меня потом, то в реальности, а то и в мечтах и в кошмарах, всю жизнь, я услышал в тот день.

Прощаясь, Твардовский сказал:

— А Константин Александрович прав: читается ваша рукопись с интересом... Но сору там много. Дадим опытного редактора, поработаете как следует... — И вдруг прозрачно-голубые глаза, сохранявшие прохладную дистанцию, стали теплыми, близкими: — А знаете, Юрий Валентинович, моя жена заглянула в вашу рукопись и зачиталась, не могла оторваться. Это неплохой признак! Проза должна тянуть, тянуть, как хороший мотор...

Редактора для рукописи вскоре нашел сам Твардовский: Тамару Григорьевну Габбе⁴. И должен сказать, что мне необычайно повезло и даже, точнее, по счастью и вилось с этим редактором. Тамара Григорьевна была близким другом Маршака, а Маршак был другом Твар-

довского, и в первые недели редакторства Александра Трифоновича в журнале, занятия для поэта нового, Маршак — мудрый человек, искушенный в организации литературного дела, создавший когда-то в Ленинграде целую литературную фабрику по выделке детских книг, где, кстати, трудилась и Тамара Григорьевна Габбе, — много и энергично помогал Александру Трифоновичу советами. Тамара Григорьевна рассказывала мне, что весной 1950 года Твардовский советовался с Маршаком по всяким редакционным делам нередко. По-видимому, Маршак и рекомендовал Габбе.

Тамара Григорьевна, с которой во время трехмесячной работы мы очень подружились, признавалась мне, что вначале не хотела браться за редактирование: давно не занималась этим делом, утратила к нему интерес, да и своя литературная работа не оставляла времени (книги для детей, статьи, пьесы, среди них такая известная, как «Город мастеров»). Но Маршак настоял, говоря, что «Твардовский очень просит». Тамара Григорьевна решила посмотреть рукопись. Посмотрев, согласилась: рукопись ее заинтересовала. Рекомендации журнала — о них я тогда не знал, Тамара Григорьевна рассказала позже — были: сократить вдвое. Но это был, кажется, самый простой способ доработки рукописи.

Тамара Григорьевна оценила рукопись иначе: там не лишнее, а там не хватает. Надо углублять, мотивировать. По ее советам я написал почти три листа нового текста. Рукопись достигла двадцати трех листов. Редакторская работа по всей рукописи была проделана очень большая, но то было не мелочное перечеркивание фраз, не стрижка и не причесывание (помню, в одном журнале, когда готовился один мой рассказ для какого-то мифического сборника, редактор всегда вымарывал слово «задумчиво» и писал «раздумчиво»), а насыщение смыслом. Тамара Григорьевна никогда не вписывала никакие свои слова и фразы. Она была, конечно, замечательный редактор, высочайшей квалификации, про нее говорили:

«лучший вкус Москвы», а еще раньше «лучший вкус Ленинграда». (Впрочем, между ленинградской и московской школами редактирования существовало некоторое соперничество, что я обнаружил позже, когда работал с Софьей Дмитриевной Разумовской, тоже великолепным мастером своего дела.) Примерно так: Разумовская относилась к рукописи так же, как Роден — к куску мрамора. «Я отсекаю все лишнее!» В результате вмешательства мастера возникает шедевр. Габбе доверяла силам автора, она их отыскивала, побуждала к действию. Тут был расчет на то, чтобы мрамор как бы ваял себя сам. Конечно, разделение грубое: и Разумовская полагалась на силы автора, и Габбе порой бестрепетно отсекала, но я говорю об общих, может быть, бессознательно осуществляемых принципах. Итак, мы работали. Почти все лето. К нашей работе менее всего применимы слова «шедевр», «мрамор».

Несколько раз в день работу прерывали звонки Маршака: он совещался с Тамарой Григорьевной, читал по телефону стихи, отрывки из статей. Иногда звонил, чтобы прочесть одну какую-нибудь строчку. Тамара Григорьевна терпеливо выслушивала, подробно высказывалась. Я терпеливо ждал. Иногда мы отрывались от работы, чтобы поговорить о книгах, о писателях. Тамара Григорьевна удивляла меня своим спокойным, если не сказать прохладным, отношением к Хемингуэю, перед которым я — по традиции Литинститута — благоговел; зато бесконечно говорила о Толстом, о Герцене. О современных писателях отзывалась как-то иронически: «Мне кажется, они все в кого-то играют... Один — нынешний Тургенев... другой — нынешний Достоевский...»

Она была маленького роста, живая, миловидная, быстро и легко двигалась, разговаривала мягко, шутивно. Трудно было поверить, что эта женщина перенесла тяжкие невзгоды. О своей жизни не говорила, о своем творчестве — тоже никогда. Вообще она была человеком необычайной скромности и бескорыстия. «Самуил Яковлевич считает, что у меня нет мускулов честолюбия».

Для меня навсегда незабываемы встречи с Тамарой Григорьевной в ее крохотной комнатке на Сушевской, где стоял секретер красного дерева, на откидной крышке которого мы кое-как раскладывали бумаги, где за стеклом старинного шкафа теснилась обширная библиотека. (Сейчас книги находятся в библистекe ЦДЛ, переданные туда как дар Тамары Григорьевны по ее заявлению, о чем сообщает табличка, и каждый раз, поднимаясь в библиографический кабинет, я вижу шкаф, табличку и знакомо мерцающие за стеклом книги, которые за двенадцать лет после смерти Тамары Григорьевны не вынул из шкафа, наверное, ни один человек, и на миг вспоминается давнее, что происходило в том смутном пятидесятом году со мною и со всеми вокруг, и секундная скорбь сжимает сердце. Помните у Маршака: «Каких людей я только знал! В них столько страсти было! Но их с поверхности зеркал как будто тряпкой смыло».) И вот, говорю я, встречи в крохотной, загроможденной мебелью комнате, споры о словах, чтение вслух, работа без усталости до поздноты, до сладостных почтовых вагонов метро... И казалось, что все будет так же желать мне удачи, так же жадно подсказывать, радоваться хорошей фразе. И только так и никак иначе, казалось мне, делается литература.

Сейчас из романа «Студенты», которым набита целая полка в моем шкафу, я не могу прочесть ни строки. Даже страшно встать в руки: Были бы силы, время и, главное, желание, я бы переписал эту книгу заново от первой до последней страницы.

Но — зачем? Не надо возвращаться к тому, что ушло. Это все равно что пытаться наяву переделывать нечто, существующее лишь во сне, или же бежать вверх по эскалатору, спускающемуся вниз.

С Твардовским не было встреч до конца лета, когда я принес в «Новый мир» законченную рукопись. Габбе считалась внештатным редактором, теперь следовало отдать повесть на просмотр и, может быть, доработку штатному редактору: им оказалась дама средних лет,

заседавшая в одной из клетушек. С дамой сразу возник конфликт. Это была редактриса того распространенного типа, который я бы назвал типом бесталанного самомнения: талантом, то есть чутьем и пониманием литературы, бог обидел, а самомнениеросло с годами от сознания своей власти над рукописями и авторами.

Почти сразу я почувствовал некую холодность к себе, к рукописи и, главное, через меня и рукопись — к Тамаре Григорьевне. Дама, кажется, была уязвлена тем, что для первой большой редакторской работы новый руководитель журнала позвал человека со стороны. Было сказано какое-то насмешливое словцо по адресу Тамары Григорьевны. Работа началась с черканья и перестановки слов на первой же странице. Я вступил в спор. Дамское самомнение кипело. Я упорно не уступал. Больше всего меня задело пренебрежение дамы не к моему тексту, а к авторитету Тамары Григорьевны. Черкать и переставлять слова во фразе, ей одобренной! И эдак с маху, с налету! А Тамара Григорьевна вовсе не брала ручку и ничего сама не правила в рукописи. Да и что за замечания? «Которые... которые... как... как...» Можно согласиться, можно не соглашаться. Я решил не соглашаться. В то время я производил впечатление тюфяка, этакой флегматичной орясины, и дама была, кажется, изумлена, обнаружив мою гранитную неуступчивость.

— Я вижу, у нас дело так не пойдет! — сказала она гневно.

— Я тоже так полагаю, — сказал я.

Пожалуй, я вел себя рискованно. Но тогда этого не сознавал. Я пошел к Твардовскому и попросил назначить мне другого редактора. Он спросил: в чем дело? Мы друг друга не понимаем. Стал было рассказывать о предмете спора, но Твардовский прервал: ему все было ясно.

— Мы вам дадим другого редактора, хотя не думаю, что это необходимо. Габбе очень хороший редактор.

Дама, которая наскочила на меня, как баржа на мель, переплыла в «Советский писатель» и лет двадцать

благополучно подчеркивала там слова «которые» и «как».

Твардовского я не видел несколько месяцев, он выглядел иначе: как-то уверенней, энергичней, разговаривал кратко, твердо. К себе я не почувствовал большого интереса. Мне было сказано, что повесть планируется на осень. Она вышла в двух номерах: октябрьском и ноябрьском 1950 года. Моя жизнь изменилась. Внезапно я стал известным писателем. Теперь сомневаюсь: писателем ли? Но тогда, конечно, не сомневался ни минуты. Обрушились сотни писем, дискуссии, диспуты, телеграммы с вызовом в другие города. Все это началось в декабре и продолжалось, нарастая, в течение всей зимы. В редакцию «Нового мира» я заходил за письмами, которые Зинаида Николаевна собирала в толстые пакеты и, передавая их мне, шептала с изумлением: «Послушайте, ну кто бы подумал! Ведь только Ажаев получал столько писем!» Члены редколлегии, которые раньше меня не замечали и едва здоровались — с какой бы стати им замечать? — теперь останавливали меня в зальчике и задавали вопросы.

Катаев сказал, что в два счета сделал бы из меня Ильфа и Петрова.

— Небось уж подписались в Бюро вырезок? И посят вам на квартиру такие длинные конверты со всякой трухой? — спросил он.

Я не слышал, что существует какое-то Бюро вырезок. Твердо решил: не подпишусь. Но через год все-таки подписался.

Александр Трифонович ко всей этой внезапной и ошеломившей меня шумихе вокруг «Студентов» относился благосклонно. Ведь это был успех журнала. Но официальное отношение к повести было пока неясно. До меня доносились слухи, что есть недовольные, говорят, что вещь чересчур бытовая.

Твардовский сказал:

— Вы не думайте, что вы всех очаровали. Даже в нашей редколлегии есть люди, которые протестовали резко.

Я посмотрел вопросительно, перебирая в уме: кто бы это? Спросил. Назвал наугад одного из членов редколлегии.

— Да, да, — строго и с нажимом произнес Твардовский. — Главный наш зоил. Мужчина серьезный, имейте в виду. Как он Катаева-то поставил по стойке смирно! Но мы с ним не посчитались. И вообще я думаю, он у нас тут не загостится...

В январе в «Правде» появилась статья Л. Якименко, положительно оценившая «Студентов»⁵. По тем временам это был большой успех. Мне звонили товарищи, поздравляли. Посыпались всякие лестные предложения: из «Мосфильма», из театра, с радио, из издательства. Люди, меня окружавшие, были ошарашены; я же, представьте, принимал все как должное! И вел себя глупо. На предложение «Мосфильма» писать по «Студентам» сценарий я ответил отказом: видите ли, посчитал для себя унижительным эксплуатировать успех. В «Советском писателе» тоже гордо отказался от договора, ибо — как объяснил удивленному редактору, пригласившему меня, кажется, это был Кузьма Горбунов — я когда-то, полтора года назад, дал обещание редактору из «Молодой гвардии» Вилковой передать книгу им. Горбунов резонно заметил: «Это молодежное издательство. Они все равно вас издадут». — «Нет, я обещал им первое издание. Не могу их обмануть». Горбунов отпустил меня с богом, издание в «Советском писателе» задержалось на несколько лет. Зато на предложение Театра имени Ермоловой сделать инсценировку по «Студентам» я согласился. Мне очень понравился главный режиссер театра Андрей Михайлович Лобанов. Он прочитал повесть, как только она появилась, и сразу пригласил меня в театр⁶.

Я сказал Твардовскому, что согласился на предложение театра. Александр Трифонович презрительно скривился:

— Зачем вам это нужно? Отдали бы на откуп двум каким-нибудь ловким дельцам...

Шум вокруг «Студентов» уже стал, мне кажется, Александра Трифоновича несколько раздражать. Спустя двадцать два года попробую разобраться в причинах шума. Что за время было в литературе? Лучшие книги, появившиеся в эти годы, были книги о войне: Панова, Казакевич... Читателям хотелось книг о сегодняшней жизни. Был настоящий читательский голод. Помню, каким событием оказалось появление американского романа, вполне посредственного, Айры Уолферта «Банда Тэккера». Его читала вся Москва. И, однако, жажда чтения, страсть к книгам были громадным, всеохватным увлечением: после войны, несчастий, карточной системы, после того, как книги продавали, чтобы купить хлеб.

Дискуссии вокруг романов Ажаева «Далеко от Москвы» или «Кружилихи» Пановой собирали тысячные аудитории. Этот шум, рассуждения с трибун, споры, крики были выражением страстной и истосковавшейся любви к книге.

В истории России никогда не было более благодарной читательской аудитории, чем после окончания войны.

И в повести «Студенты» была некоторая бытовая правда, были подробности, напоминавшие жизнь. И — не где-то и когда-то, а жизнь сегодняшнюю, московскую. Обсуждения «Студентов» тоже собирали тысячные аудитории. В иных вузах диспуты длились по два дня. «Новый мир» в февральской книжке под рубрикой «Трибуна читателя» опубликовал подробную, на нескольких страницах стенограмму диспута в Московском пединституте. Помню, редакция «Нового мира» встречалась с читателями автозавода. Поехали Твардовский, Смирнов, Тарасенков, Катаев и я. Встреча была многолюдной, в клубе ЗИСа.

Первое время я боялся встреч с читателями. Меня пугала не возможная критика, а — необходимость выступать самому. Выступал я плохо, мямлил, бормотал и часто разочаровывал слушателей. Встречи длились обычно три, четыре часа, и уставшая публика ждала к концу, в виде отдыха и развлечения, остроумную речь автора.

Я не оправдывал надежд. В президиум поступали записки: «Выступление т. Трифонова нас не удовлетворило». Но постепенно я, что называется, поднатаскался. У меня отштамповалась со временем некая модель выступления с набором анекдотов и шуток, которые действовали безотказно. И я перестал бояться встреч с читателями. Впрочем, вру. До сих пор всякая такая встреча и вообще всякое прилюдное выступление с трибуны для меня — пытка, казнь.

В клубе ЗИСа я отбарабанил «по модели» десять минут. Твардовский, наклонившись, спросил тихо:

— Ну что, может, теперь усики заведете?

Явное издевательство над моей «славой». Но я слишком любил Твардовского, чтобы обижаться.

— Нет, Александр Трифонович, не заведу, — пообещал я.

— А жениться не думаете?

— Нет.

— Что ж так? Это вы напрасно. — И вдруг всерьез: — А жениться надо рано. Я рано женился...

Я сказал:

— Я в Ленинград собираюсь, Александр Трифонович.

— Ну, это все равно что жениться!

Опять мне почудилось, что надо мной издеваются. Я ему все прощал. Я считал: он имеет право над мной издеваться, ибо я нахожусь в смешном положении едва испеченной знаменитости. В Ленинград я ехал по приглашению Ленинградского университета на дискуссию⁷. Мы разговаривали с Твардовским вполголоса в то время, как на трибуне кто-то говорил. Это был последний оратор. Когда все кончилось, спустились вниз, оделись, Твардовский спросил:

— Не хотите поехать с нами куда-нибудь посидеть за доброй чаркой?

Такое прямое приглашение в свою компанию от Твардовского я услышал впервые. За доброй чаркой мне приходилось сидеть с ним раза два, но бывало это

случайно: я встречал его в баре на Пушкинской. Теперь же меня приглашали как равного. И, конечно, я был польщен, мне страшно хотелось пойти с Твардовским и Катаевым в какое-то заманчивое «куда-нибудь». Но — ведь я был нелепым молодым обормотом! Меня ждали такие же молодые обормоты, добрые чарки, и все было заранее договорено, предусмотрено: квартира находилась как раз неподалеку от клуба автозавода. Да, очень хотелось пойти с Твардовским и Катаевым, но что поделать — на гулянку, к обормотам хотелось еще сильнее. И я честно признался в этом Александру Трифоновичу. Он, кажется, не понял моей откровенности, попрощался сухо. Утром я проснулся в чужой квартире, разбитый, с головной болью. Комната была перегорожена надвое. Приятели мои исчезли. На другой стороне, за шкафом, старуха мыла тарелки. И я с тоской думал о своей вчерашней глупости, но все же утешал себя: впереди долгая жизнь, и я еще не раз отправлюсь с Твардовским и Катаевым «куда-нибудь».

Да, было, отправлялся, но спустя много лет, без Катаева, и без того Твардовского, и без того меня. Впрочем, было-то иначе, не «где-нибудь», а по-домашнему, на веранде. То, что упущено в юности, упускается навсегда. А долгая жизнь оставляет много времени для сожалений.

Было несколько встреч в баре на Пушкинской. Александр Трифонович жил тогда рядом, на улице Горького, в бар заходил часто. А мы, бывшие студенты Литинститута, и вовсе считали бар своим домом. Всегда после стипендии — туда! Помню, пришел с Евдокимовым. Твардовский увидел меня, пригласил за столик. Это было, наверное, в ноябре, сразу после выхода номера с окончанием «Студентов». Твардовский сидел один.

Если в редакции Александр Трифонович был со мной корректен, суховат и я не ощущал его истинного отношения, то теперь вдруг почувствовал какое-то произвольное движение теплоты, интереса к себе. Он так радушно,

жестом, позвал меня за столик, так почтительно поздоровался с моим товарищем и так мягко, приветливо стал меня расспрашивать.

Я что-то говорил о своих планах. Планов было множество, но ничего определенного. Уже несколько недель я находился в состоянии эйфории.

— Да, вы теперь должны поднять новый пласт. Поехать куда-то на стройку, на завод... Только, бог ты мой, не пишите продолжения! — внушал он тихим голосом. — Нынче модно: первая книга, вторая книга... Чуть у кого такусенький успех, он сейчас на этом плацдарме окапывается, строит долговременную оборону. А надо дальше идти. И вот выжимают, выжимают... Не будете писать продолжения? Нет? Обещаете?

— Нет, не буду, Александр Трифонович. Точно не буду. — И не мог удержаться от хвастовства. — Хотя многие советуют...

— Дураки советуют! Не слушайте дураков! — сердито сказал он, и вдруг другим тоном, как бы про себя, безучастно: — Ах, бог ты мой, дело ваше. Хотите — слушайте...

И была минута-другая какого-то внезапного ледяного отчуждения, он отсутствовал, смотрел в сторону, я мучился недоумением и не знал, что делать: может, я ему опротивел? Встать и уйти? Но затем снова — интерес, приветливость.

— Вот что я вам скажу: не спешите с новой вещью. Изучайте людей... Когда будете знать их так же хорошо, как вы знаете своего профессора Козельского...

Профессор Козельский — из моей повести, злой гений, формалист и низкопоклонник.

— И запомните еще: сейчас у вас самое ответственное время... Сейчас успех — опасность страшная! — Он грозил пальцем. И, вдруг приблизившись вплотную, зашептал на ухо, чтоб не услышал Евдокимов: — Мы вас на премию хотим выдвинуть. Только пока — молчать! Ни я никому, ни вы никому. Ничего неизвестно, и, разуме-

ется, я вам зря говорю... Забудьте, не придавайте значения...

Но как я мог забыть?

— Испытание успехом — дело не шуточное. У многих темечко не выдержало...

Это выражение — относительно темечка — я слышал от Александра Трифоновича не раз на протяжении лет.

Весною, кажется, в апреле в Москве собрали Второе совещание молодых писателей⁸. На первом совещании, в 1947 году, я был в семинаре у Валерии Герасимовой и подвергся убойной и вполне справедливой критике за два рассказа. Теперь попал в семинар к Гроссману. Как раз во время совещания в «Правде» появилось сообщение о премиях. За повесть «Студенты» — третья премия.

Помню, день объявления премий меня, конечно, обрадовал, но не то чтобы — потряс или ошастливил. Я принял известие довольно спокойно. К десяти утра, к началу занятий в семинаре, поехал в ЦК комсомола, к Ильинским воротам, где происходило совещание. В вестибюле меня встретил литинститутский приятель Медников, который глядел на меня минутой-другую с изумлением и потом спросил:

— Старик, ты газету читал сегодня?

— Читал. Насчет премий?

— А я думал, не знаешь! Старик, но по тебе совершенно ничего не видно!

И я замечал в тот день, что многие мои приятели потрясены этой новостью гораздо сильнее, чем я. В лифте ехал на третий этаж с Медниковым, еще с какими-то ребятами из семинара, меня поздравляли, шутили, балагурили, только один человек не поздравил, не проронил ни слова, и я поймал на секунду злобно-черный, я бы сказал испепеляющий взгляд: это был один из руководителей нашего семинара. «Ого! — подумал я. — Мы ведь почти не знакомы. За что ж он этак-то люто?»

Мне вспоминаются мелочи, чепуха, неуловимое, даже не поступки, не слова, просто взгляды. Но что делать, если взгляды — запомнились. И, как видно, на всю жизнь.

Через год, весной пятьдесят второго, я пришел в «Новый мир» просить командировку. Хотелось уехать подальше. Увидеть жизнь, не похожую на ту, о которой я писал прежде. Попросил командировку в Среднюю Азию, на стройку Туркменского канала. Александр Трифонович одобрил. В апреле я улетел на юг.

Мотался по Каракумам, на вездеходах, на верблюдах, в маленьких самолетиках, знакомился, узнавал, записывал. В Черкесской экспедиции, стоявшей штабом в Казанджике, но с отрядами, разбросанными по всей пустыне, работала геоботаником сестра Таня, только что окончившая МГУ⁹. Она помогла проникнуть в некоторые секреты полевой изыскательской жизни. Я начал писать повесть об изыскателях на трассе канала. Писал осень, зиму — работа шла туго, материал был далек, необжит, необмят. Да и где было обжить и обмять за месяц галопа по пустыне. А я привык писать лишь о том, что знаю досконально. Дело стопорилось. Отвлекали великие пустяки жизни. Мне казалось, что я разучился писать. Но все же треть повести, страниц сто двадцать, была написана¹⁰ к марту пятьдесят третьего. Я собирался весной вновь поехать в Туркмению. Внезапно пришло известие: стройку Туркменского канала законсервировали, как нерентабельную. Таня, приехав, рассказывала: все обрезалось враз, некоторые отряды, застрявшие в песках, не могли выбраться без транспорта и без денег.

Моя повесть застряла, как эти отряды в песках. Но без надежды выбраться. Кому нужна книга о стройке, которую закрыли. Ничего не писалось. Все бесконечно разговаривали.

В пятьдесят четвертом я написал пьесу о художниках для театра Ермоловой. Ее поставил Андрей Михайлович

Лобанов. «Советская культура» напечатала разносный подвал¹¹. Пьеса, конечно, была жидкая. Но в спектакле кое-что удалось, били меня, по-моему, чрезмерно ретиво. Вспоминаю этот эпизод, потому что с пьесой была связана еще одна попытка — последняя в пятидесятых годах — напечататься в «Новом мире». Вдруг позвонил Смирнов и попросил немедленно прислать экземпляр пьесы. Выпал из номера какой-то материал, срочно искали замену. Я не верил, что пьеса пройдет в журнале: все-таки чувствовал ее слабость. А вот мужества отказаться, не послать — не нашлось! Послал. Через два дня вернули. Мне было неловко перед Александром Трифоновичем.

И потом в том же пятьдесят четвертом я пришел в журнал с просьбой о договоре на новый роман. Признаться, надеялся получить аванс, так как сидел без денег. Дело обыкновенное. Просьба о договоре окончилась ужасным и незабываемым конфузом.

Так как эта история наложила отпечаток на дальнейшие несколько лет моих отношений с Александром Трифоновичем, я расскажу о ней подробнее. Вообще-то в просьбе о договоре не было ничего зазорного или дурного. Но в моем случае был ряд причин, которые делали эту просьбу рискованной. Я должен был почувствовать, что отношение Александра Трифоновича ко мне за последние года два заметно охладело. Я, может, и чувствовал кое-что, но не придавал значения и не задумывался. Ну что ж, не зовут в журнал, не приглашают на встречи с читателями, не предлагают командировок, а когда встречал вдруг Александра Трифоновича в Доме литераторов, он кивнет сдержанно и пройдет мимо, как мимо постороннего и малознакомого человека — естественно, полагал я: ведь я ничего не пишу и интерес пропал. Александр Трифонович — человек особенный. Он относится к литературе очень страстно, лично.

Я вспомнил, как в другие времена, когда он еще меня любил, он говорил, что литературу надо любить ревниво, пристрастно. «Мы в юности литературные споры ре-

шали как? Помню, в Смоленске в газете затеялся какой-то спор о Льве Толстом, один говорит: «А, Толстой — дерьмо!» — «Что, Толстой дерьмо?» — не думавши, разворачиваюсь и — по зубам. Получай за такие слова! Он с лестницы кувырком...»

Вот я и думал, что перемена отношения Александра Трифоновича ко мне оттого, что я творчески скис. Ни черта ведь не получалось, не писалось. Оно так и было, конечно. Но было и другое. Позднее, когда я узнал Александра Трифоновича ближе, я понял, какой это затейливый характер, как он наивен и подозрителен одновременно, как много в нем простодушия, гордыни и крестьянского добросердечия, как легко он поддается внушениям, как трудно меняет свои мнения о людях. ...Мне советовали пойти к Твардовскому и попробовать объясниться. Я не решался. Казалось глупым: зачем напоминать о своей персоне? В конце концов для меня одного это важно и болезненно, даже более чем болезненно — перемена Твардовского меня глубоко ранила, в чем я никому не признавался, — для него же, может быть, все это пустяки, несущественность. Забыл и забыл. А приходиться, напоминать, размазывать — вроде чеховского чиновника, который чихнул на лысину генерала и все пытался потом объяснить.

Таковы были мои отношения с Твардовским к тому дню, когда я отправился насчет договора. Вернее, отношений не было, были лишь смутные переживания по поводу их отсутствия и надежда как-то дело поправить. Между тем Александру Трифоновичу было вовсе не до меня в эти дни.

Сначала я поговорил со Смирновым в его маленьком кабинетике, потом Смирнов, ничего не решив, предложил зайти к главному редактору. В кабинете, кроме Твардовского, было еще несколько членов редколлегии.

Твардовский церемонно со мной поздоровался. Я стал объяснять: есть замысел романа, современного, действие

происходит в Москве, хотелось бы договор, если это возможно. Александр Трифонович слушал, затаиваясь папиросой и глядя на меня пристально и сощурившись. Не дав мне договорить, он усмехнулся и сказал, обращаясь к присутствующим:

— Роман написать! Да кто сейчас на роман заматывается?

Присутствующие одобрительно кивали.

— Какой роман? О чем? Что за идея? — продолжал он с напором. — То, что вы рассказали, весьма туманно и, простите меня, неубедительно. У нас нет возможности рисковать договором. Ведь вы же куда-то ездили, что-то собирались делать. Совсем не то, о чем рассказываете сейчас.

Я объяснил про Туркменский канал, про свою брошенную повесть. Александр Трифонович, внимательно выслушав, вдруг сказал резко:

— Вот об этом и напишите...

— Вы такую повесть напечатаете?

— Да вы напишите сначала! — крикнул он раздраженно.

Я молчал, понимая, что всякое возражение бессмысленно. Попал в дурную минуту. Члены редколлегии тоже молчали: для них это было вроде спектакля. Твардовский не спешил меня отпускать. Он стал говорить о том, что все хотят писать романы, диалоги, трилогии, эпопеи, а не могут путем написать рассказа. И мне предлагал: «Начните с рассказа. Попробуйте написать рассказ на десять страниц, и приносите». И это начните говорилось редактором, который недавно — хотя какое недавно? Четыре года прошло! — напечатал мою книгу в двадцать с лишком листов. Значит, ее как бы и нет? Как бы и не существовало? В то время я не мог с этим согласиться. Показалось, что меня намеренно обижают. Мало того, что отказали в договоре, но еще и отняли то, что было мое блистательное начало. Как говорили некоторые. А я верил.

Отгоропевший от такого афронта, я все же пытался защитить свою честь.

— У вас, по-моему, не так-то много молодых писателей... — глупо пробормотал я.

Эта фраза, в которой слышался своего рода укор, окончательно взорвала Твардовского. Злорадно фыркнув, он сказал:

— Знаете, у нас в деревне говорили: к одному мужику пришел сын, просил денег. «Тятя, говорит, ты своему дитю должен помочь!» А сам вот этак стучит по столу...

Члены редколлегии покатались со смеху.

Я попрощался и ушел. И решил никогда больше не переступать порога «Нового мира».

Спустя двенадцать лет я опять напечатался в журнале Александра Трифоновича. Насчет писания дело у меня не очень клеилось. Я мотался в Туркмению едва ли не каждый год. В пятьдесят восьмом сочинил несколько туркменских рассказов, и очень захотелось понести их Твардовскому, который как раз тогда опять возглавил журнал.

Но все же прийти прямо к Александру Трифоновичу я не решался. Принес рассказы и отдал Заксу. Тот быстро прочел и отверг. Приговор был лаконичный: «Какие-то общечеловеческие темы!» До Твардовского мои сочинения не дошли. Эти же рассказы — их было штук десять, я относился к ним всерьез и считал в некотором смысле своим достижением — я показал Тамаре Григорьевне Габбе. Тамара Григорьевна жила в новой квартире, у аэропорта. Мы не виделись долго, но я вновь ощутил тепло, интерес к себе. Ничего особенного, но как это было дорого, непривычно! Рассказы Тамаре Григорьевне понравились. «Не огорчайтесь отказом Закса. Я попробую через Самуила Яковлевича сделать так, чтобы их прочитал Твардовский».

Через короткое время Тамара Григорьевна смущенно сообщила, что Маршак говорил с Твардовским обо мне

и тот сказал: «Закс мой работник, я ему доверяю». И не стал рассказов читать. В 1959 году они вышли в «Знамени». С этого времени примерно на шестилетие я стал автором «Знамени»¹². С Твардовским почти не виделся. Была встреча на похоронах Тамары Григорьевны Габбе в шестидесятом году, и опять я невольно сделал так, что восстановил Александра Трифоновича против себя. Еще более восстановил!

Тамара Григорьевна умерла еще не старой женщиной, пятидесяти семи лет. Близких людей, кроме Маршака, у нее не было. Твардовский очень сочувствовал горю старшего друга. Был звонок из Союза писателей: от имени Твардовского меня просили выступить на траурном митинге. Я сказал, что не смогу, не умею. Это была истинная правда. С трудом, и то в силу величайшей необходимости, я выступал на собраниях, а на траурном митинге, где каждое слово должно быть значительно, я не смог бы выговорить двух фраз, бормотал бы постыдно.

Прошло много лет с тех пор, я многих похоронил, притерпелся к скорбному обиходу, к повязкам, цветам, выносу, вносу, тихим разговорам, и на собраниях выступаю довольно связно, но заговорить над гробом — а ведь есть что сказать! — и теперь не хватает духу. Это только кажется, будто есть что сказать. Нету слов для этого. Не существует...

Встретились с Александром Трифоновичем в тесной, набитой людьми квартире Тамары Григорьевны, вместе несли гроб с третьего этажа, и Александр Трифонович глядел на меня не то что неодобрительно, а как бы с изумлением: и как же я мог? Да, да, мог, вернее — не мог. Постепенно, я чувствовал, у Александра Трифоновича возникало отчетливое представление обо мне: весьма далекое от того, что я есть на самом деле. Но ничего поделывать было нельзя. Я надеялся на время: что-нибудь сочиню, совсем не так, как сочинял прежде, меня напечатывают, тогда поговорю, объясню, докажу. Хотя что, собственно, надо было доказывать? Все это пустое, недока-

зуемое. Иногда мне мерещилось, будто моя безответная приверженность к Александру Трифоновичу — скрытно мучающая — какое-то неизжитое мальчишество, незрелость души. Да черт бы меня взял! Какой-никакой, я все же самостоятельный писатель, и находились люди, правда, не так-то много, которые считали меня хорошим писателем, а мои родные считали меня даже очень хорошим писателем, но, едва завидев Твардовского, я краснел и покрывался потом, как мальчишка, встретивший вдруг на улице своего любимого спортсмена. Впрочем, тут не было странного: я был не одинок. Имя замечательного поэта приобретало все больше приверженцев, болельщиков и прямо-таки фанатических поклонников среди читающей России.

В конце шестьдесят второго года, когда я закончил роман «Утоление жажды» и Кожевников отказался его печатать — а я писал роман по договору со «Знаменем», — из «Нового мира» прилетело вдруг предложение показать роман. Предложение от Евгения Герасимова, который заведовал отделом прозы. «Покажите! А вдруг?» Я показал. Через день Герасимов позвонил с отказом. Не понимал тогда, не понимаю теперь, как можно за день прочитать роман в двадцать печатных листов.

Скорей всего тут подействовало то возникшее с годами отчетливое представление обо мне и о том, что я могу написать. Александр Трифонович мог и не знать, что Герасимов звонил насчет романа, а узнав, покривился. Роман все-таки вышел в «Знамени»¹³, а «Новый мир» отозвался неопределенной рецензией. Я был уязвлен, счел рецензию несправедливой и с автором ее перестал здороваться. Господи, какая глупость! Сейчас несколько не уязвляюсь самыми резкими статьями и не шибко радуюсь похвалам. Все это элементарно, но до такой элементарности надо доползти, докарабкаться: должны пройти годы.

В 1964 году мы с Александром Трифоновичем оказались соседями по дачному поселку. Красная Пахра. Александр Трифонович купил дом недавно умершего Дыховичного, я почти одновременно приобрел недостроенную дачу Слободского. Участки находились рядом и соединялись калиткой: соавторы, как видно, часто бегали друг к другу. Первое время соседство с Александром Трифоновичем никак не отражалось на наших отношениях, по-прежнему далековатых. Мы встречались изредка, здоровались через забор. По утрам Александр Трифонович возился в саду, трещал сучьями, жег костер или рубил дровишки на маленьком рабочем дворе, за своей времяжкой, как раз возле угла нашего общего забора. Часов в шесть утра я слышал кашель Александра Трифоновича, знал, что он уже встал, возится с сучьями, и тоже вставал и выходил в сад. Я делал гимнастику, приседал и махал руками в еще сыром и темном саду, приближаясь к тому углу забора, неподалеку от которого работал Александр Трифонович. Какой у меня сад! Лес, высокая трава, ели, березы, осина... Приблизившись к забору, я говорил в ту сторону, откуда раздавался треск сучьев: «Здравствуйте, Александр Трифонович!» И каждый раз вспоминалось: «Здравствуйте, господин Гоген!» Иногда мы разговаривали о садовых делах. Он советовал разредить лес, вырубить молодняк, в особенности осину.

Я был совершенно ничтожен как сельский хозяин. Твардовский скоро это сообразил и перестал давать мне советы: не в коня корм. Он только говорил иногда, с оттенком удивления, о том, какой отличный сельский хозяин Григорий Яковлевич Бакланов, живший в нашем поселке.

В то лето, первое на Пахре, нам все там очень нравилось: лес, воздух, дорога на речку, речка, магазинчики, молочница на велосипеде. Единственное, что отравляло жизнь: радио. Звуки радио доносились с соседского участка. В тихом воздухе радиоголоса и музыка были казнью. Я мучился много дней, не мог работать. Обра-

тяться к Александру Трифоновичу и попросить его сделать радио потише представлялось мне бестактностью. Наконец, не вынес и как-то утром, когда запело радио и одновременно стал слышен знакомый треск сучьев, подошел к углу забора, поздоровался и спросил:

— Александр Трифонович, это не у вас радио поет?

— Нет,— сказал Александр Трифонович, кажется, даже растерявшись от моего вопроса.— У нас радио никогда не поет. Мы его вообще не заводим.

Оказалось, радио пело на участке, находившемся за участком Александра Трифоновича. Ему оно мешало еще больше, чем мне. Почему же не попросить людей?

Он пожимал плечами:

— Как попросишь? Мы незнакомы. И неловко как-то — взрослые люди...

Такова была его деликатность. Может, на дне этой деликатности, в глубине самой, находилось нечто иное, например гордыня. Ведь надо же попросить! А это непросто. Дело кончилось тем, что обратился к приятелю, тоже нашему соседу, Юзику Дику, а тому никакой черт не страшен и никакая просьба не в тягость, он поговорил с теми людьми, радио заткнулось.

Зимою шестьдесят пятого мы на Пахре не жили, только недели две, в январе, во время школьных каникул. Александр Трифонович жил на даче круглый год. Житье там ему, по-видимому, очень нравилось. Я ничего не давал в «Новый мир», было несколько рассказов, но дать их не решался. Было известно, что в отделе прозы сидят необыкновенно требовательные редакторы. Но все же многие литераторы, хоть чуть себя уважавшие, стремились стать авторами журнала Твардовского. То было всеобщее писательское вождение. Не обошло оно и меня.

Но, боже мой, как не хотелось получать удар по самолюбию! Ведь мы солидные авторы, нас хвалит печать, издают в «Роман-газете». А журнал Твардовского, как говорили сведущие люди, ко всем относится одинаково: к секретарям, к маститым, к начинающим, к неве-

домым авторам из самотека. И больше того: неведомые авторы из самотека даже пользуются, по слухам, некоей предпочтительностью по сравнению с маститыми. «Надо пройти Асю!» — говорили сведущие люди за столиками ЦДЛ. Ася имеет большое влияние на Дороша. Пройти Асю — значит пройти отдел. Ну, а там все зависит, конечно, от того, как посмотрит Атэ.

«Атэ» — таково было внутрижурнальное, кодовое имя, произносимое, конечно же, за глаза, со школьным благоговением и трепетом, и люди, позволявшие себе все, за столиками ЦДЛ произносить это имя, как бы причисляли себя — уже одним этим знанием кода — к сонму близких и посвященных. Увидеть Атэ, поговорить с ним было для всех, не только для авторов, но и для сотрудников журнала делом редким и непростым.

Я же встречал Атэ возле забора, разговаривал о сжигании листьев, уборке мусора. Зимой по вечерам мы сталкивались на темных, обледенелых аллеях — издалека были слышны его твердые шаги и стук палки. Той зимой он часто ходил один, быстро, не задерживаясь ни с кем из встречавшихся на дороге знакомых, напряженно о чем-то думая. Одинокая его фигура казалась мощной, большой, порывисто куда-то устремленной. Думал ли он о журнале, о друзьях, о книгах, или о том, что происходило в стране и в мире? Может быть, в эти минуты под стук палки и скрип снега возникали стихи? Но помню отчетливо: эта фигура, быстро шагавшая чуть сбочь дороги, чтобы не мешать дачникам, гулявшим кучно, семейно, порожала необычайной сосредоточенностью.

Если мы и разговаривали о чем-то, то — о делах поселка, о новостях, принесенных эфиром и почтальоншей, но никогда о журнале. Я старался не задавать вопросов, которые могли показаться попыткой проникнуть в эти редакционные тайны. Слишком много людей хотели бы проникнуть в эти тайны.

Постепенно, в разговорах, обнаружилось, что мы на многое: на дачных соседей, на события и на книги, о ко-

торых между прочим, между разговорами о жестянщике Коле, большом плуте и обманщике, и о сбрасывании снега с крыши, вдруг заходила речь, — смотрим с Александром Трифоновичем одинаково. Летом мы стали встречаться и разговаривать чаще. Александр Трифонович еще не чувствовал во мне полного единомышленника — хотя я был именно таковым, — привычная настороженность и какие-то старые предвзятости еще давали о себе знать, но доверие росло, правда, медленно. Был разговор о повести «Отблеск костра», Александр Трифонович впервые после долгого перерыва — лет тринадцать, что ли? — проявил интерес к моим сочинениям.

Это было время, когда в литературе бурно появлялись новые таланты, яркие, самобытные. В разговорах «между Колей-жестянщиком и уборкой мусора» я слышал краткие, но довольно суровые, порой иронические, порой едкие отзывы о некоторых ветеранах журнала. Про одного говорилось, что «темечко не выдержало», у другого «нет языка», третий «слишком умствует, философствует, а ему этого не дано». Зато возникли новые имена: Домбровский, Семин, Белов, Искандер, Можаяев, Шукшин.

И вот об этих, пришедших в последние годы, говорилось с интересом, порою увлеченно. Если в журнале готовилась к опубликованию какая-нибудь яркая вещь, Александру Трифоновичу не терпелось поделиться радостью: даже с риском выдачи редакционной тайны.

— Вот прочитаете скоро повесть одного молодого писателя... — говорил он, загадочно понижая голос, будто нас в саду могли услышать недоброжелатели. — Отличная проза! Как будто все шуточками, с улыбкой, а сказано много...

И в нескольких словах пересказывался смешной сюжет искандеровского «Козлотура».

Так же в саду, летом, я впервые услышал о можаяевском Кузькине. Высоко ценил Твардовский молодого, набиравшего силу Шукшина, хотя и замечал, что писатель особенно силен в прямой речи, «ухо поразительно

чуткое», авторская речь послабей. Не довелось увидеть Александру Трифоновичу, как чудесно возрос редкий шукшинский талант. Похвалы роману Абрамова «Две зимы, три лета» я слышал задолго до того, как книга появилась в журнале.

То, что Александр Трифонович делился со мной такими редакционными сокровенностями, значило много, и я гордился этим. Иногда Александр Трифонович приходил утром, очень рано, стучал палкой в стекло веранды.

— Тургенев говорил: русский писатель любит, чтобы ему мешали работать...

Я действительно радовался приходу Александра Трифоновича, откладывая писанину, работа прерывалась на несколько часов, а иногда и на целый день.

Александр Трифонович был ровен, пронциателен и как-то по высшему счету корректен со всеми одинаково: с лауреатами премий, с академиками, с жестянщиками. Те ровность и демократизм, которые были свойственны ему как редактору в его отношениях с авторами, отличали Александра Трифоновича и в обыденной жизни, и поэтому он пользовался необыкновенным уважением всех людей, которые как-либо с ним соприкасались. Ну, и я был одним из этих людей, соприкасаясь с ним посредством деревянного заборчика, возле которого мы часто стояли и, держась за его сыроватые планки, разговаривали о всякой всячине.

И мне казалось невероятным, что когда-то я был автором Александра Трифоновича, а он был моим редактором, добрым редактором! Все то, что было пятнадцать лет назад, исчезло навсегда и окончательно. И я не огорчался. Александр Трифонович как будто и в уме не держал, не вспоминал о том, что я писатель. Пожалуй, я был для него читатель, квалифицированный, толковый, правильно мыслящий, с кем небезынтересно поговорить о литературных новинках. К его фразам, которые он произ-

носил иногда, прощаясь после прекрасного застолья на свежем воздухе, в саду или на веранде с открытыми окнами, вроде такой: «Почему вы нам ничего не приносите? Приносите! Нам интересна каждая ваша страница!» — я относился с мучительным недоверием. Я подозревал в них глубоко — впрочем, и не очень глубоко — спрятанную иронию. Может быть, я ошибался, но скорей всего, так и было, Уж очень непохожей на него была эта фраза: «Нам интересна каждая ваша страница!» Конечно же, он смеялся надо мной, как смеялся над другими, когда уходил, прощаясь после прекрасных вечеров на свежем воздухе.

Повторяю: у меня были рассказы, но дать их Александру Трифоновичу я не решался. Кроме того, что пугал возможный отказ, удар по самлюбию, я еще боялся нарушить наши отношения, умеренно-дружественные. Боялся того, что он подумает, что я думаю, что, коль мы встречаемся по-соседски, это дает мне право...

Осенью 1966 года Борис Слуцкий взял три моих рассказа и отдал Асе Берзер. Два из них были приняты. Эти два рассказа прошли с необыкновенной быстротой все ступени редакционной лестницы и появились в декабрьском номере того же, 1966 года. Я снова стал автором «Нового мира». В марте следующего, 1967 года «Новый мир» напечатал рецензию И. Крамова на книгу «Отблеск костра»¹⁴ только что изданную «Советским писателем», — это был первый и, пожалуй, единственный основательный отклик на книгу. Весною 1967 года я поехал по командировке «Нового мира» в Ростов — собирать материалы для документальной книги о двадцатом годе¹⁵.

Помню, Александр Трифонович зашел в маленькую комнатку ответственного секретаря Хитрова, когда тот выписывал мне командировку, и, узнав, что я еду в Ростов, сказал одобрительно:

— Хорошо, хорошо. Надо его посылать...

Той зимою и весной я много мотался, вернее, метался, путешествовал: в январе был с дочкой по приглашению в Болгарии, в марте в Австрии на хоккейном чемпионате.

О поездке в Болгарию написал рассказ «Самый маленский город». С этим рассказом дело было так. Прочли в отделе, прочел Дорош, кто-то из членов редколлегии: одобрили, послали в набор. Александр Трифонович читал обыкновенно верстку — кроме крупных вещей, с которыми знакомился, конечно, в рукописи. Летом шестьдесят седьмого я на Пахре не жил. Приехал как-то осенью, встретился с Александром Трифоновичем, и он сказал мне, что только что прочитал «мой рассказик». Так и сказал: «ваш рассказик».

Я почувствовал холодноватость отношения к «рассказику». Да, разумеется, это было не свое, не новоемирское — и по манере, по стилистике, по художественной задаче. В рассказе «Самый маленький город» не было ничего из того, что особенно ценилось журналом «Новый мир» и ставилось во главу угла: из так называемого социального. Хотя, на мой взгляд, социальное в глубинном, высшем его понимании — изображение общества, как сплетение характеров, — должно существовать и существует во всякой истинной литературе, какой бы далекой от социологизации она ни казалась. Один мой приятель, литератор, в конце пятидесятых годов всегда спрашивал, когда речь заходила о каком-либо романе, о рассказе или повести: «Против чего?» А рассказ о Болгарии был как будто не против чего. Несколько лет назад Б. Закс сказал по поводу туркменских рассказов с неодобрением и даже, пожалуй, презрительно: «Какие-то вечные темы!..» Те рассказы были отвергнуты, на этот раз отдел меня одобрил, хотя и со скрипом. Донеслось ворчливое высказывание Ефима Яковлевича Дороша: рассказ написан в какой-то западной манере, но печатать можно. «У Трифонова есть свой читатель».

В общем, ко мне относились гораздо лучше, чем несколько лет назад, и это было основанием надеяться на

то, что рассказ пройдет. Очень хотелось его напечатать. Он был о больном, самом больном для меня тогда, и казался мне настоящим. Я и сейчас считаю его одним из лучших из пятерки своих рассказов.

В рассказе «Самый маленький город» было на ортодоксальный новомирский взгляд три порока: он был написан о Болгарии, а не о родной земле (о Болгарии должны писать болгары, а иные попытки — от лукавого), в его стилистике замечалось влияние не русской классической прозы, скажем Толстого или Тургенева, а скорее, Хемингуэя, и вдобавок в нем совершенно не было «против чего». Но я-то считал, что «против чего» там было. Ну, может быть, так: против горечи жизни, против несправедливости судьбы, против... да бог знает против чего еще! Против смерти, что ли. Против обыкновенного житейского ужаса нигде и никогда, с чем мы миримся и живем.

Но все это было чересчур общо и ненужно.

Я не удивился тому, что Александр Трифонович сразу обнаружил холодность к рассказу, хотя сказал довольно мягко:

— Я понимаю, вы хотели бы такой памятник... Но на вашем месте я бы рассказ теперь не печатал. Пусть полежит.

Никакого «памятника» я не хотел. Даже в уме не держал. Написалось, и все. Возражать я не стал и спокойно принял известие, что рассказ не пойдет. Почему-то была уверенность в том, что напечатаю в другом месте. Но Александр Трифонович неожиданно и каким-то безразличным тоном произнес:

— Если хотите, мы его напечатаем. Как хотите. Но мой вам совет — подождать.

Подумавши полминуты, я сказал:

— Александр Трифонович, я хочу его напечатать.

Это был странный разговор с редактором: хотите, не хотите. Мне было неловко, что не внял доброму совету, пошел наперекор Александру Трифоновичу, и,

однако, — уж очень мне хотелось этот рассказ напечатать.

Итак, рассказ был одобрен и определен в один из ближайших номеров¹⁶. Между тем был у меня еще один рассказ, застрявший в отделе: «Голубиная гибель». Он, кажется, не очень понравился в отделе, потому что был отсечен от тех двух, напечатанных в шестьдесят шестом. Я считал, что по качеству он ничуть им не уступает, да и по смыслу не худ. Словом, я набрался наглости и передал его как-то осенью в один из приездов на дачу — прямо через забор — в руки Александру Трифоновичу. Это было первый и единственный раз, когда я действовал помимо отдела, воспользовавшись выгодой соседства. Прошло всего дня три, и Александр Трифонович сказал, что рассказ ему понравился и он передал его в отдел.

— Он лежал у меня на столе, Мария Илларионовна прочитала, — сказал Александр Трифонович. — Хороший, говорит, рассказ, но почему конец такой грустный? Прямо, говорит, жить не хочется. Вы там что-нибудь сделайте с концом...

Потом был разговор об этом рассказе в редакции. Меня вызвали туда срочно. Звонил Дорosh. Тут я понял, что значило для отдела, когда материал со своим «добро» передает Александр Трифонович. Все делалось с поразительной быстротой, с опаской не успеть, недоделать. Я должен был мгновенно учесть все замечания на полях, потому что рассказ добавлялся к болгарскому и шел в первый, январский, номер шестьдесят восьмого года. Александр Трифонович просил зайти к нему в кабинет, на второй этаж. Об этом мне так же поспешно и с некоторым волнением сообщил Дорosh.

Александр Трифонович подробно прошелся по всему тексту. Замечания его были точные, четкие. Ни одно не вызвало возражений, все шло на улучшение, уточнение рассказа. Он, например, подчеркнул везде слово «карниз» и заменил его словом «отлив». Предложил убрать не-

сколько фраз в сцене ареста Бориса Евгеньевича, отчего все стало выразительней и сильнее.

— Хорошо он у вас говорит: «Разве вы не знаете, я же вчера человека убил?»

Я признался, что эту фразу не придумал, она из жизни. Мне рассказывала о ней вдова Виктора Кина Цецилия Исааковна Кин.

Январский номер с двумя рассказами вышел лишь в марте. Весною я написал рассказ «В грибную осень», отдал в отдел. При тех отношениях, какие у меня сложились с Александром Трифоновичем, я мог бы отдавать рукописи прямо ему — он даже предлагал это, когда бывал в добром расположении духа, — но я проявлял осмотрительность и отдавал в отдел.

Прочитав рассказ «В грибную осень», Ася сказала, что будет предлагать его в какой-то из летних номеров, седьмой или восьмой. Рассказ вышел в августовском номере¹⁷.

Зимою мы виделись с Александром Трифоновичем редко, а в начале лета следующего, шестьдесят девятого года, когда я переехал на Пахру прочно, решив там жить все лето и работать, — я писал тогда повесть «Обмен» — виделись чуть ли не каждый день.

Стоял свежий теплый июнь.

Каждое утро ходили с Александром Трифоновичем купаться на речку. Мне было неловко заходить за ним — боялся быть навязчивым, — а он по дороге от своей дачи на речку заворачивал на мой участок, благо, калитка не закрывалась ни днем, ни ночью, подходил к открытому окну на кухне или к веранде, и говорил громко: «К барьеру!» Бывало это рано, часов в восемь. Я тут же выходил с полотенцем, и мы шли по шоссе, еще не успевшему нагреться, тихому и пустынному, солнце пекло нам в спины. На дачах никто не шевелился. Проезжала молочница на велосипеде, здоровалась с Александром Трифоновичем. Он кланялся ей степенно. В этой деревне, называемой Красной Пахрой, где жили писатели и бог еще знает кто,

он был, конечно, самый знаменитый и уважаемый человек. Мы сворачивали налево, проходили через калитку на территорию моссветовских дач, потом шли парком, спускались мимо заброшенного каменного здания клуба крутой тропинкой к рощице ивняка, и вот уже был берег нашей речонки Десны, повсюду узкой и жалкой, а здесь довольно широкой из-за плотины. Берег в этот час был безлюден. Может быть, два или три рыбака крылись где-то в укромных убежищах, в густой осоке или под счастливым деревом. Ни лодок, ни детского крика. Мы переходили по мостику на остров и там в гущине, в тени, возле коряжистой, изломанной старой ивы располагались на нашем месте.

Александр Трифонович не любил цивилизованного пляжа, вообще пляжа. Население поселка ходило обыкновенно к излучине реки, где было подобие такого пляжа, песок, мягкое дно, даже вышка для прыжков в воду, там днем и вечером гомонили купальщики, дети, молодежь, играли в волейбол, читали книжки, загорали, текла летняя жизнь. Александр Трифонович не ходил туда никогда. Он любил островок, где ивы, уединение, вязкое дно, всегда немного тинисто и грязно, но лишь на первый взгляд грязно, на самом-то деле грязь на пляже, а здесь самая чистая вода на всей реке. Потому что ключи, местами даже стынью обдаст, плывешь, плывешь — и холодом по ногам.

Сход в реку был удобен: подходили к глинистому обрывчику, хватались за склоненный низко над водой — будто по заказу — не толстый, но и не тоненький пружинистый ствол ивы и, сделав два шага, оказывались на глубине. Александр Трифонович был крепок, здоров, его большое тело, большие руки поражали силой. Вот человек, задуманный на столетие! Он был очень светлокожий. Загорелыми, как у крестьянина, были только лицо, шея, кисти рук. Двигался не спеша, но как-то легко, спортивно, с силой хватался за ствол, с силой отталкивался и долго, медленно плавал.

В июне шестьдесят девятого года, теплыми утрами на реке, от которой парило, я видел зрелого и мощного человека, один вид которого внушал: он создан побеждать!...

1972 г.

УРОКИ МАСТЕРА

Сначала тонкие книжечки в ярких детиздатовских обложках, потом изумление перед реальностью человека с медленным хрипловатым разговором, его космическая отдаленность — он залетел на мгновение в старый особняк на улице Стопани, — потом привычное, радостное общение на семинарах, где думалось обо всем, о многом, бог знает о чем... И потом теплая, все растущая громадная доброта... Таким был Константин Георгиевич в моей жизни. Нескромно? Да, может быть.

Но иначе не скажешь. Константин Георгиевич вошел в нашу жизнь — и в мою тоже — влился, впечатался, осветил, одарил. Ранняя весна тридцать девятого года, мне тринадцать лет, я езжу вечерами на метро от Библиотеки Ленина до Кировских ворот, в переулок Стопани, в Дом пионеров, с двумя товарищами из класса, Левкой и Олегом. Левка пишет бесконечные научно-фантастические романы в толстых общих тетрадях в клетку, он известен в школе как местный Гумбольдт, как Леонардо из седьмого «Б», ибо он биолог, археолог, географ, океанограф, художник, музыкант и лишь в последнюю очередь романист. Левка записался в географический кружок. Олег — в исторический, хотя из рабского подражания Левке он тоже берется иногда сочинять произведения — детективные, про немецких шпионов, которые действуют под видом пожилых счетоводов и прелестных актрис, но у Олега, конечно, не хватает терпения, больше трех страниц он написать не в силах. Я же неизлечимо болен писательской

чесоткой. Иногда я вскакиваю ночью, сажусь к столу и в сомнамбулическом состоянии пишу страниц десять какой-нибудь фантастики. Стараюсь наверстать упущенное: Левка пишет свои романы с пятого класса, а я только начал.

На втором этаже мы расстаемся. Я открываю высокую белую дверь, на которой висит на шнурочках табличка «Литературный кружок». Вера Ивановна Кудряшова, наша руководительница, шепчет: «Скорей занимай место! Ты опоздал! Мы ждем Паустовского!» Я действительно опоздал, все лучшие места вокруг столика, стоящего посреди комнаты, заняты, и когда появляется Паустовский в сопровождении бледной сияющей Веры Ивановны, — он двигался не спеша между стульями, склонив голову, глядя вниз, чтобы никого не задеть, улыбаясь несколько смущенно, совсем обыкновенный, непохожий на писателя, скорее, учитель, в сером сюртучке, темнолицый, с худыми впалыми щеками, охотник, обветренный тайгой, рот крепко сжат, сухие губы, что-то пиратское в этой складке, похож на старого далматинского пирата, ему бы феску, кальян, — и вот он садится к столику, я почти не вижу его. Мне приходится встать. Паустовского я читал много, тогда мне казалось — почти всё. Он один из любимых: «Судьба Шарля Лонсевиля» и «Летние дни» — это недавно. А еще раньше — «Колхида», «Кара-Бугаз» и «Черное море». И совсем недавно ходил в детский театр на постановку об одном астрономе, который заблуждался: «Созвездие Гончих Псов».

Приключения, путешествия, моряки, благородные люди, смельчаки и трусы, необыкновенные женщины, звери, охотники, леса. Все это чем-то напоминает моих излюбленных Фенимора Купера, Чарлза Робертса и Густава Эмара, но как-то ближе, понятней и гораздо заманчивей: у Купера и Эмара захватывающе интересно, но недостижимо, а у Паустовского — наслаждение жизнью, которое ждет и не минует тебя. И так хочется в эту жизнь скорей!

Паустовский рассказывает о своих друзьях Гайдаре и Фраермане. Задают много вопросов. Ведь все, кто собрался в этой комнате, хотят в будущем стать, ну, если не писателями (звучит страшновато), то журналистами, литературными сотрудниками. Паустовский говорит:

— Нет ничего тяжелее писательского труда.

Голос негромкий, почти тихий, с хрипотцой. Голос человека, углубленного в себя, чем-то очень утомленного. Да, видно, так — нет ничего тяжелее! Но некоторые сомнения меня все-таки гложут. А как же Левка? Он пишет с необычайной быстротой. Толстую общую тетрадь за пятьдесят пять копеек он может исписать за три дня. Да я и по себе знаю. Рассказ про яйца вымершего динозавра, которые нашел один хозяин гостиницы в Коста-Рике, я написал за одну ночь!

Потом Паустовский задает нам вопросы:

— А ты о чем пишешь? А ты?

Один парень написал рассказ об испанской войне. Другой — о том, как ходил с отцом на стадион, смотрел басков. Девочка писала о домашних животных, очень остроумно, особенно о кошках. Еще одна сказала, что ее увлекает мистика. Паустовский заинтересовался мальчиком, который сказал, что пишет о червях. О том, как накопал червей для рыбалки, положил в банку, а другой мальчик, ну и так далее, чепуха. Почему-то Паустовский долго разговаривает с мальчиком о червях. Настает моя очередь. Я говорю, что написал рассказ о вымершем динозавре.

— О каком именно динозавре? — спрашивает Паустовский.

Я отчеканиваю латинское название динозавра, вычитанное в одной книге.

Паустовский, как ни странно, не проявляет желания продолжать разговор, в котором я мог бы блеснуть. Все, что касается динозавров, я знаю великолепно. Бегло кивнув, Паустовский обращается к следующему:

— Ну, а что расскажет нам твой сосед?

И это было все в тот вечер, в тридцать девятом году.

Я пришел в пустую квартиру, достал свои тетради с фантастикой и куда-то их закинул. Потом прошло лет восемь. Началась и кончилась война. В Литературном институте я был сначала в семинаре Константина Александровича Федина, потом, когда Федин надолго куда-то уехал, стал посещать семинар Паустовского.

На первом же семинаре мы слышим суровое предостережение о том, что нет ничего тяжелее, и вновь эти слова скользят мимо сознания. Не с воспитательной ли целью говорится и не ради ли красного словца? Константин Георгиевич — романтик, склонен к преувеличениям. Ах, да попросту молодость, суета, юный графоманский энтузиазм! Сколько упущено, недохвачено, не узнано, сколько зимних и весенних вечеров потрачено на вздор, и когда медленно шли с Константином Георгиевичем и Константином Александровичем по бульвару — их семинары часто кончались почти одновременно, и они ждали друг друга в маленьком фойе на втором этаже, окруженные студентами, а я посещал то один семинар, то другой, «Костя, ты готов?», «Одну минуту, Костя!» — и понимали умом, что это благодные минуты, на воле, среди деревьев, в неторопливом гулянье после двух часов изнурительной, чадной говорильни, теперь бы спрашивать, узнавать самое важное и сокровенное, но глупость и вздор уже тащили куда-то, и казалось, что настанет какое-то еще более удобное время для того, чтобы спрашивать, узнавать. Ничего не настало. Тогда на сырых бульварах и было лучшее время.

Впрочем, так было со мной, а с другими, вероятно, иначе.

Должны были пройти годы, чтобы мы убедились, как был прав Паустовский насчет тяжести писательской доли. Да, если относиться к этой доле так, как относился он. Его отношение к труду писателя было почти мисти-

чески уважительным. Любо́й писатель — пускай маленький, незаметный, ничтожно успевший, но настоящий, — был для Константина Георгиевича существом в некотором смысле сверхъестественным. К нему предъявлялись особые требования, к обычным людям не применимые. Паустовский много думал и писал о людях, создающих книги. В предисловии к собранию своих сочинений, на склоне лет он напишет: «Необходимо знать, какие побуждения руководят писателем в его работе. Сила и чистота этих побуждений находятся в прямом отношении или к признанию писателя со стороны народа, или к безразличию и даже прямому отрицанию всего им сделанного».

Сила и чистота: в достижении этого и заключается трудность. И люди, стремящиеся к такому достижению, — не всегда достигающие, никогда не достигающие, но, боже мой, тут драгоценно стремление! — и есть настоящие писатели. Мы не были никакими писателями, но ощущали уважение Константина Георгиевича даже к себе — не конкретно к себе как к начинающим бумагомарателям имярек, авторам таких-то опусов, а как к людям, волею судьбы причисленным к некоему тайному братству. В этом братстве все равны.

Константин Георгиевич распределял свое внимание между учениками равно горячо и заинтересованно. У него не было любимчиков. Не было никакого ранжира. Все мы, сидевшие перед ним за длинными черными столами, были, по выражению Ю. Олеша, как бы один писатель, еще слабый и бедный опытом, нуждающийся в помощи.

Семинары Паустовского дали нам много. Дело не в каких-то конкретных разборах, словах, примерах, — вернее, не только в них! — но и в том воздухе, который мы впитывали. Если не бояться высокопарных слов, можно сказать: это был воздух силы и чистоты. То, о чем несколько торжественно заботился Константин Георгиевич,

было ему присуще совершенно естественно и для него самого неприметно.

Один молодой автор читал отрывок из повести. Герой с девушкой, в которую он влюблен, попадает в театр. Описывались переживания героя, его неловкость, приключения в антракте, сюжет глупой пьесы, представлявшейся герою как бы в тумане. Слушатели все время смеялись. Константин Георгиевич тоже смеялся. Когда автор замолчал и, сконфуженный, засовывал листы рукописи вместо портфеля зачем-то под чернильницу, Константин Георгиевич сказал:

— Знаете, почему мы все смеялись? Нет, не потому, что это смешно. Потому что правдиво...

В мимолетном замечании была глубокая мысль. Правда есть высшая ценность, добываемая искусством. И даже такая мелкая, бытовая, эфемерная правда, какую нащупал автор отрывка о театре, оказалась способной людей волновать, заставила их смеяться.

Значит, вот ради чего нужно стараться, вот что выкапывать из земли — правду, во всех ее видах. Я помню, как читал на семинаре рассказ, написанный, как мне казалось, «под Паустовского». Не специально, разумеется, так получилось. Впрочем, там была «смесь» Паустовского и Хемингуэя. От Паустовского были взяты герои, фон, среда: молодые геологи, где-то в горах, в Средней Азии. От Хемингуэя — стилистика: недосказанность, многозначительные паузы. Рассказ был написан очень быстро. Я был уверен, что рассказ удался — в те годы бывала такая оглушенность собой, — и рвался его прочесть.

Прочитал. Ребята как-то стесненно молчали. Константин Георгиевич, деликатно кашлянув, спросил, долго ли я его писал. Еще не выйдя из состояния глухоты, я ответил горделиво:

— Всего три дня!

— Этот ваш рассказ... — начал Константин Георгиевич слабым и несколько натужливым голосом. Таким голосом,

очень неохотно, через силу, он тянул обычно, когда собирался ругать, и тут я как бы вдруг очнулся. — Этот ваш рассказ, дорогой Трифонов, весь насквозь придуман. В нем нет ничего достоверного. Вы не знаете ни геологов, ни гор, ни Средней Азии. Единственное, что вам хорошо известно: как играют в ма-чжонг.

Я с ужасом подумал: «Старик прав!» (Мы называли его между собою Стариком, вполне любовно, хотя он во все не был тогда стариком, да и впоследствии им не стал.) Действительно, я все придумал. А в ма-чжонг я играл с детства.

— Но не понятно, зачем ваши геологи играют в эту игру ленивых китайских торговцев...

Единственная достоверность в рассказе была уничтожена. Наказание — я изменил правде. Что ж, нельзя придумывать? Долой вымысел? Вымысел становится искусством, когда в его сердцевине — правда. До этого я додумался позже.

Через несколько лет я познакомился с геологами, с горами и со Средней Азией. Весной 1952 года поехал в Туркмению. Что потянуло туда? Да, Паустовский тоже. Может быть, это был тот воздух, которым мы надышались на семинарах, — путешествия, романтика, поиски достоверности. Константин Георгиевич много писал и рассказывал о географических картах. О своей любви их рассматривать. Каспий, Красноводск, пустыня вокруг Казанджика, долина Атрека — как я их излазил, исцупал, еще сидя в Москве! И, конечно, меня тянуло в унылый каспийский простор, знакомый со школьных лет, с «Кара-Бугаза», с лейтенанта Жеребцова.

Это было странное возвращение: в места, где я не бывал никогда. И в то же время — места моего детства.

Однажды на семинаре говорили о подтексте, о краткости, об умении отжимать жир, воду, оставлять мышцы. О том, что искусство писать есть искусство вычеркивать. Константин Георгиевич сказал, что давно мечтал написать предельно краткий рассказ — такой, чтоб уж боль-

ше ни одного слова вырвать нельзя, иначе рассказу конец, смерть.

Не знаю, выполнил ли когда-нибудь Константин Георгиевич эту рационалистическую задачу, думаю, что нет, ибо фантазия — неодолимое свойство его писательского существа — неминуемо отвлекла бы в сторону. После института были встречи в Москве, в Переделкине, в Ялте. Влияние Константина Георгиевича на всех нас, его бывших учеников, продолжало расти, может быть, не прямо, отраженно, системой зеркал, ибо между нами были обстоятельства, пространства, годы...

1972 г.

СИЛЬНЕЕ ВРЕМЕНИ

Николай Кибальчич прожил 27 лет. В последние годы он носил усы, бороду, довольно густую, и, по свидетельству Фигнер, не выбривал ее тщательно на щеках, как ложно показывает известный его портрет, и вообще относился к бороде и усам перяшливо, как человек, не заботящийся о внешнем, а углубленный в нутро своих мыслей, и весь его облик, несколько бледный, остроносый, с темной бородой, производил впечатление человека значительно старше. Они все казались старше себя. Бороды, очки, суровые лица. А ведь на самом деле — как мало успели прожить! Как безотчетно и не колеблясь отказались от драгоценного дара! Желябов был самый старший. Да и ему на исходе жизни не исполнилось тридцати.

Если бы Николай Кибальчич дожил до сегодняшнего дня, ему было бы сто двадцать лет. Древние книги говорят, что когда-то люди доживали до такой безумной старости. Есть и теперь долгожители, о которых пишут в газетах. Но эти старцы как бы случайно задержались на земле, никто ничего не может понять, и они сами объ-

яснить не умеют, отчего им так повезло. Кем-то были брошены кости. Им выпало счастливое число.

Люди, подобные Николаю Кибальчичу, проживают бесконечную жизнь. Иногда бесконечность прерывается — на годы, десятилетия, — и кажется, что совсем уж конец, тяжелый грунт забвения топит в своей черноте все, все, но затем то, чему назначена бесконечность, опять выплывает на свет божий.

Священнический сын Николай Иванович Кибальчич, уроженец Черниговщины, недоучившийся инженер-путеец, а также студент Медико-хирургической академии, хотел вот чего: разом перевернуть государственную машину и установить на земле справедливый строй, а затем научить человечество летать на другие планеты. Каково?

На меньшие дела Николай Иванович был не согласен.

И что удивительно: кое-что — даже, пожалуй, немало — в этом замысле ему в конце концов удалось. Именно потому, что удалось, речь идет о бесконечности жизни.

Энергия мысли и страсти Николая Кибальчича, то, из чего состояла его скудная жизнь, — скудной называю ее лишь потому, что в ней не было ничего, кроме мысли и страсти, — эта энергия доплеснулась до наших дней.

Сто лет назад — не такая уж даль, как кажется. Нить, которую напрягали люди тех лет, еще дрожит в наших руках. Живы внуки, внучатые племянники и даже дети — теперь уж, конечно, глубокие старики — тех людей, что окружали Николая Кибальчича. Внучатый племянник Андрея Желябова, например, проживающий в Крыму Дергунов Д. И., написал мне о судьбе сестры Желябова¹, своей бабушки Оли, о том, как притесняли желябовскую родню после казни первомайцев («Мы были как прокаженные»), о том, как сложилась жизнь семи братьев — внучатых племянников вождя «Народной воли», — которые все воевали в Отечественной войне, а двое из них погибли. Странно звучат обыкновенные, сегодняшние слова из письма Д. И. Дергунова, сказанные ни более ни менее, как о сестре Андрея Желябова — родной сестре! «Ольга Ива-

новна Желябова (Дергунова по мужу) проживала в Крыму и умерла в 1941 году. После революции она получала пенсию за Андрея Ивановича».

Эти слова значат: исчезнувшее время находится где-то рядом, вблизи. И хотя между смертью брата и смертью сестры прошел громадный срок — шестьдесят лет, — за который все в России переменялось, произошли гигантские, планетарного масштаба потрясения и сдвиги, никто не может уничтожить эту природную, биологическую близость времен.

Поэтому так легко представить себе — камера, свеча, сырая мартовская ночь где-то за стенами, молодой человек, худой и бородатый, поспешно заполняет лист за листом.

«Проект воздухоплавательного аппарата».

«Находясь в заключении, за несколько дней до моей смерти, я пишу этот проект. Я верю в осуществимость моей идеи, и эта вера поддерживает меня в моем ужасном положении».

Если же моя идея после тщательного обсуждения учеными специалистами будет признана исполнимой, то я буду счастлив тем, что окажу громадную услугу родине и человечеству. Я спокойно тогда встречу смерть, зная, что моя идея не погибнет вместе со мной, а будет существовать среди человечества, для которого я готов пожертвовать своей жизнью. Поэтому я умоляю тех ученых, которые будут рассматривать мой проект, отнестись к нему как можно серьезнее и добросовестнее и дать мне на него ответ как можно скорее...»

Защитник Кибальчича на процессе первомартовцев, известный адвокат Герард, в конце своей речи сказал: «Когда я явился к Кибальчичу как назначенный ему защитник, меня прежде всего поразило, что он был занят совершенно иным делом, ничуть не касающимся настоящего процесса. Он был погружен в изыскание, которое он делал о каком-то воздухоплавательном снаряде, он жаждал, чтобы ему дали возможность написать свои ма-

тематические изыскания об этом изобретении. Он их написал и представил по начальству».

Разумеется, адвокат Герард мало что понимал в проблемах воздухоплавания, и его несколько слов об «изыскании» подзащитного, сказанные в конце пылкой и благородной речи, не раз прерывавшейся председателем суда, преследовали одну цель: показать характер Кибальчича, кабинетного ученого, человека не от мира сего, вовсе не «злодея» и «беспощадного развратителя молодости», какими рисовал народовольцев прокурор Муравьев. Герард даже воскликнул: «Вот с каким человеком вы имеете дело!»

Суть изобретения Кибальчича почти не интересовала Герарда. По-видимому, он полагал, что ничего серьезного быть не может. Своей главной задачей Герард считал объяснить причины, приведшие Кибальчича на путь терроризма, и он смело и во многом справедливо на эти причины указывал. Мирное народничество, которым увлекся Кибальчич в годы студенческой жизни, сближение с крестьянами, чтение книжек — все это привело к аресту Кибальчича в 1875 году и к суду над ним в 1878-м. За пропаганду и чтение книжек суд постановил назначить Кибальчичу одномесячное тюремное заключение. Как будто не слишком жестоко. Но до суда пришлось отбыть два года и восемь месяцев одиночного заключения! И это глумление над законом и правдой было характерно для «процесса 193-х», на котором судился Николай Кибальчич. Так ломались судьбы и растаптывались молодые жизни. И так из мирных людей, желавших добром и поучениями улучшить народную жизнь, — может быть, и самообманно, по заблуждению, ибо не понимали другого пути, — выработались люди отчаявшиеся, готовые на все, уповавшие на взрывы, на сталь, на кровь.

Николай Кибальчич стал главным техником партии «Народная воля», производителем ее смертоносных бомб. История «Народной воли», ее исполнительного комите-

та, ее героических усилий и неудачных покушений, и последнего удавшегося, жертвой которого пал царь, — эта история теперь хорошо известна. Ее изучают в школах и институтах. Известна и судьба замечательного изобретения Кибальчича — реактивного воздухоплавательного аппарата. Эта судьба была плачевна. Ни о чем другом Кибальчич не мог думать перед смертью. Последнее слово на суде он закончил заявлением о своем проекте. Он думал о человечестве. И это не красивая фраза, а истинная и глубокая суть душевного состояния Кибальчича накануне его гибели. Как и прежде, его занимали две главные идеи его жизни: как добиться справедливости на земле и как достичь других планет? Об этом он и говорил своим тихим, ровным голосом².

«Я внимательно следил за речью г. прокурора и именно за тем, как он определяет причину революционного движения, и вот что вынес: произошли реформы, все элементы были передвинуты, и в обществе образовался негодный осадок, этому осадку нечего было делать, и, чтобы изобрести дело, этот осадок изобрел революцию. Вот отношение г. прокурора к этому вопросу. Теперь в отношении к вопросу о том, каким же образом достигнуть того, чтобы эти печальные события, которые всем известны, больше не повторялись. Как верное для этого средство им указывается на то, чтобы не давать никаких послаблений, чтобы карать и карать; но, к сожалению, я не могу согласиться с г. прокурором в том, что рекомендованное им средство приведет к положительному результату. Затем, уже по частному вопросу я имею сделать заявление насчет одной вещи, о которой уже говорил мой защитник. Я написал проект воздухоплавательного аппарата. Я полагаю, что этот аппарат вполне осуществим. Я представил подробное изложение этого проекта с рисунками и вычислениями. Так как, вероятно, я уже не буду иметь возможность выслушать взгляда экспертов на этот проект и вообще не буду иметь возможность следить за его судьбой, и возможно предусмотреть такую

случайность, что кто-нибудь воспользуется этим моим проектом, то я теперь публично заявляю, что проект мой и эскиз его, составленный мною, находится у г. Герарда».

Ни одно, ни другое предсмертное предупреждение Кибальчича не было услышано правительством. Оно не пожелало дать никаких «послаблений», продолжало «карать и карать», и всем ведомо, чем эта карательная государственная мудрость кончилась довольно скоро — в историческом смысле, конечно же, скоро. Равнодушно прошли мимо и другого отчаянного призыва Кибальчича — никто не обратил внимания на его проект. Этот проект просто отослали в департамент полиции. Там начальственной рукой были сделаны две пометы: «Приобщить к делу о 1 марта» и «давать это на рассмотрение ученых теперь едва ли будет своевременно и может вызвать только неуместные толки».

Проект был запечатан в конверт и подшит к делу.

В таком виде, нераспечатанный, он пролежал тридцать шесть лет и был обнаружен только в августе 1917 года, когда открыли архивы департамента полиции. Между тем идея, лежавшая в основе проекта Кибальчича, была гениальной. Впоследствии ее разрабатывал Циолковский. Теперь мы свидетели ее всемирного и космического торжества.

Фигура Николая Кибальчича, ученого, изобретателя, философа-социолога и литератора (он печатал статьи не только в подпольной газете революционеров «Народная воля», но и в легальном, народнического толка журнале «Слово» под псевдонимом Самойлов) необыкновенна и исключительна даже в той плеяде необыкновенных людей, какую составляли русские революционеры семидесятых, восьмидесятых годов. И, однако, есть в этой фигуре то, что сродни им всем. Кибальчич с его гениальностью как бы проясняет существо этих людей, которых одни из современников считали злодеями, а другие — святыми.

Это были интеллигенты в высшем понимании слова. Недаром те из них, кто пережили разгромы и заточения, стали учеными, как Морозов, писателями, как Фигнер. Их жизнь поистине состояла из мысли и страсти, и, беспощадно сжигая ее, пожертвовав ею навсегда, они не задумывались о таких пустяках, как собственное благополучие, как спокойствие близких, как слава и как бессмертие.

1973 г.

ДОБРО, ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ, ТАЛАНТ

Когда задумываешься над понятием «всесторонне развитая личность», в сознании возникают не идеи, не исполненные совершенства фигуры, а просто живые люди. Из тех, что встречались в жизни. Я ими восхищался. Некоторыми восхищаюсь до сих пор. Тщетно пытался на них походить, но неизменно чего-то недоставало — чего? Может быть, особого дара? Каких-то неуловимых, а может быть, самых главных человеческих качеств?

В детстве меня поразил один мальчик. Он был как раз такой удивительно «всесторонне развитой личностью». Лева Федотов. Несколько раз я поминал его то в газетной заметке, то в рассказе или повести, ибо Лева покорила воображение навеки. Он был так не похож на всех! С мальчишеских лет он бурно и страстно развивал свою личность во все стороны, он поспешно поглощал все науки, все искусства, все книги, всю музыку, весь мир, точно боялся опоздать куда-то. В двенадцатилетнем возрасте он жил с ощущением, будто времени у него очень мало, а успеть надо невероятно много.

Времени было мало. Но ведь он не знал об этом.

Он увлекался многими науками, в особенности минералогией, палеонтологией, океанографией, прекрасно рисовал, его акварели были на выставке, печатались

в журнале «Пионер», он был влюблен в симфоническую музыку, писал романы в толстых общих тетрадах в колленкорových переплетах. Я пристрастился к этому нудному делу — писанию романов — благодаря Лева. Кроме того, он закалялся физически — зимой ходил без пальто, в коротких штанах, владел приемами джиу-джитсу и, несмотря на врожденные недостатки — близорукость, некоторую глухоту и плоскостопие, — готовил себя к дальним путешествиям и географическим открытиям. Девочки его побаивались. Мальчики смотрели на него, как на чудо, и называли нежно: Федотик. Так вот: Лева был первой всесторонне развитой личностью, с кем я встречался в жизни. Его убили на войне в 1942 году. Трудно сказать, кем бы стал этот редкостно одаренный человек — мог бы стать тем, и тем, и этим. Детство Левы было тяжелым: он жил вдвоем с мамой, его отец, командир Красной Армии, погиб в Средней Азии, в стычке с басмачами. Левина мама работала на скромной должности кассирши в детском театре. Вся глубинная Левина страсть, все его увлечения, поиски, жадность к жизни, наслаждение плодами человеческого ума исходили из внутренней потребности самопознания и самостановления. Поскорее определить себя в безбрежно великом мире! Тут не было никакого подталкивания извне. По сути дела, этот мальчик всему научился сам. Из чего делаю вывод: всесторонне развитая личность — итог самостоятельности мышления и чувства ответственности перед жизнью.

Поразителен факт, о котором я узнал много лет спустя после гибели Левы. Его мать дала мне дневники, которые Лева вел почти все школьные годы. Но из двух десятков толстых тетрадей сохранились только четыре, последние — весна и лето сорок первого года. Мы заканчивали тогда девятый класс. В мае Лева записывал: «Война начнется в середине или в конце июня. Благодаря тому, что немцы нападут на нас коварно, неожиданно, они будут иметь преимущество и в первые месяцы захва-

тят большую территорию. Война будет кровопролитной и долгой»¹.

Далее в дневнике идет подробное и потрясающе точное предвидение хода войны, вплоть до того, что «оборона Одессы будет длиться несколько месяцев» и «немцы окружат Ленинград, но взять его не смогут». В конце этих торопливых, сделанных неряшливым школьным почерком записей мая сорок первого года выражена твердая уверенность в нашей победе. «В результате, конечно же, победит Советский Союз и фашистская Германия будет разгромлена».

Тетради школьника Левы Федотова находятся у меня. Гениальные мальчики не переводятся на нашей земле. Вероятно, гениальность и есть иное, старомодное и романтическое определение того, что именуется «все-сторонне развитой личностью». Не всем дана подобная благодать, но все могут — и должны — к этим вершинам стремиться.

Один человек спросил: а какой прок от этих «все-сторонне развитых личностей»? Прок есть. Люди, подобные Леве Федотову, распространяют вокруг себя большую — хотя невидимую подчас — пользу. Добро, человечность, талант, любовь к жизни окрашивают в свой цвет то, что соприкасается с ними.

1977 г.

ПРОНЗИТЕЛЬНОСТЬ ТАЛАНТА

Милый Юрий Павлович! Неужто? Впрочем, с тобой все невероятно: сейчас не верится, что пятьдесят, а в пору, когда ты возник, не верилось, что еще нет тридцати...

Ты ведь как-то сразу, без разгона, без подготовки обнаружился мастером, сразу стали читать, полюбили. И сразу — прочно, навсегда. Только редкий и мощный талант вырубает так стремительно, так естественно и лег-

ко себе место на книжной полке истинных мастеров, где, надо сказать, тесновато. Много в нашей литературе писано, громадный хор голосит, и выделиться в этом хоре — хотя единой нотой — высочайшая трудность. Иные кладут на сей подвиг жизнь, другие так и пропадают беззвучно, потонув во вселенском гуле, но голос Юрия Казакова был услышан мгновенно¹.

Помню, Константин Георгиевич Паустовский говорил: «Есть один молодой пронзительного таланта».

Потом нашумел провинциальный сборник, где было три блестящих рассказа: «Запах хлеба», «В город» и «Ни стуку, ни грюку». Знакомый поэт выразился так: «Три рассказа Казакова — как три ножа». Что же в них было? Какая новизна? Из какой стали делались ножи? Да в том-то и дело, что новизны никакой, а стальным был лишь стиль, ничего более. Стиль сверкал, как клинок.

Темы рассказов бесконечно знакомы: память об умершей матери, болезнь жены, глухота и тупость близких, и надо всем, во всем — великое очарование живой жизни. Вслед за первым сборником «На полустанке» последовали другие: «По дороге», «Лёгкая жизнь», «Голубое и зеленое», «Двое в декабре», книга странствий «Северный дневник». Эта последняя книга дает, разумеется, богатую информацию читателю, ибо рассказывает о местах экзотических, поэтичных, таинственных, о русском севере, где не всякий бывал. Но главная сила Казакова не в путевой занимательности, не в рассказе об интересном, а в плетении самой ткани прозы, сотворении художественного. Сейчас много и дельно хвалят писателей так называемой деревенской темы, имена их общезвестны, но вывод из потока статей таков, будто хвалимые авторы выступили на этой ниве зачинателями, а мне сдается, что некоторые мотивы, разработанные Шукшиным и Беловым, впервые прозвучали в ранних рассказах Казакова. Помните девяностолетнюю старуху Марфу, помните Нестора и Кира? Помните мутноглазых парней, грубых и сильных, но в чем-то трагически слабых, достойных жалости?

Казакова нельзя назвать ни городским, ни деревенским, ни бытописателем, ни детским, ни анималистом, ни автором книг о природе, ни путешественником, хотя он и то, и другое, и третье. Как всякий настоящий художник, он пишет обо всем, что окружает его, о чем он помнит, о чем догадывается — о многообразии жизни. Критики, которые пишут о Казакове, неизменно втягивают в свои статьи книги Бунина, и это понятно: Казаков близок Бунину, он его ученик, мастер бунинской школы, продолжатель, но не подражатель. О, нет! Близость к Бунину — в стилистике, во фразе, в умении живописать, но наполнение казаковских рассказов иное. Они наполнены воздухом нашего бытия. Вряд ли их перепутаешь с рассказами десятых и даже двадцатых — тридцатых годов. На них есть знак времени. Не менее Бунина, мне кажется, Казакову близки Платонов и Паустовский, американцы Хемингуэй и Сетон-Томпсон. Да мало ли кто! Всех нас омывают многие дожди, и каждый дождь приносит свою радиацию.

Но привязанность к Бунину, как первая любовь, неистребима. Помню, как давно, еще в те времена, когда мы мерились силой и ломали друг другу руки за столиком кофейного зала — не помню, кто побеждал, но, помню, меня удивляло, насколько ты, милый Юра, здоров, — однажды говорил о Бунине, о Чехове. Возник спор, крик. Я в запальчивости сказал какую-то глупость, и вдруг ты всерьез, совсем трезво и грозно объявил: «Еще слово о Бунине, и будем с тобой драться!» Драться с тобой мне не хотелось. И Бунин я любил не меньше, чем ты. Тут дело не в Бунине, а в том, что литературу надо любить вот так — страстно, гневно, лично, до слез, до кулаков.

Отвечая на анкету «Вопросов литературы», Казаков написал: «Мне кажется, что каждый писатель, имеющий смелость причислять себя к настоящей литературе, занят всю жизнь одним и тем же кругом проблем. Счастье и его природа, страдание и преодоление их, нравственный

долг перед народом, любовь, осмысление самого себя, отношение к труду, живучесть грязных инстинктов — вот некоторые из проблем, которые меня занимают. Эти же проблемы, по разному поставленные, я постоянно встречаю в произведениях всех наших наиболее талантливых прозаиков и поэтов».

Обнимаю тебя, Юрий Павлович! Радуюсь тому, что ты трудишься, что ты рядом, пускай не в Москве, а в Абрамцеве, это недалеко, когда-нибудь можно и повидаться, плачу и рыдаю, когда встречаю вдруг твою прозу, светящуюся, фосфоресцирующую.

1977 г.

СЧАСТЛИВАЯ И ТРУДНАЯ СУДЬБА ЛЬВА КРИВЕНКО

Он умер нестарым человеком от тяжелой болезни. Много страдал, бедствовал. Долго не мог напечатать из того, что писал всю жизнь. Его сверстники и те, кто был моложе, быстро обгоняли его в изданиях, благоустройстве, благополучии. И тем не менее его писательскую судьбу можно назвать счастливой — он писал всегда только то, что хотел, и делал в жизни то, что ему нравилось и помогало писанию. В его работе, какой бы медленной и трудной она ни казалась, не было натуги. В ней была внутренняя свобода. И такой же — внутренней свободной — он устроил свою жизнь. Писал он о сокровенном, о любимом и почти постоянно об одном: об испытаниях, которым подвергается молодой человек на войне. Были и другие важные для него темы, но эта оставалась важнейшей. С нею он и пришел в институт.

Известная фраза Достоевского о том, что человеку для счастья нужно столько же счастья, сколько и несчастья, как нельзя более подходит к доле писателя. Сервантес был глубоко несчастен как человек и глубоко счастлив как писатель,

Я помню Льва Кривенко в Литературном институте сорок шестого года: он был худ, чубат, быстр в движениях, любил шутки, подначки, возню в коридорах, игру в волейбол во дворе института, всегда был настроен насмешливо, в веселых глазах под тяжелыми бровями посверкивала неугомонная чертовщина. И, однако, он готовился к жизни писателя серьезней всех нас. Ходил он в длинной черной шинели и носил, кажется, флотскую фуражку с крабом. Почему флотскую, не знаю. На войне он был пехотинцем. На его долю выпали трудные начальные годы, потрясшие навсегда. Уже в первых своих литературных попытках он стремился достичь предельной достоверности и искренности в описании человека на войне: человек был человечен, а война была войной, то есть обыкновенным, будничным, страшным, античеловеческим делом. Кривенко писал военную книгу всю жизнь. Как алхимик в поисках волшебного камня, так писатель — в ту пору совсем молодой, не имевший за душой ничего, кроме жажды писательства и юного кровавого опыта, действовавший, скорее, по интуиции, чем по твердому пониманию законов искусства, — рылся в словах, мучил их, ломал, переставлял, перетряхивал, как землю на лотке, ища драгоценное сверкание — крупницу истины.

И всегда был собой недоволен.

Это не оставляющее в покое, травящее душу чувство — недовольство собой — началось давно и сопровождало как тень. Военные рассказы были писаны тридцать с лишком лет назад, обсуждались на семинаре Паустовского, были хвалимы, в них жила глубинная, молекулярная правда — чего тогдашней литературе, надо сказать, не хватало, я имею в виду литературу о войне, — но автор оставался узником своего недовольства. Ему требовалось постоянно улучшать, переделывать, добиваться все более глубокой, все более молекулярной (а можно ли?) правды. Вероятно, можно. В одном из рассказов описан жук на бруствере окопа — подробнейшим образом, осязаемо и точно показано движение жука

по травинке и по комку земли. Описание замечательно не тем, что писатель вторгается в микромир природы, а тем, что за крохотной фотографией встает нечто громадное, для изображения чего громадные слова не годятся. Кривенко писал о войне вроде бы вязко, томительно, тяжеловесно, угловато, но такой он видел войну, и этот стиль — трактора, продирающегося сквозь осеннюю топь, — оставался незыблемым в течение тридцати лет.

Кривенко был учеником К. Г. Паустовского. Был предан учителю беспредельно, последние годы встречался с ним часто и в Москве и в Тарусе, и Константин Георгиевич тоже любил Кривенко, ценил его дарование. Он писал предисловие к первой маленькой книжке Л. Кривенко «Голубая лодка», вышедшей в Приокском книжном издательстве в 1967 году, напечатал в «Тарусских страницах» отличный рассказ «Река», один из лучших в сборнике, не раз называл имя Кривенко, перечисляя талантливых молодых. Что объединяло этих двух непохожих людей? Паустовскому была не слишком близка военная тема, которой Кривенко «болел» все годы. Кривенко были чужды романтический аристократизм Паустовского и доля мелодрамы, лежащая в основе его творений. Ведь он, несмотря на молодость, узнал жизнь жестокую и злую, какую Паустовский, если и знал, не желал брать в расчет. Заквас у них был различный. Паустовский вырос в интеллигентской, дворянского корня семье, далекой от революционных бурь века, а Кривенко — в семье творителей этих бурь, израненной веком: в семье политкаторжан. Он жил в доме политкаторжан на улице Чаплыгина. Проза ученика была вовсе не похожа на прозу учителя. Хотя в последние годы... Да, в последние годы намечалось сближение! Многолетняя дружба не прошла даром. Я имею в виду не военную прозу Кривенко, а его рассказы о природе, о путешествиях. Тут появилось много от Паустовского: живописность, пластика фразы, стремление к невозможной крат-

кости. Да и одна из последних вещей Кривенко, прекрасная повесть о Ван-Гоге — самая решительная удача Кривенко, которой он успел насладиться при жизни! — близка к биографическим повестям Паустовского, к повести о Левитане. Но все же — близка, близка, да не очень. Похожи фраза, синтаксис, похож быстрый, летучий ритм, но есть в этом легком кораблике какая-то иная тяжесть, как бы иной груз в трюме...

В Литинституте в конце 40-х годов были как бы две школы прозы, делившиеся грубо по методу изображения, — показ и рассказ. Показ — это считалось чем-то более современным, модернистским, блестящим, экспериментаторским; рассказ — привычное, устарелое, проверенное веками. В первом случае — меткость и броскость, во втором — прочность и глубина. Называли эти две школы в шутку «красный Стендаль» и «красный Деталь». Константин Георгиевич своим творчеством и симпатиями склонялся к тому, что называлось «красный Деталь», а для Кривенко кумиром был Стендаль. Он прожужжал мне о Стендале все уши, и я под его влиянием взялся всерьез читать этого писателя и полюбил его. Паустовский на семинарах говорил чаще всего о Чехове, Бунине, Хемингуэе, Гамсуне, Тургеневе, а любимыми писателями Кривенко были Толстой, Вольтер, Руссо, аббат Мелье, Свифт и какие-нибудь неожиданные, вроде Мультатули или Стивена Крейна. Особенно поражал его Стивен Крейн, который описал ощущения человека на войне — так считал Лева — на редкость точно, хотя на войне Крейн не был. Прозрачная живописность Паустовского была как будто совсем ни к чему Кривенко, искавшему в литературе философское тяжелодумье.

И, однако, было нечто, скреплявшее их дружбу сильнее всех скреп, — любовь к природе, к земле, к русским лесам и рекам. Рыбная ловля, охота, путешествия, баркасы, болотные сапоги, блуждания по глухой и забытой отчизне — в этом заключалась сладость жизни для Константина Георгиевича и для Левы Кривенко. О снастях

и приманках они могли разговаривать бесконечно. Но было еще что-то много важнее. Это было отношение к делу, в конечном счете отношение к миру. А ведь именно этой мерой люди измеряют — может быть, порой бессознательно — дальность и близость друг к другу. Их делом была литература. Кривенко всем существом впитал от Паустовского то, что Константин Георгиевич нам внушал: литература не может быть средством для процветания, пробивания, пролезания, для всего того, что он называл вонючим благополучием. А если вопреки всему литература делается подобным средством, то туда ей и дорога. Такой литературе надо сказать прощай.

Долгие годы Кривенко увлекался живописью. Он не учился, не выставлял работы в Доме литераторов и не стремился иллюстрировать собственные книги, как другие литераторы-художники: живопись для него была в чистейшем виде чистое искусство. Он не искал ничего любопытства и ничьих похвал. Ему было достаточно того, что он получает удовольствие от гуляния с мольбертом в осеннем лесу, от закатов, от облаков, от всего...

А может, и здесь томило вечное недовольство собой? Но так или иначе Кривенко был счастлив в своем творчестве и прожил жизнь как хотел.

1980 г.

IV

ПЛАНЕТАРНОЕ
УВЛЕЧЕНИЕ

ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ

На магче Ботвинник — Таль

Природа наших симпатий таинственна.

Сначала возникает симпатия, а потом уж мы отыскиваем причины и находим объяснения. И большей частью мы заблуждаемся: нам мерещатся чересчур благородные причины и слишком красивые объяснения.

Один, например, говорит:

— Я болею за Таля потому, что я — за молодость! За вечное обновление! Да здравствует весна!

Другой говорит:

— А я за Талья потому, что я сам человек рискованный, я, вы знаете, по натуре — хе-хе — немного флибустьер!

Задумчивый болельщик Ботвинника говорит:

— Я симпатизирую Михаилу Моисеевичу потому, что обожаю скромность. Скромность — это мой конек.

Все они обманывают себя. Тайные пружины их симпатий гораздо сложнее и туманней, чем кажется на первый взгляд. Тут нет никаких правил: пол-Москвы болеет за рижанина, а многие рижане болеют за москвича. Пожилые люди симпатизируют молодому Талю, и есть молодежь, страстно болеющая за Ботвинника. Для того чтобы разобраться в этой путанице, я решил разобраться в себе самом: почему я болею за Ботвинника? Никогда я над этим не задумывался. Болел себе и болел. Издалека. Не заключал пари, не ходил на матч и даже, признаться, не разбирал партий — нет, кажется, посмотрел какую-то одну в самом начале.

И вот я пошел на тринадцатую партию. Накануне Таль разгромил победоносного Ботвинника, сократив

разрыв до трех очков и вселив некоторую надежду в сердца своих приверженцев. К девятому ходу, когда я пришел, зал был полон на треть. Ботвинник только что разменял ферзей и предлагал размен еще одной фигуры. Я сидел в окружении знатоков. Вполголоса они предавались тому особому наслаждению, без которого наполовину теряется прелесть подобных матчей: шахматной болтовне. Они разговаривали тихо, но достаточно внятно, чтобы могли слышать соседи. Если не слышат соседи, прелесть тоже теряется значительно.

Они говорили, что Ботвинник — человек гениальной дисциплины. А Таль, говорили они, — человек гениальной интуиции. В этом матче, по их мнению, столкнулись различные индивидуальности, два стиля, две шахматные натуры. И только ли шахматные? Один из знатоков упомянул о Вагнере и Фаусте. Другой напомнил Ренара: «Одну гениальную страницу может написать каждый, все дело в том, чтобы написать их триста».

Я прислушивался к разговору знатоков и примеривал их суждения к своей «болезни» за Ботвинника. Нет, я не находил в них нужного объяснения. Дисциплина? Железная воля? В их словах было что-то пресное, жеваное.

Мир, конечно, подчиняется дисциплине, но восхищается интуицией. Вот что досадно.

— Ботвинник поправляет очки, — заявил один из знатоков. — Значит, он все продумал и сейчас сделает ход.

Таль расхаживал по сцене, заложив руки за спину, и бросал пронзительные взгляды в зал. Ботвинник чуть заметно раскачивался на стуле. Вот он записал ход, близоруко пригнувшись к бумаге, потом еще немного покачался на стуле, посмотрел на доску, еще раз поправил очки и наконец поднял руку и передвинул на доске фигуру. Шепот, скрип кресел рассыпались по залу. Двое юношей-демонстраторов на цыпочках поспешили с обеих сторон к столику и, остановившись на почтительнейшем, как можно более далеко, расстоянии и вытягивая шею,

смотрели, какой был сделан ход. Увидев, они также поспешно устремились к своим демонстрационным доскам. Ботвинник двинул пешку.

Среди знатоков возникло волнение. Знатоки жаждали, охваченные жаждой общаться. «Не понимаю, зачем он это сделал!» — «А почему вы должны понимать?» — «Нет, это безусловно плохой ход!» — «Я бы не сказал...» — «Но я вам говорю!»

Пока знатоки спорили, а Таль думал, я вышел из зала в фойе. Эстрадный театр, на сцене которого происходит матч, помещается в доме, где прошло мое детство. Я миновал пустынное верхнее фойе и остановился у окна.

Я увидел серые бетонированные стены огромного дома, асфальтированный двор внизу. Много лет не был я здесь. Вон окна нашей старой квартиры на пятом этаже. В каждом подъезде этого дома у меня были приятели: здесь — Олег, там — Левка, там — другой Левка. С тем, другим Левкой, Федотовым, меня связывало так много! Он был замечательный человек. Когда-нибудь я напишу о нем.

Я напишу о его храбрости, о его таланте, о его любви ко всем наукам, ко всем книгам, ко всем великим людям, ко всем искусствам. Он был смуглый, коренастый, лицом немного монгол, с золотыми славянскими волосами. Мы ходили с ним на шахматный турнир в Музей имени Пушкина — через Каменный мост, еще тот, старый Каменный мост, с тонкой металлической оградой вдоль тротуаров, выложенных плитами. Нынешний мост, конечно, куда красивей, но тот был тоже красивый. Тот был гораздо меньше, и по нему ходили трамваи.

Мы увлекались шахматами, так же как астрономией, исследованием пещер, собиранием марок, джиу-джитсу. Нас волновали необыкновенные фамилии шахматистов: Элисказес, Лилленталь, Левенфиш... Они звучали так же экзотически прекрасно, как, например, Гондурас и Сальвадор. Мы болели за Ботвинника. Он был наш, совет-

ский, и он приносил нам радости — побеждая! Он разделил первое место со знаменитым гроссмейстером Флором. Левка играл в шахматы хуже меня, но зато он замечательно рисовал и писал научные романы в толстых обших тетрадах.

Мы преклонялись перед талантом Левки Федотова. Он был гигантом и гордостью нашей школы.

Как-то мы шли из парка, и на нас напали ребята на Кадашевской набережной, и Левка уложил четырех при помощи джиу-джитсу. Во время испанской войны Левка Федотов, надеясь поехать добровольцем, закалял свою волю и ходил по карнизу моего балкона на пятом этаже. Он был близорук, и у него было слабое сердце. Потом я уехал из этого дома. Тогда многие уехали. Но Левка продолжал жить там же, в той же маленькой квартирке на первом этаже, вдвоем с матерью, и я приезжал к нему в гости. Я гордился дружбой с ним и знал, что он станет великим человеком. Левка погиб на войне.

Вот о чем я вспомнил, глядя из окна на мрачные бетонированные стены этого дома, такого чужого, такого далекого. И я подумал о том, что шахматы — не просто игра. Они часть нашей жизни. Часть жизни, понимаете? В том-то и дело.

Когда я вернулся в зал, Таль уже сделал свой семнадцатый ход, и теперь думал Ботвинник. Я с жадностью вглядывался в его лицо. Когда-то так же жадно мы вглядывались в его лицо вместе с Левкой.

Таль — феноменальный шахматист. Он мне нравится своим острым комбинационным талантом, его взлет великолепен!

1961 г.

ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ

Я часто задумываюсь: имеет ли моя любовь к футболу какую-то цель? И не только моя, а любовь к футболу Лени, Алеши, Сидора, Ивана и еще ста тысяч других поклонников кожаного мяча. В чем корень нашего увлечения? Я, например, никогда не играл в футбол. Один раз в жизни в пионерлагере меня силой заставили играть левого защитника, но так как я был не очень подвижен и редко попадал по мячу, меня заменили в начале первого тайма. И точно так же никогда не играли в футбол ни Ленья, ни Алеша, ни Сидор, ни Иван, никто из десятков тысяч других поклонников «ножного мяча». Они будут отрицать это, но верить им не нужно. Они играли примерно так же, как я в пионерлагере. И даже еще хуже.

В чем же дело? Почему мы так любим смотреть с высоты двадцатого ряда на бегодную маленьких проворных человечков по зеленому полю? Ей-богу, это загадочное дело. Можно год ломать себе голову и ничего не придумаешь. У нас ведь нет футбольного тотализатора, мы не заинтересованы в выигрыше или в проигрыше так, как заинтересованы посетители ипподромов, наша любовь чиста и бескорыстна. Иногда я думаю: «Ну, хорошо, выигрывает «Спартак» — ну и что дальше? Мне-то что с того? Может, у меня перестанут болеть зубы? Или прибавится страница в ненаписанном романе? Или, может, уменьшатся мои долги?»

«Спартак» выигрывает, я счастлив, но зубы болят попрежнему. И роман — ни с места. Я бы назвал нашу любовь к футболу платонической, от которой, как известно, мало проку.

Среди болельщиков существует легенда, что какой-то человек умер на стадионе во время игры. Говорят, он был сердечник и очень переживал за свою любимую команду, чуть ли не за «Спартак». И вот от волнения, наблюдая, как вратарь вынимает очередной мяч из сет-

ки ворот, он умер. Конечно, он все же переборщил. Умирать на стадионе, где все кругом кипит здоровьем, бодростью, где играет музыка, едят мороженое — как-то ни к чему.

Впрочем, болельщики и соврут — недорого возьмут. Но что-то похожее было. Он, может быть, не до конца умер, а получил только первый инфаркт и свалился без сознания. Может, ему голову напекло. Или, может, попался сосед, динамовский болельщик, который всю игру доводил его своими ехидными и остроумными замечаниями.

Но факт серьезный. Он говорит о том, что мы, болельщики, действительно болеем и можем даже умереть при случае, и с этим надо считаться. Если подойти к вопросу с научной точки зрения, то можно наговорить тут сорок бочек арестантов: и насчет психологии масс, и насчет самой сути игры, философии игры, что ли, и так далее.

Но не надо говорить о футболе научно. Невыносимо читать футбольные статьи и отчеты, написанные примерно в таком стиле: «Кривая попадания во втором тайме резко регрессировала за счет турбулентности действий квинтета нападающих, наступательный потенциал которых...» Я понимаю, что некоторым футбольным специалистам не терпится обнаружить свою широкую образованность — но нам-то, читателям, каково?

И потом не надо думать, что в футболе все можно понять и научно объяснить. В футболе есть вещи необъяснимые, так же как в нашей любви к нему. Французы говорят: «Я люблю потому, что люблю».

К этой же области — желания все до конца понять и научно объяснить — относится мучительный спор насчет того, в чем красота футбола. Одни считают, что красота в количестве забитых мячей, другие видели ее в изящной, комбинационной борьбе, третьи простодушно признавались, что для них красота — в победе, пусть даже в один мяч, забитый с сомнительного пенальти.

Можно бесконечно продолжать этот спор. Правы все, и не прав никто.

Красота футбола вот в чем: в ясном голубом небе раннего лета, когда сочно и опьяняюще пахнет свежая зелень, и трава промыта недавним дождем, и скамейки еще не совсем просохли, и мы подстилаем газеты, и садимся, и футболисты с белыми, еще не загорелыми ногами, в ярких футболках, первые минуты поскользываются на сырой траве, но потом все налаживается, игра идет ни шатко ни валко, по-весеннему, кто-то забивает случайный гол, и зрители шумят и аплодируют, взлетает вверх голубь, кто-то свистит, и вратарь в кепке с большим козырьком лениво разбегается, бьет по мячу, и гулкий кожаный стук разнесется далеко и четко. И в сером дождливом небе тоже есть красота, когда мы сидим, накрывшись втроем одним плащом, и мокрые зонты отливают свинцово, и так же свинцово блестят лужи на поле, и футболисты грязны с головы до ног, и вид у них отчаянный, и когда они выходят во втором тайме, на них те же грязные, мокрые насквозь футболки потому, что у них не было времени переодеться — весь перерыв они спорили и винули друг друга — и не было охоты. И в июльском, палящем жарком небе тоже есть красота, когда солнце сверкает на трубах оркестра, и звуки гимна, равные от ветра, разносятся над стадионом, и тысячи людей встают одновременно, и сердце сжимается от жадного радостного нетерпения...

«Снова весна», — говорит художник, глядя на обнаженную землю с рыжей и влажной прошлогодней листвой.

«И снова любовь», — говорит девушка, которой надо готовиться к экзамену по теории права.

«И снова футбол!» — говорит человек, купивший зонтик в магазине, и радуется неизвестно чему.

1961 г.

ТРУДЕН ПУТЬ К ОЛИМПУ

Все ближе год олимпийский, в котором зимой и летом развернется спортивная борьба небывалой силы. Олимпийское соперничество идет по нарастающей. Теперь уже многие страны превратились в мощные спортивные державы.

За последние пятнадцать лет, с тех пор как наша страна впервые вышла на олимпийскую арену, мировой спорт необычайно посерьезнел¹. Он все заметнее превращается в серьезное, планетарного размаха дело, включающее в себя науку, промышленность, средства пропаганды.

Ветераны спорта, и нашего и зарубежного, иногда говорят: «А в наши-то времена не было ни телевидения, ни научных методов, ни электротабло, ни фотофинишей — зато с каким энтузиазмом...» Но дело в том, что в двадцатых, тридцатых и, пожалуй, сороковых годах не было соревнований такого гигантского масштаба, требующих от их участников высочайшего класса мастерства, огромного напряжения и такой ответственности, как в шестидесятых годах.

Могут спросить: а как измерить степень напряжения? Разве Николай Струнников, ставший чемпионом мира в 1910 году, совершил меньший подвиг, испытал меньше напряжения борьбы, чем Евгений Гришин в Скво-Велли? Измерить можно, если взять в расчет не миг соревнования, а всю жизнь спортсмена. Бесконечно возросли годы, дни и часы тренировок. Неизмеримо увеличилась та жизнь, ее отдача, которой требует от атлетов современный спорт.

Не считая себя истинным специалистом в области техники, тактики и методики спорта, а полагаясь лишь на опыт болельщика, которому посчастливилось присутствовать на многих больших соревнованиях, Олимпийских играх, я остановлюсь на одной проблеме: психологии спорта.

Знатокки, болельщики спорта грешат тем, что любят рассуждать задним числом. Что поделаться: предсказания в этой области затруднительны, зато рассуждать постфактум можно вволю. Стоит нашей команде выиграть какой-нибудь турнир или матч или же проиграть, как повсюду начинаются убедительные разъяснения, как и отчего это произошло и почему должно было произойти именно так, а не иначе.

Спорт, к счастью, еще не стал точной наукой, в нем много неожиданного, необъяснимого, и это, на мой взгляд, прекрасно, в этом его прелесть, происходящая от его природной, игровой сути. Да, разумеется, предвидеть и планировать в спорте трудно, но можно и нужно! Тут начинается область психологии в спорте. То, что пока наименее исследовано.

Трудно научить человека отлично прыгать и бегать, но еще труднее научить каждый раз побеждать.

У нас есть институт, где занимаются психологией спорта, у нас пишутся статьи, защищаются диссертации по этим темам, но от всего этого пока, на мой взгляд, мало получили те, кому это в первую очередь надо, — наши практики, тренеры. А ведь умение точно определить психологическое состояние спортсмена и, что еще сложнее, психологическое состояние целого коллектива, команды есть, наверное, решающий фактор победы. В тех видах спорта, где уровень техники примерно сравнялся и возник некий средний мировой класс (как например, в футболе), психологическое состояние решает очень многое.

Бразильцы проиграли в прошлом году в Англии потому, что приехали внутренне расслабленные. Зато англичане показали пример замечательной игры и психологической настроенности, и в этом заслуга их тренера Альфа Рамсея.

Психологическую катастрофу мы наблюдали в прошлом году в Сандерленде, когда несравненно более сильная команда Италии была выбита из четвертьфина-

ла совсем почти неизвестной, малоопытной, но идеально подготовленной психологически командой КНДР. Итальянские асы, избалованные славой кумиры миллионов — Мацолла, Ривера, Факетти и прочие знаменитости — не могли понять, что происходит на поле.

Мог ли итальянский тренер предотвратить катастрофу? Наверное, мог, если бы поставили на матч игроков не столь знаменитых, не столь надменно уверенных в себе, в своем превосходстве.

Тренер, лишенный психологического чутья, не умеющий угадать душевное состояние и, более того, судьбу спортсмена, всегда в итоге потерпит неудачу, каким бы отличным тактиком и техником он ни был.

В нашем спорте есть немало тренеров, обладающих редким даром человековедения. Они есть и в футболе, и в хоккее, и в баскетболе, и в легкой атлетике, и в других видах спорта.

Кого поставить на матч? Кого посадить на скамейку запасных? С кем следует расстаться навсегда? Кто обещает стать первоклассным мастером, хотя этого не знает пока ни один человек? Эти вопросы, постоянно терзающие тренера, может по-настоящему решать только один человек, способный быть глубоким психологом и, если хотите, провидцем, то есть воспитателем, умеющим угадать будущность своего ученика.

Большие турниры, где соревнуется много команд, всегда полны неожиданностей. У одних команд внезапный спад, у других, казалось бы, необъяснимые удачи, целая серия изумляющих удач. Падения и взлеты говорят о том, как неустойчиво, подвержено влияниям и подчас неуправляемо психологическое состояние многих команд.

Взять, к примеру, популярный московский «Спартак».

Не будем вспоминать недавнее прошлое, когда руководители клуба «раздарили» другим способную футбольную молодежь, что было как раз признаком отсутствия «провидческих» качеств. Нынешний сезон «Спартак» начал плохо. Затем последовал неуклонный и долгий

подъем: шестнадцать туров без поражений. И — опять срыв. Разумеется, футбол есть футбол, всегда кто-то выходит вперед, кто-то срывается, часто это происходит с одной командой на протяжении сезона несколько раз. Но ведь падения и взлеты — явления внешние, а что же внутри?

«Спартак» рвался вперед в течение почти всего лета за счет огромного психологического напора. Тут, безусловно, заслуга тренеров, сумевших создать этот напор, организовать этот напор, это нужное психологическое состояние. Но вот — срыв, и очень болезненный. «Спартак» оказался в нокдауне. Что же произошло? Команда, видимо, морально не была готова к возможному поражению. А к этому тоже нужно готовиться. Поражения тоже можно предугадать, тогда они не будут столь сокрушительны.

«Спартак», кстати, одна из команд, где всегда во главу угла ставился и ставится моральный стимул. Болельщики так и называют ее: «духовная» команда². Тем обиднее видеть, когда внезапно этот дух испаряется.

Одни и те же игроки три дня назад играли прекрасно, а сегодня — никуда не годно. Понять эту загадку может только тот тренер, который, как говорится, заглянет в душу. Я всегда с интересом читаю интервью с Виктором Масловым, ибо тренер киевских футболистов нередко оценивает события с точки зрения спортивной психологии. Мы слишком были увлечены схемами и цифрами, а они порой заслоняли главное: душевную настроенность спортсмена.

Гренобль и Мехико потребуют от наших спортсменов большего, чем когда-либо, напряжения сил. Конкуренция возрастет. «Средний мировой класс» распространяется постепенно на все виды спорта. В современных условиях победу может одержать только атлет, феноменально сочетающий множество разных качеств, из которых главное — сила духа. Нашим олимпийским новичкам есть с кого брать пример: с Брумеля, Власова, Болотникова,

с замечательных хоккеистов, с таких неукротимых ветеранов, как Гришин, Михайлов и многие другие, чьи имена известны всем. Они воплотили в себе лучшие качества советских спортсменов — трудолюбие, целеустремленность, волю к победе, чувство ответственности перед Родиной.

Истинная сила духа скрыта от взглядов, но в решающие мгновения она видима всем. И в большом спорте, где события разворачиваются на глазах тысяч и даже миллионов людей, эта зримость, эта материализация духа впечатляет особенно. В спорте нет незаметных героев, как и нет незаметных малодушных. Тут все на виду. Мы знаем и помним, как Николай Тищенко со сломанной ключицей продолжал борьбу на Мельбурнском стадионе и с его подачи был забит решающий гол; мы помним мужество Роберта Шавлакадзе, победившего в Риме прославленных прыгунов, и бесконечную стойкость Вячеслава Иванова, который уже 11 раз выступает за сборную и не намерен сдаваться; мы помним игру с канадскими хоккеистами в Стокгольме в 1963 году, когда канадцы поклялись у нас выиграть, но наши ребята перебороли и сломили их громадным подъемом духа.

И мы верим, что в Гренобле и Мехико спортсмены в алых майках покажут новые примеры истинной силы духа и умение побеждать.

1967 г.

В ПЕРВЫЕ ЧАСЫ ТВОРЕНИЯ

Заметки о спортивном телевидении

Секрет телевидения еще не разгадан.

Роль голубого экрана на столике в комнате и его влияние на нашу жизнь, привычки, настроение, характер будут гораздо более основательно, чем теперь, выяснены социологами будущего, когда пройдет несколько поколений, возвращенных телевидением. Пока что мы экспериментируем на себе. А что получится из телечеловечества — увидим через сто лет.

Телевидение — это другая жизнь. Она вторгается в нашу повседневность, в наши квадратные метры, заботы, огорчения, болезни, удачи, в наше счастье и горе. И вторгается могущественно, с сознанием своей власти. Тут не просто кино на дому или стадион в кресле, тут нечто большее — другая жизнь приращивается к нашей собственной, единственной, и продлевает, расширяет ее, заполняет все пазухи и пустые пространства, все, что можно заполнить. А может, укорачивает... Кто знает? В общем, делает что-то серьезное с нашей жизнью.

Спорт по телевидению — тоже другой спорт.

В 1966 году летом в Сандерленде я смотрел на стадионе какой-то малоинтересный матч нашей подгруппы — то есть подгруппы, в которую входила сборная СССР, борющаяся за выход в четвертьфинал. Кажется, играли корейцы с чилийцами. Но в это же время в другом городе встречались фавориты — Венгрия и Бразилия. Мне пришлось в голову, что было бы разумнее не томить себя нудным зрелищем второсортного футбола, а подняться в пресс-центр и там, в уютном пресс-баре, в окружении солидных пресс-мэнов насладиться игрой футбольных асов, которую наверняка передают по телевидению.

Несколько солидных джентльменов сидели в креслах перед телевизором. Я сел на свободное место и приготовился наслаждаться. Впрочем, венгры и бразильцы играли так же посредственно, как наши сандерлендцы. И стадион был точной копией нашего стадиона, одного из старейших и заслуженных английских стадионов, построенных специально для футбола: без гаревой дорожки, без секторов, где трибуны круто спускались к самой кромке поля. Я увидел точно такой же козырек над северной трибуной, а вот и знакомая надпись: «Пресс-центр»... Что за черт? Я подозрительно поглядел на джентльменов. Они невозмутимо и как будто с интересом смотрели на экран, где бегали футболисты, чрезвычайно похожие на корейцев и чилийцев.

Наконец, подавив в себе ложное самолюбие — ведь

глупо спрашивать, просидев у телевизора десять минут!— я спросил: «Это что... Корея и Чили?» Один из джентльменов кивнул.

Живая игра в ясный солнечный день происходила за стеной, но джентльмены предпочитали сидеть в прокуренном кабаке и смотреть в ящик. Почему? Ошеломленный, я выбрался из пресс-центра и вернулся на свое место в девятом ряду. Может, джентльменам было лень пройти несколько ступенек вниз по лестнице? Может, их раздражали выкрики и грубый смех некоторых зрителей, из тех, кто занимает дешевые стоячие места внизу, курит вонючие сигареты и носит крохотные клетчатые кепочки, едва налезавшие на макушку? А может, джентльмены хотели увидеть другой футбол?

По-видимому, спорт по телевидению — это не просто лучший выход при отсутствии денег на билет или невозможности поехать на стадион, но зрелище, доставляющее особое, сложное и, я бы сказал, многослойное удовольствие. Джентльмены получали удовольствие: а) от вида самой игры, которая их в некотором роде все же интересовала, так как за одну из команд были поставлены фунты; б) от мягких кресел и возможности тут же в баре заказать сигару, кофе, виски со льдом и просто сосиску с каплей горьковато-сладкой горчицы на краешке рифленой, из тонкого белого картона тарелке; в) от приятного сознания того, что они находятся в своем кругу, что никто не осмелится им помешать, за исключением одного дурно воспитанного иностранца, который ворвался, ни с кем не поздоровавшись, шлепнулся в кресло и через десять минут, спросив, кто играет, вскочил и убежал; г) от тонких, со знанием дела, замечаний мистера X во время игры, от забавных комментариев мистера Y и от молчания мистера Z; д) от возможности, не отрываясь от футбола, следить по телефону, который тут же под рукой, и по радио за событиями, происходящими на бирже и на стадионе для собачьих бегов, где на «грейхаундов» тоже поставлены фунты;

е) и наконец от разговора, который вел с экрана неподражаемый, единственный в своем роде, чертовски остроумный и понимающий толк во всем мистер Бобсон.

Мистер Бобсон — тема особого разговора. Его роль громадна: он один из творцов другого футбола, о котором говорилось выше, другой жизни. Он должен, стало быть, обладать талантом и могуществом бога Саваофа. Он обязан творить!

Главное свойство многих телекомментаторов, тех, которые вынуждены за отсутствием творцов нести эту непосильную для них ношу, то, что они здорово умеют раздражать.

Однажды я решил внимательно проследить за трансляцией футбольного матча по телевидению, чтобы понять, откуда, из чего, из каких мелочей накапливается раздражение. Транслировался первый матч в Лужниках. Играли «Спартак» и «Торпедо». То есть это был не заурядный футбол, а всесоюзное торжество, премьеры в Москве. Сто три тысячи зрителей на трибунах, миллионы болельщиков — у телевизоров. Вел репортаж один из популярнейших спортивных комментаторов.

И вот в своей излюбленной манере, небрежно и весело, популярный комментатор начал репортаж. Я старый болельщик «Спартака». Матч меня волновал, и я готовился к напряженному переживанию. «Дай бог, чтобы он ничем меня не раздражал! Не испортил бы... — то была невольная мольба болельщика, вдруг заслонившая задачу, которую я себе поставил как исследователь спортивного телерепортажа. — В конце концов можно заняться анализом раздражения на каком-нибудь другом матче!»

Но почти с первых минут популярный комментатор взялся за свое черное дело. Начал с того, что перепутал фамилии игроков. Ну бывает! Каждый может ошибиться. Это по-человечески — ошибиться... Затем комментатор совершил явную оплошность, произнеся укоризненно во время назначения судьей штрафного удара:

— Ну за что же? По-моему, ничего не было! Но судье, как говорится, виднее...

Дело в том, что телевидение позволяет зрителям присутствовать на поле, видеть игроков вблизи, наблюдать все тонкости борьбы, выражения лиц и т. д. Прошло то время, когда радиокомментатору Вадиму Синявскому мы верили на слово. И когда у меня на глазах — был крупный план, видно замечательно четко — торпедовский защитник отчетливо зацепил ногой прорвавшегося Осянина, и тот упал, я судорожно возмутился репликой — «Ну за что же?». Вместе со мной возмутились миллионы телезрителей, которые видели так же хорошо, как я. Комментатор мог не видеть, он сидит высоко. Но, зная об этом, зная также, что не обладает орлиным зрением и что судья находится в тридцать раз ближе к игровому эпизоду, чем он, сидящий на верхотуре, он не имел право столь безапелляционно восклицать: «Ну за что же?» Раздражение стало расти.

Уже не желая того, тщась выкинуть из головы источник раздражения — голос комментатора, я невольно начал прислушиваться к нему, ловить все фонетические, грамматические и логические ошибки, которыми пестрела речь телезвезды. Все было кончено! Я больше не мог следить за игрой. Я переключился на комментатора, он поработил меня. С болезненным упорством я вслушивался в назойливый, высокий голос, отмечая все его промахи, ляпсусы, целепости... Вот он произнес «играет значение» — от чего я вздрогнул, будто меня проткнули иглой. В другом случае я бы, наверное, пропустил милое выраженьице мимо ушей, но тут, когда во мне наболело и сочилось раздражением... Вот он спутал Янца с Янкиным. Оговорка. И даже смешная! Но меня всего передернуло. Нет, я уже не воспринимал юмора.

Раздражение кипело. Я вскочил со стула и начал ходить перед телевизором. Тут он принялся читать что-то заранее заготовленное, судя по округлым и совершенно бесцветным фразам, и это округло-бесцветное относилось

к «истории встреч двух играющих команд». Мне казалось, что все это, именно в таких выражениях, я слышал много раз. Игра шла не ярко, счет был ноль-ноль. «Команды больше думают об обороне, чем... Я бы сказал, что встретились равные соперники... Но мяч, как говорится, круглый...» — вот что сопровождало бесплодную беготню на поле.

Мне пришла в голову мысль о том, что нулевой футбол находится в какой-то мистической связи с нулевым комментированием. Одно влияет на другое. Но, впрочем, это слишком смелая, если не сказать безумная, мысль, и я не берусь обосновывать ее подробно.

Популярному комментатору казалось, что он еще не добил меня. Тогда он произнес фразу, от которой я, как болельщик, весь напряжился:

— Да, кстати, — сказал он, — дублеры играющих сегодня команд встретились вчера на стадионе «Спартак» в Тарасовке. Игра закончилась...

Тут он умолк. Он, видно, следил за тем, что происходит на поле. Кто-то стал продвигаться к чьим-то воротам, и это заинтересовало комментатора. Он забыл, что начал говорить о дублерах. Происходившее на поле ему было гораздо интереснее, тем более что сам-то он результат матча дублеров знал. Прошло довольно много времени, прежде чем он заговорил вновь:

— Да, кстати, о дебютантах. Сегодня в «Спартаке» дебютирует молодой защитник Ловчев... Сейчас вы видели, как он...

После рассказа о Ловчеве он заговорил о другом дебютанте, вообще о дебютантах, затем сказал несколько добрых слов о ветеранах. Мне хотелось снять ботинок и запустить им в экран. Я метался между телевизором и телефоном, дико соображая: кому позвонить? Кто может знать, как сыграли дублеры? ... Но вот мой мучитель вспомнил, что не закончил фразы, а может быть, кто-то из сидящих рядом напомнил ему, и очень непридуманно произнес:

— Мы тут говорили о матче дублеров... Так вот, он окончился со счетом три-один в пользу торпедовцев...

Когда истекала девяностая минута и мне уже стало казаться, что свою порцию раздражения я получил сполна, ничего больше, слава богу, не произойдет, мне пришлось, однако, пережить еще кое-что. Комментатор сказал:

— Итак, ничья: ноль-ноль! Осталось теперь узнать, кого из игроков сегодняшнего матча жюри признает лучшим и кто получит приз. Интересно, кто же? Жюри состоит из авторитетных специалистов...

Он замолчал. Игроки шли к центру поля, куда направлялся и судья, держа мяч. Я вжался в кресло. Предчувствие недоброго овладело мной. Да, комментатор молчал. Капитаны пожали руки судье, друг другу. Молчание длилось. Заиграли марш Блантера. «Ну кто же? Кто? Кто??? — все стонало во мне. — Кого жюри, состоящее из авторитетных специалистов...» Бац! Стадион исчез, вместо него возникла картинка Москвы. Это значило — все. Конец. Я никогда не услышу, кто же признан лучшим игроком матча, а мне было так необходимо (не знаю уж зачем), так смертельно важно услышать это!

Разбитый всеми переживаниями, нулевой игрой, я выключил телевизор.

Кстати, такое обрушение концов — в чем виноват не столько комментатор, сколько администратор телевидения — сделалось дурной традицией спортивных передач. Во время трансляции финальных боев боксеров из Бухареста после слов комментатора «Итак, остался последний бой! Встреча тяжеловесов решит, кто же одержал командную победу» передача внезапно прекратилась. Бой тяжеловесов был обрублен, и телезрителям пришлось ждать утра, чтобы узнать имя команды-победительницы из газет. Что же, кроме недоумения и сердитого разочарования, могут вызывать подобные спортивные передачи? Во время передачи легкоатлетического матча на приз газеты «Правда» точно так же был обрублен интересный —

пожалуй, интереснейший! — забег на 10 тысяч метров. Причем диктор успел раздражить наше любопытство, сказав, что сейчас предстоит наиболее увлекательный забег, в котором собраны наши лучшие стайеры, а также гость из ГДР, сильнейший стайер Европы — вот он в темной майке под номером...

А через минуту вполне непринужденно было сказано, что «наша передача подошла к концу». Все это свидетельствует лишь о малом уважении к нам, телезрителям.

Работа спортивного телекомментатора — дело титанической трудности. Поэтому обыкновенные люди, даже обладающие величайшей непринужденностью, тут не годятся. Нужны титаны. Я старался вспомнить: когда получал от телеспорта наибольшее удовольствие? Однажды в той же футбольной Англии, в 1966 году, на лондонской квартире корреспондента АПН я смотрел по телевизору матч, происходивший в другом городе. Комментировали матч сразу четверо: Андрей Старостин, Николай Старостин, Михаил Якушин и корреспондент АПН. Каждый вносил в разговор свое. Андрей Старостин — глубокое понимание психологии игры, Николай Старостин — четкую информацию, знание во всех подробностях хода и механизма чемпионата, Михаил Якушин — насмешливое, меткое остроумие, корреспондент АПН — осведомленность во всей политической, культурной, бытовой атмосфере вокруг турнира, во всем, что писали газеты, что говорили лондонцы. Истинный комментатор должен сочетать эти четыре ипостаси: понимание, информацию, остроумие и культуру.

Еще вот о чем: о стиле репортажей.

То, о чем мне хочется сказать, относится не только к телевидению, но и к спортивной прессе. Многими телекомментаторами и спортивными журналистами усвоен невыносимо приподнятый, трескучий стиль, больше напоминающий о военных парадах, чем о мирных состязаниях на зеленом газоне или в спортивном зале. Особенно брызжет в глаза этот стиль, когда дело касается меж-

дународных встреч и наших побед. Степени только превосходные, эпитеты максимальные, образы — космические, героические, исторические, а также из мира драгоценных металлов, драгоценных камней. То и дело в связи с какими-то спортивными успехами употребляются слова: «герои», «богатыри», «подвиг», «небывалые», «феноменальный», «великий».

Особенно истерлось и обесценилось столь выразительное русское слово «подвиг». Им швыряются налево и направо. Уже не осталось, кажется, ни одного маломальски известного спортсмена, который когда-либо не совершил «подвига».

Во всем этом, кроме всего прочего, кроется, на мой взгляд, очевидная бестактность. Если победивший в спортивном состязании — герой, богатырь, то кто же проигравший? Кто полярная противоположность герою?

В спорте и победитель, и побежденный почти всегда одинаково достойны уважения, и поэтому не надо возвеличивать одних и уничтожать других. К тому же дешевые похвалы и стереотипные восторги оказывают подчас роковое действие: у иных богатырей «темечко не выдерживает». И, глядишь, вчерашний «герой», Геракл двадцатого века, совершает совсем другие «подвиги», и его приходится исключать из сборной и лишать звания заслуженного мастера спорта. Так что давайте будем осторожнее с русским языком! Должен признать, что и автор этих строк не без греха: немало в свое время натрещал и набарабанил по случаю спортивных побед. О спорте надо говорить спокойно, четко и точно, как того требует сам спорт, измеряемый в метрах, очках и секундах.

Спорт завоевывает эфир. Благодаря телевидению мощно возросло число ценителей спорта, поклонников хоккея, футбола, гимнастики, фигурного катания. Я знаю пожилых, далеких от спорта людей, кабинетных интеллигентов, которые за последние год-два превратились в отчаянных болельщиков. «Как вам нравится Старши-

нов? — говорят они при встрече.— Подумайте, не забыть такой шайбы!» Еще недавно они не знали, что такое шайба.

Спортивное телевидение — редкая область, которая дает нам возможность увидеть мир, далекие страны, города, людей. То нам показывают Швецию, то Францию, то Японию, Мексику... Ведь передачи из Мексики, с Олимпийских игр были удивительно интересны! И как часто, к сожалению, они сопровождались маловыразительным репортажем. Помню, как кто-то комментировал парад открытия на стадионе в Мехико: говорил только о костюмах. У кого какие куртки, какие шляпы. Было похоже, что идет репортаж не с Олимпийских игр, а с выставки мод. Неужели было не ясно, что телезрители ждут другого? Но комментатор был не готов к другому. Он ничего не знал и ничего не мог рассказать о спортсменах, кроме того, что было перед его глазами: в какие цвета они были одеты.

Современный спортивный телекомментатор должен быть энциклопедически образован, должен знать предмет доскопально.

У нас есть несколько талантливых комментаторов, можно назвать три-четыре фамилии, но это недопустимо мало для такой страны и для такого спорта, как наш. Да и не в количестве дело. Талантливыми мы называем комментаторов, которые ищут и могут. Лучшие из них находятся в стадии поисков. Иногда бывают удачные репортажи, которые ведут спортсмены: интересно, на мой взгляд, комментировал бои боксеров в Бухаресте Геннадий Шатков. Но отдельные удачи не могут скрыть общей картины: уровень мастерства спортивного репортажа заметно отстает от уровня мастерства тех, о ком идет речь, — спортсменов мирового класса.

Спортивное телевидение — часть огромного и пока еще неизведанного мира, который творится на наших глазах. Мы присутствуем при первых часах творенья.

1969 г.

ПЛАНЕТАРНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ

Искусство и спорт

Что же это такое — спорт, спорт, спорт?

Игра? Развлечение? Может быть, работа? Изнурительный труд? Искусство? Что-то вроде театра, цирка? А может быть, вот что — могучее средство воспитания молодежи? Пожалуй, да. Этого не отнимешь. Но почему же из-за этого средства воспитания миллионы людей как бы сходят с ума, делаются безумцами, возникают крупные межгосударственные конфликты и даже войны (Гондурас — Сальвадор)? Может быть, спорт — это всего лишь наваждение двадцатого века? Нечто вроде всемирного психического заболевания? Недаром же понятие «болезнь» входит в слова: болельщик, фан, тифози...

В жаркий день конца июля я поднимался с толпою на холм Уэмбли, где должен был состояться финальный матч Лондонского чемпионата мира по футболу. В финал вышли команды Англии и ФРГ. Десятки тысяч немцев приехали на эту игру с континента. Операция «Морской лев», которая не удалась немцам во время второй мировой войны, прекрасно осуществилась во время войны футбольной — тысячи автомобилей и автобусов перебрались через Ламанш, оккупировали лондонские предместья, затопили улицы каркающей немецкой толпой. Немецкие песни, немецкие красные лица. «Хох! Хох! Зиг хайль!» Они ходили шеренгами, взявшись за руки. И вот все это, полухмельное, возбужденное, со знаменами и флагами, с дудками, пистолетами и барабанами, перемешанное с такой же возбужденной толпой англичан, которые тоже несли флаги и пели хором про святых, идущих в рай, поднималось странной, как бы ползущей вспять лавиной на холм стадиона Уэмбли. Стояла библейская жара, которой никто не замечал. У подножия стадиона я увидел маленького, невзрачно одетого человека с белым лицом идиота. Размахивая руками, он что-то кричал навстречу идущим. Он пытался оста-

новить толпу. «Опомнитесь! — кричал он. — Чем вы занимаетесь? Куда вы идете? Страшный суд грянет! Мир на грани конца! По слову Апокалипсиса...» Толпа обтекала кричавшего. Никто даже не смотрел на него. Один спросил: «А кто сегодня выиграет, ты не знаешь?»

— Меня это не интересует! — быстрым жестом отмахнулся человек с белым лицом.

Толпа проглотила его, поволокла наверх, на трибуны. Там, на поле, уже маршировал военный оркестр, публика шумела, ревела, жрала пиво и сэндвичи, дым от десятков тысяч сигарет поднимался в небо и свивался гигантским табачным облаком. Все торопились жить, узнать: кто, кто, кто? Через два с половиной часа узнали: англичане. Ну и что? Немцы сели в автобусы и автомобили и поехали назад, в свой фатерланд. Доннерветтер, реванш не удался, даже здесь, на зеленом газоне.

Так, может быть, спорт, спорт, спорт — пустое сотрясение воздуха? Какая-то отдушина, куда вылетают клубы некоего неблагоприятного пара, называемого национализмом?

Было и другое. Помню: синее небо Отрана в Савойских Альпах, и многотысячная толпа у подножия трамплина¹. Все смотрели наверх и ждали, как зачарованные, когда появится прыгун. Он возникал внезапно на синем экране неба, одну секунду парил и затем с поразительной ловкостью хлопался на крутой склон, неся снарядам вниз. Не помню, кто тогда выиграл. Там были финны, чехи, норвежцы, наши ребята, канадцы, поляки, французы, американцы. Но отчетливо помню общее впечатление: во всех странах есть изумительные смельчаки!

И была радость — за всех, гордость — всеми, человечеством.

В фильме, о котором пойдет речь, Белла Ахмадулина читает такие стихи:

Ты человек, ты баловень природы,
Ты в ней возник, в ее добре, тепле,
Возьми себе урок ее свободы,
Не обмани ее любви к тебе.

Страдает и желает совершенства
Души твоей таинственная суть,
Так в совпадении муки и блаженства
Вершит земля свой непреложный путь.

Ты созидашь сам себя и лепишь,
И никому не видимым резцом
Ты форму от бесформенности лечишь,
И сам себе приходишься творцом...

Да, да, и это тоже — сотворение совершенства.

Понять и исследовать феномен двадцатого века — Спорт с большой буквы — задача для художника бесконечно сложная, увлекательная, неясная и новая, как сам предмет исследования. Режиссер Э. Климов и автор сценария Г. Климов создали картину с открытиями. Много им удалось сказать впервые.

Главное — серьезность подхода, взгляд на спорт с больших вершин, философских, исторических. Не всегда этот стиль выдерживается, но в лучших местах картины, там, где он существует, возникает стиль высокой пробы: правда, глубина, осмысление.

Авторы картины сразу находят точный, документально-правдивый тон — как бы в пику множеству развлекательно-живописных картинок, показывающих лакированную спортивную жизнь. Тяготы спорта! Горечь! Трагедии! Не правда ли, мы этого нигде никогда не видим: ни в кино, ни в спортивных газетах и журналах и уж тем более — в телевидении. Но ведь спорта без трагического не существует. Каждый спортсмен неизбежно переживает трагедии: в течение спортивной карьеры — поражения, а в конце ее — уход из спорта. Ни один, самый величайший, не избежал трагедии конца. Тут происходят страшные вещи, иногда невидимые для постороннего глаза, но порой вырывающиеся наружу с вулканической силой.

В фильме Климова, может быть, и нет этой конкретной темы, но есть ощущение внутренней трагичности спорта — и одно это правдиво и ново! Мы видим с пер-

вых же кадров: падает на ипподроме лошадь со всадником, жесточайшая свалка у футбольных ворот, падают, столкнувшись, хоккеисты, в отчаянном броске падает на лед хоккейный вратарь, искаженное напряжением лицо боксера, схватка на ринге, разбитое изуродованное лицо, мотоциклист втаскивает из последних сил свою тяжеленную машину по жидкой грязи на холм — и силы покидают его, мотоцикл вырывается из рук и падает, переворачиваясь...

Очень трудно в большом спорте. Неимоверно трудно. И уж совсем невысказанно трудно — победить.

Одна из лучших новелл фильма — о Брумеле. Все светную славу этого прыгуна можно сравнить со славой Джесси Оуэнса, который, кстати, тоже присутствует в фильме. Трагическая тема конца есть и в новелле о Брумеле, но здесь причина не возраст, а — рок, несчастье. Плоть трагедии та же: внезапное прекращение привычной, прекрасной жизни — на подмостках мира, под светом юпитеров — уход в тень, в толпу.

Чем поразителен Брумель? Мы видим ничем не выдающегося молодого человека, который может быть студентом, шофером, электросварщиком, инженером. Он симпатичен, ординарен. Его рост — средний, ноги — никакие не дьявольские пружины, обыкновенные. Кто-то за кадром рассказывает: «Хилый, худой, слабый. Сибиряк он был. Привык к трудностям. Была большая семья, впроголодь жили...»

Еще кто-то: «Если он сел только первый раз за руль, так он должен ехать быстрее всех».

И еще голос: «Он всегда любил так: вызов бросить всему. Людям, условностям, обстоятельствам — ну, всему!»

Разные люди говорят о Брумеле разное. Мы даже слышим первое впечатление первого тренера Дьячкова: «Да, пружина редкая, но говорит — совершеннейший дуб!» И дальше: «Он мне задавал столько вопросов, когда мы пачали с ним работать, что я за всю свою жизнь, как педагог, не имел столько вопросов в сумме!»

Потом, когда в кадре сцены матча с легкоатлетами Америки, задумчивый голос произносит: «Честолюбие у него... Это честолюбие развито уже с детских лет до невероятности».

И вот возникает объем, возникает характер, душа — живой человек. Не герой, не ангел, не феномен, но с чем-то внутри безусловно феноменальным. Человек, обреченный от природы всегда побеждать! И сам уверившийся в этом, привыкший к этому. Не мыслящий иного. Что же делать, если — природа велела побеждать? Ну, труд, конечно, бесконечные прыжки, тренировки до седьмого пота — прыжки, прыжки, прыжки, прыжки, прыжки. На пустых стадионах, в холода, в зиму, в дождь. В фильме все это есть. Труд показан. Но ведь все трудятся. Все прыгают до седьмого пота. Миллионы прыгунов во всех странах совершают без усталости миллионы прыжков, на что-то надеясь, веря в свое героическое трудолюбие.

Но только один — Брумель. Два метра двадцать восемь.

И вдруг все кончается. Мировые чемпионы — представители новой, небывалой породы людей. Они дышат не кислородом, а шумом трибун, рукоплесканиями, тем дурманящим запахом, который источает победа. Когда все это исчезает — нечем дышать. Пережить собственную славу так же трудно, как выкарабкаться из тяжелой болезни. На Брумеля обрушилось сразу и то и другое — конец славы и болезнь. И он начинает бороться. Мы видим — он выкарабкивается!

Феноменальность, заложенная в этом спортсмене, еще ярче проявляется именно теперь — когда мир с жалостью махнул на него рукой.

«Моя правая нога была сильно искалечена, — рассказывает Брумель о катастрофе под Дворцовым мостом. — Торчали обломки наружу. Ну, я подобрал... эту ногу в руку и при помощи двух товарищей допрыгал до остановившегося «Запорожца».. Затем — два с половиной

года мытарств по клиникам и, наконец, встреча с доктором Илизаровым».

Брумсль встал на ноги. Прыгает... Да, прыгает снова! «Он мне разрубил голень в двух местах, ну вот... поставил свой аппарат, и...» Прыжки, совершенные Брумелем после несчастья, после того, как все похоронили его как спортсмена, все до единого, даже бывший тренер — намного выше его рекордных. Он боролся теперь не с высотой и не с планкой, а — с роком.

Он пытался перепрыгнуть рок! И это ему почти удалось. Да, удалось. Можно сказать, он вышел в отчаянной последней борьбе победителем.

Мрачный голос специалиста за кадром: «Мне кажется, никаких перспектив нет. Не сможет он прыгнуть! Ну, два двадцать восемь — это никогда. Два пятнадцать — под большим вопросом.... Ну, остальные прыжки, думаю, не интересуют ни его, ни вас. Никого!»

На фоне этого казенного пророчества показаны прыжки Брумеля. На совершенно пустом стадионе. Действительно — не интересуют никого. Показаны семнадцать планов неудачных прыжков.

Восемнадцатый план. Брумель лежит в яме с опилками и смотрит на планку: она осталась на месте.

Этот незаметный прыжок на безлюдном стадионе — великий прыжок. Человек не знает всех своих возможностей. И человечество — не знает. Прыжок несчастного бывшего чемпиона есть одно из маленьких открытий — нет, не фильма, а Брумеля и нас вместе с ним — еще не изведанной стороны возможностей человека.

Заслуга режиссера: так рассказать, что мы делаем это открытие вместе с прыгуном.

Кажется, я слишком надолго остановился на рассказе о Брумеле. А в фильме есть и другие удачи. Например, просто и красиво излагается бесхитростный сюжетик — занятия детской школы плавания. Тут нет глубоких проблем. Милые детские лица, красивая молодая женщина-тренер, блондинка в очень красивом крас-

ном тренировочном костюме, красивая зелень парка, красивая вода в бассейне, красивая песенка: «В нашем доме поселился замечательный сосед». И все это было бы совсем знакомой лакированной картинкой, если бы... девочка Таня, юная пловчиха, не была бы снята медленно, подробно и беспощадно во время обычного тренировочного заплыва. Мы видим нарастающее утомление, краснеющие белки глаз, тяжелое дыхание — нет, красота снаружи, а внутри тяжесть, бесконечные усилия. Труд в спорте начинается вот в таком юном возрасте.

Красные глаза Тани и ее нежное, измученное лицо — лишь пролог, слабое обещание того, что предстоит.

Например, той драмы, которая рассказана в другом, наверное, самом сильном сюжете фильма. Забег на десять тысяч метров в Филадельфии во время легкоатлетического матча СССР — США в 1959 году. У любителей спорта этот эпизод остался в памяти, как «подвиг Пярнакиви». Я знал об этой истории раньше. Но кинорассказ производит ошеломляющее впечатление.

Гавриил Коробков, тренер советской сборной, рассказывает: «Бег происходил в июле месяце, когда улицы Филадельфии были больше похожи на реки, а машины на лодки. Жара была тридцать четыре... Это была парная...»

Ну, вы помните, конечно? Американцы и наши шли очко в очко. Перед последним номером программы — десять тысяч — американцы впереди на два очка. 75—73. Американец Боб Сот делает рывок. Трагическая ошибка: при такой духоте и влажности никаких рывков делать нельзя! Последовало возмездие. Мы видим, как американец вдруг начинает бежать на месте. Совершенно потрясающее зрелище. Похоже на бег во сне. Тысячи зрителей встают со скамеек и смотрят, как несчастный Боб Сот семенит ногами и не двигается с места. Его шатает то в одну сторону, то в другую. Он напоминает бабочку, трепещущую под ветром. И вдруг — падает. К нему хотят подбежать врачи, одним из дер-

вых — наш врач Петров, но судьи не дают никому приблизиться к Соту. Он еще на дистанции, и он еще должен и может подняться!

Стадион в отчаянии наблюдает, как в человеке борются смерть и долг. Никто не может ему помочь. Все это какое-то безумие. Сот поднимается. Это довольно страшно: поднимается не человек, а остов, бессознательная умирающая плоть, в которой не существует ни сил, ни мыслей, ни чувств, ничего, кроме воли.

Сделав несколько шагов, Сот падает замертво.

Коробков говорит: «У Сота не было уже солей в организме и в мозгу... Не было кислорода... Все вышло, выпотело, вылетело... В общем, он почти потерял жизнь в тот день».

И то же самое происходит с Хубертом Пярнакиви. И он тоже бежит почти на месте. Нет, он двигается! Он все-таки продвигается, шатаясь, зигзагами, высоко поднимая колени, но — вперед, вперед. Его лицо слепо. Он бежит без сознания. И тоже падает замертво на руки друзей — но уже за финишной чертой.

Тысячи американцев плакали, наблюдая бег.

Героем был наш железный бегун Десятчиков. Он победил и даже — по вине судей, которые совсем потеряли голову, видя этот кошмар, — пробежал лишний круг, лишние четыреста метров.

Героями были все: и Пярнакиви, и Сот.

И странно после этой драмы, вокруг которой витала смерть, услышать голос за кадром: «От того, добежит ли Хуберт, зависело все... Выиграет ли матч советская команда или нет...»

Что ж это — все? Какие-то там три очка, два очка? Одно очко? Ей-богу, ради этого всего не стоило огород городить и показывать нам такие душераздирающие сцены. Никто не помнит теперь, через одиннадцать лет, с каким счетом окончился тот матч. Два очка в ту сторону или в эту не имеют значения. Это интересно, может быть, только спортивным статистикам. Но в памяти

навсегда остались бегущий зигзагами, в полубреду Пярнакиви и умирающий и встающий Боб Сот.

Десятчиков — замечательный атлет. Его физические возможности оказались выше всяких похвал. Но ведь он не вел схватку со смертью, он вел борьбу за спортивную победу и за медаль, а Пярнакиви и Боб Сот сражались на грани жизни и смерти — кто же победитель и над кем? Не следовало в этой сцене вспоминать про очки. Очки — труха, сено для статистиков и чиновников.

Хотелось бы, чтобы в отличном фильме — отличном, несмотря на просчеты и уязвимости, — было бы больше общечеловеческой, глубинной сути спорта, той сути, которая помогает раскрыть человека, как творение природы, homo sapiens. Ибо победить себя может только homo sapiens. В филладельфийском эпизоде было самое время поразмышлять об этом.

Уместно включены в фильм эпизоды Берлинской олимпиады 1936 года. Мы видим немецких болельщиков на трибунах, их жадные, восторженные, орущие лица. Через три года эти молодые люди, скандирующие самозабвенно «Дойчланд фор!», набросятся на Европу, разорвут Польшу, а потом Данию, Бельгию, Францию... Плотоядное ликование в честь побед на гаревой дорожке — того же состава, из тех же молекул, что и ликование по поводу пленения Варшавы и захвата Парижа.

Большой спорт формирует человечество, объединяет народы. Но Слишком Большой спорт народы разъединяет.

Говоря о Слишком Большом спорте, я имею в виду спорт, раздувшийся от самодовольства, гордыни, национального чванства и сознания того, что побеждает только сила, одна сила, ничего, кроме силы.

Поединок Гитлера и Джесси Оуэнса многозначителен. В этом маленьком эпизоде — песчинке того урагана, который навис и вскоре пронесся, прорыдал над Европой, — заложены большой смысл и пророчество. Гитлер был обречен. Он проиграл в самом начале. Джесси Оуэнс выступил от лица человечества.

Ну что ж, пришла пора поговорить о просчетах.

Фильм «Спорт, спорт, спорт» тяжеловат и разностилен. Его можно было бы назвать: «Все о спорте» и еще «Всем — о спорте». Он напоминает рыхлый праздничный концерт, где есть номера на всякий вкус, на любого зрителя. Есть серьезное чтение вроде отрывков из «Войны и мира» или «Анны Карениной», есть прекрасный классический балет, есть романсы Рахманинова, украинский гопак и есть какие-нибудь пошлые эстрадные штучки, так называемые юмористические рассказы, унылые жонглеры и непременно — болтливый конференсье. Есть такой конференсье и в фильме «Спорт, спорт, спорт». Это старый массажист дядя Володя, в возрасте примерно Мафусаила, потому что — по его рассказам — работал массажистом еще до мировой войны 1914 года. И первый рассказ дяди Володи довольно забавен — о том, как он помогал французскому бегуну Жану Буэну. Используются кадры старинной спортивной хроники. Действительно, забавно — спортсмены вовсе не спортивной внешности, усачи, бегут нескладно, публика нескладно «болеет». Все это смешно само по себе. А нужно ли добавлять смеху еще репризами дяди Володи?

Репризы такого стиля:

«— Да, кого же только не массировал дядя Володя!

— Ну, как кого? Э... шахматистов не массировал. Чего у них массировать-то? Хе-хе... ты подумай!

— Ха-ха... В общем, да!»

В зрительном зале наверняка смех. Но ведь, если один клоун ударит другого галошей по физиономии, тоже засмеются.

Дядя Володя однообразен, и — много его, чересчур много. Конференсье должен знать меру. Есть одна натужливая новелла — юмористический рассказ — о том, как дядя Володя парился где-то за границей в бане. Ну, вроде должно быть и смешно, и остро, и с какими-то намеками. И кто-то будет смеяться. А кому-то будет скучно. Западный, разлагающий мир изображен таким, каков он есть в шаблонном представлении дяди Володи.

Авторы фильма заняты как бы благой целью: поиздеваться над шаблонными представлениями. Но дядя Володя при этом превращается в дурака.

А если дурак — тогда скучно, тогда перебор.

Выпадения вкуса есть и в других местах фильма: например, в новелле о баскетболисте, от которого в ужасе шарахается лошадь. Это тем более недопустимо, что баскетболист — известный, заслуженный спортсмен, его сразу узнают зрители. Решительно не понравилась мне буффонада, устроенная авторами — опять же с помощью дяди Володи — по мотивам лермонтовского «Купца Калашникова». Великое произведение переделано в капустник. Я не пурист, не стараюсь выставить себя неким хранителем огня — если бы получилось смешно, с удовольствием бы посмеялся. Но когда смешного нет, а есть патуга, претензия, тогда возникает протест: не трогайте Лермонтова! Где-нибудь в новогоднем капустнике на «Мосфильме» это и можно показать, но не надо тащить домашнюю буффонаду на глаза миллионам зрителей.

Тем более что дядя Володя и здесь выглядит дураком.

Но наверняка и эта безвкусная сцена кому-то понравится, где-то вызовет смех, аплодисменты. Вот почему я сказал, что фильм можно назвать «Все — о спорте». Разностильность имеет свои преимущества — позволяет доходить до самых разных слоев, вкусов. Не то, так это. Каждый найдет что-нибудь для себя. В статье «Иван Тургенев» Мопассан писал:

«Когда Тургеневу рассказывали о том, в каком количестве расходятся известные книги соблазнительного жанра, он говорил:

— Людей пошлого склада ума гораздо больше, чем людей, одаренных умом утонченным. Все зависит от уровня той интеллектуальности, к которой вы обращаетесь. Книга, нравящаяся толпе, чаще всего нам вовсе не нравится. А если она нравится нам, как и толпе, то будьте уверены, что это происходит по совершенно противоположным причинам».

Что же такое — фильм «Спорт, спорт, спорт»?

Серьезное киноразмышление? Капустник? Концерт? Попытка исследования? Документальный очерк? Лирический фильм? Наверно, это и то, и другое, и третье, и четвертое. Много личин, много граней — как в самом спорте, этом странном планетарном увлечении двадцатого века. В одном месте авторы фильма вполне резонно сближают спорт с искусством. Вперемешку со стройными фигурами спортсменов мелькают знаменитые картины, скульптуры. Их, правда, многовато, опять же без чувства меры: мелькают Дега, Леонардо, Египет, Пикассо, Боттичелли, Петров-Водкин, Дюрер, Микеланджело, Сальвадор Дали (Сальвадор Дали рифмуется со спортивным уродством, кетчем, что есть некоторый примитив и па-тяжка). Но дело не в этом.

Искусство и спорт на самом деле чем-то глубоко, природно близки. Не будем повторять общезвестного — воспитание, красота и т. д. Но есть еще одно гораздо более общее общее. Как выяснилось, человечество не может существовать без искусства, а теперь уже — и без спорта. Поэтому серьезные раздумья на эту тему все больше привлекают художников², умеющих мыслить. Не даром один из лучших современных кинорежиссеров Франции Клод Лелюш увлекся темой мирового спорта и снял замечательную картину об Олимпиаде в Гренобле.

Климов в фильме «Спорт, спорт, спорт» добился многого. Он поймал и выразил гигантское многообразие спорта. Он увидел красоту, и опасности, и трагизм, и смешное. Еще нет художественного обобщения, без чего, как известно, не возникают шедевры. Но обобщения — будут. Надо привыкнуть, присмотреться, обжиться в новом краю: его только осваивают. Может быть, к обобщению придут другие, с помощью Климова.

Этот фильм, отталкивающийся от легкомудрия и пошлой спортивной комедийности — хотя с родимыми пятнами того и другого, — торит большую дорогу.

1970 г.

V
БЕСЕДЫ

А. М. ГОРЬКИЙ

Ответы на анкету журнала «Вопросы литературы»

Чем, по Вашему мнению, обогатило творчество Горького мировую и современную литературу?

— Первым в литературе Горький показал красоту мира сквозь призму безнадежности и отчаяния людей, находящихся на дне. Со дна колодца он увидел то самое «небо в алмазах», которое мечтал увидеть Чехов.

Чем Вам лично близок Горький?

— Горький по-настоящему еще не прочтен и не понят. Вульгарный социологизм нанес ему вред более, чем кому бы то ни было. Горький — как лес: там есть и зверь, и птица, и люди, и грибы. А мы несем из этого леса только одни грибы.

1968 г.

СОВРЕМЕННОСТЬ — СПЛАВ ИСТОРИИ И БУДУЩЕГО

Ответы на вопросы корреспондента «Литературной газеты»

Юрий Валентинович, что, на ваш взгляд, современный писатель должен искать в истории?

— Я думаю, что современный писатель, обращаясь к исторической теме, преследует те же цели, что и вообще в литературе: он хочет заставить читателя размышлять, чувствовать, волноваться. Он обращается к духовной сфере читателя, современного человека, и одно это заставляет его не уходить далеко от всего того, чем современный человек живет. Все, в сущности, сводится к поиску нравственных ценностей. А их немало в нашей

истории, особенно в истории русского революционного движения.

Раньше многих в гениальной «Капитанской дочке» наш великий поэт открыл сопряжение истории с современностью: он отозвался на то, что волновало людей первой трети XIX века.

С появлением «Войны и мира» в мировой литературе утвердился жанр, соединявший точность и достоверность исторической хроники с психологизмом и поэзией жизни, присущими роману.

Советской литературе с первых ее шагов свойствен большой интерес к истории, ибо первые книги советских писателей были, по существу, историческими, отражали величайшие сломы и перевероты нашей истории: революцию, гражданскую войну. И затем: Чапыгин, Алексей Толстой, Тынянов, Ольга Форш. Создание таких полотен неизбежно связано с поиском нравственной точки опоры в прошлой эпохе.

Почему историко-революционная тема, которая стоит несколько особняком в вашем творчестве, сейчас занимает в нем все большее место?

— «Нетерпение» — книга для меня не совсем неожиданная. К исторической теме готовился давно. Постепенно выработалась привычка к общению с документами, мемуарами, к занятиям в архивах. Конечно, «Отблеск костра» во многом помог в дальнейшей работе, подтолкнул к продолжению темы, хотя бы потому, что революционеры XX века неразрывно связаны со своими предшественниками — представителями более ранних этапов русского освободительного движения.

«Отблеск костра» я стремился писать как можно суше, дать слова тех лет, бумаги тех лет. Стремился к «протокольной» стилистике. Может быть, в этом смысле несколько перегнул палку, о чем говорили мне некоторые доброжелательные читатели: маловато поэзии, пластики...

«Нетерпение» я тоже не хотел и не мог писать как традиционный роман, потому что тягаться с нашими ве-

ликими корифеями, описавшими то же самое время,— занятие бессмысленное. Однако страшно хотелось как можно более полно, живо, то есть художественно, нарисовать фигуры удивительных людей, о которых я так много узнал. Хотелось найти в этой книге не только сплав романного начала, хроники, документа, но и «прорваться» в сегодняшний день.

Какую сторону работы над историческим повествованием вы считаете наиболее сложной для себя?

— Все сложно по-своему. Было, например, очень сложным начало, ибо определялась стилистика. Книгу я начинал несколько раз. Первое начало было сугубо реалистическое, наподобие: «В ясный февральский день такого-то года...» Потом решил сразу перекинуть мост в 1925 год и рассказать о суде над предателем Иваном Окладским в Колонном зале Дома союзов, хотел описать Москву тех лет, быт, атмосферу. Написал довольно много совершенно ненужной прозы.

Потом я как-то спросил у своего приятеля драматурга А. К. Гладкова: «Что бы вы хотели прочитать в книге о Желябове?» Он ответил: «Хотел бы узнать, как было дело». Гладков — человек весьма начитанный, отлично знающий литературу, историю... Для того чтобы ему было интересно читать, мне необходимо было как следует поработать. Разумеется, я держал на прицеле не специально Гладкова, а вообще человека сведущего, знатока.

Обдумывая в сотый раз биографию Желябова, я остановился на факте хорошо известном, но недостаточно, на мой взгляд, оцененном. Факт этот — разрыв с женой, с сыном. Я думаю, что он обозначил характер Желябова и дальнейшую его судьбу. Здесь будущий руководитель «Народной воли» переступил через личное, стал на путь самопожертвования, на путь революции. Вот почему книга начинается с подробного описания одесского периода жизни Желябова.

Стилистика книги пестрая. Есть главы, написанные

традиционным «романным» стилем, есть целиком документальные куски, насыщенные информацией, есть публицистика. Я намеренно перегрузил книгу фамилиями людей, не связанных плотно с сюжетом, ибо мне хотелось достигнуть максимальной исторической достоверности. В революционное движение было втянуто огромное количество людей. Достаточно полистать колоссальный «Био-библиографический словарь», издававшийся Обществом политкаторжан, — сколько там имен!¹ О нравственных чертах, характеризующих героев «Народной воли», можно говорить много. Я назову лишь одно качество: бескорыстие. Если бы не было такого названия, как «Нетерпение», я назвал бы книгу «Бескорыстие».

Я стремился к тому, чтобы в романе были куски лирической прозы и, если можно так выразиться, историко-лирической прозы, где бы присутствовал автор, как бы выражающий отношение современника к событиям². Все эти ракурсы должны были придать книге объемность.

Мне кажется, труднейшая задача — сочетать фактическую точность и вымысел. Про одного из героев «Нетерпения», блестящего храбреца Валериана Осинского, любителя выдумки и мистификаций, его друзья говорили, что никогда не известно, где в его рассказах Wahrheit и где Dichtung, то есть где правда и где фантазия. И, однако, предполагая изрядную долю Dichtung, они верили каждому его слову! Такова была почти гипнотическая сила его внушения, которая, кстати, помогала творить немалые революционные подвиги.

Исторический романист в некотором роде уподобляется Валериану Осинскому: какими угодно средствами, поэтическими, «гипнотическими», документальными, протокольными, он должен создать атмосферу достоверности, где правда и вымысел нерасторжимы, как молекулы кислорода и водорода в воздухе, которым человек дышит, не задумываясь о том, сколько порций вдохнул он того и другого.

Но если говорить более конкретно: вымысла, на мой взгляд, должно быть значительно меньше, чем фактической, достоверной историками правды. Вымысел — редчайший дар. Тем ценнее его присутствие, тем выразительней его сила. Впрочем, тут я могу ошибаться, ибо говорю на основе только своего опыта. В «Нетерпении» нет ни одной вымышленной фигуры и почти вовсе нет «нафантазированных» сцен. Но, может быть, это свидетельствует о робости автора, который из всех сил стремится лишь к правде, правде прежде всего.

Таких сцен, где автор, злоупотребляя атмосферой достоверности, позволил себе заплывать немного дальше за буйки, расставленные историками, всего несколько: краткий роман Желябова с Аней Макаревич, посещение Клеточниковым схваченного Соловьева, разрыв Окладским провода под Александровском и свидание Желябова с Нечаевым под окном Алексеевского равелина. По поводу каждого из этих моментов историки могут сказать: не доказано, что было! На что автор ответит: не доказано, что не было!³

Тут, вероятно, скрыт ключ к пониманию того, что есть вымысел в историческом романе: это то, что могло быть, и нигде не доказано, что этого не было.

Что касается словаря и оборотов речи, то, разумеется, они должны — в прямой речи — строго соответствовать времени, а в авторской — зависеть от принятой стилистики. Можно стилизовать весь роман. Я же хотел написать современную книгу языком современного писателя и поэтому самое прозу строил так же, как прозу своих повестей и рассказов. Тут была не только эстетическая задача: хотелось показать слитность времен.

Как сочетаются ваши повести о современных героях с новой исторической работой?

— Есть внутренняя связь между романом «Нетерпение» и городскими повестями. В повестях хотелось показать сегодняшних людей с их сложными проблемами, мечтами, удачами, горестями. Иногда слышу, как крити-

ки и читатели называют эти повести «антимещанскими». Что же, протест против обывательщины, мещанской бездуховности — дело известное и не новое для нашей литературы. Но все же, мне кажется, это слишком общее определение темы. В конце концов и роман «Нетерпенне» можно назвать «антимещанским», ибо герои романа ненавидели буржуазную жизнь, буржуазный стиль. Гибель самодержавия представлялась им делом предрешенным и скорым, а вот появление буржуа, всемирного потребителя, пожирателя жизни, казалось первейшей и грозной опасностью.

Следовательно, связь между той и другой темами лежит в одной сфере: нравственной.

Я пишу о людях города. Меня интересуют состояния души, сложности характеров, переплетения судеб. Положительные герои повестей выступают против корыстолюбия, малодушия, нравственной фальши, отсутствия общественных идеалов. Говоря о положительных героях, я имею в виду обыкновенных людей, которые по сути своей добры и совестливы, но часто благодаря разным обстоятельствам эти прекрасные качества не выставляют наружу. В литературе, как и в жизни, положительные герои маскируются под невзрачных, обыкновенных людей.

Сейчас я работаю над повестью, которая не имеет еще названия. Действие происходит в наши дни в Москве, герои повести — москвичи, живущие в кооперативных квартирах, имеющие кто среднее, а кто высшее образование, и иные читатели, может быть, опять поспешно назовут их мещанами. А они горожане, бог ты мой, горожане, и все тут! Он, например, историк, которому так и не удалось защитить диссертацию, а она химик, очень милая женщина. Так вот, когда я говорю о сопряжении современности с историей, то имею в виду не только исторические романы и повести, но и книги о современности.

История присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой судьбе. Она громоздится могучими, невиди-

мыми пластами — впрочем, иногда видимыми, даже отчетливо — во всем том, что формирует настоящее.

Но в литературе это, кажется, труднее всего: рассказывая о том, как сегодняшние Анатолий Иванович и Инна Петровна живут на двенадцатом этаже блочного дома где-нибудь в Нагатине, помнить о том, какие бездны прошлого скрыты у них за плечами. Это ведь не красивые слова. Прошлое, как и будущее, существует сегодня.

Рассказывать о книгах, над которыми идет работа, всегда неловко: вроде посвящаешь постороннего человека в свое интимное. Поэтому ни о повести на современную тему, ни о Лопатине* рассказывать не стану. Скажу лишь, что трудности те же: поиски нового стиля, нового движения. Ведь всякую новую вещь хочется писать как-то иначе, не похоже на то, как писал прежде.

Часто вспоминаю один из разговоров с Александром Трифоновичем Твардовским после выхода моей первой книги «Студенты», напечатанной в «Новом мире». «Только не пишите продолжения! — говорил он. — Нынче модно: первая книга, вторая книга... Чуть у кого такусенький успех, он сейчас на этом плацдарме окапывается, строит долговременную оборону. А надо идти дальше».

Кроме того, продолжаю одну старую работу, начатую давно: роман о детстве и юности, о годах предвоенных и военных.

1974 г.

* Ю. В. Трифонов собирал материал для романа о Германе Лопатине.

В КРАТКОМ — БЕСКОНЕЧНОЕ

Беседа с критиком А. Бочаровым

Помните ли вы тот весенний вечер 1950 года, когда трое студентов-выпускников МГУ — Лев Якименко, Лев Гинзбург¹ и я — обсуждали вашу дипломную работу, подготовленную к защите в Литинституте, — роман «Студенты»? Почти четверть века прошло с той поры. Как вы сегодня относитесь к своей первой книге, столь быстро принесшей вам известность? Какой она кажется вам из дали лет — несколько наивной, как многие книги той поры, или уже содержащей какие-то важные и прочные нити, которые тянутся в сегодняшний день, в сегодняшнее творчество? Кажется, «Студенты» сейчас не переиздаются. Я, во всяком случае, что-то не встречал новые издания...

— Мне довольно трудно быть здесь беспристрастным. К этому роману у меня очень личное, сложное, может быть, в чем-то необъективное отношение. Во всяком случае, мне кажется, что это совсем другая литература, чем та, которую я сейчас пишу.

Я просто не могу сегодня ни одной страницы этого романа перечитать. Может быть, я в чем-то не прав. Иногда удивляюсь: вот на днях у меня был разговор с одним аспирантом, который пишет диссертацию о моих вещах, в основном о «Нетерпении». Но есть там кое-что о «Студентах». Он находит в «Студентах» какие-то фразы о максимализме. Вот в «Нетерпении» речь идет о максимализме, и там тоже в каких-то фразах есть максимализм. И между прочим, сказал: «Вы знаете, я сейчас перечитал «Студенты», и это хорошая, искренняя книга». Я был, признаться, удивлен.

Но книга действительно искренняя.

— Нет, понимаете ли, человек, который всерьез трактует последние повести, «Нетерпение», находит там связи с Достоевским и очень интересно рассуждает об этом, а одновременно говорит о том, что та первая книга тоже

интересная, тоже ценная. Это мне показалось, откровенно говоря, несколько загадочным.

Видимо, не отказываясь от этой книги, вы уже не можете поставить ее в ряд с сегодняшними произведениями?

— Отказываться от своих книг нельзя. Но можно удаляться от них. Иногда — очень далеко.

А вообще можно ли наметить какие-то периоды этого четвертьвекового пути? Скажем, «Трифонов ранний» и «Трифонов поздний»? Или, следуя вашей недавней статье в «Литературной России»², — от Трифонова — изобразителя к, условно говоря, Трифонову — мыслителю? Разумеется, при всем понимании, что это лишь тенденции, а не взаимоисключающие качества? Или то была незаметная для вас эволюция?

— Эволюция неизбежна, и если верна древняя мудрость насчет «tempora mutantur», то по отношению к писателям она верна в особенности. Один мой приятель-поэт говорил: «Трифонов оттаивает вместе со временем». Не знаю, похвала ли это. Скорее, укор. Эволюция действительно происходила, и довольно существенная; она происходила прежде всего внутри нас всех и связана со многими событиями того времени, которые мы пережили.

А с точки зрения литературного мастерства, литературной технологии дело, мне кажется, обстояло так. После «Студентов» был период длительного стопора, пауза, обусловленная разными причинами, о которых уже не стоит вспоминать. Но и творческие были причины. Во-первых, в какой-то момент показалось, что не о чем писать. Нет горячего, мотор остановился.

Все, видимо, выплеснулось в «Студентах»?

— Да не выплеснулось, конечно! Всего выплеснуть невозможно. Просто не было опыта освоения жизненного материала. Писатель может черпать из своей жизни долго, фактически бесконечно, но вот этой технологии — черпанию из себя — трудней всего научиться.

Так или иначе был изнурительный период каких-то метаний, писал пьесы, которые были неудачны, хотя ставились в театрах,— в Театре имени Ермоловой, в частности, две пьесы были поставлены. Ездил в какие-то командировки... Я считаю, что внутренний сдвиг к новой стилистике, к новому подходу к литературе случился в 1959 году в «туркменских» рассказах.

Ваши рассказы показали тогда и мне, и многим другим, интересующимся литературой людям, событием незаурядным. И вот теперь, спустя столько лет, оказалось, что критическое осознание и авторская самооценка совпали.

— Ну, эти рассказы были, надо сказать, мало кем замечены, но я сам-то чувствовал, что они написаны иначе, чем прежние сочинения. Первый рассказ довольно большой, два печатных листа,— появился даже чуть раньше, в 1956 году, в первом номере журнала «Молодая гвардия», но сборник вышел в 1959 году. Так что практически отсчет своей новой стилистики я веду с конца 50-х годов. А затем, как результат поездок, как результат знакомства с Туркменией, был роман «Утоление жажды». То был второй этап после «Студентов». «Утоление жажды» я считаю по качеству прозы несравнимо выше своего первого романа, хотя такого читательского интереса он не возбудил. «Студентов» читали очень шумно, а «Утоление жажды» — гораздо более спокойно и даже, пожалуй, вяло...

«Утоление жажды» прошло в читательском восприятии и в критике под маркой «производственного» романа, а такие книги, как ни странно, читаются не с таким увлечением. И кстати, этот роман распадается тематически на две линии — строительство канала и деятельность журналистов. Вероятно, в некотором разрыве этих двух линий и крылась причина недостаточного читательского интереса, хотя критика, помнится, оценивала роман высоко.

— Не знаю, может быть, и это помешало читательскому восприятию. Мне-то вообще кажется, что эта вещь гораздо более серьезная, реалистическая. Роман отражал время и то, чем люди тогда болели, о чем думали, спорили. Но, если хотите, наверное, прав мой приятель-поэт, который говорил насчет «оттаивания» вместе со временем. Писатель должен не просто не отставать от времени, но немного опережать его. Хотя звучит банально и вызывает в памяти насмешливое выражение «бежать впереди прогресса», но по сути это так.

А дальше возник, если пользоваться вашим высоко-торжественным слогом, третий период моей литературной практики. Честно говоря, словечко «период» меня несколько смущает. Я привык употреблять его в применении к хоккейным матчам, а не к собственным скромным трудам. Ну ладно, пусть так: третий период начался с рассказов. Опять с рассказов! Они были напечатаны в «Новом мире»: «Вера и Зойка» и «Был летний полдень» (1966 год, декабрьский номер). Потом вскоре было еще несколько рассказов.

Те, что вышли затем в сборнике «Кепка с большим козырьком»?

— Да. Эти рассказы, а потом еще повесть «Обмен». Вот, собственно, этот куст произведений и обозначил начало чего-то нового в моей работе³. А затем две другие повести «московского» цикла⁴ — «Предварительные итоги» и «Долгое прощание», продолжившие тему «Обмена». И наконец, «Нетерпение». Этот роман, по-моему, прямо примыкает к повестям, потому что и в повестях и в романе мне хотелось добиться особой объемности, густоты: на небольшом плацдарме сказать как можно больше.

К какой именно густоте вы стремились? Психологической?

— Ко всякой. И к густоте психологической, и к густоте информации, густоте описаний, характеров, идей.

Можно ли назвать такое сложное художественное качество просто «густота»? Помню, была в одном из

журналов интересная статья о лаконизме повествования. Но лаконично повествование и у «раскидистого» Л. Толстого, и у «прозрачного» Флобера. По-моему, это в большей мере наше ощущение, чем объективно существующее качество, которое можно считать категорией искусства. Ведь не может быть такой художественной задачи: «напишу-ка я погуце». Вероятно, все-таки этот период связан и с каким-то иным интересом к личности, к герою, которого выбираешь?

— Это само собой — интерес к более глубокому анализу героев. Но что касается этой самой густоты, то была и ясная мне художественная задача. Может быть, «густота» — это не вполне точное определение, но суть его, я думаю, понятна. Я стремился к тому, чтобы как можно более полно изобразить сложность обстоятельств, в которых живет человек. Ведь человек окружен и опутан нитями, цепями и паутиной самых разных взаимоотношений со всеми и со всем. И мне казалось, что могут быть разные пути изображения. Можно, допустим, рисовать пунктиром. Роден был отличный рисовальщик: какую-нибудь одну линию проведет — и уже человек, движение, объем, но линия должна быть смертельно точной. Как хождение по проволоке: чуть оступился — и все пропало. В литературе так работал, к примеру, Бабель. Но можно жизненную достоверность добывать каким-то очень подробным описанием, расчленением, исследованием всего. Иметь в виду всю паутину, все те нити и цепи, о которых я говорил. Стремление к одной линии было в «туркменских» рассказах. А в последних вещах хотелось изобразить как можно более многообразно и сложно весь слой обстоятельств, в которых человек живет. Вот, допустим, в «Обмене» или «Предварительных итогах». Эти люди многозначны. Во всяком случае, я к этому стремился: изобразить их взаимоотношения и на работе, и в семье, и со знакомыми, и с родителями, и их отношение к деньгам, к женщинам — словом, целый ряд обстоятельств.

Но тут возникает опасность: перенасыщенный рас- твор. Что-то начнет выпадать кристаллами. Хуже всего, если начнет выпадать кристаллами скука.

— Я повторяю: надо иметь в виду! Не обязательно все вытряхивать на бумагу.

В эстонской прозе сейчас появились «маленькие ро- маны». Э. Ветемаа так и назвал книгу своих — по нашему привычному определению — повестей «Маленькие рома- ны». Они, кстати, очень сходны с вашими повестями по проникновению в психологию сложных героев, по автор- скому не так-то легко раскрывающемуся отношению к ним, наконец, по той неточно определяемой, но ощути- мой густоте. Может быть, эту густоту и впрямь можно определить как романную полноту, спрессованную в по- весть?

— В конце концов, такие вещи писал Чехов. Мно- гие его рассказы и есть маленькие романы, что общеиз- вестно. Просто нужно каким-то романном «мясом» на- полнять эту динамичную структуру. А мне, честно говоря, представляются скучными страницы с бесконечны- ми диалогами, когда всю длинную разговорную можно вместить в одной фразе, передать суть читателю побыст- рей. Правда, читатель должен быть сообразительный.

И я был доволен, когда читатели путали, что я на- писал — повесть или роман. Одни говорили о «Предва- рительных итогах»: «Я твой рассказ прочитал». А другие: «Я твой роман прочитал». Многие не могли, прочитав, определить, сколько там печатных листов. В «Обме- не» некоторые считали листов семь-восемь, а там всего три листа. И я расцениваю это как косвенную похвалу: значит, написано густо. Мне вообще кажется, что совре- менный читатель настолько намагничен всякого рода ас- социациями, что ему достаточно сказать одно слово — и он все остальное тут же допишет в своем воображе- нии. Старый литературный пример: «гривенник покатыл- ся, звеня и подпрыгивая» — грозит показаться сегодня литературщиной. Умный читатель мгновенно и автомати-

чески «прозвенит» и «пропрыгает» сам. Поэтому не надо особенно размазывать.

Но это, наверно, сужает аудиторию? Или слово «сужает» здесь неправомерно? В «Записных книжках» П. Павленко я встретил такую запись: «Проблема, интересующая пятьдесят — сто тысяч человек, еще не созрела для искусства. Только то, что мучает и волнует миллионы, повод для написания произведения». Для всех ли случаев это правильно? Может быть, именно проблема, интересная сегодня для сравнительно немногих, окажется завтра интересной для миллионов, ибо она перспективна. И в этом ее вспомогательное, «приуготовительное» значение, тогда как проблема, давно понятная многим миллионам, оказывается уже «задами», подлаживанием под распространенные воззрения, общим местом. То же относится и к изобразительным средствам. И может быть, правильнее говорить не сужает, а просто не рассчитана на массовую аудиторию?

— Я бы не боялся даже слова «сужает», потому что многие книги предназначены все-таки для читателей талантливых. Вспоминается разговор Флобера с Тургеневым, переданный Мопассаном⁵, по поводу художника и толпы. Тургенев говорит Флоберу, что все-таки художник и толпа ищут в искусстве разное. А если есть вещи, которые одинаково нравятся и художнику, и толпе, «то будьте уверены, что это происходит по совершенно противоположным причинам».

Ну, очевидно, сегодня нельзя так прямо разделять: художник и толпа. Нет какой-то противостоящей художнику единой толпы, а есть народ, разные его слои. Конечно, есть и вагонное чтиво, и произведения для раздумий. Конечно, «московские» повести читать труднее, чем какой-нибудь роман, в котором все разжевано. И все-таки речь идет не о художнике и народе, а о разных слоях читательской аудитории.

— Есть средний читатель. Вернее, читатель, замороженный пошлой псевдолитературой.

Не могу согласиться насчет среднего читателя. Нет какого-то среднего читателя или зрителя, навязывающего мастерам искусств некую худосочную, сниженную норму для изготовления произведений культуры. Произведение должно быть художественно полноценным. А чем более развиты эстетические вкусы читателя или зрителя, тем более калорийную нравственную, идейную, художественную пищу извлечет он из произведения. Одни способны улавливать лишь событийную канву повествования, другие уже проникают в духовный мир героев, третьи воспринимают подводное течение художественной мысли, обширный круг жизненных ассоциаций. Чем значительнее произведение, тем больше слои вовлекает оно в активное отношение к изображенному. Искусство должно всесторонне и неуступчиво развивать человека, а не натаскивать на определенный режим поведения и не подлаживаться под определенный уровень восприятия. Только тогда и возникает цепная реакция: литература воспитывает читателя, а возросший читательский уровень подталкивает литературу в целом.

— Мы немного отвлеклись. Я ведь хотел лишь объяснить, в чем, по-моему, общее между повестями и «Нетерпением»⁶. Мне и в романе хотелось вместить много, и потому стилистика его емкая. Там мало разговоров, тоже есть попытка воссоздать многие обстоятельства — и исторические и психологические. Словом, есть густота.

А можно ли отнести к одному из этих периодов «Отблеск костра»?

— Если говорить о сверхзадаче повести, то это, наверное, восстановление справедливости. В данном случае малыми моими силами — рассказ о том, что еще не сказано, не известно.

И вероятно, «Отблеск костра» близок к «московским» повестям — именно этим желанием дать справедливую оценку происходящему. Полагаю, что третий период интересен не только стремлением к густоте, но и этим

нравственным поиском, усилившейся тягой к справедливости, реальной оценке мира. Недаром в «Обмене» воссозданы революционеры этого поколения, а в «Долгом прощании» есть человек, который занимается историей народовольцев, — и это художественное столкновение мещан и революционеров помогает исходить из тех нравственных норм, из тех истин и идеалов, которыми руководствовались революционеры.

— Да, пожалуй, можно так определить это общее. Связь действительно есть. Скажем, в «Отблеске костра» я писал о Сольце, старом товарище моего отца, а в «Нетерпении» Сольц даже прямо фигурирует в одном месте: он был председателем суда над Окладским в 1925 году. Я привожу его речь. Кроме того, «Отблеск костра» привил мне интерес к истории, к работе в архивах, к оживлению истории. И можно сказать, что к «Нетерпению» ведут нити двойные — чисто художественные и условно художественные, как интерес к документу.

Мне запомнилось одно ваше высказывание семилетней давности. На вопрос журнала «Москва»¹, какой литературный герой наиболее любим вами, вы ответили, что литературный герой ценится не за обилие достойных качеств, а за ту жизненную характерность и значительность, которую воплотил в нем автор. Так сказать, за исполнение натюрморта, а не за свежесть, калорийность и дороговизну пицци, которая там изображена. Этот лаконичный ответ запомнился мне потому, что он полемически отвергал бытующее и по сию пору равенство понятий: литературный герой и герой как воплощение всех человеческих достоинств. А только отчетливо понимая, что перед нами не равенство, а неравенство, можно освободиться от нормативной литературы и идеальных героев. Не расскажете ли вы несколько подробнее, как вы разделяете жизненную и художественную значительность персонажа. Чтобы еще больше прояснить вопрос, заострю его: авторская концепция личности и концепция его литературного героя — это одно и то же?

— Вообще-то этот вопрос выходит в очень большой круг проблем, которые связаны с отношением к искусству в целом: что такое искусство и каков характер его воздействия на человека.

У меня этот вопрос имеет более конкретный характер: соединяются ли для вас лично в единой философской ли, социальной ли, психологической или художественной концепции герои всех или многих ваших книг — ну, скажем, «туркменских» рассказов, «московских» повестей и «Нетерпения»?

— Когда пишу, я не думаю о том, что это за персонаж, является ли он каким-то положительным — и тем более образцом для подражания, — приятным мне или же неприятным. Я стремлюсь лишь к тому — и это происходит бессознательно, — чтобы находить абсолютно достоверные, в жизни увиденные характеры, стремлюсь к какой-то внутренней их правдивости. Это как бы идеальная мишень, которую я стремлюсь поразить.

Но начинается произведение с того, что возникает желание изобразить «кусочек жизни» и многообразие характеров, в нем выходящих?

— Да, «кусочек жизни». Я бы только сказал: не «кусочек жизни», а феномен жизни. Это и есть, по-моему, ключ искусства: воссоздавать феномен жизни. Когда я писал Дмитриева или Геннадия Сергеевича, то в основном стремился к тому, чтобы изобразить характер, который вижу.

Творчество многих писателей связывается с переходящим из книги в книгу общим типом литературного героя. У других писателей выделить такого героя трудно, а то и невозможно. Нельзя считать какой-либо из путей более достойным, более плодотворным: это связано лишь с характером осуществления поставленных себе писателем художнических целей. По отношению к вашему творчеству тоже, стало быть, нельзя поставить вопрос: какой тип человеческого поведения вас влечет, какой характер героя наиболее интересует? Вас, кажется, больше привлекает феномен жизни, чем герой жизни.

— Привлекает одинаково и энергичный деляга, и романтик, и неудачник, если он, так сказать, колоритен, сочен. Короче говоря, для меня главное — насколько интенсивно осуществляются в данном персонаже черты жизни.

Значит, у вас есть идеал, концепция личности, с позиции которого вы судите своих героев, но вы не ставите перед собой как осознанную художественную задачу: воссоздать свою концепцию личности в одном конкретном персонаже? Очевидно, настоящий писатель, изображая жизнь, должен иметь твердое ко всему отношение, но способы художественного выявления этого отношения могут быть различными. Обдумывали ли вы когда-нибудь — как одно из слагаемых художественного мастерства — возможные способы выявления вашей авторской оценки? Кроме, разумеется, прямых развернутых авторских характеристик-аттестаций и отчетливо оценочных — поэтизирующих или снижающих — эпитетов.

— Во-первых, я убежден, что в моих вещах последнего времени авторское отношение существует. Я не согласен с теми критиками, которые писали, что в «московских» повестях не видно авторской позиции. Взять «Долгое прощание». Разве там неотчетливо мое отношение к такому, как Смолянов? А позиция в «Нетерпении» даже чересчур заметна, и многие критиковали меня именно за то, что к некоторым персонажам я, дескать, заранее несправедливо отношусь.

Авторская оценка может выражаться через сюжет, диалоги, интонации. Нужно только иметь в виду одно важнейшее обстоятельство. Вряд ли требуется объяснять читателю, что эгоизм, корыстолюбие, лицемерие — дурные качества. Здесь писатель может просто опираться на развитые чувства, развитые представления читателя. Мы же не в детском саду, чтобы говорить: «Брать чужое без спросу, Вовочка, нехорошо!» Я полагаю, все прекрасно знают, что, когда человек входит в комнату, нужно поздороваться, и т. д. Поэтому иногда достаточно какой-то совершенно ничтожной интонации, повышения или пони-

жения голоса — и читатель поймет ваше отношение. Представьте, что вы сидите в компании и какая-то дама начинает громко, самоуверенно рассказывать что-то глупое. Остальные вежливо молчат, но вот кто-то едва заметно улыбнулся и посмотрел на тебя — и этого уже достаточно. Отношение ясно, оно существует.

В современной прозе авторская позиция, авторское отношение могут быть выражены и в гомеопатических дозах — в улыбках, даже полуулыбках, умолчаниях, паузах.

У Чехова это замечательно получалось, он был мастер тончайших намеков, которые действовали сокрушительно. В каком-то письме Чехов писал о том, что многие критики непременно хотят, чтобы в конце рассказа о конокраде было четко сказано: воровать лошадей дурно.

Тут вы, бесспорно, правы. Не следует каждой неприглядной черте сразу же противопоставлять декларативную или персонифицированную антитезу, но в одних случаях бывают — как Ермасов в «Утолении жажды» — прямые образцы поведения⁸, а в других — лишь разлитое во всем произведении авторское отношение к персонажам. Есть ли тут какая-то закономерность?

— Вероятно, все зависит от того, каковы внутренние связи между персонажами, какова логика их поведения.

А какие факторы, по вашему мнению, детерминируют поведение персонажей? Что главное, на ваш взгляд, — нравственные стимулы, психологические, идейные, социальные? Действуют они порознь или же все вместе?

— Разумеется, все эти струны, и еще другие, которых вы не назвали, звучат почти одновременно. Поступок — всегда сложный аккорд. Ну вот пример из последней работы. Собственно говоря, это пример из русской истории. Убийство Александра II было детерминировано многими социальными, политическими и другими причинами. Главную роль в этом действе исполняла Перовская, она была рукою судьбы. Основные вожди партии, такие,

как Желябов, Михайлов, Баранников, Колоткевич, были схвачены правительством, и Перовская взяла дело на себя, она возглавила отряд метальщиков, составила план, собрала людей, организовала изготовление снарядов. Словом, убийство царя — это во многом, в главном заслуга Перовской. И она подала знак — махнула платком! Так вот, в этом поступке слилось бесконечно много. Сюда входят сложнейшие социальные и исторические причины, сюда же входят нравственные, психологические стимулы, и очень большую роль тут сыграл такой мотив, как любовь — беспамятная любовь Перовской к Желябову. Ей страстно хотелось соединиться с ним: в спасении его, в довершении его дела или же просто под сводами тюрьмы, где он томился. Вот и попробуй расщепи один поступок на все составляющие его волокна. Полимотивность поступков — тут, по-моему, главная трудность для изображения. При этом надо иметь в виду, что при разных обстоятельствах одни мотивы звучат сильнее, другие слабее.

Вы очень «подвижный» в жанровом отношении художник: романы, повести, рассказы, документальная повесть, киноповесть. И в то же время нет вроде бы «своей темы»: деревенской, историко-революционной, рабочей и т. п. Нет, как мы выяснили, и «своего героя». Но, наверное, есть какой-то нравственный плацдарм, пафос, нацеленность, которые объединяют самые разнородные по теме произведения?

— Вопрос довольно коварный. Мне не приходилось задумываться, есть ли у меня какая-нибудь сквозная тема или сквозная нравственная идея. Почему, например, после повестей я занялся «Нетерпением»? И сейчас в замысле одна историческая книга*, а одновременно я работаю над современной повестью... Надо искать объяснение где-то в подкорке. Найти причины, вероятно, можно, но это занятие кропотливое, долгое.

* Речь идет о замысле романа, посвященного Герману Лопатину.

Да, это так... А ясно поставленной цели посвятить свое творчество какой-либо теме, проблеме, философской истине все-таки нет? Ну, скажем, показать судьбу интеллигенции в наш богатый духовными потрясениями век?

— Нет, таких глобальных задач я для себя не ставлю. Общее для всех книг — это все-таки, как ни покажется банальным, выражение своего отношения ко всему, ко многому (иногда говорят: самовыражение — термин, который и оспаривается). Разумеется, каждый раз это осуществляется по-разному. В «Отблеске костра» было много личного, потому что было связано с судьбой отца, родных. И это было в какой-то степени самовыражением, которое продолжилось в «Нетерпении». А повести — что ж? Они, несомненно, выразили знакомый, бесконечно знакомый опыт жизни.

Тогда, наверное, было бы интересно поставить ряд вопросов о воспитательной роли литературы — возможно, они и станут центром нашего разговора.

Познание, воспитание, наслаждение — вот три основные функции искусства, которые дают пищу уму, воле, сердцу. Наверное, ни одну из них нельзя считать главной, доминирующей, они всегда действуют слитно. И познание оказывает воспитательное воздействие, и наслаждение развивает человека, его строй души, его способность более полно и одухотворенно воспринимать прекрасное. Но все-таки каждая из них осуществляется по-своему. И в беседе с вами — сторонником, как мы выяснили, воссоздания «феномена жизни», а не поэтизации заранее представленного положительного героя — следует, очевидно, более подробно и отчетливо обозначить именно воспитательную роль искусства. Как вы думаете, воспитание нравственности — это осознанная писательская цель или же непременно следствие изображенной им картины?

— Нравственность, духовность — эти понятия чересчур часто, к месту и не к месту, стали употребляться в литературоведческих статьях. Эпитет «духовный» сделался неким клише. «Нравственные проблемы современ-

ной литературы», «нравственное начало» и тому подобные заголовки статей и эссе вошли в моду. Между тем — тавтология! Вся литература испокон веков обращалась к нравственности. Ничем иным литература не занималась и не должна заниматься, а там, где проблемы нравственности отсутствуют, нет литературы...

Но нравственные проблемы могут воспитывать и нравственного человека и безнравственного — смотря по тому, как они поставлены. И решающая роль в воспитательном воздействии литературы принадлежит, вероятно, концепции личности: каким мы представляем человека, какие качества хотели бы развивать, с чем бороться вне человека и в нем самом. Но это вопрос писательской позиции. Между тем у нас очень часто говорят «герой эпохи», «герой современности», а в последнее время стали уже возглашать «герой НТР», будто можно в одном образе исчерпывающе воплотить некую одну ведущую или несколько наиглавнейших черт. Кто герой, допустим, XIX века? Онегин, Рахметов, Анна Каренина, Иудушка Головлев? А можем ли мы назвать лишь один образ «героя Великой Отечественной войны»? Да и нужно ли это?

— В самом деле — что должна воспитывать литература? Всесторонне развитую личность. А значит, нужно воздействовать на все стороны, нажимать на все «клавиши» восприятия. А это возможно только при многообразии героев, воплощающих самые разные стороны действительности, самые разные грани человеческой души. Больше героев хороших и разных, и чем больше разных, тем больше хороших! Что же касается «героя НТР», то изобразить ее участников — и творцов, и жертв, и энтузиастов, и противников — нельзя, не разобравшись в ее плодотворных сторонах и ее противоречиях, в той роли, которую НТР играет в социалистическом и капиталистическом обществе, — это роли разные. Не безоговорочно воспевать НТР как главное и безотказное средство формирования личности будущего, а изучать реальный диа-

лектический процесс с позиции гуманистического идеала — вот что окажет наибольшую помощь воспитанию.

Эта истина представляется мне сегодня уже очевидной.

Способы изображения нравственных конфликтов усложняются, ибо усложняется нравственность.

Являются ли психология и нравственные конфликты современного человека проще или сложнее, многозначней, запутанней, чем то и другое — человека начала века, современника Бальзака, Пушкина?

Время наслаивает на человека все более сложные, все более отягчающие пласты.

Молодые люди 70-х годов не пережили революции, голода, войны, не пережили фашизма — и, однако, они пережили все это.

И все это оросило их нравственность, хотя родились они позже.

История меняет цвета, но она непрерывна. Один цвет накладывается на другой. Ничто не исчезает бесследно.

Но, наверно, время все-таки отсеивает переходящее, второстепенное, исторически бесперспективное?

— Конечно, но за вычетом этого остается еще очень — а то и слишком — много. Человек несет на себе вериги прошлого, и «отряхнуть его прах с наших ног» гораздо легче сказать, чем сделать. Наивно предполагать, что новое поколение начисто забудет все, что было до него с его отцами и дедами, — может, ему покажется, что все забыто, но это обман. Память трансформируется в нечто иное. Например, в привычки или в нелепейшие поступки, которые будут изумлять окружающих. Поэтому нравственность — понятие историческое.

Возвращаю ваш удар: эта очевидная истина представляется мне недискуссионной сегодня.

Хочу повернуть разговор в несколько иное русло.

Искусство практически безгранично в своих средствах нравственного воздействия. Чаще всего оно доби-

вается такого воздействия благодаря окруженному писательской симпатией герою, который назначен побудить читателей так же поступать и чувствовать. А иногда это, наоборот, «антигерой», отвращающий нас от того поведения, которое он демонстрирует. Возможен и такой герой, с одними поступками которого мы соглашаемся, с другими — нет. Иные герои тверды и неизменны в своих воззрениях, другие на наших глазах меняют свои взгляды под воздействием меняющихся обстоятельств. В любом случае талантливо изобразенный персонаж может содействовать укреплению нравственных начал в читателе. Что вы думаете по этому поводу, пробовали ли вы силы во всех этих возможностях воздействия или вам по-писательски ближе какой-то один из них?

— Долгое время в литературе бытовал конфликт: одиночка-индивидуалист, зараженный эгоизмом, — и коллектив. Эгоист, конечно, болен, коллектив, разумеется, всегда и неизменно здоров. Такова была схема конфликта, разрешение которого могло быть двояким: эгоист выздоравливал или же погибал. Я, грешный, тоже отдал дань такой схеме. А миллионный читатель схематичной литературы ничего не принимал на свой счет: он твердо считал себя частицей здорового коллектива.

· Эгоисты — всегда другие.

Между тем литература, если уж говорить о ее воспитательном значении, должна брать за живое каждого.

Читателю должно быть не по себе, он должен переживать и думать: «Черт возьми, это как будто про меня...» Надо выволакивать на свет божий не эгоистов, а эгоизм — то, что существует в той или иной степени в каждом. Чехов говорил, что выдавливал из себя по капле раба. Что это значит? Что могло быть рабского в великом писателе, благородном и независимом? И, однако, он замечал в себе и в окружающих людях нечто, вызывавшее его ненависть. «Раба» — сказано чересчур сильно. Но это преувеличение от ненависти. Выдавливает

вать из себя раба Чехов мог только одним способом: при помощи литературы. Он писал о других людях, о многих, разных, видел в них нечто, что раздражало его в себе самом и в своих близких, знакомых, и таким образом — по капле — это происходило.

Неверно видеть в этом замечании Чехова намек на его происхождение: из крепостных. Лев Толстой, графского рода, тоже всю жизнь выдавливал из себя раба. Это замечание — литературное кредо.

Современный эгоизм, как и раб в чеховском понимании, заслуживает того же: выдавливать его по капле⁹.

Мне очень близка «точка отсчета», прокламируемая вами: в ней заложено обязательное развитие, совершенствование характера и вовсе отсутствуют самодовольство и нравственная статичность так называемых «голубых» людей, в создании которых реальных достижений было куда меньше, чем шумных восторгов. В статье «Нескончаемое начало» вы утверждали: «Заканчивать вещь надо неожиданно и немножко раньше, чем того хочется читателю». Очевидно, это тоже связано с воспитательным эффектом: неожиданное заставляет читателя задуматься, тогда как привычное, ожидаемое убаюкивает читателя, преисполняет его самодовольством: все, дескать, образуется. Или вы имели в виду нечто иное?

— Я имел в виду чисто эстетический эффект. Но возвратимся к предмету нашего разговора. Был спор: что лежит в основе нравственного конфликта? Кто-то сказал, что в основе всякого нравственного конфликта лежит новое. Борьба вокруг этого нового, за новое...

Не очень свежая, хотя разумная мысль: борьба нового со старым. Новаторы и консерваторы. Тут спорить не о чем. Закавыка вот в чем: что же такое новое? Здесь-то и возникают споры.

Конечно же, конфликт далеко не всегда сводится к борьбе нового со старым. Вспомним драму Ромео и Джульетты, трагедию Отелло, преступление и наказание Раскольникова. Аналогичных примеров множество

в нашей литературе. Я поставил бы вопрос иначе. Воспитание — это всегда открытие нового: новых героев, новых отношений, новых конфликтов, углубление и обогащение представлений о мире и нас самих. Поговорка «Повторение — мать учения» не пригодна для искусства. Иначе будет, как на скучном уроке — учитель талдычит прописные истины, а ученики от скуки тайком чертиков рисуют.

Новое в искусстве — это в первую очередь характеры, прежде не существовавшие в жизни, как, скажем, Павка Корчагин, Клим Самгин, Остап Бендер, показывающие героическую или скрыто враждебную и приспособленческую ипостаси поведения, которые вызваны революционными социальными сдвигами в бытии и сознании людей. Но новыми оказываются и прежде не существовавшие в литературе характеры, хотя они и не представляют что-то доселе невозможное в жизни или не столь прямо связаны с открытыми социальными преобразованиями, — Серпилин, Андрей Соколов или ваш инженер Дмитриев из «Обмена». Вероятно, улавливать тенденции самой жизни труднее, чем обнаруживать устойчивые черты? Или открыть новое в примелькавшемся, устойчивом ничуть не легче и не менее важно?

— Новое часто бывает старым. Иное новое бывает отвратительным. Если уж искать общий знаменатель этой проблемы — хотя я в принципе против общих знаменателей и универсальных решений, — то, мне кажется, в основе нравственного конфликта лежит эгоизм. Древнейшее свойство человека. Немало содействовало становлению homo sapiens. И еще будет сопутствовать человеку. И всегда будут находиться силы, противостоящие эгоизму.

Дон-Кихот, Гамлет, Карл Моор и, если хотите, Раскольников и дядя Ваня — все это бунт против эгоизма.

В эгоизме заключена неправда мира. Если тщательно распеленать, снимая пласт за пластом, всякий жизненный конфликт, в какие бы торжественные и красочные

перья он ни рдился, внутри всего обнаружится жалкое и голенькое, цыплячье тельце эгоизма.

Не ощущаете ли вы некоторого противоречия между словами о том, что эгоизм «немало содействовал становлению» и этим эмоционально неприязненным определением эгоизма? А как быть с «разумным эгоизмом»?

— «Разумный эгоизм» — этическая система, которую Чернышевский наполнял революционным смыслом. В конечном счете «разумные эгоисты» готовили себя к революции. Это было приспособление для будущего переустройства мира. Сегодняшний эгонзм есть приспособление для благоустройства «Его».

Неужели эгоизм сидит в каждом человеке, как бацилла дурной болезни, и ждет своего часа? И нет людей, совершенно лишенных этого качества? Неужели нет чистых, гармоничных людей? И как быть с вашими любимыми народовольцами — Желябовым, Перовской и другими?

— Эгоизм исчезает там, где возникает идея. Отсюда гениальная неуступчивость Лютера и Аввакума, отсюда героическое бескорыстие народовольцев. В годы войны возник массовый героизм, ибо сердцами и умами владела идея: защитить родину или умереть.

Литература времен Отечественной войны, гражданской войны и революции создала немало образов людей, лишенных всяческого эгоизма, и, если хотите, людей гармоничных — и не грешила против истины. Такие люди появляются в часы высочайшего, рокового напряжения истории. Так же как трусы, предатели, злодеи и палачи, то есть Величайшие Эгонсты.

Рядом с народовольцами, отдававшими без колебаний свои жизни ради дела, которое им представлялось святым, существовали небывалые по гнусности предатели, которые предавали все, что могли, ради единственного: спасения своей жизни.

Таким образом, роковые мгновения истории рождают и тех и других. И правдивое изображение этого в лите-

ратуре, зажигая сердца людей огнем сочувствия или возбуждая дрожь отвращения, способно оказывать самое сильное нравственное воздействие. Суть коммунистического воспитания — формирование благородных, гармонических людей — коллективистов.

В связи с этим, очевидно, имеет очень большое значение нравственное торжество героя. Он может потерпеть жизненное, ситуационное поражение, но выйдет победителем, сохранив верность высоким идеалам, взглядам, убеждениям. Наиболее известный пример такого торжества — «Белый пароход» Ч. Айтматова. И вообще я как критик все время наталкиваюсь на необходимость выяснить жизненную концепцию рецензируемого, анализируемого автора, постичь тот нравственный идеал, с позиции которого он воссоздает свою модель действительности и который он хочет передать читателю. Критик всегда логицирует или, в иных случаях, социологизирует образную мысль автора, пытаюсь понять его концепцию. Насколько же это должен договаривать сам писатель и насколько предоставляется простор для самостоятельной мысли критика и читателя?

— Произведение не всегда должно ставить точнейший диагноз и выписывать исцеляющий рецепт. Оно может ограничиться описанием симптомов нравственного состояния человека и общества, а уж дело читателя самому прийти к нужным выводам. Правда, это не бесстрастное, холодное описание. Направить мысль читателя по правильному пути, не ведя за ручку, — это ведь тоже воспитание. Гораздо важнее, что воспитывать, чему учить.

Когда-то давно я принес рассказы в один толстый журнал. Член редколлегии, возвращая рассказы, сказал презрительно: «Какие-то вечные темы...» Рассказы мои были, наверно, плохи и слабы, но члена редколлегии отвратила не слабина рассказов, а вот именно — вечные темы. Он был глубоко убежден в том, что вечные темы есть удел какой-то иной литературы — может быть, тоже нужной, но в чем-то безответственной и как бы ниже

по званию, чем та литература, которую он редактировал. Прошли годы, бывший член редколлегии из крепкого мужчины превратился в одинокого старика, завсегда поликлиники: вечные темы коснулись его тяжелым крылом. Теперь он, наверное, относится к ним иначе...

Правильно ли я понял вашу мысль: литература призвана воспитывать опорные нравственные принципы, дающие возможность человеку сделать правильный выбор в любой жизненной ситуации, еще «не отображенной» в литературе? Нельзя показать все обилие жизненных ситуаций, но можно воссоздать черты личности в той или иной ситуации, пусть даже самой исключительной, экзотической, неожиданной.

Впрочем, здесь есть одно противоречие: воспитывать опорные принципы и в то же время достоверно и глубоко воссоздавать неповторимую индивидуальность характера. Или в этом нет противоречия, а есть диалектика художественного воздействия, в отличие от иных способов воздействия?

— Литература только тогда имеет воспитательное значение — то есть заставляет читателя задумываться о себе, — когда изображает человека во всей его сложности, не жалея его, не лстя ему. Вот я говорил о роковых мгновениях истории, проявляющих и эгоизм, и высокие взлеты души. Не кажется ли вам, что наша литература чересчур задержалась на этих роковых мгновениях? Почти тридцать лет прошло без войны, а книги о войне все появляются. Разумеется, не все сказано об этом страшном и героическом времени. Однако информация мало кому интересна, интересно то, что имеет отношение к нашей сегодняшней жизни, — исследование жизни людей, переживших войну, и их детей, впитавших войну в свои кости, в свою прапамять.

Как человек, преданный военной прозе, не могу согласиться с вами. По-моему, для искусства в первую очередь важно, какие нравственные качества оно утверждает. И в этом смысле военные коллизии представляют

неповторимую возможность поставить героев в пограничную, кризисную, крайнюю ситуацию, где бескомпромиссно, на грани жизни и смерти, разрешаются нравственные проблемы, мало заметные или не доходящие до крайних проявлений в повседневном течении будней. Скажем, проблема нравственного выбора в «Сотникове» В. Быкова, где Рыбак был «хорошим парнем», пока не попал в крайнюю ситуацию, пока не подверглась проверке его верность патриотическому долгу.

— В повседневном, в быту есть свои народовольцы и Мересьевы, есть свое бескорыстие, свои подвиги, свои Клеточниковы и Окладские, свои маленькие и великие предательства.

Эгонизм — то в человечестве, что победить труднее всего. Но литература призвана — несмотря ни на что — вести свой бесконечный бой во имя торжества социалистических идеалов...

После такого накалённого спора самое время обратиться к другим вопросам, сугубо художественным.

В связи с эволюцией вашего творчества, о которой мы сегодня вели речь, возникает любопытный вопрос. Некоторые писатели при переизданиях постоянно совершенствуют свои произведения, основательно правят их — и стилистически и композиционно. Бывает даже, что появляется второй, а то и третий вариант романа, порой в два раза объёмнее первого. А изредка — очень изредка, хотя и так бывает, — значительно сокращают его по сравнению с первопубликацией. Другие же считают, что произведение — словно песня: как спелось, так спелось; таким было продиктовавшее его время, таким был сам прозаик. К какой группе отнесли бы вы себя? Правите ли вы и в какой степени свои рукописи при переизданиях?

— Признаюсь, мне скучно править напечатанные — а значит, завершённые для меня — вещи. Я не люблю себя править. От своих написанных вещей я как-то отлетаю душой. Они меня уже мало интересуют.

Если бы, к примеру, переиздавать «Студентов» — я не собираюсь переиздавать роман, но если бы по каким-то причинам встал вопрос о новом издании, — я бы, наверно, просто безжалостно сократил его, но ничего нового не стал бы дописывать, ни сцен, ни диалогов, ни бытовых картин. Это была бы механическая, а не творческая работа.

Очевидно, здесь играет роль, насколько важна личность художника для самого художника. Если делаются существенные изменения, то писатель чаще всего не дорожит собой «тогдашним», а интересуется в основном фактическим содержанием книги, ее звучанием в новой общественной ситуации. У вас же, значит, речь может идти только о стилистической правке?

— Честно говоря, я при переизданиях вообще ничего не правлю. Разве только по какой-то привходящей необходимости.

В нашем разговоре вы дважды отрицательно отозвались о диалоге в романах. И наоборот, считаете достоинством, что в «Нетерпении» мало разговоров. Это огорка или позиция?

— Диалог мне когда-то нравился. Вот, скажем, в «Студентах» очень много разговаривают. Но сейчас мне кажется, что я больше могу выразить авторской речью, схватить суть диалога. Можно сказать: ту характерность, которая дается диалогом, можно передать в одной-двух фразах, не нужно писать целые страницы для этого. И меня преследует желание прессовать изображаемое, чтобы как можно больше сказать. Диалоги тоже надо уметь прессовать — это необыкновенно трудно.

Вот диалог Хемингуэя. Нам он представляется очень жизненным, совершенно похожим на тот диалог, который мы слышим. Кажется, чего проще: взять вот записать на магнитофон наш диалог — и будет готов Хемингуэй. На самом деле это не так. У него как раз есть поразительная спрессованность, сжатость и одновременно какое-то волшебное правдоподобие диалога. Такое искус-

ство мне не под силу, и потому, может быть, я стараюсь давать разговоров поменьше.

И стало быть, в вашей прозе главный упор — на описании. Да, во многих современных романах и впрямь целыми страницами идут диалоги, не дающие ничего дополнительного для характеристики персонажей. И это, конечно, расслабляет мускулистую ткань повествования.

— Не совсем в шутку рискну предположить, что так получается еще и оттого, что оплата у нас исчисляется полистно, а диалог очень удобен для разгонки листажа.

Наверное, в этом охлаждении к диалогу скрываются причины вашего охлаждения к театру. А как вы относитесь к работе в кино, на телевидении? В последнем вашем сборнике опубликована киноповесть «Бесконечные игры». Это все-таки для вас повесть или киносценарий?

— Вообще-то к этой деятельности я отношусь как к чему-то вторичному для себя. Я делал попытки, но они заканчивались неудачно. Может быть, как раз потому, что относился к этим жанрам без должного воодушевления и, если хотите, уважения. Вероятно, это нехорошо, но это так.

Такие признания о вторичности и даже об «отхожем промысле» я слышал и от преуспевающих в кино прозаиков. Наверное, здесь просто свойство природы, не заслуживающее ни хвалы, ни хулы. Каждому свое. Но коль скоро вы художник, условно говоря, избирательный, художник-однолюб, то не покажется странным вопрос: отдаете ли вы предпочтение каким-либо конкретным приемам, средствам? Бызает ли так, что вы сознательно отказываетесь от какого-то приема, переставшего удовлетворять вас?

— Раньше мне казалось, что в прямой речи можно многое высказать. А нынче один из излюбленных мною приемов — он даже стал, пожалуй, слишком часто повторяться — это голос автора, который как бы вплетается во внутренний монолог героя. Затем — интонационное подчеркивание особых слов и понятий, имеющих много-

значный смысл. Это чисто графическое подчеркивание: разрядкой. Но и здесь я стал себя сдерживать, чтобы не становиться назойливым.

Есть ли у вас незавершенные произведения — те, с которыми вы не сумели совладать? И какие были тому причины: творческие затруднения или просто вас отвлекли, «перебили», а потом уже не удалось настроиться?

— Были, и довольно много. После первой поездки в Туркмению я начал писать большую повесть о строительстве канала, тогда он еще назывался Великий туркменский канал. Написал страниц сто, а потом строительство было законсервировано, да и вообще сама повесть как-то застряла. Впечатлений было много, но я не сумел их скомпоновать. И помню, был у меня такой разговор с Твардовским, когда я попросил аванс для поездки в Туркмению, чтобы написать роман, когда строительство канала было затем возобновлено уже по иному проекту. Александр Трифонович сказал: «Так мы же вас уже посылали в Туркмению». Я ответил, что тогда написал листа четыре, а потом строительство законсервировали, снабжение отрядов прекратили, строители разъехались. Твардовский сказал: «Вот и надо было написать о том, как законсервировали». Я с некоторым вызовом спросил: «И вы бы такую вещь напечатали?» Александр Трифонович довольно сердито ответил: «Да вы сначала напишите!» Кстати, в этих резких словах Александр Трифонович преподавал молодому автору урок, как следует относиться к своей работе. Во-первых, надо стремиться к правде, и только к правде, и, во-вторых, сначала заботиться о том, чтобы вещь сделать, завершить, а потом уж о том, где и как ее напечатать.

Есть у меня и другие неоконченные повести, едва намеченные рассказы. Впрочем, многие из этих начал и набросков рано или поздно как-то используются, куда-то я их вставляю.

Когда-то была затеяна повесть, которая начиналась с того, как Дмитриев просыпается утром, думает о своей

жизни, о том, что 34 года еще не 44 и не 54, что все еще впереди. А дальше все застряло — неизвестно, куда и зачем. Когда же возникла идея «Обмена», этот набросок отлично лег в повесть: как будто написан для нее.

Точно так же с «Предварительными итогами». Однажды была начата повесть — или большой рассказ — о туркменском поселке, где я жил весной. Описание сада, дома, семьи. Потом начал писать совершенно другую историю, «московскую», — и все неожиданно соединилось. И оказалось, что по контрасту такие далекие вещи — туркменская обстановка и московский быт — очень легко и плавно слились.

И это происходит не сознательно? Вы не думаете, куда бы, что называется, вставить тот или иной кусочек, а просто все это хранится где-то в запасниках художественной памяти?

— Да, в запасниках. И я пришел к выводу, что можно соединять почти все — как бы далеко ни было одно от другого. Почти все может находить себе место. Почти все можно сплавить, спаять.

Но, видимо, при какой-то цельности художественного мышления.

— Да, при цельности стилистики, при цельном взгляде на жизнь.

Есть у меня одно начатое очень давно описание заграничной поездки. Никуда не вошло, ничем не кончилось. Как раз сегодня утром подумал: а ведь оно хорошо встанет в ту вещь, которую я сейчас пишу. Так хозяйки, которые постоянно благоустраивают свои квартиры, просыпаются ночью от мысли: «А ведь если комод из коридора переставить в столовую, он прекрасно там встанет!»

Вспоминаю, как редактор моей первой книги Тамара Григорьевна Габбе говорила мне, что Самуил Яковлевич Маршак сказал как-то: «Моя творческая мастерская — это большая верфь, где одновременно строятся и фрегаты, и лайнеры, и рыболовецкие траулеры, и яхты,

и маленькие лодочки. На такой верфи все должно быть пущено в ход! Всему найдется место!»

В связи с вашим намерением опять приступить к историческому роману встает извечный вопрос: что вас привлекает в прошлом прежде всего? Художественное воспроизведение какого-либо периода, или возможность использовать нравственно напряженную историческую ситуацию, или же, наконец, незаурядный характер исторически значительной фигуры? У каждого писателя есть, несомненно, свои нравственные, философские, психологические причины для того, чтобы от наблюдаемой и знакомой ему жизни вдруг обратиться к историческому материалу. Отчего вам лично хочется обращаться к истории — находите ли вы там идейную перекличку с какими-то сегодняшними процессами или вас больше интересует выявление неких общих закономерностей, обнаруживаемых в движении истории? Считаете ли вы, что для исторического романиста прошлое — лишь опрокинутое сегодняшнее или, наоборот, сознательное воссоздание действительно бывшего без попыток привнести сегодняшнее понимание, толкование? Короче говоря, есть ли у вас какое-либо «кредо исторического романиста»?

— На это однозначно не ответишь. Роман «Нетерпение» созрел давно. Это не то что я просто подрядился писать по заказу издательства для серии «Пламенные революционеры». Меня эта тема интересовала.

Какая? Народовольцы?

— Да, народовольцы, Желябов. Я и раньше читал об этом, собирал понемногу материал впрок, какие-то книги покупал. И когда получил такое предложение, я был в общем-то благодарен: этот внешний толчок дал ход внутренне созревшему намерению, которое, может быть, без такого толчка и не осуществилось бы. Чем привлекала тема? Во-первых, народовольчество — это драматическая история в русском революционном движении прошлого века. Здесь очень многое переплелось, много узлов завязалось. И конечно, поразительные характеры —

а для писателя это ведь самое дорогое! Кроме того, сохранилось много документов, мемуаров. И конечно, в этой теме были какие-то переклички со многими волнующими нас сегодня проблемами. Да и сама идея экстремизма, терроризма — все еще живая и больная для современного зарубежного мира, для современной истории. Так что тут был комплекс причин, которые потянули меня к этому роману.

Вот и сейчас собираю материалы для новой книги, в центре которой будет интереснейшая, красочная фигура: Герман Лопатин. Пока что главная трудность — определить, какая нравственно-философская идея, созвучная современности, даст ход, даст направление всему материалу.

Наконец, последний вопрос. «Отблеск костра» и «Нетерпение» — книги документальные. Как вы относитесь к столь распространенному ныне утверждению, будто простой, голый факт потрясает сегодняшнего человека часто больше, чем самые искусные ухищрения художественного вымысла?

— Голый факт может потрясти очень сильно, но на миг, как газетное сообщение, а художественный вымысел потрясает десятилетия и даже столетия. Впрочем, есть такие факты в жизни, в истории, которые как бы творятся сами и странным образом возникают в совершенно законченном, художественном облике. Тогда они могут действительно сильно и долго воздействовать.

Все-таки главное для меня — не отыскивать голые факты, даже самые примечательные, а художественно воссоздавать феномен жизни.

Это верно. Искусство воздействует только эстетическим путем. Тем важнее для нас, критиков, брать под обстрел произведения с низким эстетическим потенциалом, не заставляющие читателя самостоятельно думать, портящие художественный вкус. Так что и для писателей и для критиков девиз единый: быть требовательным к себе и другим, трудиться без отдыха и послабления.

— И еще насчет факта и художественности: факт принадлежит всем, а художественность — дело сокровенное, уникальное и, как кто-то хорошо сказал, «штучное». Взаимоотношения того и другого есть взаимоотношения жизни и искусства, а по этому поводу лучше древних никто не сказал: одно кратко, другое бесконечно. И стало быть, задача художника: в кратком находить бесконечное.

1974 г.

ШЕСТНАДЦАТИЛЕТНИМ

Ответы на анкету «Алого паруса»
газеты «Комсомольская правда»

Хорошо ли быть на кого-нибудь похожим?

— Разумеется, нет. Человек должен быть «похож» на самого себя. Естественное свойство человека — уникальность.

Во что надо верить?

— Надо верить в хороших людей.

Чего нельзя делать после шестнадцати?

— Не знаю.

Какой должна быть жизнь в шестнадцать лет — «в себе» или «из себя»?

— Не «в себе» и не «из себя», а — «в себя». В шестнадцать лет надо поглощать все впечатления жизни.

Какая потеря в шестнадцать лет самая страшная?

— Потеря родителей.

Какие люди нужны человечеству?

— Человечеству нужны все люди. Непужных людей не существует. Иное толкование — расизм.

Что делать, когда не понимают родители?

— Надо постараться понять — почему не понимают.

Кто-то сказал, что каждому человеку надо прочитать

тринадцать книг, но искать их приходится всю жизнь. Ваш список?

— Сказавший, что надо прочитать тринадцать книг, — неправ. Надо читать как можно больше, особенно в шестнадцать лет. К глубокой старости остается несколько книг, может быть, тринадцать, может быть, три или одна. Но для того, чтобы сделать такой отбор, надо прожить долгую жизнь и прочитать гору всего. Этот отбор — результат жизни. Нельзя начинать жизнь с результата, поэтому я не стану называть никакого списка.

Опасна ли в шестнадцать лет «вещная болезнь»?

— «Вещная болезнь» в шестнадцать лет действительно опасна. Вещи ничем не обогащают душу, а в шестнадцать лет ее надо обогащать.

Нужны ли «бессмысленные» споры?

— «Бессмысленные» споры? Никому не нужны!

Можно ли вмешиваться в жизнь взрослых?

— Взрослых надо стараться понимать.

С чего начинается человеческая ограниченность?

— Ограниченность начинается с чрезмерного самоуважения — а это, как известно, возникает еще в пеленках.

Можно ли мечтать о собственном памятнике?

— О памятнике самому себе, что ли? Мечтать об этом, по-моему, глупо.

1975 г.

О ЧЕМ Я ПИШУ?..

Ответы на вопросы журнала
«Нойе Берлинер иллюстрирте»

1. Как-то Вы сказали, что однажды Вам стало ясно, что нельзя было бы о чем-либо писать, если этим не загореться. Как, однако, удается писателю повлиять на

это? Это же означает, что он должен заново заряжаться. Как Вы это делаете?

— То, что вы называете «зарядкой», происходит само собой. Я не умею заряжаться специально. Это — как с часами, которые сами заводятся от движения руки. Иногда, после того как закончишь вещь, кажется, что ты выдохся, весь «заряд» твой иссяк навсегда и писать тебе не о чем — в аккумуляторах пусто. Но проходит время, и — сама собой происходит постепенная «зарядка».

2. Что, по-Вашему, может литература? До кого Вы хотите добраться своими историями? Вы полагаете, что своей литературой сможете заставить читателей поразмыслить над своим поведением, побудить их к тому, чтобы они сами преобразились?

— Литература может дать человеку эмоциональный толчок. Иногда — довольно сильный и на длительный срок. Тот «заряд», который побуждал писателя к творчеству, переливается в читателя. Энергия, как известно, не исчезает.

3. Вы как-то также сказали, что стараетесь найти в жизни существующие характеры. И тут следует сказать, что жизнь предоставляет ищущему огромное разнообразие различных характеров. По каким критериям Вы делаете свой выбор?

— Я стараюсь писать о людях, которых я хорошо, близко знаю, часто встречаю.

4. Бросается в глаза, что Вы как в «Обмене», так и в «Предварительных итогах», кроме всего прочего, бичуете разочарованность и успокоенность. Каковы Ваши основания брать на прицел как раз эти свойства?

— Я бичую разочарованность и успокоенность? Вряд ли это верно. Людям разочарованным я, скорее, сочувствую, я их жалею... Ибо те, у кого не сложилась жизнь, не всегда виноваты во всем сами.

Успокоенность это что же — самодовольство? Да, это свойство мне неприятно. Как и многие другие свойства.

5. *Какие свойства Вы лично ненавидите в других людях?*

— Я ненавижу хамство, наглость, корыстолюбие.

6. *Человека создают окружающие вещи, они влияют на его характер, его свойства. Согласитесь, что неблагоприятные условия жилья влияют на отношения людей в Вашей истории «Обмен»?*

— Разумеется, неблагоприятные условия играют роль в отношениях между людьми. Но, впрочем, примерно такую же историю можно рассказать и о состоятельных людях, и даже о миллионерах... Разные размеры, но модель одинакова.

7. *Что, по-Вашему, является причиной эгоистического отношения и разочарованности действующих лиц в «Предварительных итогах»?*

— Слишком сложно и много говорить... Для этого интервью — не под силу. Это все равно что Толстого спросили: «Что вы хотели сказать Анной Карениной?»

8. *В наши дни все чаще в качестве образца приводится всесторонне развитая личность. Перед человеком, который живет со своими врожденными или приобретенными недостатками и который стремится их «капля за каплей» выжаты, как Вы однажды сказали, встает вопрос: какие требования предъявляются личности, каким должен быть человек, чтобы отвечать этим требованиям?*

Какими свойствами наделили бы Вы образ, который смог бы соответствовать всесторонне развитой личности?

— В русском языке есть отличное слово — великодушное. Оно очень емко. Человек должен быть великодушным — все остальное сюда включается.

9. *В одном месте Вы называете эгоизм самой старой из всех человеческих черт и источником конфликтов. Но не состоит ли трудность в правильной дозировке? Не нуждается ли сознательный человек в определенной порции того, что мы называем эгоизмом, т. е. немного Я-личности как раз в связи со становлением и ростом отдельной личности?*

— Правильно, эгоизм в разумных пределах необходим. Эгоизм — в смысле отстаивания своей личности в этом мире, где все развивается в противоречиях.

*10. Когда и о чем мы можем ожидать от Вас чего-то нового?*¹

— В восьмом номере журнала «Новый мир» — моя новая повесть «Другая жизнь». О том, что происходит с человеком, которого постигло большое личное горе.

1975 г.

КНИГИ, КОТОРЫЕ ВЫБИРАЮТ НАС

Беседа с корреспондентом «Литературной газеты»

Действительно это так, книги порой немало могут рассказать о своем владельце. Думаю об этом, рассматривая книжные полки Юрия Валентиновича Трифонова. Словари, справочники, энциклопедии — первое, что бросается в глаза...

Аккуратно переплетенные сборники «Былого» — все 57 томов, тщательно подобранные по номерам журналы «Каторга и ссылка», «Голос минувшего», «Красный архив». Уникальные теперь издания Общества политических каторжан и ссыльнопоселенцев — мемуары Прибылевой-Корбы, Фигнер, Морозова, Фроленко, Аптекмана, Попова, Лопатина, библиографический словарь «Деятели революционного движения в России»...

— Во время работы над романом «Нетерпение» мне почти не приходилось ходить в Ленинскую библиотеку. Причем, знаете, что интересно, первые номера «Былого» я приобрел, наверное, лет двадцать назад. У меня часто так бывало, что я покупал книги как бы впрок, как бы предчувствуя, что когда-нибудь напишу об этом... Так получилось и с Желябовым, фигура которого, да и вся история народовольчества интересовали меня очень давно.

Или вот очень редкая книжка: «Московская охранка и ее секретные сотрудники. По данным комиссии по обеспечению нового строя. С приложением списков сотрудников, опубликованных комиссией. 1919 год. Москва». Купил я ее много лет назад в уверенности, что и она когда-нибудь пригодится. И пригодилась. Помните «Другую жизнь»? Сергей интересуется этим вопросом, даже пишет о нем

Вот и сейчас — я работаю над повестью, связанной с гражданской войной, и такие книги, как воспоминания Антонова-Овсеенко 1924 года издания, «Разгром Деникина» Егорова и некоторые другие, оказываются для меня крайне необходимыми. Раньше я к ним не притрагивался, хотя и приобрел в свое время, тоже как бы предчувствуя, что писать об этой эпохе буду. А вот эту книгу, изданную в конце прошлого века, — «Французская революция в показаниях и мемуарах современников» виконта де Брока — читают герои моей новой повести.

Как видите, библиотека моя собиралась довольно беспорядочно, сумбурно, даже порой как бы и неосознанно, по какому-то наитию, что ли.

Напротив, мне кажется, вполне осознанно...

— Теперь выходит, что так. Целесообразность задним числом.

Наверное, так и должна собираться библиотека — по внутренней потребности.

— Сейчас произошло что-то удивительное — какой-то небывалый книжный бум. Словно волной цунами, все сметается с книжных прилавков. В чем дело? Правда, это уже особая проблема — не нам ее здесь решать. Но вот что интересно: появился некий странный тип «любителя книги», который покупает все подряд, без разбора. Я и сам с ним не раз сталкивался. Получаю, к примеру, такое письмо: «Дорогой Юрий Валентинович! Пришлите мне, пожалуйста, любую вашу книгу. Мне уже прислали книги такие-то авторы, и такие, и сякие...» Все перемешано. Ну скажите, зачем подобному «любителю книги»

что-то посылать? Он под копирку пишет всем. Не может он вызвать у меня ни уважения, ни интереса. Глубоко убежден: собирать книги надо выборочно, всех подряд любить нельзя.

Что же, с этим нельзя не согласиться. Вопрос в другом: как выбирать? Как воспитать в себе те самые качества — вкус, чувство художественности, своеобразное эстетическое чутье, которые и будут руководить твоим выбором? Эти вопросы волнуют очень многих наших читателей.

— Здесь есть один, самый простой способ. Если читатель ищет в книгах какое-то средство самовоспитания, то пусть он попробует осилить, например, Достоевского и Тютчева. Сумеет, будет ему интересно — значит он Читатель. Настоящий.

То есть вы хотите сказать, что «учиться» нужно на книгах, отобранных временем...

— Именно так. Только тогда мы сможем и все остальное и читать, и воспринимать, и понимать.

Юрий Валентинович, а на каких книгах «воспитывались» вы? Кто из писателей особенно вам дорог и интересен?

— Всегда любил Чехова и Бунина...

Кстати, а стихи Бунина вы любите?

— К стихам отношусь спокойно. Мне кажется, они слишком описательны, чересчур живописны. Нет, это не стихи прозаика, это, скорее, стихи живописца.

Если же говорить о Чехове и Бунине, то на первый взгляд они как будто очень близки. Но все-таки это писатели очень разные, я бы сказал даже, диаметрально разные, несмотря на кажущуюся внешнюю общность. Чехов весь направлен в сторону внутреннего мира человека, здесь он достигает необыкновенной точности. Этому не устаешь поражаться, перечитывая его во второй, в десятый, в сотый раз... А Бунин удивляет прежде всего изображением внешнего мира, пластикой, живописностью. Нет, «нутро» у него тоже, конечно, есть, но это всегда

его собственный, бунинский мир. Чехов же всегда умел проникать во внутренний мир другого, и так глубоко, что ему совершенно не нужно было описывать внешние приметы человека — благодаря точности изображения «внутри» читатель как бы угадывал все остальное. У Бунина наоборот. Он настолько точно живописал внешний мир, воссоздавая его в мельчайших деталях — в цвете, в звуках, в красках, что воображение читателя дорисовывало мир внутренний. У таких художников не перестаешь учиться.

Вот вы сказали, что Чехова перечитываете постоянно. Наверное, в жизни каждого человека наступает такой момент, когда действительно хочется больше перечитывать, чем читать новое, когда хочется вновь и вновь обращаться к тому, что когда-то взволновало, потрясло, стало твоим.

— Да, это верно. Основной «задел» в чтении происходит в юности. Сейчас, например, читаю меньше. Если перефразировать Экклезиаста, можно сказать: есть время собирать книги и есть время разбрасывать книги. Есть время читать и есть время думать. Теперь мне совсем почти не нужны книги для удовольствия, для развлечения, как раньше, а нужны для работы, для того, чтобы писать и чтобы думать. Я бы сравнил эти «метаморфозы» чтения с тем, что происходит с друзьями. В юности друзей много, потом их круг начинает уменьшаться, уже нет времени, да и охоты, с кем-то встречаться...

Но те, которые остаются, становятся необходимыми...

— Да... Как ни горько признаться, потребность в чтении уменьшилась. Вернее, так: она уменьшилась количественно. Теперь читаешь выборочно. А перечитывание — словно встреча с друзьями — необходимыми, как вы сказали.

Очень интересно было бы услышать, как происходил у вас этот процесс «отбора» книг необходимых, как менялись с годами ваши читательские привязанности.

— Вы знаете, было какое-то время, когда я очень

любил писателей 20-х годов, бесконечно любил. Я и теперь их ценю — Бабеля, Платонова... Хотя сейчас пришло какое-то другое зрение, другой счет. Я, допустим, поражаюсь рассказам Бабеля, их сочности, их необыкновенной остроте, краткости. Сейчас мне кажется, что все-таки этого мало. Бабель изобразил только частицу того, что было, что он знал, что обязан был изобразить. Так же вот изменилось у меня и отношение к Олеше, которого я когда-то очень высоко ставил. Или Платонов. Очень мне нравился. ...Теперь же ловлю себя на том, что в некоторых рассказах раздражает — пожалуй, «раздражает» сказано слишком сильно, не раздражает, а непужно останавливает внимание — какая-то ненатуральность в языке, желание непременно сказать фразу вычурно, таким винтом, чтобы она врезалась в читателя. Я понимаю, лицо слов невыносимо истерлось, хочется новизны, свежести тона — хотя бы перелицовки. Но, по-моему, если каждую фразу выворачивать наизнанку — это утомительно. Сейчас действует много платоновских копиистов, но копируют не глубинную напряженность повествования — что копировать невозможно, — а вот эту фразовую вычурность. Разумеется, Платонов — прекрасный писатель, но я просто хочу сказать: слепое восхищение прошло. Видишь иногда и слабости. Впрочем, есть абсолютные шедевры: помните рассказ «Третий сын»?

И все-таки ваша сильная в свое время привязанность к этим писателям — вы сказали, «бесконечно любил» — не могла, наверное, не отразиться на вас как на художнике?

— Безусловно, и Платонов, и Алексей Толстой, и Бабель, и Зощенко, над рассказами которого я когда-то хохотал, а теперь вот смеюсь почему-то меньше, оказывали какое-то влияние, я бы назвал его транзиторным. Вроде транзиторной гипертонии. То оно чувствуется, то нет. А вот Чехов, Толстой — под их воздействием, под их обаянием находишься постоянно. А в общем-то, мне кажется, на писателя действует «пучок» разных влияний,

как правило неосознанных. Скажу даже больше: каждая книга оставляет свой отпечаток. Он может быть совершенно ничтожный, может быть сильный, и в конце концов накладывается столько разных отпечатков, что разобраться трудно, когда отложилось, почему. Нужно произвести сложнейшие раскопки, чтобы определить, что и как повлияло.

Конечно, это занятие, скорее, для литературоведа — проводить такие «раскопки». Но я думаю, что любой литературовед будет вам только благодарен, если вы «расскажите» для него какие-то «ориентиры».

— Не уверен. Скорее, я его только запутаю... Однажды (это было на Варшавской книжной ярмарке) меня спросили, повлияла ли на меня польская литература. Признаться, поначалу я был несколько смущен. Конечно, я читал польских писателей, но влияние... Ответить надо было не сразу (вопрос поставил один краковский журнал), и вечером я стал размышлять. И вдруг подумал: черт возьми, я же так страстно читал в детстве Генрика Сенкевича! Я перечитал тогда все его романы — «Крестоносцы», «Камо грядеши», «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский». Исторические романы я вообще очень любил, и, может быть, поэтому, когда стал писателем, у самого возникло желание написать исторический роман. То есть почти наверняка — ведь в детстве это была настоящая читательская страсть. Особенно, помню, поражало в романах Сенкевича то, что там действуют реальные люди, исторические лица. Появляется в романе какой-нибудь гетман или король, я сразу же к Брокгаузу и Ефрону (у отца был этот словарь). Найду там нужную фамилию, радуюсь — мне это страшно нравилось. Кроме того, помню, у Сенкевича же с удовольствием читал повесть «В пустыне и пуще». Действие в ней происходит в Египте в конце прошлого века, изображена борьба против английских колонизаторов, много приключений. Когда вспомнил и об этой книге, подумал: а ведь и пустыня меня тогда очень занимала, очень интересовала...

И, может быть, именно мои детские чтения, каким-то удивительным образом преломившись в сознании, потом уже, спустя двадцать лет, властно повлекли в пустыню Каракум, в Туркмению... Потом, после Сенкевича, я читал и Паустовского, его «Кара-Бугаз». Это тоже было для меня чтением притягательным — такое вещное изображение мира, страны, путешествий... Но еще раньше Паустовского была вот эта книга Сенкевича. Потом, конечно, я о ней забыл, было столько крупных писателей, которые, казалось, действительно влияли на меня серьезно — они как бы затмили это мое детское чтение... И вот вдруг вспомнилось! На другой день я мог, не кривя душой, ответить польскому журналисту: да, польская литература действительно оказала на меня влияние, причем такое, о котором я сам, может быть, даже и не догадывался. Мне кажется, подумать, что и как из прочитанного на тебя влияло, — интересное занятие и для писателя, и просто для людей, любящих книгу. Ведь, может быть, чтение даже в какой-то степени меняет нашу жизнь...

Меняет жизнь?

— Конечно. Ведь интерес к Каракумам как-то изменил мою жизнь... Я поехал туда в первый раз в 1952 году, сразу после «Студентов», и потом летал еще восемь раз в течение восьми лет, потратил на это много сил, времени — целое десятилетие. Там написал роман «Утоление жажды», рассказы...

А стихи — их воздействие вы когда-нибудь ощущали так сильно?

— Вы знаете, может быть, такое признание прозвучит несколько странно, но порой, когда пишу, чувствую на себе влияние каких-то фраз Пастернака, Цветаевой... Вот Цветаева. У нее необыкновенная упругость во фразе, динамичность. А ведь для прозы очень важно, чтобы фраза была упругой, чтобы ничего лишнего, чтобы «суставы» не выпирали. Чтобы все была одна плоть, суть.

А сами стихов никогда не писали?

— В юности писал, даже в Литинститут поступал со стихами¹. Но потом никогда уже этим не занимался.

А самые любимые ваши поэты — кто?

— Я не могу сказать: самые любимые. В разные времена были разные увлечения...

Но кого хочется перечитывать чаще других?

— Всегда — Пушкина, Тютчева, Блока...

Юрий Валентинович, а можно «коварный» вопрос? Вот мы сейчас говорим с вами о том, как много значит книга в нашей жизни, сколь многое определяет в ней. Почему же тогда ваши герои почти ничего не читают, во всяком случае мы, читатели, об этом ничего не знаем?

— Читатели не знают — это другое дело. Но что герои мои не читают?.. Как можно это утверждать? Помоему, они читают, и читают немало. Это видно по тому, как они размышляют, как говорят...

Я знаю, Юрий Валентинович, что нынешним летом вы с Валентином Распутиным по приглашению западно-германского издательства «Бертельсманн» побывали на международной книжной ярмарке во Франкфурте-на-Майне, а до этого были на Варшавской ярмарке и Лейпцигской. Вот где, наверное, реально ощущаешь, что такое книга в современном мире...

— Да, книжные ярмарки производят на писателя сокрушительное впечатление. Нет, по-моему, лучшего способа отбить у писателя охоту писать, чем заставить его окунуться в это книжное море. Представьте себе бесконечные лабиринты книг, «вавилон» книжной продукции... Невольно подумаешь: куда это, кому, зачем? И как твой собственный «писк» может быть здесь услышан? На Франкфуртской ярмарке один репортер спросил у меня: «Когда вы начали писать?» Я ответил: «В ранней юности». — «А ваши любимые писатели?» — «Чехов, Толстой, Достоевский» — сказал я. «Когда вы их прочитали?» — «Тоже в ранней юности». Тогда он посмотрел на меня лукаво: «И все-таки после этого не оставили мысль писать?» Кажется, пропия вполне уместна... И, однако, есть

один фактор, оправдывающий всех нас, пытающихся соревноваться с великими. Это Время, которое мы обязаны — худо-бедно, в меру своих сил — как-то выразить в книгах. К сожалению, Толстой и Чехов сделать этого уже не могут. Это возложено на нас...

1976 г.

VOOBRAZITЬ БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Беседа с корреспондентом «Литературного обозрения»

Юрий Валентинович, несколько лет назад на страницах журнала «Вопросы литературы» обсуждались Ваши «московские» повести¹. И — помните? — в своем выступлении Вы рассказали об одном молодом человеке, который собирался менять квартиру, съезжаться с бабушкой. Прочитав повесть Юрия Трифонова «Обмен», этот молодой человек заявил, что теперь он не может съезжаться. Просто не может...

— Да, такой случай был. И я очень обрадовался, когда услышал про него от своей знакомой, хотя и не думаю, чтобы дело здесь было только в моей повести. По-видимому, у этого человека и раньше были какие-то сомнения, колебания, может быть, неясные ему самому или слишком глубоко запрятанные. Я, признаться, не очень верю в полное неведение человека относительно себя самого, своих мыслей, поступков. Нравственное чувство есть у каждого, и если кто-то совершает, допустим, сомнительный в нравственном отношении поступок, то по большей части он знает или, во всяком случае, подозревает, что этот поступок сомнителен. Другое дело, что часто предпочитают об этом не задумываться, находят себе тысячи оправданий...

А литература постоянно будит, тормошит это нравственное чувство, не дает ему уснуть, так?

— Во всяком случае, литература заставляет челове-

ка взглянуть на себя, постараться понять, что ты из себя представляешь, каков ты есть и каков ты можешь быть. Литература нужна, чтобы человек заглянул в себя, — такой я вижу одну из главных ее задач. Чтобы понял: это не о ком-то другом говорит писатель, а о тебе, о себе, о нас. Наверное, это произошло и с моим читателем... Потом, кажется, он все-таки обменялся, дело не в этом. Пусть ненадолго, пусть на минуту — литература должна задевать самое, что ли, сокровенное в человеке. Заставлять его задуматься о таких вещах, о которых он не задумывался или, может быть, избегал задумываться...

Простите, а Вас не смутила столь непосредственная реакция молодого человека на повесть? Прочитал про обмен — и тут же решил не меняться. Как будто эта вещь написана, чтобы осудить обмен со стариками. Дескать, хотите вы или не хотите, все равно в таком обмене есть некий «дальний прицел»...

— Ну, я не думаю, чтобы он меня понял именно так, как вы говорите. Хотя, конечно, некоторые читатели склонны воспринимать слова об «учебнике жизни» слишком буквально. Литература не есть в прямом смысле «учебник», где на последней странице можно подсмотреть ответ. Она не должна решать что-то за нас, вместо нас, она нас учит решать. А уж решать каждый раз должны мы сами. Герцен говорил о писателях: мы не врачи, мы боль. Почувствовав боль писателя как свою, читатель понимает, что речь, по сути, идет о нем, о тебе, не о каких-то там «эгоистах» или «мещанах», а именно о тебе, о читателе, о человеке.

Сейчас, кстати, очень распространен эпитет «антимещанская» в применении к литературе...

— Признаться, я не нахожу этот эпитет удачным. Во-первых, задачи литературы все-таки шире, чем просто обличение. Во-вторых, ответ такого определения так или иначе ложится на литературных героев. То есть как бы подразумевается, что они, эти герои, — мещане, а навешивая подобные ярлычки, мы рискуем многое упростить.

Мещанин, мещанство — это всегда не про нас с вами, это про других. Мещане — это другие.

То есть речь идет о том, что герой, может быть, по сути и мещанин, только давайте не будем его так называть?..

— Почему мещанин? В человеке сплетено много всего. Что-то в моих героях меня не устраивает, что-то раздражает, что-то я в них ненавижу и хочу, чтобы читатель разделял эти мои чувства. Но ведь живой человек — всегда единствен, уникален, неповторим, и давать ему категорическое определение, вгонять в какой-то строй...

Читатель все же это определение дает...

— И пусть! Но поняв моего героя, пропустив его через себя, почувствовав мое к нему отношение. Все это подразумевает некий «труд души», и этот труд важен прежде всего, а не то, каким словом захочет для себя читатель выразить суть моего героя. В конце концов он тоже понимает, что любое определение не абсолютно.

Определение есть оценка...

— А разве я не жду от читателя оценки? Просто я хочу, чтобы он сам пришел к этой оценке. Мне пришлось слышать упреки в том, что я недостаточно отделяю себя от героя, не соблюдаю дистанции, не определяю с полной четкостью свою нравственную позицию по отношению к нему...

Возможно, повод для таких суждений дает, так сказать, внешняя позиция автора по отношению к герою в ваших произведениях? Вы часто пользуетесь так называемой «несобственно прямой речью» или ведете повествование от лица одного из героев...

— Я не думаю, чтобы из-за этого как бы слияния автора с героем пропадала, что ли, поучительная сторона моих вещей. Может быть, я и не заявляю своей нравственной позиции жирными буквами, но она все-таки есть. Все равно вы чувствуете мое отношение — я хочу, чтобы оно стало и вашим, как читателя, — к героям, чувствуете.

те, симпатизирую ли я тому или иному душевному свойству, тому или иному поступку.

Вообще, мне кажется, между читателем и писателем существует своего рода негласный договор. И писатель и читатель прекрасно знают, что, скажем, лгать, воровать, брать взятки, предавать друзей нехорошо. Об этом необязательно говорить, это подразумевается.

То есть существует некая, известная и писателю и читателю, шкала нравственных ценностей, на которую оба они опираются, составляя свое мнение о герое? Если так, тогда действительно «да» и «нет» можно не говорить, «черное» — «белое» — не называть... Ну, а если эта шкала у них не совпадает?

— По-видимому, она и не может полностью совпадать. Я говорю о каких-то безусловных общеизвестных этических нормах, понятиях.

Юрий Валентинович, вот вы стремитесь понять своего героя, перевоплотиться. В результате даже тот, кого вы осуждаете, в чем-то порой оказывается близок читателю, симпатичен или, во всяком случае, по-человечески понятен. Ваш читатель — тоже ведь человек, с какими-то своими слабостями, недостатками. Опять-таки: не подстерегает ли его опасность решить, что вы прощаете своему герою, а следовательно, и ему, читателю, эти вот слабости, недостатки, будничные компромиссы? Понять, говорят, — наполовину простить...

— Не мне, наверное, судить, какая опасность подстерегает читателя. Я же хочу добиться наибольшей достоверности. Касается ли это быта, психических состояний человека, его чувств, мыслей, взаимоотношений с близкими и так далее. Отсюда — стремление перевоплотиться, как вы говорите, понять своего героя. Речь идет не о прощении. Просто я, может быть, не сужу слишком строго, гочнее, не хочу выносить приговора, который «обжалованию не подлежит». Пусть такой приговор выносит или не выносит читатель. Но мне кажется, что он все-таки должен почувствовать, что, например, Дмитриевым из «Об-

мена» я во многом недоволен. Недоволен его дряблостью вялостью, склонностью к самооправданию. Или Глебов из «Дома на набережной». Эта повесть написана отчетливо «в осуждение», может быть, более отчетливо, чем другие мои вещи.

В конце концов одно и то же можно выразить по-разному. Один художник выписывает каждую черточку другому достаточно двух-трех линий — и рисунок готов. Думаю, что любые, даже очень бурные, страстные порывы нашего темперамента, нашей души можно выразить как-то намеком, штрихом, деталью, даже умолчанием. Кроме всего, это заставляет не бездействовать читателя, не позволяет его душе лениться. Не надо кормить с ложки, пусть сам поработает, раскинет мозгами, сам к чему-то придет, до чего-то додумается, сделает выводы. Писатель может его просто подвести, подтолкнуть к этим выводам, дать направление мысли. Читатель ведь тоже должен обладать определенным талантом, во всяком случае, иметь определенное воспитание, вкус. Я, как писатель, ориентируюсь на читателя искушенного. На читателя, у которого уже есть опыт отбора литературы, который понимает, как нужно читать, умеет сопоставлять, о чем-то догадываться, что-то видеть между строк..

Но, согласитесь, даже самому искушенному читателю вы задаете подчас головоломные задачи. Вот, скажем повесть «Другая жизнь». Ее героиня Ольга Васильевна насколько мне удалось понять, не самый близкий вал по духу персонаж. Гораздо большую симпатию у вас кажется, вызывает Сергей Афанасьевич, Сережа, ее муж. Тем не менее повествование вы ведете как бы от лица Ольги Васильевны, напрямую нигде не определяя к ней отношения. По-видимому, вы хотите, чтобы через Ольгу Васильевну, которая изо всех сил старается, но никак не может понять Сергея, чтобы через нее читатель вашего Сергея понял, разобрался в этом непростом характере. Поистине это задача для читателя-виртуоза. Тем более что для ее решения читателю надо «выяснить отношения.

с самой Ольгой Васильевной. Что это значит? Он должен увидеть события глазами Ольги Васильевны, понимая при этом, что ее точка зрения, ее мерка не есть мерка автора и, значит, не должна быть его, читателя, меркой. Перевоплотившись в вашу героиню, он должен в то же время себя от нее отделить. Иначе говоря, он должен стать одновременно и подсудимым и судьей. Кажется, вы именно этого хотите от читателя: чтобы, судя героя, ну может быть, не судя, а размышляя, постигая его личность, он постигал бы себя. Но захочет ли, сумеет ли он проделать всю ту кропотливую, противоречивую работу, которую вы ему предлагаете, не увязнет ли в разнообразных нюансах и оттенках?

— Сложности, противоречия, загадки, с которыми сталкивается читатель, постигая литературный персонаж, сродни тем сложностям, с которыми он сталкивается, стремясь постичь живого человека. Стоит ли доказывать, что «нюансы» и «оттенки» — тоже проявления сути? И что в них она порой проявляется с наибольшей силой? Создать «феномен жизни», «феномен достоверности» — задача, иногда с трудом разрешимая для писателя. Это не секрет, что герой, случается, ставит в тупик не только читателя, но и автора. Начинает вести себя не совсем так, как от него ожидаешь. А в жизни, с живыми людьми такого не бывает? Только живой человек в отличие от героя книги не стоит перед необходимостью беспрестанно доказывать свою жизненность, достоверность.

Речь, по-видимому, идет о некоторой, что ли, «поправке на читателя» — должен или не должен писатель ее делать? Это хитрая штука. Может быть, писатель ее и делает, но делает бессознательно. Не то что он говорит себе: «А напишу-ка я это попроще, подоступнее!» Это неправильно — полагать, что писатель может писать то сложно, то просто, то с «нюансами», то без них. Почему-то никому не приходит в голову требовать от тенора, чтобы он пел басом. Есть ведь и такое понятие, как «склад дарования». Сама по себе доступность еще не является

ни пороком, ни добродетелью. Сидя за рабочим столом, я думаю прежде всего о своих героях, о каких-то профессиональных вещах: постронть фразу... точка или точнее... Читатель тоже присутствует, но он как бы растворен во всем этом. А бывает и так, что писатель во время работы держит в уме кого-то одного, близкого друга, скажем. И пишет как бы для него. Вот мы говорим: «массовый читатель»... А читают-то ведь не массой, не скопом, а в одиночку. И у каждого свои интересы, пристрастия, увлечения... Поэтому я не боюсь, что для кого-то я, может быть, пишу не просто, не так... Роман «Нетерпение», например, — это книга, которую торопливый читатель может просто отбросить. Действие в ней очень медленно, тяжело разворачивается. Но это я делаю намеренно. Некоторые знакомые мне говорили, что допустил промашку, что из такого материала можно было бы сделать прекрасный детектив.

Ну да, подкопы, бомбы, конспирации, «свой человек» в Третьем отделении...

— Но я ставил перед собой совсем иные задачи. Это — другое чтение, к которому надо быть подготовленным... А вообще-то, по-моему, писатель не может да и не должен нравиться всем.

А как, интересно, воспринял читатель ваш поворот к исторической теме? Для многих он, наверное, был неожиданностью...

— До «Нетерпения» у меня была еще одна вещь, которую можно назвать исторической.

Вы имете в виду «Отблеск костра»?

— Ну да. Эта документальная повесть о временах революции, гражданской войны вызвала, кстати, много читательских писем. Это была очень своеобразная почта. Писали старые люди, много пережившие, с драматическими судьбами. Писали знакомые, родственники тех, кого я упоминал. Читатели дополнили мою книгу какими-то новыми деталями, новыми именами. Объявились старые товарищи отца, помогли мне узнать о нем еще кое-

что. Вот, например, Николай Никандрович Накоряков, старый большевик, бывший директор Госиздата. Или Иван Яковлевич Врачев — он мне позвонил вскоре после публикации этой повести в «Знамени» в 1964 году. В гражданскую войну этот человек был комиссаром дивизии на Южном фронте, начальником политуправления Туркестанского фронта. Потом его отстранили от дел. Отецественную войну прошел солдатом. Сейчас он жив, живет в Москве... После всех этих писем, встреч, бесед я расширил книгу почти вдвое. В таком виде она вышла в «Советском писателе».

Что же касается «Нетерпения», то отклики на него были самые разные. Было много писем от потомков народовольцев. Было и такое письмо — от одного старого моряка из города Калининграда. Он пишет категорично, твердо, что прочитал «Дом на набережной», «Другую жизнь» и еще какие-то мои вещи, и это ему понравилось, запомнилось. А вот «Нетерпение» не сумел одолеть. Прочитал сто страниц и бросил. И в библиотеке, пишет он, эта книга лежит на полке и не особенно зачитана. Поверьте мне, старому человеку, не надо было вам браться на эти темы, пишите о том, что вы хорошо знаете. Другие читатели, наоборот, считают «Нетерпение» моей главной книгой, по-настоящему серьезной. Это в порядке вещей, ведь литература допускает разные взгляды, вкусы, толкования... Кто-то пытается отыскать связь между моими историческими и «московскими» повестями...

Юрий Валентинович, а вы сами чувствуете эту связь?

— Я считаю, что в общем это какая-то одна работа. История — это ведь не просто то, что было, история — с нами, в нас. Допустим, сейчас я пишу повесть под условным названием «Старик». Одним краем она должна примыкать к «Нетерпению», другим — к «московским» повестям. Действие ее происходит в гражданскую войну и сейчас, сегодня. Представьте, человек, который дожил до нынешних времен, встречался с людьми, помнившими

«Народную волю», взрыв на Екатерининском канале... Писатель, вероятно, должен из себя все вынимать, без конца вынимать, не только из своего опыта, но и из опыта того познания, которое он сумел накопить за жизнь. Революционное движение в России, гражданская война — это мои давние интересы.

Мне вспоминается один эпизод из «Долгого прощания». Ребров рассказывает старому режиссеру о Клеточникове, о народовольцах, тот его долго слушает, потом вздыхает: для него восьмидесятый год — это Островский, Ермолова, Садовский, Музиль... И дальше: «Правда во времени — это слитность, все вместе: Клеточников, Музиль... Ах, если бы изобразить на сцене это течение времени, несущее всех, все!» Помните? Мне кажется, последнюю фразу вы вполне могли бы произнести от своего имени, как писатель.

— Да, наверно... Увидеть, изобразить бег времени, понять, что оно делает с людьми, как все вокруг меняет. Время — таинственнейший феномен, понять и вообразить его так же трудно, как вообразить бесконечность. Старинные мастера, средневековые допустим, рисовали такие картины, триптихи: младенец, человек зрелого возраста, старик. Но ведь время — это то, в чем мы купаемся ежедневно, ежеминутно... Я хочу, чтобы читатель понял: эта таинственная «времен связующая нить» через нас с вами происходит, что это и есть нерв истории. Помните, у Пристли «Время и семья Конвей»? Мне кажется, так можно было бы назвать многие вещи, в том числе и мои. Допустим, «Время и дом на набережной», «Время и Ребров и Ляля»...

Кстати, в ваших названиях и без слова «время», по моему, есть намек на его ход, во всяком случае, какая-то длительность, продолжительность, неокончателность. В названиях книг или даже заметок. «Предварительные итоги», «Продолжительные уроки», «Бесконечные игры»... Слово «нетерпение» тоже связано со временем. А «Отблеск костра», по вашим же собственным словам,—

это отблеск Времени. Еще можно заметить, что многие повести кончаются не просто эпилогом, а имеют, так сказать, открытый финал. Исчерпав сюжет, вы тем не менее выносите героя на какой-то новый виток жизни. Из прошлого выбрасывается в настоящее. Но и тут вы кончаете не точкой, а многоточием. Мне кажется, это тоже заставляет читателя ощутить ток времени, бесконечность этого тока.

— Возможно. Но, опять же, я редко задумываюсь собственно о читателе, пытаюсь вообразить, прозреть будущее своих героев. Это прежде всего мне, писателю, надо представить, понять, что будет с моим героем дальше, во что он превратится силой времени. Может быть, это выглядит несколько однообразно, но...

Скажите, а садясь за работу над своим произведением, вы уже знаете, что будет с вашими героями дальше?

— Примерно знаю. Хотя в процессе работы многое меняется, приходят какие-то новые решения, новые идеи. Когда я садился за повесть «Предварительные итоги», то твердо верил, что в конце моему герою, Геннадию Сергеевичу, переводчику, суждено умереть. И во время работы постоянно держал в уме эту печальную концовку. Лишь когда оставалось написать три-четыре последние страницы, вдруг понял, что нет, умирать ему еще рано, это был бы слишком простой выход, он должен продолжать жить, тащить свою нелегкую ношу. Потому что смерть — это своего рода рывок, катарсис, очищение. Я подвел своего героя к катарсису, катарсис даже как бы произошел. Так же в процессе работы изменялись концовки и некоторых других вещей. По-настоящему будущее своих героев прозреваешь за рабочим столом.

У некоторых читателей, насколько могу судить, сложилось о вас представление как о писателе, исследующем преимущественно какие-то бытовые ситуации, как о писателе, неспособном, что ли, подняться

над будничной действительностью, оторваться от земли... Случалось ли вам сталкиваться с подобным мнением?

— Да, такого рода упрски слышать приходилось. Раньше, правда, чаще, чем теперь. Но вот недавно Евтушенко написал по поводу моего «Обмена» в Театре на Таганке², что я слишком, что ли, привязан к земле, что мне недостает полета, что я «не умею летать». У нас с ним по этому поводу вышел даже некоторый спор... Все дело в том, что называть полетом.

Как-то в своих заметках вы сказали, что редчайшим писательским даром считаете фантазию и на людей, обладающих ею, смотрите с великим почтением. И даже, кажется, жаловались на недостаток этого ценного качества у себя. Интересно узнать, что вы подразумеваете под фантазией?

— Под фантазией я подразумеваю способность писателя создавать свой собственный мир, свою, если хотите, вселенную...

Простите, но ведь чтобы изобразить живой характер, представить себе, как он будет проявляться в какой-то ситуации, найти точную деталь — разве для этого не нужно обладать фантазией? Разве в этом она не проявляется? Даже в простой бытовой точности?..

— В известной мере, конечно, проявляется и в этом. Я здесь вот о чем хочу сказать. Бытовая точность, подробное изображение быта никогда не были для меня самоцелью. Ведь быт — это огромная сеть взглядов, связей, дружб, знакомств, притяжений, отталкиваний, мировоззрений и так далее. Это сложная сеть, и отмахиваться от быта так же нелепо, как отмахиваться от жизни. Я когда-то говорил, что быт — это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется и поверяется новая, сегодняшняя нравственность. На этом стою и поныне. Хотя теперь считаю, что можно поступиться некоторой бытовой точностью, во имя точности психических состояний человека, движений его души. В этом разговоре

я уже вспоминал о той повести*, что сейчас пишу. Собран большой документальный материал, долгое время я послушно следовал фактам, но постепенно стал чувствовать, что материал на меня давит, что я в нем задыхаюсь. Мне понадобилось отойти от документа, в чем-то даже пойти против него.

Юрий Валентинович, мы с вами говорили в основном о воздействии писателя на читателя. А существует ли, на ваш взгляд, обратное воздействие — читателя на писателя?

— Да, по-видимому, существует. Может быть, не совсем прямое... Знаете, есть ведь и такие формулировки: «идти на поводу у читателя», «угождать читателю». Скорее, здесь можно говорить о связи между читателем и писателем. А эта связь, безусловно, существует, я ее ощущаю. Я ведь уже много лет занимаюсь сочинительством, получаю немало писем, особенно много в последние годы, ну, скажем, лет десять. Эти письма сильно изменились по сравнению с прежними. Изменились читатели, многое лучше понимают, видят. Эти письма создают для писателя определенную атмосферу...

А о чем в основном вам пишут?

— О себе, о своих знакомых, родственниках. О том, что наболело... После «Обмена», например, приходило много писем от старых людей, обиженных своими детьми. Пишут в поддержку... Ну и, конечно, высказывают разные соображения по поводу того, что я написал. Приходят письма из каких-то маленьких городков, о которых даже и не знал. Все это создает и поддерживает у писателя ощущение, что он нужен, нужно то, что он делает.

Случалось ли так, что какое-нибудь письмо заставило вас что-нибудь изменить в своем произведении, добавить или убрать какую-нибудь черточку? Или подсказало вам новый сюжет?

* Речь идет о повести «Старик».

— Обыкновенно я не правлю своих уже напечатанных вещей. Они меня перестают интересовать, к ним я остываю. Что же касается сюжетов... Недавно пришло письмо от одной женщины из небольшого города. Она прочитала «Другую жизнь» и считает, что, как и героиня моей повести, пострадала из-за увлечения мужа парапсихологией. Но мне интересно было даже не это, а то, как она изобразила атмосферу научно-исследовательского института, где работает ее муж, быт и нравы своей среды. Очень любопытной мне показалась фигура руководителя института. Это талантливая, тонкая читательница, тонкий человек. Из того, что она написала, я мог бы, наверное, сделать рассказ.

Но главное в письмах читателей для меня все-таки не сюжет, не характеры и даже, может быть, не то, о чем пишут. А вот само то, что пишут. Пишут — значит, общение состоялось, состоялся контакт. Значит, ты нужен, значит, ты существуешь.

1977 г.

КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК — СУДЬБА

Беседа с корреспондентом газеты «Советская культура»

Когда попадаешь в рабочий кабинет писателя, в первую очередь невольно стараешься найти в обстановке черты, определяющие вкусы, привязанности хозяина, круг его интересов. В кабинете Юрия Валентиновича Трифонова — сплошь стеллажи с книгами. Множество энциклопедий, начиная с Брокгауза и Ефрона, справочники, богатое собрание мемуаров, комплекты журналов, среди которых особенно много историко-революционных — «Былое», «Красный архив», «Каторга и ссылка»...

Перехватив взгляд, писатель поясняет, что давно интересуется историей освободительного движения в России, начиная с народovolьцев, ее особо важными стра-

ницами — 1905 годом, февралем и октябрем 1917-го, первыми годами Советской власти. Издания тех лет и другие материалы начал собирать задолго до того, как родился замысел книг.

На большом столе писателя тесно от газет и журналов, писем, бандеролей. Книга одна — малоформатная, в мягкой красной обложке с черными силуэтами всадников — «Отблеск костра». Видимо, ее всегда хочется иметь под рукой...¹ Рукописи убраны в ящик стола — писатель неохотно говорит о том, что в работе.

— Написал роман. Называется «Время и место», он состоит из отдельных повелл. Место действия — наша Москва. Я вообще, как правило, пишу о Москве и москвичах. Книга охватывает большой период времени: довоенный, война, послевоенный, вплоть до 70-х годов.

А кто живет в вашем романе?

— Людей множество, он густо населен. Главный «житель» — писатель, но роман вовсе не автобиографичен, в нем много фантазии, вымысла. А главный герой его, я бы сказал, время. Наше время, которое — история, и каждый из нас ее творит, осознает он это или нет.

Проблема времени интересует меня чрезвычайно, ибо это категория, изменяющая жизнь. Пусть даже эти перемены не всегда нам заметны, так как мы в этом временном потоке живем, — как говорится, «большое видится на расстоянии...» Чувствовать эти перемены, живя в повседневности, уметь передавать эти изменения — значит показать, чем наше сегодня отличается от вчера, от позавчера, от того, что было десять лет назад, — в этом я вижу одну из важных задач советского писателя.

Иногда не замечаешь, не ощущаешь перемен, происходящих вокруг. А уметь их видеть надо.

Время — категория сложная. Изменяясь само, оно изменяет человека, даже деформирует иногда. Вот в «Обмене», например, помните, как время изменило Дмитриева, главного героя повести, человека вроде бы порядочного, доброго?

Или в «Доме на набережной» — время возносит и опускает людей, меняет их местами. Что произошло с профессором Ганчуком, какая метаморфоза: в двадцатых годах он судья, в сороковых — жертва. Или, к примеру, Шулепников. Пытался вершить судьбы — а где мы встречаемся с ним в финале? Так что время беспощадно и могущественно, оно безжалостно высвечивает истинную ценность человека. Люди должны помнить об этом всегда, потому что, хотим мы того или нет, вне времени, вне истории не живет ни один из нас. История присутствует в каждом сегодняшнем дне, в судьбе каждого человека.

Именно это мне хотелось сказать «Стариком» — прошлое, как и будущее, существует сегодня. Сам я считаю эту вещь критической. Ибо писал о том, в чем вижу немалую опасность — об утрате идей, превращении людей в филистеров, обывателей, рвачей. Об этом я пишу всегда. Но в «Старике», может быть, несколько резче, краски более сгущены. Могут даже сказать, и, говорят, кстати, что люди мною изображены уж очень мелкие, неприятные. Обвинений этих не принимаю: действительно, в чем-то сгустил, но только для того, чтобы ярче показать опасность стремления к обогащению, опасность борьбы за благоустроенность любыми средствами.

Когда бываю за рубежом, меня часто спрашивают, почему я выступаю против людей, которые хотят жить лучше, иметь больший достаток: дескать, это естественно, вполне в природе человека. Но я не против достатка. Я радуюсь тому, что наши люди сейчас живут лучше. «Жигули» у подъезда — это само по себе прекрасно, и прекрасно, что приобрести машину могут сейчас многие. Но не делать же это смыслом жизни! Не должны стать для человека самоцелью «Жигули»! Или дача, как в «Старике». Нельзя путать стремление к улучшению жизни со стремлением во что бы то ни стало благоустроиться, рвать от жизни, как говорил Кандауров, все «до упора».

Протест против пресявлений обывательщины, бездуховности, корыстолюбия, малодушия, отсутствия общественных идеалов — все это есть не только в моих книгах. Это присуще советской литературе, литературе нашего времени, цель которой — формирование нового человека, человека коммунистической нравственности.

В. И. Ленин писал: «Нравственность служит для того, чтобы человеческому обществу подняться выше...» Это было сказано в 1920 году, во время жесточайшей разрухи! Но призыв Ленина «подняться выше» остается важным и сегодня — люди должны и сегодня стремиться стать еще выше, чище, умнее и бескорыстнее. И литература им в этом должна быть первым помощником.

Очень приятно, когда книга встречает умного читателя — единомышленника и твои мысли находят точный отклик. Вот, например, какое письмо получил я недавно от аспирантки из ГДР, которая выбрала «Старика» для исследования: «Вы так ласково написали о Павле, это так важно для нас — такое отношение к старым людям». Да, конечно, гуманизм, о котором мы так охотно говорим и пишем, хорошо бы применять каждый день и по отношению к каждому конкретному человеку. Но это далеко не все, если говорить о «Старике».

Одной-единственной идеи, на мой взгляд, ни в одном произведении нет и быть не может. Об этом говорил в свое время Чехов: когда пишешь рассказ о конокрадах, критики всегда требуют, чтобы в конце крупными буквами было написано «красть коней дурно». Так вот такой надписи в моем романе нет.

«Старик» — вещь сложная, выпошенная. Еще в «Отблеске костра» упоминается прототип Мигулина — Миропов². Этот незаурядный человек командовал Второй Конной армией, доблестно сражался, был награжден...

Для того чтобы восстановить доброе имя комкора, восстановить историю его боев — а за это бились многие оставшиеся в живых мироновцы, — я ездил в Ростов, долго рылся в архивах 1917—1919 годов. Собрав боль-

шой материал, понял, что писать документальную книгу будет трудно. Многие люди еще живы, они приходили после выхода «Отблеска костра», присылали письма, свои документы и архивы, делились воспоминаниями.

Мне хотелось уйти от чисто документальной основы, написать шире — о Петрограде, Февральской революции, а потом уж о гражданской войне. У меня сохранился уникальный дневник³, его ежедневно вел мой дядя, Павел Лурье, 17-летний петроградский гимназист, вступивший в большевистскую партию и сражавшийся с белыми. Документ удивительный — сухой, точный, без литературщины, а главное — записан каждый день! Его я частично использовал в «Отблеске костра», он пригодился очень и в работе над «Стариком». Хотя работа эта началась далеко не сразу после рождения замысла. Лет через десять вернулся к нему, и рядом с первым замыслом появился другой — написать о старом человеке, о том, что старость — это не только возраст, который принято называть преклонным, но зачастую — несчастье, страдание. Написать так, чтобы, прочтя книгу, человек задумался об этом; ведь люди, которые много работали, боролись, страдали, достойны того, чтобы к ним относились намного лучше, теплее, чем мы привыкли в сутолоке повседневности.

Когда я начал «Старика» думал, что это будут отдельные повести — например, о борьбе за дачную сторожку. Это истинная история, все происходило на моих глазах... Но жизнь шире, многограннее, и в литературе можно свести воедино и гражданскую войну, и сегодняшний день, и многое другое. Книга тогда станет «густая», как борщ у хорошей хозяйки...

Почему я так много говорю о «Старике»? Это последний роман (из вышедших, а о невышедшем говорить не люблю). Это любимый роман. И во многом для меня принципиальный, важный.

Вообще хочу отметить как еще одно знамение времени — все больше и больше интереса проявляется в ми-

ре к нашей литературе. Я езжу по издательским делам за границу, часто выступаю с лекциями о советской литературе перед студентами, аспирантами, преподавателями ФРГ, Норвегии, США, Италии, недавно побывал в Швеции. Убедился: читают здесь внимательно, вдумчиво — Шолсхова, Распутина, Шукшина, Айтматова, многих других. Некоторые с подлинным интересом изучают славистику, вопросы задаются чаще всего доброжелательные, и чувствуется стремление понять нашу литературу, нашу жизнь, нашу борьбу⁴. Иногда зарубежным читателям бывает нелегко понять критическую направленность моих произведений, цель которых не обличение, а стремление к совершенствованию человека, общества. И приходится объяснять, что критика — признак силы, она является одним из действенных, эффективных средств воспитания. Естественно, бывают порой и враждебные выступления, не имеющие отношения к литературе, но сама зарубежная аудитория часто дает им отпор.

Я много говорю о зарубежной аудитории, но это, конечно, не означает, что я не встречаюсь с нашим, советским читателем. Разумеется, это не так. И хотя для меня каждое публичное выступление перед читателями, вдумчивыми и искушенными, очень сложно и я страшно волнуюсь, все-таки встречи происходят постоянно.

Выступал на многих московских предприятиях, в институтах, библиотеках, ездил в научные подмосковные городки. Был рад убедиться, что люди много и глубоко читают, интересно говорят и спорят. Порой во время таких встреч удается подметить неожиданные черточки в характерах, услышать оригинальное мнение. Все это ценно и дает знание жизни и необходимую уверенность, без которой невозможен никакой труд, — уверенность в том, что делаешь что-то важное, нужное людям.

1980 г.

ГОРОД И ГОРОЖАНЕ

Беседа с корреспондентом «Литературной газеты»

Библиотекари, активисты общества книголюбов знают, как нелегко бывает уговорить этого писателя поучаствовать в литературном обсуждении, выступить на читательской конференции. И все же их настойчивость, как правило, побеждает. За последние два года Юрий Трифонов был на нескольких читательских встречах — в московских НИИ, в городах Пущине и Обнинске. «Это всегда большое первое напряжение», — признался писатель в нашем с ним разговоре. Конечно, напряжение. Ведь в аудитории, где идет обсуждение его произведений, всегда царит атмосфера острого спора, диспута.

Кстати, обширная читательская почта, что приходит к нему сегодня, тоже носит ярко выраженный полемический характер. Оттого с многими читателями переписка носит личностную окраску, нередко продолжается годами. А кое-кого из своих почитателей и оппонентов Трифонов различает не только по почерку, но даже по голосам. Да, в его почте появились «звуковые письма» — магнитофонные записи с заседаний самодеятельных дискуссионных литературных клубов. Такой клуб, к примеру, вот уже несколько лет действует в Новосибирске. Его душа и инициатор, доцент педагогического института Эльвира Николаевна Горюхина, прислала писателю семь часовых кассет — запись размышлений, споров старшеклассников, студентов вокруг и по поводу «Другой жизни», «Обмена», «Старика»...

В разговорах о литературе, о миссии писателя Трифонов отстаивая свою позицию, часто прибегает к словам Герцена: мы — не врачи, мы — боль, — поясняя при этом, что только почувствовав боль писателя как свою, читатель поймет: речь в книге идет не о каких-то гипотетических «эгонстах, мещанах, а именно о тебе, о читателе, о человеке».

Но сознательно боли редко кто себе желает. Когда же ее причиняют со стороны, разве не возникает естественное желание сопротивляться? И читатель Трифонова иной раз активно сопротивляется, упрекая писателя за то, что он как бы «охраняет от положительных эмоций», «не оставляет иллюзий», «заставляет заниматься самокопанием, тогда как вся художественная литература убеждает нас, что самые несчастные люди — те, кто это делает».

В процессе знакомства с читательской почтой и сопутствующего обмена мнениями приходишь к выводу, что сердитые письма Трифонова, пожалуй, даже радуют: «Значит, задело за живое, а раз так, то это уже не бесследно».

Ну, а в целом, удовлетворяет ли писателя то, как воспринимает читатель изображенное?

— Поскольку читатель — понятие неоднородное, вбирающее в себя подчас полярные слои читающей публики, то вряд ли можно говорить о каком-то единодушии оценок, совпадении мнений, как нельзя говорить об одинаковости воздействия литературы вообще на разных людей, — говорит Трифонов. — Знаю, что некоторой части читателей мои книги неинтересны. Но я не стремлюсь **всем** понравиться: в одном лице соединить для читателя всех писателей невозможно, да и не нужно. У каждого свои вкусы, свои пристрастия. Одних интересуют остро сюжетные вещи, кому-то важна в книге лишь любовная интрига, а кто-то читает только мемуарную литературу или политический роман... Да и писатели пишут по-разному — кто-то просто, общедоступно, по-хорошему ясно, а кто-то, напротив, усложненно. Моя изобразительная манера с годами тоже стала иной, сейчас я пишу, мне кажется, все более сложно. Во всяком случае, «московский цикл» — это другая литература, чем, скажем, мой первый роман «Студенты». Думаю, это ощущаю не только я, но и читатели. Старая проблема — читатель и писатель. Я все-таки рассчитываю на того читателя,

который уже имеет достаточный опыт «поглощения» литературы и способен воспринимать литературное произведение на разных уровнях — идейном, лексическом, эстетическом. Такие читатели у меня есть. Их, возможно, не очень много, да, полагаю, их и не должно быть много. Но то, как эти читатели воспринимают и оценивают мои вещи, меня вполне удовлетворяет.

Когда в журнале «Дружба народов» только-только был опубликован роман «Старик», мы беседовали с писателем о некоторых проблемах литературного ремесла. Юрий Валентинович Трифонов высказал тогда мысль, что в творчестве важно найти свой путь, свой ход движения, в прямом смысле ход, как процесс развития, как движение к определенной цели. Спросила: «Вы нашли его?» «Думаю, нашел.— откликнулся он и уточнил: — Для себя».

— Во всяком случае, начав писать о людях города, я понял, что этот материал необъятен, как и число характеров, которые можно изображать без конца. Город как предмет изображения очень привлекателен для меня. В этом колоссальном замкнутом конгломерате можно найти элементы любого уклада, рядом соседствует старое и новое, прошлое и будущее. Город — огромный резервуар, способный бесконечно питать литературу...

К моменту, когда мы снова встретились, на рабочем столе писателя лежала уже готовая рукопись нового романа «Время и место». Трифонов не склонен пересказывать его содержание, комментировать написанное: «Давайте подождем выхода в свет». Сидели, перечитывали читательские письма, отбирали наиболее характерные вопросы.

«Сердитый» читатель Юрия Трифонова утверждает, что человеку дела некогда заниматься самокопанием. Это, считает он, удел неудачников, которых так много развелось сегодня в литературе, в кинематографе.

— Не люблю слово «самокопание», — решительно за-

являет писатель. — В нем есть оттенок презрительности. Это слово применяют люди, для которых всегда все ясно. Самих себя эти люди, конечно, видят в лучшем свете. Уж они-то не нуждаются в самокопании, они о себе все знают. На самом деле еще Сократ призывал познать самого себя. Так что «самокопание» имеет тысячелетние традиции. Это — серьезное занятие для души и ума, если хотите, это и есть воспитание чувств, то есть задача литературы.

Некоторые оппоненты упрекают вас в том, что вы не показываете «того положительного», что могло быть в ваших персонажах. Не будем сейчас спорить о том, хорошо это или плохо. Примем во внимание факт, что так устроено сознание читателя — он привычно ищет в книгах образцы для подражания.

— Никогда не думаю, каков мой персонаж, к какому разряду его отнести. Стремлюсь лишь к внутренней его правдивости. Меня интересуют характеры. И среди них — как предмет исследования так называемые неудачники, те, кто не сумел чего-то достичь, добиться. В их жизни всегда присутствует драма. А драма, как известно, составляет пищу для литературы. Ищу ответа на вопрос: почему он неудачник? Причины могут быть разные — здесь и неумение устроиться в городе, где так тесно от людей, и неправильный выбор профессии, и семейный разлад... Его жизнь соткана из неудовлетворения, недоделок, несчастий, недочувствований. Человеку всегда чего-то недостает, ему всегда чего-то не хватает, чего-то нужно. И это хорошо. Потому что неудовлетворенность дает импульс куда-то стремиться, искать лучшие ситуации для наиболее полного самораскрытия. Такой тип характера мне интересен. Когда я говорю, что меня интересуют неудачники, то имею в виду не людей, у которых опустились руки, а несколько иное. Напротив, мне нравятся те, кому трудно, кто берет на себя все тяготы жизни, выносит, преодолевает их.

И больше всего я не люблю людей самодовольных,

потому что самодовольство успокаивает, порождает социальное равнодушие.

Отношение к литературе как к учебнику жизни в прямом смысле неверно, ибо литература ничего не решает за нас, но она учит решать.

В каждом произведении должно быть много значений. Литература не может быть сковородкой, на которой можно только поджаривать, а не варить. Задача писателя состоит в том, чтобы создавать именно многогранные вещи. Вот и мне хочется как можно более многообразно и сложно изобразить тот огромный слой людей средней интеллигентности и материального достатка, которых называют горожанами. Это не рабочие и не крестьяне, не элита. Это служащие, работники науки, гуманитарии, инженеры, соседи по домам и дачам, просто знакомые. Я пытаюсь показать людей в разных аспектах. «Схватываю» их в момент, когда они обнаруживают свой эгоизм, карьеризм, жажду денег, хитрость... Скажу сразу, что все это меня не шокирует, ибо я хорошо знаю — речь идет о распространенных недостатках, от которых трудно избавиться в одночасье.

В литературе меня больше всего пугает клишеобразное мышление. Приснопамятная теория бесконфликтности породила сонмы клише. И некоторые из них живучи. Положительный герой не может быть неудачником, а неудачник не может быть положительным героем. Клишеобразное мышление ориентировано не на жизнь, а на предыдущие клише. Дело простое. Если не может быть конфликтов, значит, не может быть неудачников в жизни. Но жизнь — антиклише. Можно быть неудачником, но таким, что никто вокруг об этом и не подозревает. Можно слыть широко известным счастливымчиком, которого гложет скрытая тоска неудачника. Конфликты есть, и не видеть их глупо.

Обращаясь к внутреннему миру человека, исследуя его нравственное состояние, побуждая думать о самих себе, о «вечных вопросах», литература производит ра-

боту по формированию благородных, гармонических людей.

Именно правдивостью своей и достоверностью, помимо, конечно, возросшего уровня мастерства, и сильна наша советская литература, способствующая коммунистическому воспитанию. За эти качества ее и ценят читатели.

Мне кажется, подумать, что и как из прочитанного на тебя влияло, — интересное занятие... Ведь, может быть, чтение в какой-то степени даже меняет нашу жизнь...

Что из написанного вами вы расцениваете как несомненную удачу?

— Трудно сказать. Чем дальше по времени отходишь от своих вещей, тем более критически к ним относишься. Это, наверное, естественно. Ведь если писатель решит, что его посетила удача, что он всего достиг, то творчески он перестанет существовать. Чтобы расти, развиваться, подниматься по спирали все выше и выше, в писателе необходимо должно присутствовать состояние неудовлетворенности тем, что он сделал.

Сейчас люди настолько привыкли к книгам, к чтению, к литературным моделям, что надо постоянно искать новые средства художественной изобразительности. В последних вещах мне хотелось добиться особой объемности, я стремился на небольшом плацдарме уместить как можно больше всего того, о чем хотелось сказать.

Достижение наибольшей плотности, густоты, насыщенности письма являлось той стилистической задачей, которую я ставил перед собой, в частности в романе «Старик». С каждой новой вещью я все больше и больше убеждаюсь: в настоящую прозу может войти все, и все годится. Например, в «Старике» есть несколько страниц реального судебного протокола. Этот чисто документальный материал вроде бы не имеет никакого отношения к художественной прозе. Но оказалось, что особым образом переплавленный документ органично входит в ткань художественного произведения, становится прозой.

Принявшись в 1975 году за эту вещь, я поначалу мыслил поставить в центр повествования всего только дачный конфликт, соперничество в споре за право владения избушкой, оказавшейся без наследников. Однако, уже изобразив несколько характеров, понял, что это неинтересно, что получается глоская вещь. Параллельно я думал о документальной книге. Был собран материал о командарме 2-й Конной армии, бывшем казацком офицере, впоследствии военачальнике гражданской войны Миронове. И как ни странно, исторический материал вдруг соединился с художественным замыслом. Оказалось, что человеческая жизнь может вобрать в себя очень многое — и революцию, и гражданскую войну, и любовь юности, и непонимание старости, и взаимоотношения в семье. Судьба старика Летунова стала как бы яичным белком, который склеил, слепил сюжет.

Я поместил ситуацию в лето 1972 года. Образ той страшной московской жары, когда дымная мгла завлакивала небо, в этой вещи был совершенно необходим. Он все сжимал, как обруч. В финале жара кончается. Обруч распался. Используя эту деталь я избавился от соблазна написать отдельную повесть о том тяжелом московском августе.

Писателю важно не быть жадным, не стараться беречь, держать впрок какие-то хорошие детали, находки, воспоминания, а вводить в книгу все, что накоплено.

Я назвал эту вещь романом, хотя она небольшая по размеру. Но назвать ее повестью было нельзя. И потому, что она вбирает 60 лет жизни Павла Ефграфовича Летунова, начиная с 13-летнего возраста до сегодняшнего дня, и по числу действующих лиц. Сам я не подсчитывал, но мой друг Юрий Федорович Карякин насчитал 39 персонажей с именами, с судьбами, с характерами. Я был поражен, что их так много.

Роман «Старик», пожалуй, наиболее сложное ваше произведение. Оттого во многих письмах проглядывает желание досконально разобраться в его художественной

структуре, глубоко осмыслить его философскую идею. Некоторые читатели высказывают прямую просьбу расставить все точки над i.

— Никогда не мог объяснять написанное. Я вообще стараюсь не спорить, когда говорят: ты написал то-то и то-то. Есть такие дотошные люди, которым бывает с полувзгляда понятно, что автор имел в виду, даже каких персонально людей, что изобразил, отобразил. А автор ничего не изображал, ни на что не намекал. Он просто хотел показать время и человека в нем.

Всегда удивляет желание выудить из произведения какую-то одну «главную» идею, которая бы свела смысл написанного к одной фразе. Но так не бывает. Писатель в каждую свою книгу вкладывает не одну идею, а некую сумму идей. Читатель должен сам докапываться до истины, искать верный путь в лабиринте ходов к ней.

Трагедия одного из главных персонажей романа командарма Мигулина разворачивалась на фоне огромных исторических потрясений. Но, кстати, нравственная гибель человека — а гибель Мигулина была ведь и нравственной гибелью — может произойти и в обыденной жизни, в масштабе, скажем, маленького учреждения. Почему погиб Мигулин? Он погиб от недоверия, от того, что его не понимали. Значит, надо стремиться видеть суть в людях, стараться понять, во всяком случае, не судить их наотмашь. Вот, допустим, одна из идей «Старика».

Меня огорчает, что никто не разобрал роман с позиций чисто литературных — с точки зрения композиции, языка и так далее. Почему-то, оценивая произведение, критика чаще всего бывает озабочена тем, чтобы выразить собственные мысли, — отсюда натяжки, приблизительность, а подчас неуважение к тому, что желал сказать автор. Этот эгоцентризм, к сожалению, распространен довольно широко.

Вообще иные критики, пишущие о современной литературе, отмечены своеобразным дальтонизмом: не различают цвета. Говоря о цвете, я имел в виду ткань прозы,

ее художественность, краски, неповторимость. Особенно страдают от критической слепоглухоты молодые авторы. С ними не церемонятся. Можно безопасно называть голубое зеленым, а фиолетовое черным. С большим удивлением я прочитал, например, в статье Ю. Идашкина разнос первой книги талантливого В. Богатырева. Над языком и образностью молодого прозаика критик ядовито потешался, не понимая того, что приводит примеры отличной прозы!

И все же, наверно, есть исследователи, чей взгляд на ваше творчество в какой-то мере совпадает с внутренней авторской самооценкой?

— Да, конечно. Это А. Турков, А. Бочаров, Б. Панкин, Л. Теракопан...¹

Кстати, Б. Панкин, в целом высоко оценивая «Старика» как несомненную творческую удачу, вместе с тем приходит к такому выводу: «...среди персонажей, принадлежащих сегодняшнему дню, слишком мало находишь новых, неожиданных для тебя лиц. Старые же знакомцы от чрезмерного употребления словно бы повяли, слышались и не интересны моему читательскому любопытству».

— Б. Панкин — критик, тонко чувствующий не только достоинства, но и слабости писателя. Но с этим его утверждением не могу согласиться, хотя в его упреке не вижу для себя ничего обидного. Достаточно вспомнить классику — и чеховский дядя Ваня на кого-то похож, и женщины Достоевского схожи, у Толстого Нехлюдов и Левин друг другу сродни, так что характеры могут повторяться. Но все же правильнее, на мой взгляд, говорить об имеющемся сходстве, а не о повторении. Ведь «Дом на набережной», «Обмен», «Другая жизнь», «Старик» — это все ситуация разного времени. А время неминуемо накладывает свой отпечаток на знакомый характер. Кроме того, в «городском цикле», мне кажется, есть и абсолютно новые персонажи. К примеру, в «Старике» это Кандауров — не главная в романе, но очень важная фигура.

...Окидываю взглядом рабочий кабинет писателя. Здесь три стены занимают полки с книгами. Первое впечатление — тома по истории, искусству, живописи расставлены в отчаянном беспорядке. На самом деле все подчинено строгой логике необходимого. Нужная книга должна быть всегда под рукой, место ее в иерархии книжных ценностей строго определено. На самом почетном из них — книги Чехова, Достоевского, Толстого.

При прощании задаю последний вопрос:

Что вы считаете самым главным событием вашей творческой жизни?

Чуть помедлив, писатель отвечает:

— Появление в газете «Московский комсомолец» моего первого рассказика. Это случилось в 1947 году.

1981 г.

«КАК СЛОВО НАШЕ ОТЗОВЕТСЯ...»

Беседа с критиком Л. Аннинским

— Недавно я встретил знакомого литератора и спросил: «О чем пишете новый роман?» — «О защите природы». Мне это показалось смешным. Любовь к природе превратилась в какой-то фетиш.

Немного неожиданное начало. Мне кажется, природа никогда не была для вас предметом специального интереса. А что вас тут смущает?

— Понимаете, такие вопросы находятся не столько в ведомстве литературы и искусства, сколько — государственных органов. Ну не стали бы Толстой или Достоевский писать об этом художественное произведение. Между прочим, все не так безобидно, как кажется на первый взгляд, и оборачивается тем, что на второй план отходит главный герой литературы — человек. Дальше — больше: кое-кто уже считает, что и нравственность надо выводить из природы. Я вам, проще, передам один раз-

говор. Речь зашла о нравственности — тоже модной сейчас теме, — и собеседник мой сказал: «Природа ведь не знает нравственности. Почему мы должны быть исключением? Вот волк поедает козленка — это нравственно или безнравственно?» — и посмотрел на меня победоносно.

Он абсолютно прав.

— Прав? Замечательно! Но человек тем и отличается от волка, что несет в себе начало, которого природа не знает: совесть.

Тем не менее, Юрий Валентинович, реальность — вещь жестокая.

— Так вот, совесть, Лев Александрович, существует, чтобы в этой реальности человек оставался человеком.

Остается маленькая подробность: откуда человек возьмет совесть и вообще откуда она берется в этой реальности? Но давайте держаться поближе к сегодняшней литературе. Возьмем трех писателей: Шукшина, Распутина и Трифонова. Совершенно очевидно, что у Шукшина и Распутина природа, как философема, играет большую роль, чем у вас, и для них имеет смысл тот вопрос, который вам кажется абсурдным.

— Но главным у Распутина и Шукшина остается все-таки человек. Для них человек — имя существительное, поэтому я их считаю настоящими писателями.

Ваша реакция закономерна: для вас природное начало в человеке безусловно отрицательно. Вот вы наблюдаете, как женщина ревнует — это в «Другой жизни», — и из-под красоты человеческой у вас мгновенно вылезает злобная зверюшка, которая только и ждет своего часа, чтобы укусить соперницу. Вы недоверчивы к природе.

— Нет, просто я не желаю природе боготворить. Я не хочу считать, что в природе все благо, все прекрасно. А, скажем, раковые клетки — не природа? А тайфуны, землетрясения, лесные пожары, смертоносная жара? А крысы, москиты, грызуны, скорпионы, ядовитые

змен, мухи цеце — не природа? Ведь природа не только березка у пруда. В ней много гадости и много страшного. И я повторяю старую истину о том, что человек — это царь природы...

Выходит, прав был ваш собеседник, смотревший победоносно? Так кто ж человек в природе? Царь? Значит, владыка? Значит, насильник?

— Царь в смысле метафорическом. Он венец природы и действительно мера всех вещей. А некоторые писатели стали вдруг мерить человека природой — сосной, волком, собакой. Я ведь природу тоже не отбрасываю. Я ее люблю, но не делаю из нее фетиша. Естественно, не делают этого и мои герои.

В том-то и дело, что ваш герой внутренне разорван и противоречив, и вы это состояние считаете непоправимым. А «деревенщики» (да простят они мне это слово) пытаются найти в человеке связь и цельность. Именно в этом дело, а не в соснах, в которых иные жаждут заблудиться. Вопрос не в количестве собак и сосен, а в концепции человека, развиваемой этими писателями.

— Мой герой так же разорван и противоречив, как разорваны и противоречивы мы с вами, как разорван и противоречив каждый человек, в том числе деревенский. Идеального человека искать не надо — это бессмысленно, но надо искать идеальное в человеке. Шукшин писал о деревне, потому что сельскую жизнь знал лучше. Я пишу о городе, потому что лучше знаю город. Но это не значит, что мы должны заниматься социологией. Русская литература в ее лучших образцах — литература мысли, духа, исследующая характер человека; если хотите, городского. Городской человек более сложен, гораздо больше магнитов его разрывает.

Почему же это он более сложен?

— Потому что больше людей его окружает. Люди и есть то, что разрывает человека.

Думать, что городской человек более сложен, — это чудовищная иллюзия, за которую нам уже приходилось

и еще придется расплачиваться. Городской человек не более сложен, а более умело рассуждает о сложности. Но я понимаю вашу логику: вы в городе не видите цельного и естественного человека и не верите в его существование. Я не думаю, что такого человека намного легче найти в деревне; повторяю: это тоже иллюзия, в ином деревенском человеке не меньше лжи и лукавства. Но если решает не «прописка», а сфера духа, то у «деревенщиков» эта жажда найти человека естественно доброго, естественно красивого — святая жажда. Вы такого человека не находите, потому что ваш герой погружен в городскую текучку. Недаром нашлись критики, которые написали вас в певцы быта...

— Знаете, мне надоело разъяснять свою точку зрения на этот вопрос, поэтому буду говорить резче, чем обычно¹. Никакой бытовой литературы не существует. Писатели разделяются не по тематике, а по уровню возможностей. Мне иные «деревенщики» ближе, чем иные городские писатели. Бесмысленное понятие «быт» запутывает дело и втягивает в себя, как в бездонную воронку, все стороны и проявления человеческой жизни. Я пишу о смерти («Обмен») — мне говорят, что я пишу о быте; я пишу о любви («Долгое прощание») — говорят, что тоже о быте; я пишу о распаде семьи («Предварительные итоги») — опять слышу про быт; пишу о борьбе человека со смертельным горем («Другая жизнь») — вновь говорят про быт. Я думаю, это вот отчего: разучились читать книги. Я имею в виду критиков. Они разучились². Не все, конечно, но многие. А бесконечно раздутое целлофановое понятие «быт» — удобный мешок, куда можно бросать все, что не нужно, в чем ты не разобрался, и всякого рода объедки от литературных пиров.

Ну, я за других критиков не ответчик и вспомнил о них кстати. Однако сказать «я пишу о любви», «я пишу о смерти» — значит, почти ничего не сказать: тут уж такие необъятные «мешки», где что угодно затеряется.

Толстой пишет о смерти и Чехов о смерти, однако «Смерть чиновника» и «Смерть Ивана Ильича» — вещи слишком разные. Вопрос в том, кто умирает, как умирает... Русская литература искала человека, который стоял бы обеими ногами на земле и кормил всех остальных.

— «Кормил!» Не задача литературы — кормить. Забота экономики, как сажать — квадратно-гнездовым способом или иначе. И эта невероятная вдруг любовь к природе...

Да что ж она вдруг стала для вас опасностью? Чего тут бояться? Впрочем, понимаю: когда вы ищете разрешения нравственных вопросов, то действительно боитесь природного начала. Вы стоите на городской почве, а это значит — иной почвы не чувствуете.

— Я просто ощущаю природу города, она тоже существует. И город — лес, понимаете? В нем есть свои деревья, ущелья, овраги, ямы — что хотите. Но при чем здесь волки и овцы?

При том, что природа, как мы выяснили, вообще, сама по себе нравственности не знает.

— Это касается только природы. И оставим это природе.

Как «оставим»? Человек-то существо природное. Допустим, он вносит в природу нравственность. Но кормиться-то люди все равно должны, никуда не денешься.

— Нет, человек вносит нравственность только в общество себе подобных. Природа же была, есть и будет равнодушной, как гениально определил Пушкин.

Хорошо, оставим этот вопрос, мы его тут не решим. Я вам задам другой: каким видите вы, русский писатель, человека ближайшего времени? Нормального человека, среднеположительного, так сказать?

— Это человек, живущий по совести, если употреблять старое русское слово. Будет ли он работать на земле, будет ли работать в городе — где-то в конторе, —

но он должен жить по совести. Это будет его отличать от волка.

Всю жизнь слышу «живи по совести», причем от людей, имеющих в виду прямо противоположные вещи. Иногда кажется, что мы с помощью совести хотим восполнить прорехи в «закономерности» и «законности». Особенно пикантно это соединение совести с «конторой». Некоторые «конторы» мы знаем по фельетонам. И по практике, впрочем. Интересно, как это жить по совести, работая в таких одиозных «конторах»?

— Наверно, трудно. Но надо иметь по совести отношения с сослуживцами, с начальством, со своим делом — вот вам и работа по совести. Та же самая «контора» есть и на селе. Как вы представляете себе — крестьянин прямо на грядках, что ли, сидит?

Но урожай-то растет на грядках, а не в конторах! И что же — дальше того, что надо жить по совести, вы ничего и не скажете читателю?

— Нет, скажу...

Вот и скажите Лукьяновым и Дмитриевым: живите, братцы, по совести! — а они услышат разное и делают по совести разное. Не верю я в эти призывы.

— А вы верьте только в то, что они реальны. Вы верите, что Лукьяновы и Дмитриевы существуют в жизни?

Конечно.

— Вот чего я и добивался.

Но у вас есть идея и помимо этого: вы считаете, что Лукьяновы виноваты перед Дмитриевыми.

— Я этого не утверждаю. Нет, тут мы возвращаемся к вашей статье, с которой я и десять лет назад не был согласен³. Я ничего подобного не писал — вы просто прочли собственные мысли. Так вот и написали бы книгу сами!

Я и написал — в своем жанре. А что до мысли, то внутри вашего текста все это было.

— Да не было! Вы сделали вид, что я Дмитриевых боготворю, а я над ними иронизирую.

Иронизируете, конечно. Как и над остальными. Но лучше Ксении Федоровны там для вас никого нет. Вы Дмитриевых любите, а их противники вам чужие.

— Я люблю людей живых. Если одни получились живые — слава богу. Если другие не получились — значит, моя вина как писателя.

Что значит — «моя вина»? Если вы написали плохо, так я это и читать не стану.

— Но «Обмен» вы прочитали, однако не захотели увидеть то, что как раз написано: Лепа обвиняет Дмитриеву, мать мужа, в ханжестве, а та Лену — в мещанстве. Так они же квиты! Почему вы этого не заметили?

Потому что вы все-таки душой были на стороне Дмитриевой.

— Да потому, что она умирает! А остальные остаются жить. Неужели это не ясно? Я же написал слова, я же написал сцену!

Это-то ясно. Неясно другое: дядюшка Веры Лазаревны тоже вроде как умирает, однако ни слов, ни сцен... Он вам не очень важен, он другого типа человек. И потом — кто же читает слова, Юрий Валентинович? Вы пишете за словами реальность, и я на нее реагирую...

— Нет, с вашей стороны была передержка: вы написали о схеме, какую себе замыслили, — их, мол, противопоставляют. Да ничего подобного! Я б сказал, что и те и другие хороши. Понимаете? И те и другие.

Только одних вы при этом оплакивали, говорили, что они жертвы, а других обвиняли в том, что они чуть ли не нравственные палачи.

— Откуда еще взялись «палачи»?

Ну, доводя аналогичные эмоции до предела...

— Не доводите до предела. Это все-таки не азартная игра, а литература. Кстати, почти вся критика об-

виняла меня как раз в обратном: в том, что я чересчур бесстрастен, стою в стороне, не высказываю своего отношения к героям. Вот и пойми вас!

Понять просто — если признать право критика на такой обостренный отклик, иначе мы, критики, только и будем повторять то, что писатели уже написали, и все пойдет по кругу.

— Но я просто всегда удивляюсь, как иные критики предварительно составляют себе схему, а потом обрубают произведению руки и ноги и укладывают в прокрустово ложе.

Да хоть бы и так. Оно же напечатано — и гуляет себе с руками и ногами, что вы всполошились? Но, фигурально говоря, я защищаю именно эту точку зрения: что как критик имею право обрубить произведению руки и ноги. И не потому, что я такой садист...

— Я понимаю: у вас есть какая-то идея...

Даже не идея: у меня есть ощущение вашего присутствия в литературе, которое, естественно, не совпадает с вашим внутренним самоощущением. Потому что я-то смотрю со стороны. Я, конечно, читаю и слова, но стараюсь сквозь них увидеть, из какого духовного материала вы строите героев. Слова — не случайность.

— Слова — очень существенно; все-таки фраза состоит из слов.

Фраза — да, но мысль, эмоция — из того, что за словами стоит.

— Из того и другого. Но как же не замечать такие отчетливые, наполненные авторским отношением и чувством сцены, как будто их вовсе не было?

Потому что я опираюсь на те сцены, которые соответствуют моему ощущению.

— А-а-а! А другие выбрасываете? Значит, ваш суд несправедлив.

А зачем мне справедливость? Ее у меня не более, чем у вас, и я также субъективен.

— Тогда это не суд, а, так сказать, самовыражение.

Разумеется. И уж, конечно, не суд. И я никакой не судьба вам. Мое суждение — это мое самовыражение во взаимодействии с вами как писателем.

— Тогда я, прошу прощения, здесь ни при чем.

Вы и есть ни при чем. Вы написали — дело сделано: ваше детище гуляет само по себе, и мое право с ним взаимодействовать. Потому-то у меня никогда и не получается единодушия с авторами, что они, с моей точки зрения, тут ни при чем. Как и я ни при чем, когда потом кто-то высказывается по моему адресу и уже мне обрубают руки-ноги.

— Но ведь дело критики опираться на текст. А мы должны, так сказать, создавать «фикшн».

Такой «фикшн» все создают — и вы и мы. Вы опираетесь на эмпирику, я опираюсь на ваш текст, но вы тоже используете эмпирику, исходя из ощущения духовного процесса, идущего в жизни. Я же взаимодействую с вашим ощущением духовного процесса. Статьи критиков возникают отнюдь не только из текстов, а еще из очень-очень многого. Что касается той моей статьи в «Донне», которая вызвала ваше недовольство, то я помню, из чего и почему она возникла. Я верил, что кто-то должен в литературе сделать то, что вы начали делать. Когда появились ваши позести, я ахнул...

— И набросились на меня. А надо было поддержать, если действительно ахнули.

Интересно вы ставите вопрос... А разве я вас не поддержал тем, что «набросился»?

— Вы просто солидаризировались с другими моими критиками — писали то же самое, что они. Правда, с другой стороны, я знаю.

Так эта другая сторона и есть для меня суть дела.

— Но не имеет отношения к моей прозе...

Некоторое имеет — как повод и материал. Мы тут подходим к обсуждению очень горячего сейчас вопроса: что должна делать литературная критика? Эта проблема всегда была болезненной, и в XIX веке тоже, потому что

тогда не только писатели, но и критики верили, что критика существует для писателей. Сейчас писатели по-прежнему в это верят, а критики, так сказать, эмансипировались. Критика стала совершенно автономна, и я только тем и живу.

— Но здесь по отношению к писателям есть какая-то безнравственность, если уж хотите точное слово. То есть критик, который хочет утвердить свою автономность и своеобразие, не задумывается над тем, справедлив его суд или нет. Ему не это важно. Он выдерживает какую-то цитату, что-то подрезает — и самовыражается.

Все верно. Можно обойтись даже и без цитат.

— Вам нужно было доказать, что нельзя противопоставлять мещанство каким-то интеллигентам. Вам показалось, что моя повесть для этого подходит. Тут вы полярно сошлись с критиками, которые меня ругали за то, что я как раз по-настоящему такого противопоставления не показал. А на самом-то деле я написал неоднозначно, как в жизни бывает: я хотел сказать, что в конце концов Лена в чем-то права. И очень многие так считают: «А какая, собственно, она мещанка?» А семью Дмитриевых я написал довольно прямолинейно: действительно в них есть ханжество и действительно эта мать во всем себя считает хорошей — там есть такие фразы, я их подчеркиваю.

Интересно, так ли вы оценивали бы сейчас своих героев, если бы критика не заставила вас с такой остротой продумать эти аспекты? Но это, как говорится, вопрос для будущих ваших биографов. Я сейчас хочу вот что уточнить: вы говорите, что критик, желая утвердить свою оригинальность, злоупотребляет произведением писателя. Отнюдь. Никакого зла нет — по крайней мере с моей стороны. И нет желания утвердить свою оригинальность за ваш счет. Критик так же высказывается о духовной реальности, как высказался о ней писатель.

— Почему же критик не задумывается над тем, что именно хотел сказать автор? Эта безнравственность дошла до своего апогея, когда один критик начал писать статью о моих вещах, имея перед собой такую схему: Трифонов может писать только о том, что он пережил. Правда, он полностью отменил роман «Нетерпение», поскольку, видимо, догадался, что во времена Желябова я еще не родился. В оценке «Обмена» вы были хоть и несправедливы к каким-то моим посылкам, но на высоте в смысле критической добросовестности.

Благодарю вас. Но ведь добросовестность неотделима от установки. Вы для меня писатель, осмысляющий судьбы интеллигенции. И то, что я в вас не приемлю, я не приемлю и в собственном опыте. А к писателям-деревенщикам — вернемся к началу нашего разговора — я как отношусь? Извне. Вдруг там какое-то спасение есть — вдруг оттуда придет человек, который снимет внутреннюю противоречивость нашего героя?

— Вы знаете: это снимается не в литературе...

А что, по-вашему, русская литература — только литература? Никогда она не была только литературой. И не будет. В том-то ее судьба, что она всегда была и философией, и социологией, и еще много чем. У нас литература всегда была в сем. И вы уж не взыщите, что написали вроде бы повесть для чтения, а мы ее прочитали не так, как вам бы хотелось. Вы же любите цитировать Герцена: «Мы не врачи, мы боль». Так у меня тоже болит. И я не вижу в этом для вас никакого ущерба. Напротив, многие писатели дорого бы дали, чтобы оказаться в таком положении, как вы.

— Лев Александрович, как вы знаете, я к вам очень хорошо отношусь...

Да, да, со мной все в порядке. Я говорю о нашей позиции вообще, о критике в принципе.

— Если в принципе, то о чувстве меры не грех бы вспомнить. И о совести, я думаю, тоже,

Ну вот, опять о совести... «Чувство меры» — это ощущение закономерности, а совесть безмерна по определению. У нас своя задача и своя одержимость. Так что аптёчной справедливости не будет. Иначе нет настоящей критики. Вне одержимости критика служебная. Она неинтересна. Это прекрасно, что ваши вещи так взорвались, что о них столько спорили. Чего ж вам обижаться на критиков? Мы естественный хвост кометы. Есть солнце — светится хвост. Нет солнца — будет сам по себе лететь черный кусок метеорита. И поймите: вы мой писатель и ваши противоречия — мои.

— Должен сказать, что я действительно читаю вас с интересом, потому что всегда нахожу какую-то своеобразную мысль⁴. Но если говорить о критике вообще — если вот честно говорить, — то, видимо, критики и писатели часто существуют автономно.

Двумя руками подписываюсь! Не читайте вы критику, ради бога! А если читаете, читайте, как будто она не про вас. Вы, так сказать, в вашем тексте остаетесь.

— Спасибо. Вы очень добры. Но все же это безнравственность.

Если понимать нравственность прикладным образом — да. С известной точки зрения, безнравственно вообще художественное творчество, ибо оно выволакивает сокровенные вещи на всеобщее обозрение и заставляет обсуждать то, что обсуждать неловко. Есть элемент безнравственности и в том, что я беру ваше детище и с его помощью строю свое. Но вообще это не столько безнравственность, сколько, как говаривали в старину, соблазн, которому мы поддаемся — мы все, кто занимается художественной литературой и ее обсуждением. Это безжалостно. Не безнравственно, а безжалостно. Согласен.

— Это вы соглашаетесь сами с собой.

Пусть так. Безжалостна к себе поэзия, которая публикует интимные признания...

— Поэты безжалостны к себе. Это их право,

И вы, прозаики, не лучше. Прототипом Наташи Ростовской послужила Татьяна Кузминская, сестра жены Льва Николаевича. Да и сама Софья Андреевна. Это все знали. Томас Манн извинялся перед прототипами за то, что не устоял: соблазн. Лескова убить были готовы за такие вещи! Литература вообще великий соблазн и критика, конечно, тоже. Тем более что я беру не эмпирику, известную нескольким лицам, а ваш текст, который знают миллионы читателей. Еще бы не соблазниться. Но с тем примите, иначе не выйдет ничего. Не сегодня, кстати, сно началось: такой прожигающий анализ, который сквозь текст выходит к проблемам, волнующим общество, — это традиция Белинского. Другой вопрос, что до него не дотянешься...

— Вот тут и выходит: дотянуться до Белинского не удастся, сверхзадача не выполнена, но и простая задача — объективно оценить то, что хотел сказать автор, — тоже в забросе, потому что она, дескать, слишком мелка...

Это уж у кого как...

1980 г.

РОМАН С ИСТОРИЕЙ

Беседа с литературоведом Р. Шрёдером

Юрий Валентинович, в ГДР вас хорошо знают, ваши произведения издаются у нас большими тиражами, их читают и горячо обсуждают. В больших и маленьких городах ГДР мне доводилось присутствовать на оживленных обсуждениях трифоновских книг. Постепенно мне стало ясно, что ваши произведения воспринимаются в трех разных аспектах. Многие читатели прежде всего ценят ваш исторический роман «Нетерпение» о революционерах-народовольцах, которые в 1879 году перешли к тактике террора и 1 марта 1881 года убили царя Александр-

ра II. Отмечалось, что творчество Трифонова — это прежде всего «роман с историей» в горьковском духе, как это сформулировано в «Климе Самгине», то есть «любовная драма» ищущего духа и революционера с историей, когда он в поисках путей гармонического слияния с народом, с эпохой и с человечеством, в поисках народного и своего собственного самоосуществления заново переживает в себе мировую историю, чтобы путем анализа прошлого и современности отыскать дорогу к «третьей действительности», к возможному и желаемому будущему.

Другим читателям самым существенным в вашем творчестве представлялось социологически точное описание и анализ сегодняшней обиденной московской жизни, и они с радостью отмечали знакомые, слишком узнаваемые повседневные ситуации и поступки героев. Им возражали те, кто считает, что Трифонов прежде всего с глубоким психологизмом ставит «вечные проблемы» — любви, смерти, ревности, рождения.

Один участник дискуссии говорил, что трифоновский «роман с историей» развивается в ключе психологического анализа; из диалектики конкретных обстоятельств и общечеловеческих устремлений. «Вечные темы» разворачиваются лишь на основании такого художественного видения мира. Высказывая свое мнение, читатель опирался на ваши слова о том, что тот, у кого нет чувства истории, чтобы распознать в современнике все, что ему предшествовало, не может распознать современника. Юрий Валентинович, что бы вы ответили этому читателю?

— Я думаю, что, наверное, правы и первые, и вторые, и третьи читатели. Я знаю: история присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой человеческой судьбе. Она залегает широкими, невидимыми, а иногда и довольно отчетливо видимыми пластами во всем том, что формирует современность. Это не просто фраза. Прошлое присутствует как в настоящем, так и в будущем. Думаю,

вам понятно, что мне трудно говорить о том, почему мои произведения нравятся читателям. Это должен делать кто-нибудь другой. Могу только сказать, что для меня самое важное — показывать жизнь человека, простого, обычного сегодняшнего человека, со всеми перипетиями его сложной жизни, потому что жизнь совсем простого человека, которую я хорошо знаю, всегда очень сложна. Наверное, поэтому у меня много читателей. Они видят в моих книгах не только московскую жизнь, они находят в них собственные проблемы и сложности. Что же касается характеристики моих творческих усилий как «романа с историей», то я считаю ее — как я вам уже однажды писал — очень меткой.

В этой связи возникает другой вопрос: с одной стороны, Трифионов объясняет, что история незаметно продолжает действовать. В рассказе «Ветер» сказано: «Мертвые призывают, и живые идут». А с другой стороны, вы однажды говорили, что люди похожи на свое время больше, чем на отцов. Как это понимать?

— Я думаю, что тут существует диалектическое единство. Да, само собой разумеется, человек похож на свое время. Но одновременно он в какой-то степени — каким бы незначительным его влияние ни казалось — творец этого времени. Это двусторонний процесс. Время — это нечто вроде рамки, в которую заключен человек. И конечно, немного раздвинуть эту рамку человек может только своими собственными усилиями. Короче говоря, мне кажется, что тут нет противопоставления, противоречие чисто диалектическое.

В романе «Нетерпение» вы показали соотношение исторических условий и стремления человека к их изменению на очень трагическом примере. Тогдашние русские революционеры-народовольцы перешли от пропаганды народной революции к террору и потому в конечном счете невольно стали действовать по нечаевскому принципу «все дозволено». Почему это давнее время стало для вас таким важным?

— Это время, от которого нас отделяет столетие, очень важно не только для меня. Тогда очень много сплелось друг с другом, завязались бесчисленные узлы будущей истории. Эта эпоха важна для всего мира, потому что она помогает понять «горячие события» сегодняшнего времени. Достоевский написал в свое время роман «Бесы», который я считаю гениальной книгой; конечно, не только я, весь мир признал ее гениальной. Достоевского натолкнуло на этот роман дело Нечаева.

Нечаев в целом ряде важных пунктов отличался от героев 1 марта, о которых я писал в «Нетерпении». Для Нечаева, так же как и для иезуитов, главной была цель. Средства не имели для него никакого значения. Это лишало цель нравственного содержания. И отсюда возникли необычайные сложности, потому что цель лишалась человечности, ведь нравственность — это всегда человечность. Поэтому нечаевщина в конечном итоге выродилась в «революционный» бандитизм. В своем романе я хотел показать, что с помощью террора нельзя достичь истинных общественных целей. В современном мире террористы всех калибров и оттенков следуют нечаевской линии, это значит, что они пытаются достичь своих целей любыми средствами. Цели эти очень путаные, иногда псевдо-революционные, иногда просто мелкие, личные, хотя все эти террористы украшают себя каким-нибудь революционным флагом. Поэтому история столетней давности Нечаева и всей нечаевщины представляется мне такой важной для сегодняшнего мира, для понимания событий, которые только внешне кажутся революционными, а в действительности являются выражением самого большого человеческого эгоизма.

Долгое время мы в духе вульгарного социологизма подчеркивали роль исторических обстоятельств, внешних условий, определяющих жизнь человека. А вы в том, что мы называем историей, делаете упор на значение человеческих страстей и страданий. Истоки ваших произведений последних лет заложены, как мне кажется, в про-

блематике «обмена». В повести «Обмен» история квартирного обмена раскрывает нравственно-идеологический обмен, отказ от нравственных и гуманистических традиций ради внешне более спокойной и приятной жизни. В «Доме на набережной» мы сталкиваемся с обменом нравственных и духовных принципов на псевдонаучную карьеру. Однако речь идет не только о нравственном падении. Образ одного из героев романа — обманутого, «обменянного» профессора Ганчука — свидетельствует о том, что тут уже новая глава вашего «романа с историей». И в «Нетерпении» в конечном счете тоже проблематика обмена, лишь иначе сформулированная: народо-вольцы обменяли идею народной революции на идею террора. Народо-вольцы пытались субъективно-волюнтаристски свершить то, что объективно еще не созрело. А каково ваше отношение к этой проблеме?

— Я понял ваш вопрос. Он касается исторических возможностей человека. Эти возможности человек не всегда правильно оценивает. Иногда он их недооценивает, иногда переоценивает. Порой случается, что человек предпринимает какие-то действия с субъективными намерениями и представлениями, а объективно они носят совсем другой характер. В таком случае эти действия приводят к другим результатам, и только потому, что человек неправильно оценил объективные возможности, не разглядел временных границ обстоятельств.

Это, конечно, относится и к народо-вольцам. Они очень ошибались в своей оценке возможностей революционного движения в тогдашней России. Они превратились в группу террористов, бомбометателей, которые практически не могли изменить общественный порядок. Можно сказать, что внутренне они все ближе подходили к нечаевщине. Желябов понял это раньше других. Россия не была подготовлена для осуществления их целей¹. Эти заблуждения народо-вольцев, их неверные представления о ситуации в России привели к тому, что они внутренне переродились. Желябов предостерегал своих това-

рищей. Но они не сразу к нему прислушались. А те, кто пришел в начале XX века на смену народовольцам (это были эсеры), уже очень многое усвоили из нечаевских принципов.

Если я вас правильно понял, то эта главная мысль сформулирована в романе так: Желябов «начал с того, что хотел учиться у народа, а пришел к тому, чтобы учить историю».

— Да, вы совершенно правы.

В этом аспекте «Нетерпение» с литературно-исторической точки зрения представляет собой новую трактовку старых, уже освещавшихся в литературе тем. Подобная новая трактовка старых тем является, очевидно, постоянной проблемой литературного развития.

И в советской литературе последних лет заметна такая новая трактовка старых тем. Быков подхватывает тему фадеевской «Молодой гвардии», Айтматов — шолоховской «Поднятой целины», Тендряков — педагогическую проблематику Макаренко, Окуджава занимается николаевской эпохой и ее отражением в литературе от Лермонтова до Тынянова... Если проследить развитие советской литературы в 60-е и 70-е годы, то можно сказать, что все началось с новой трактовки старых тем. Такое отталкивание от литературных образцов часто происходит неосознанно. Как вы относитесь к этой проблеме вообще и в своем творчестве в частности?

— Да, история постоянно пишется заново. Появляются новые ученые, еще в большей мере новые художники, мыслители, которые по-новому оценивают известные события, развивают новые концепции, вырабатывают новую точку зрения. Я тоже не вижу в этом ничего необычного или предосудительного. Это правильно, так и должно быть. Оглядываясь назад, человечество идет вперед. Благодаря этому становится объективнее, умнее. Важные исторические события с полным правом заново оцениваются новым поколением. Я постоянно сталкиваюсь с этим в своей работе. Очень близкий для меня ма-

териал — историческая проблематика «Тихого Дона». Исторические события «Тихого Дона» тесно соприкасаются с событиями, изображенными в моем романе «Старик»². Конечно, лишь частично и с разной художественной силой.

О том, как по-новому трактовались старые темы, можно судить на примере вашего собственного творчества. Скажем, в «Доме на набережной» (1976) вы продолжаете тему вашего первого романа «Студенты» (1950), а в «Старике» (1978) используете материал документальной повести «Отблеск костра», написанной в 1964 году. Интересно, что ваша художественная эволюция началась с нового видения, ведет к новому стилю, к новой форме романа и в конечном итоге рождает также новую тему. Хочу привести классический пример Горького, который в послереволюционных произведениях, особенно в «Климе Самгине», рассматривал темы своих дореволюционных произведений под исторически новым углом зрения. Этот пример потому нагляден, что в романе «Студенты» есть прямая ссылка на «Самгина» как на художественный образец, и — вы сами однажды об этом говорили — в «Доме на набережной» вы также невольно обращаетесь к «прощальному произведению» Горького. Когда Горький в «Самгине» по-новому раскрывал свою старую тему на основании реального исторического опыта, он выработал «новый стиль», которому во многом близок стиль ваших последних произведений. Пастернак так обобщил опыт «Самгина» в своем письме к Горькому: «Странно сознавать, что эпоха, которую вы берете, нуждается в раскопке, как какая-то Атлантида». Ваши более поздние вещи, от «Обмена» до «Старика», являются полифоническими романами сознания, развивающими стиль «Самгина»: их непосредственный предмет изображения — не конкретные события, а стремление героев романа понять эти события и самих себя. Художественное различие между «Студентами» и вашими последними книгами столь велико, что одна библиотечарша на уже упоминавшейся выше чита-

тельской конференции в Потсдаме спросила: «Трифонов, который написал «московские» повести, «Другую жизнь», «Нетерпение», — это тот самый Трифонов, который написал «Студентов»? Такая художественная эволюция показала ей чудом. Можете вы объяснить это чудом?

— Этот вопрос касается не только моего собственного развития как писателя. Оно обусловлено временем, в которое я жил. Ведь это время очень изменилось. Роман «Студенты» был написан в 1949—1950 годах. В 1950 году он был напечатан в журнале «Новый мир». Теперь мы уже, слава богу, вступили в 80-е годы. Я уже в течение почти тридцати лет профессиональный писатель. И жизнь нашей страны колоссально изменилась за эти тридцать лет. Если вспомнить, что было тридцать лет назад, что было в самых разных сферах нашей жизни, то мы даже сегодня задним числом можем удивляться тому, что такие колоссальные изменения стали возможны и что они произошли, потому что когда живешь в этом времени, почти не замечаешь всех изменений. Значит, нужно оглядываться назад. С изменением жизни, условий жизни изменилось и мое отношение к этой жизни. И кроме того, я стал более опытным, более зрелым писателем. Я хотел найти новый ключ к пониманию действительности, новую стилистику. Поэтому я стремился уйти от «Студентов». Некоторые критики высказали в мой адрес довольно наивные упреки: что это значит? В «Студентах» вы писали так, изображали студенческую жизнь того времени так, а в «Доме на набережной» совсем иначе? Такая постановка вопроса кажется мне демагогической. Она неумна и удивляет меня. Изменился не я, невероятно изменилось время. Время научило меня смотреть другими глазами на знакомые события. Кроме того, я, конечно, стремлюсь квалифицироваться в своем писательском мастерстве. Это относится уже и к технике письма. Форма романа, которую называют романом сознания, точнее, полифоническим романом сознания или романом самосознания, как вы уже заметили, придумана не мной. В литературе

XX века есть немало таких произведений, в том числе и в ранней, и в современной советской литературе. Мне кажется, что в этом способе изображения и в самом деле заключается нечто во многих отношениях ценное для писателя. Он предоставляет, грубо говоря, много преимуществ. Ведь человек несет в себе — осознанно или неосознанно — все, что он пережил, или все, что ему пришлось пережить. Он не может стряхнуть с себя груз прошлого. Оно сидит в нем. Поэтому я стараюсь, изображая человека, вытащить все его внутренние слои, все слои, которые в нем уже перемешались, слились каким-то образом в единое целое. Как писатель я, так сказать, обязан анатомировать суть человека. Я должен понять, что в нем из 40-х годов, что из 60-х, а что совсем новое, возникшее только сегодня. Поэтому я считаю, что форма романа сознания для писателя, который пишет о сегодняшней жизни, очень и очень выгодна. Я уже написал несколько книг в таком роде и думаю, что и в будущем буду писать книги в этой же форме.

Значит, применительно к вашему художественному развитию можно сказать, что стилевые вопросы являются концентрированным выражением вопросов внутреннего содержания, или, иначе говоря, ваш «роман с историей» сейсмографически наиболее точно и полно можно проследить на примере вашего стилистического развития от «Студентов» до «Старика». Вы сами однажды выделили в вашем стилистическом развитии три этапа: первоначально вам казалось, что самое важное найти сюжет, наполненное конфликтом внешнее действие, линейную фабулу, которая развертывается в соответствии с конфликтом. Это был этап «Студентов». Потом, приблизительно в конце 50-х — начале 60-х годов, основным критерием прозы вам казалась словесная живопись. Но потом вы пришли к описанной вами «мыслящей прозе», к полифоническому роману сознания.

В «Старике» изображение того, что вы называете «другой жизнью», дано полнее и шире, чем во всех ос-

тальных ваших вещах. А сам роман «Другая жизнь» представляется мне не только поворотным пунктом в вашем развитии, но и ставшим метафорой ориентиром неких новых важных тенденций в советской литературе последних лет. Эта метафора «другая жизнь» очень многослойна. Речь идет не только о другой жизни, которую пытаются создать — в духе романа сознания — овдовевшая жена историка Сергея. Жизнь стала иной, чем думалось, и с ней надо справляться по-иному. Какова роль этого произведения в вашем художественном развитии?

— Вы очень верно представили мой творческий путь. И многое тут интересно даже для меня самого, особенно то, как вы трактуете мое развитие в 60-х годах и значение в моем творчестве таких произведений, как «Отблеск костра» и «Другая жизнь». Не стану повторять уже сказанное. Я согласен с вами и хочу сделать лишь несколько общих замечаний. Когда я пишу новую книгу, а сейчас я как раз ее пишу, я в первую очередь ставлю перед собой — быть может, неосознанно — задачу как можно точнее и выразительнее рассказать то, что я хочу рассказать. В первую очередь возникает вопрос чистого ремесла: как мне надо писать, каким путем достичь того, чтобы моя новая книга не была похожа ни на одно произведение другого писателя, ни на одну из моих прежних книг. Итак, сначала чисто ремесленный вопрос: как, в каком стиле, какими словами, какими фразами, какими конструкциями я должен оперировать в своей новой книге? Только потом возникает концепция, художественная метафора, новые ответы на жизненные вопросы, попытки новых ответов. Чем интереснее и глубже удастся решить вопрос, как писать книгу, тем, по моему мнению, серьезнее и глубже будет ответ на затронутые важные жизненные проблемы. Когда я писал «Другую жизнь», я вообще не думал о том, что эта книга станет поворотным моментом в моем собственном творчестве да еще сможет дать серьезные ответы на вопросы читателей. Если это

и получилось, то только потому, что я поставил перед собой очень сложную задачу: показать душу человека, охваченного большим горем, овдовевшую женщину, которая одновременно и страдает, и чувствует себя виновной, и оправдывается, мучается страхом перед будущим, но в конце концов начинает другую жизнь. Вначале я хотел как можно более точно художественно передать феномен такой жизни. Ответы формировались постепенно, в процессе работы. Только потом оказалось, что этот роман, вероятно, стал поворотным пунктом на моем писательском пути.

В критике — в особенности в буржуазной критике — при оценке ваших произведений и вообще произведений советской литературы последних лет можно столкнуться с попытками объяснить и классифицировать непонятное новое по старым меркам. В связи с этим возникает интересный вопрос о ваших связях с мировой литературой. Мне хотелось бы спросить вас о вашем отношении к Бальзаку, Достоевскому, Томасу Манну

— Речь идет о читательском мнении, в данном случае прежде всего о западных читателях, журналистах и критиках. Они, конечно, многое видят, но некоторые вещи они видят совсем иначе. Мы знаем, что судьба каждой литературы состоит в том, чтобы подвергаться различным толкованиям. Для меня самое важное — передать феномен жизни и феномен времени. Обе эти категории, вместе взятые, представляют для меня важнейший предмет литературы, отображение их — ее главная задача. Из названных вами имен мне, конечно, ближе всех Достоевский. Не только потому, что он русский писатель. Мне кажется, что он глубже, чем другие писатели прошлого века, сумел заглянуть в век нынешний и вообще в то, что называется человеческой душой, в этот колодезь, который порой бездочен. А меня интересует больше всего именно человеческая психика, потому что психика определяет мотивы поведения человека, его поступки, а поступки определяют события, часто не только в жизни од-

ного человека, но и в жизни целых групп, даже целых категорий людей. Мне кажется, что очень многое можно объяснить, отталкиваясь от человеческой психики. Прежде мы чрезмерно увлекались социологическим объяснением всех событий. Психологические мотивировки мы отесняли куда-то в сторону или вообще про них забывали. Но мне кажется, что психика играет колоссальную роль в человеческих поступках, а также в истории целых народов и поколений. И именно это меня особенно интересует. Поэтому Бальзак для меня — сегодня — писатель моей юности, которого я когда-то очень любил, но сегодня он мне, честно говоря, кажется немного скучным. Томас Манн мне значительно интереснее. Он, как известно, и ближе к Достоевскому. А ближе всех для меня Достоевский. Я постоянно перечитываю его с большим интересом.

Простите, если я перебыю вас вопросом: когда профессор Ганчук в «Доме на набережной» на основании сегодняшнего опыта требует новой оценки Достоевского — это и мнение автора?

— В какой-то мере да. Мне кажется, например, что в «Преступлении и наказании» — бездна мыслей и ассоциаций, связанных с нашим временем. Это обстоятельство требует еще более внимательного и глубокого изучения Достоевского, и именно под сегодняшним углом зрения. Поэтому вульгарный социологизм, который господствовал у нас в 20-е и 30-е годы — а это и была та сфера, в которой развился Ганчук, — для нас сегодня, конечно, слишком грубый инструмент для восприятия Достоевского. Это я имел в виду, когда объяснял в «Доме на набережной», почему Достоевского сегодня надо рассматривать под новым углом зрения.

Вскоре после того как вы написали вашего Ганчука, в Москве вышла книга Юрия Карякина «Самообман Раскольникова», в которой ставились сходные вопросы. Значит, они носят в воздухе. Как вы относитесь к подобным параллельным явлениям и вообще к произведениям

других писателей, которые проделали сходный путь развития, к таким, например, как Тендряков, Окуджава, Гранин?.. Чувствуете ли вы подтверждение собственной правоты, помогает ли это возникновению новых идей?

— Да, конечно, я работаю не в изоляции или в безвоздушном пространстве. Идей, которые рождаются сегодня, возникают порой из книг, порой из разговоров, порой из воздуха. Они окружают нас в различной форме. Такие книги, как «Самообман Раскольников», мне кажется, очень важны для нашего времени. Я также очень высоко ценю эту книгу. Критическое отношение к Раскольникову в ней ощущается гораздо сильнее, чем в традиционной интерпретации школьных учебников. Я не хочу здесь подробно развивать эту тему, замечу лишь, что самообман — это очень точное слово. Это счастливая находка Карякина. Я тоже очень горд своим названием «Нетерпение». Оно характерно для людей типа Желябова, Перовской. Слово «самообман» лишь отчасти для них характерно. Эту черту, эту сторону проблемы, которая целиком и полностью относится к молодым людям типа Раскольников, Карякин подметил очень тонко. Да, многое из того, что сейчас пишется, интересно, находит широкий отклик и оказывает влияние на мою работу. Я не хочу сказать, что речь идет о прямом влиянии. Оно, скорее, ассоциативно, не непосредственно. Но это влияние безусловно существует.

Мне очень близки те писатели, которые стараются писать правдиво и не боятся затрагивать острые проблемы. Конечно, для того, чтоб я их читал, их книги должны быть талантливы. Речь идет не только об идеях и проблемах. Необходима игра фантазии, вымысел. Мне очень интересны такие писатели, как Распутин, Тендряков, Окуджава, Битов, Белов, Быков, Айтматов, у каждого из них свое лицо, свой стиль, в них чувствуется стремление узнать правду. А узнать правду — это для меня самое важное в литературе.

Сегодня отчетливо проявляется тенденция к соединению самых различных художественных опытов в новом синтезе. Эта тенденция заметна также и в вашем творчестве. Что побудило вас к такому синтезу?

— Вы правильно подметили, что я стараюсь использовать технику самых различных направлений и самых различных писателей. Конечно, не я один стремлюсь к синтезу литературных стилей. Это общая тенденция в литературе XX века. Литература за свою долгую историю накопила много опыта. Сегодня писатели могут обращаться как к толстовскому реализму, так и к поэтико-романтическому методу конца XIX века и даже к таким романтикам нашего века, как Сент-Экзюпери. Я не настолько синтезирую, что могу усвоить все стили, все направления. Меня прежде всего притягивают реалистические методы. Но и в рамках реалистического метода можно найти много художественных возможностей. Реализм Толстого очень сильно отличается от реализма Платонова. Как и почему у меня возникло это стремление к синтезу стилей? Конечно, это произошло не сразу. Вы правильно заметили, что роман «Студенты» — это однолинейное произведение. Композиция его очень проста. «Старик» значительно сложнее. Здесь сменяются временные пласты и порой сливаются друг с другом, так что читателю не всегда легко ориентироваться. Он должен еще раз прочесть роман сначала, чтобы правильно его понять. Но так происходит и в жизни. А я и хотел представить феномен жизни. Читатель словно попадает в комнату, полную незнакомых людей, и сначала вообще ничего не понимает: кто, что, почему, с кем? Постепенно он начинает оглядываться, осваиваться. Люди становятся для него хорошими знакомыми. Он все понимает, даже внутренние мотивы поведения этих людей. Подобную атмосферу можно создать лишь средствами современной прозы. И современная проза предполагает подобный синтез художественных средств и методов.

Вы только что закончили новый роман. Он назы-

вается «Время и место». Его жанр вы определяете так: роман в десяти частях с прологом и эпилогом. Это опять совершенно новая для вашего творчества форма. В романе показана Москва с начала 30-х годов до сегодняшнего дня в потоке времени и в самых различных аспектах. Во многом новый роман продолжает тему ваших последних книг: московская повседневная жизнь, проблемы интеллигенции с революционными традициями и трагическими судьбами; в центре писатель вашего происхождения и вашего поколения... Шире и глубже передано течение времени, которое, как это сказано в «Долгом прощании», «несет с собой всех и вся», но оно дается как бы штрихованной или пунктирной линией. Что привело вас к этой новой форме романа?

— Я давно уже хотел написать книгу, которая состояла бы из отдельных произведений: новелл, коротких романов, эссе и т. д. Но это должен быть не сборник, а единое целое. Скорее всего, роман. У меня было даже обозначение для такого рода книги: «пунктир». Пунктирная линия жива, пульсирует, она живет, чем сплошная линия. Вспомним, например, роденовские рисунки. Но и в пунктирной линии должна быть абсолютная точность. Это трудный метод. Здесь не должно быть ничего вялого, расплывчатого, никакой воды, ничего бессодержательного. Здесь должны быть сплошные мускулы. Каждая глава романа «Время и место» — новелла, которая может существовать отдельно, автономно, но одновременно все главы связаны друг с другом. Они соединены не только образами романа, но и временной цепочкой.

После того как я закончил роман «Время и место», я работаю над маленьким циклом рассказов, вернее, над циклом маленьких рассказов о моих заграничных поездках³. Это тоже своего рода пунктирная линия, которая образует единый рисунок.

Во время ваших путешествий вы неоднократно бывали в ГДР. Вы часто беседовали с вашими тамошними

читателями на крупных конференциях или в более узком кругу (например, на встрече с работниками берлинского отеля «Унтер ден Линден»). Вы хорошо говорите по-немецки и поэтому можете непосредственно общаться с вашими читателями. Что вы можете сказать о восприятии у нас ваших произведений и вообще советской литературы?

— Для меня поездки в ГДР всегда очень важны и интересны. Я использую любую возможность, чтобы попасть в ГДР. Я был у вас уже пять или шесть раз. Встреча с читателями ГДР для меня всегда плодотворна, хоть были вещи, меня удивлявшие. Не скрою, что встречал читателей, которые показались мне несколько наивными. Это, конечно, только поверхностное впечатление, но я хочу быть абсолютно честным: я порой сталкивался с довольно наивными представлениями о советской жизни и советском человеке. Мне запомнился разговор в Берлине, который произошел три года назад. Одна женщина, прочитавшая мои книги, сказала мне, что ее с детства учили, что советские люди красивы, мужественны, смелы и добры. А вы показываете нам советских людей с недостатками, слабостями, совершающих ошибки. Поэтому ваши книги были для меня большим разочарованием. И мне пришлось объяснять этой женщине, что наша жизнь сложна, что у наших людей никогда не было легкой жизни. Нам еще очень много надо сделать, много преобразовать. Да, мы еще должны, если можно так сказать, преобразовать человека. Самое важное — это новый человек. Но он возникает не так быстро, как надеялись наши отцы. И думать, что мы преодолели уже все недостатки, которые возникли в людях в течение тысячелетий, абсолютно наивно. Эгоизм победить в человеке труднее всего. Но несмотря на это, литература должна бескомпромиссно бороться за победу социалистических идеалов. У меня создалось впечатление, что очень многие читатели ГДР понимают это правильно и понимают мою задачу. Я бывал и на севере, и на юге ГДР, и, конечно,

очень часто в Берличе. И всегда удивлялся, что на встречу со мной приходило так много людей. Я почувствовал большой интерес к современной советской литературе. И это произвело на меня сильное впечатление.

1981 г.

ПИСАТЬ НА ПРЕДЕЛЕ ВОЗМОЖНОГО!

Беседа с корреспондентом журнала АПН
«Советское обозрение»

Это было 26 февраля... Накануне мы созвонились и договорились о встрече на раннее утро. Уже с порога я увидел, что приехал не в самый подходящий момент... Юрий Валентинович с женой только что из Красной Пахры, дел невпроворот, а тут еще эти обследования в Боткинской... Сидели втроем на кухне, пили чай, Ю. В. говорил, как поджигает человека время... Потом перешли в кабинет. Целая полка пожелтевших переплетов — книги, журналы, — та «питательная среда», из которой вышел Андрей Желябов и должен бы выйти Герман Лопатин. Рядом альбомы по искусству... Ю. В. садится в кресло, и чувствуется, как он сразу внутренне настраивается.

И был долгий и откровенный разговор о нем, о литературе... А потом, не прошло и месяца, Ю. В. не стало... Но остались его книги. И остался живой голос на магнитофонной пленке. Этот голос нам дано сейчас услышать.

В вашей книге «Продолжительные уроки» есть такие слова: «Писать трудно, но еще трудней писать о том, как ты пишешь». Так как же вы пишете? Есть ли в вашем творчестве тема-доминанта? В чем закономерности вашей эволюции как художника?

— Тему-доминанту мне трудно определить. Думаю, никто из писателей сам о себе этого сказать не может. Сложно смотреть на себя со стороны... Мне кажется, что книги любого писателя объединены не темой, а каким-то общим для всех этих книг взглядом на жизнь, на людей. Если же говорить об эволюции в моем творчестве, то она действительно имеет место. Это связано и с тем, что я как писатель мнялся — менялись моя техника, мое отношение к писательскому труду и к жизни, ну а кроме того, менялось и само время. Когда иные из нынешних критиков упрекают меня: как же так, в пятидесятом году Трифионов написал «Студентов», тогда у него был один взгляд на мир, а в семьдесят шестом году он написал «Дом на набережной», вроде бы тоже о студенческих временах, но взгляд совсем другой...¹ Однако достаточно вспомнить, какой была наша действительность тридцать лет назад и как она с тех пор изменилась. Мы этого сами порой не замечаем, но это так.

Мне близка ваша мысль о том, что литературе, как жизни, необходимы пробелы. В них, в пробелах, возникают новые мысли. Этой технике вы, по вашему собственному признанию, учились в своих городских повестях. В каком из ваших произведений эта мысль реализована, как вам кажется, наиболее полно?

— Мне кажется, в той книге, которую я только что закончил. Роман под названием «Время и место». Он состоит из тринадцати отдельных глав-новелл, каждая посвящена определенному времени. В результате охвачен сорокалетний период. В промежутках между отмеченными вехами существуют «белые пятна», пробелы. И все-таки это, по-моему, не сборник новелл, а роман. Здесь своя целостность. А что до пробелов...

...они, наверно, тоже заполнены жизнью?

— Конечно! И довольно интенсивной. Читатель должен все это довообразить. Пробелы — это вольтова дуга. У читателя же должно возникать ощущение непрерывности жизни... Я вообще не считаю, что в литературе все

нужно вязать одно с другим, звено за звеном. Ведь сама жизнь не линейна. Она движется рывками, словно выбрасывая кванты энергии. Вот и надо создавать впечатление пульсирующей жизни... Если обратиться к изобразительному искусству, то можно вспомнить рисунки Родена. Там нет непрерывных линий, одни прерывистые штрихи, и это создает впечатление очень живой действительности.

Вы ссылаетесь на слова Пушкина о том, что проза «требует мыслей и мыслей». Кто из писателей, старых и новых, отвечает, по-вашему, этому высокому требованию — насыщенности произведений мыслями?

— Имена всем известные. Прежде всего сам Пушкин, чье творчество, как мало у кого другого, насыщено мыслями — и стихи, и проза, и письма. Ну и, конечно, Достоевский и Толстой с их мощной мыслительной силой, не ослабевающей и поныне. При всей эстетической, художественной значимости пророческие романы первого или проповеднические книги второго поражают прежде всего глубиной осмысления жизни, а это не устаревает. Например, Достоевский, столетие со дня смерти которого мы отмечаем в этом году... Его роман «Бесы» звучит сегодня современнее, чем произведения многих современных писателей. Тема бесов оказалась необыкновенно волнующей — и драматичной, и больной для мира, поэтому отгадки Достоевского, его мысли и провидения воспринимаются сейчас так свежо. А ведь многие современники Достоевского, даже такие гениальные, как Толстой и Тургенев, не поняли, скажем, «Бесов», считали роман художественно слабым. Я уж не говорю о тех, которые сочли его антиреволюционным. Нет, это роман антипсевдореволюционный. Через сто лет выяснилось, что эта книга оказалась во многом провидческой. В связи с этим вновь можно вспомнить фразу одного философа о том, чем отличается талант от гения: «Талант попадает в цели, в которые простые люди попасть не могут. А гений попадает в цели, которые простые люди не видят». Так вот,

современники Достоевского не видели целей, в которые попадал автор. Но нам-то сегодня они виднее. Современный терроризм, все эти банды Баадера и «красные бригады» — это все верховенские и шигалевы. А взять полпотовцев. Они на практике применили теорию Шигалева, который требовал спесги сто миллионов голов и создать новое общество.

В отношении вас критики единодушны: главная пружина вашего творчества — вопросы нравственности. Когда я читал «Старика», у меня все время было двойственное отношение к вашему герою. Существует мнение: понять — значит простить. Старик Павел Евграфович то и дело поступает важными принципами, преступает нравственные законы. Однако порой возникает такое чувство, что автор в чем-то прощает, оправдывает героя по известной формуле — «обстоятельства выше нас». Так ли это?

— Вы правы, к старику и должно быть двойственное отношение. Он и жертва времени, и делатель его. Он и спасает память Мирснова, мучается воспоминаниями о несправедливости, которая была в отношении него допущена, и в то же время он сам был одной из тех сил, которые Миронова погубили. Это мне и хотелось показать — диалектический подход к жизни.

То есть вы старались быть по возможности беспристрастным? Мол, вот как это все было, теперь судите сами?

— Я всегда стою на этой позиции. Я не хочу ничего разжевывать или объявлять моральный приговор. Эту работу должен проделать читатель. И потом, мы ведь о людях в жизни выносим обычно неоднозначное мнение. Одни оценивают человека так, другие — иначе.

Скажите, продолжает ли вас мучить недостаток воображения? Если да, то чем вы его компенсируете?

— Не то что мучит... он существует. Я считаю, что компенсировать его не надо. Каждый писатель должен работать в тех пределах, в которых ему работается лучше всего. Хуже нет, как стремиться быть кем-то другим.

Я знаю свои возможности. Я действительно не фантазирую, стремлюсь к реалистическому изображению жизни. Вот в этих границах и работаю. Хотя... со временем я начал предпринимать попытки выхода из этих границ. Скажем, в повести «Другая жизнь» есть такие... выходы метафизического свойства. Наверное, я буду продолжать этот поиск.

Недавно мне пришлось переводить очерк одной американской писательницы. Там говорилось, что если в романе особенно важна концовка (мысль, перекликающаяся с вашей фразой в «Продолжительных уроках», что вещь надо заканчивать неожиданно и чуть раньше, чем этого хочется читателю), то рассказ нужно уметь начинать. В первом же абзаце, а то и в первом же предложении должно быть заложено все будущее действие, весь потенциал вещи. Ваше мнение?

— Я с этим согласен. Хотя это касается не только рассказа, но и романа, и повести. Я противник бескостных... таких, знаете ли, расплывчатых начал, которые якобы нужны для разгона, для разбега, пейзажных таких начал: «Ясным февральским днем, когда небо чуть розовело, а лужи...» Нет, я люблю, чтобы начало сразу окунало читателя в мысли, в напряженное эмоциональное состояние. Чтобы возникал драматический контекст жизни. Свои последние вещи я старался начинать именно так. Например, «Обмен». Сразу даю драматическую основу, а дальше пойдет рассказ на этой основе. И он будет тем существеннее, чем драматичнее подтекст был заложен вначале. Так что, видите, это и для романа важно... Или как я начинал «Нетерпение»: «К концу семидесятых годов современникам казалось вполне очевидным, что Россия больна». Понимаете? Это была основа, на которой потом строилось все повествование.

В своих повестях вы часто возвращаетесь к детским впечатлениям, к Серебряному бору, где вы росли. Место действия при этом называется по-разному, но оно — всег-

да узнаваемо. Подростком вы начали писать, стали, по собственному выражению, графоманом. В какой же степени вас сформировало детство? Питает ли оно по-прежнему ваше творчество?

— Да, конечно. Впечатления детства — какие-то места, сверстники, события тех лет, — все это незабываемо. К этому я обращаюсь и еще долго буду обращаться². Так что впечатления детства и сами по себе продолжают меня волновать. Мне все кажется, что главного о тех временах я еще не написал.

Вас порой называют бытописателем. Например, так: «Трифонов не описывает, а просвечивает быт». Но ведь и повседневные отношения между людьми — это тоже быт. При такой расширительной трактовке этого слова вы согласны с определением?

— Я именно об этом и говорил на писательском съезде в 1976 году. Быт — это такое резиновое понятие, что в этот мешок засовывают все что угодно. Хотя у многих быт ассоциируется только, понимаете ли, с хозяйственно-квартирно-жилищными делами. Но быт, как выясняется, охватывает все: жизнь человека, само течение жизни. Я помню, был разговор с Альберто Моравиа. Меня с ним познакомили перед началом писательского съезда. В этот день он должен был выступать. Он делал какие-то пометки, и я его спросил: «О чем вы будете сегодня говорить?» Он сказал: «О том, что писатель должен писать о повседневной жизни». То есть о том, о чем и я, собственно, собирался говорить...

У вас есть интересный очерк «О нетерпимости». Скажите, обогащает ли вас как художника поиск писателей, идущих по другому, отличному от вашего, руслу? Идете ли вы порой «от противного»?

— Как вам сказать... Может быть, это и есть, но это все находится в области подсознания, в области психологии творчества. Я не могу с уверенностью сказать, что я сознательно от чего-то отталкиваюсь. Хотя я не отрицаю, что это, возможно, и происходит.

Задам вопрос иначе. Полагаете ли вы, что всякому художнику необходима широта взгляда на искусство?

— Да. Конечно. Надо уметь понять другого.

Испытывали ли вы когда-нибудь чувство профессиональной зависти? Скажем, к несбычному сюжету, интересной метафоре, оригинальному приему?

— Да... Безусловно. Но чувство зависти можно испытывать только к своим современникам. Они могут написать что-то такое, что тебя удивит, и ты позавидуешь... не мелкой, разумеется, завистью, а чисто профессиональной. Классики же не могут вызвать зависти. Это ведь как природа... или мироздание...

Вы много ездите по свету. Но, кажется, лишь однажды — в рассказе «Самый маленький город» — впечатления от этих поездок нашли отражение в художественной форме. Обычно это удел вашей публицистики. Есть ли у вас потребность рассказать об этой стороне своей жизни языком художественной прозы?

— Я долго был противником того, чтобы писать о своей жизни за границей, считая, что сочинения такого рода обычно поверхностны. Но в 1980 году я отступил от этого правила. Мне предложили принять участие в сборнике «Москва — Хельсинки», то есть написать рассказ о Финляндии. Почему я согласился? Я жил там в детстве, два года, когда отец мой был торгпредом в Финляндии. И мне захотелось найти это место, восстановить смутные воспоминания. Осколки того времени часто давали о себе знать — и я поехал... В Хельсинки я нашел старых людей, участников революции, гражданской войны. Мало того, я нашел женщину, которая помнила моего отца по торгпредству. И вот обо всем этом я написал рассказ «Серое небо, мачты и рыжая лошадь» — это все, что осталось у меня, ребенка, в памяти от Финляндии. Вышли не просто путевые наброски, это были нити моей жизни.

А в прошлом году мы с женой были во Франции по приглашению двух издательств. И какое-то время мы

жили в Сен-Поле. Я написал об этом рассказ. А потом я написал три итальянских рассказа.

Вернемся еще раз к истокам. Как же все-таки менялся взгляд писателя Юрия Трифонова на мир после «Студентов»?

— Первая моя книга была во многом недостоверна. И недаром после этого у меня наступил длительный спад. Я чувствовал, что должен писать иначе, «не выжимая успех». А ведь успех был, его можно было эксплуатировать. Написать еще одну в этом плане — «Аспиранты», скажем. Но я понимал, что это неправильный путь. Мне захотелось уехать подальше от Москвы, взять какой-то новый материал. Так я поехал на одну из строек по заданию «Нового мира». Основной материал — из него потом вырос роман «Утоление жажды» — уже был собран, когда строительство неожиданно свернули... Через какое-то время у меня произошел разговор с Твардовским, тогдашним главным редактором «Нового мира». Разговор вышел конфликтным. Когда я сказал Александру Трифоновичу, что уже много написал, но вот стройку законсервировали и что, мол, я еще раз хотел бы поехать от редакции в те края, чтобы собрать другой материал, Твардовский довольно резко мне ответил: «Ну и что ж, что законсервировали! Вот об этом и надо было написать».

Он как бы требовал от вас правды...

— Да, пожалуй. И это было правильно. Он поправил мой вывих. Я понял, что писать надо правду, то, что видишь. Так я и поступал во всех моих последующих книгах о Москве, о городской жизни, о том, что было мне по-настоящему близко и знакомо.

1981 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

В сборник вошли статьи Ю. В. Трифонова, интервью. Разумеется, не вся публицистика писателя включена в книгу. Предпочтение отдано малоизвестным и по разным причинам неопубликованным материалам, представляющим актуальность и сегодня.

При подготовке примечаний мы стремились, во-первых, как можно шире представить публицистическое наследие писателя, приводя отрывки из других статей, интервью, дополняющих, на наш взгляд, тот или иной тезис из включенного в книгу материала, а также указывая имеющиеся публикации художественных произведений, статей, характеризующие различные стороны жизни и творчества Ю. В. Трифонова. Во-вторых, цитируя высказывания литературных критиков, приводя биографические данные людей, о которых говорил писатель, — мы стремились показать богатство его интересов к различным периодам истории страны.

1. ЧЕРЕЗ ВСЮ ЖИЗНЬ

Правда и красота

Написано в декабре 1959 года к 100-летию со дня рождения А. П. Чехова. С незначительными сокращениями опубликовано в «Литературной газете» (1960, 28 янв.) под заглавием «Через всю жизнь». Печатается по рукописи с сохранением авторского заголовка.

И. А. Бунин

Написано в апреле 1969 года для 84-го тома «Литературного наследия», посвященного И. А. Бунину. Опубликовано во второй книге этого тома (М., 1973). Озаглавлено составителем. Печатается по тексту книги, сверенному с рукописью.

Толстой Лев Николаевич

Написано в 1978 году для итальянского энциклопедического издания «Гарзанти» в связи со 150-летием со дня рождения Л. Н. Толстого. Краткий вариант под заглавием «Он — как поле, как звезда...» опубликован в «Литературной газете» (1978, 6 сент.). Печатается по рукописи, хранящейся в архиве писателя.

¹ *Непреходящее значение Толстого — в моральной мощи его сочинений.* — С этой строки начинается текст выступления Ю. В. Трифонова на Толстовском конгрессе в Венеции (1978). Приводим по рукописи заключительный абзац из текста выступления: «Однажды я ехал в поезде, в третьем классе, подражая Льву Толстому (впрочем, в студенческие времена просто не было денег), и слушал разговор двух крестьян, севших в вагон ночью. Один рассказывал другому какую-то длинную историю про своих знакомых. Что-то о войне, о плене, о бегстве из плена. Одного знакомого рассказчика звали Жилин, другого Костылин. Не сразу я понял, что крестьянин пересказывает, как нечто случившееся в жизни и известное ему из первых рук, рассказ Толстого «Кавказский пленник». Созданное Толстым стало частью окружающего мира. Толстой — писатель для всех людей и на все времена» (архив Ю. В. Трифонова).

Нечаев, Верховенский и другие...

Написано в 1980 году к 100-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского. Опубликовано: «Новый мир», 1981, № 11. Печатается по рукописи с сохранением авторского заглавия.

¹ *Особенно поразительна в этом смысле судьба романа «Бесы».* — Известно, что в основу романа «Бесы» (1871—1872) положены материалы «дела Нечаева». Говоря о поразительной судьбе романа, Ю. В. Трифонов, вероятно, имеет в виду разгул экстремизма в его крайней, террористической форме во многих странах Запада. Буржуазные советологи представляют «нечаевщину» традиционной основой русского освободительного движения и предтечей большевизма, «забывая» о том, что левацкий терроризм с его псевдореволюционными претензиями и бесчеловечными методами является порождением современного буржуазного общества. Это, в частности, признают сами экстремисты, издавшие в начале 70-х годов в ряде западных стран нечаевский «Катехизис революционера».

В ответах на вопросы итальянской газеты «Паэзе се-ра» (1978, 25 марта) Ю. В. Трифонов, в частности, пишет: «Между сегодняшними террористами и террористами, действовавшими в царской России в конце прошлого века, есть существенная разница. Русские террористы, показанные в моем историческом романе «Нетерпение», были, как правило, самыми настоящими идеалистами. Идеалистами, которые, разумеется, заблуждались. Но им были присущи гуманистическое сознание и этика. Они не хотели убивать невинных людей. Они вели войну против царя, убивали своих врагов (губернаторов, царских сановников). Однако, — вот она, существенная разница, — поняв, что в результате организованных ими покушений могут погибнуть ни в чем неповинные люди, они либо совсем отказывались от покушения, либо, если все уже было подготовлено, старались сделать так, чтобы удар пришелся мимо цели, либо придумывали какой-нибудь другой ход...

...Возьмем, например, дело Халтурина. Халтурин (сегодня мы назвали бы его «высококвалифицированным рабочим») был столяром-краснодеревщиком в Зимнем дворце, в Петербурге. Он стал террористом и на протяжении долгого времени готовил покушение на царя. Халтурин намеревался взорвать всю императорскую семью, когда она соберется за обеденным столом, и с этой целью потребовал большое количество динамита у Желябова — одного из руководителей «Народной воли» (организации, политический курс которой находился где-то посередине между линией крайнего крыла террористов «Народной расправы» и линией реформаторов-пацифистов, противников какого бы ни было насилия). Но Желябов выдавал Халтурину динамит в очень ограниченном количестве. Почему? Потому что не хотел, чтобы взрыв был слишком мощным. Он знал, что под залом, служившим в Зимнем дворце столовой, находились помещения, где размещались солдаты «финляндского полка». Желябов не хотел, чтобы в результате покушения погибли ни в чем неповинные молодые люди. Из-за этого между Халтуриным и Желябовым велись постоянные споры...» (*архив Ю. В. Трифонова*).

² У нас все ненормально, оттого все это происходит.— Ю. В. Трифонов прервал здесь запись разговора Ф. М. Достоевского с А. С. Сувориным, который был опубликован в суворинском «Дневнике». Так как мысль Ф. М. Достоевского в дальнейшем изложении представляет интерес, то мы завершим дневниковую запись: «...оттого все это

и происходит, и никто не знает, как ему поступить не только в самых трудных обстоятельствах, но и в самых простых. Я бы написал об этом. Я бы мог сказать много хорошего и скверного и для общества и для правительства, а этого нельзя. У нас о самом важном нельзя говорить. Он долго говорил на эту тему и говорил одушевленно. Тут же он сказал, что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...» (См.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964, т. 2, с. 328—329.) Известно, что Ф. М. Достоевский думал написать еще один роман о Карамазовых, где стремление изобразить Алешу Карамазова деятельным человеком на рубеже 70—80-х годов, приводило писателя к выводу, что в это время герою романа иначе как революционером быть нельзя.

Тризна через шесть веков

Написано в 1980 году в связи с 600-летием Куликовской битвы. Опубликовано: «Литературная газета», 1980, 3 сентября, под заглавием «Славим через шесть веков». Печатается по рукописи с сохранением авторского заголовка.

¹ *Летописец не мог угадать того, что увидел спустя четыре века Пушкин...* — Ю. В. Трифонов излагает далее выдержку из письма А. С. Пушкина П. П. Чаадаеву. Приведем более полный текст отрывка из письма: «...что касается мыслей, то вы знаете, что я не во всем согласен с вами. Нет сомнений, что схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясли, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства проглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они — отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование...» (См.: Пушкин А. С. Собр. соч., в 10-ти т., т. 1. М., 1981, с. 336.)

II. ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫЕ УРОКИ

Персонаж в современной литературе

Написано в 1965 году для выступления на встрече советских и финских писателей, состоявшейся 22—25 сентября 1965 года в Ленинграде. Не публиковалось. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Ю. В. Трифонова.

О нетерпимости

Написано в октябре 1966 года. Опубликовано в книге Ю. В. Трифонова «Продолжительные уроки» (М., 1975). Печатается по рукописи, сверенной с текстом публикации.

¹ *Недавно читал одну критическую статью...* — Речь идет о статье В. Дудинцева «Две магии искусства» (Лит. газ., 1966, 13 авг.), в ответ на которую Ю. В. Трифонов и написал «О нетерпимости».

Возвращение к «prosus»

Написано в 1969 году как выступление за «круглым столом», посвященным проблемам современного рассказа. Опубликовано: «Вопросы литературы», 1969, № 7. Печатается по рукописи, сверенной с текстом публикации.

¹ *Сюжет рассказа про двух старушек...* — Имеется в виду рассказ «Был летний полдень» (первоначальное название рассказа — «Барак»), опубликованный, наряду с другим — «Вера и Зойка», — в журнале «Новый мир» (1966, № 12).

² *В рассказе «Победитель»...* — Рассказ, опубликованный в журнале «Знамя» (1968, № 7), имел и другое название — «Базиль».

Преходящее и вечное

Написано в 1970 году как выступление за «круглым столом» на тему «Рабочий класс и литература». Опубликовано: «Дружба народов», 1970, № 3. Печатается по тексту журнала.

Выбирать, решаться, жертвовать

Написано в ноябре 1971 года в качестве выступления в дискуссии по «московским повестям». Опубликовано: «Вопросы литературы», 1972, № 2. Печатается по рукописи, сверенной с текстом публикации.

¹ *Я с интересом читал статьи...* — Речь идет о статьях

В. Соколова «Расщепление обыденности» и М. Синельникова «Испытание повседневностью: некоторые итоги», опубликованных там же, где и статья Ю. В. Трифонова (Вопр. лит., 1972, № 2).

² Слово «интеллигент» столь безбрежно расширилось... — Отвечая на вопрос «Какой Вам представляется современная молодая интеллигенция?», Ю. В. Трифонов сказал: «Интеллигенция — настолько сейчас безбрежное понятие, что трудно сказать, о ком идет речь. Иногда я думаю, что ее нет, иногда — что все вокруг меня интеллигенты. Смотря что вкладывать в это понятие. Слово «интеллигент» — слово русское, нигде в мире больше такого своего особого понятия нет. С одной стороны, интеллигентность — это миропонимание, с другой — в него включается только образовательный ценз: получил институтский диплом, — значит, мол, автоматически стал интеллигентом. Иногда приходится встречаться с шофером такси, который интеллигентнее иного члена Союза писателей. Все-таки важно в первую очередь интеллектуальное наполнение. Мы называем интеллигентом человека, обладающего такими душевными качествами, как бескорыстие, совестливость, отсутствие жадности к жизни. Интеллигент просто не может быть хапугой, не может желать урвать от жизни побольше. В моем понимании интеллигентность — это три понятия вместе: образованность, душевные качества, миропонимание» (Молодежь Эстонии, 1975, 11 ноября).

³ ...как у двух критиков в журнале... — Имеется в виду статья В. Бедненко и О. Кирицкого «Преждевременные итоги» (Мол. гвардия, 1971, № 10), критикующая повесть «Обмен» и «Предварительные итоги».

Нескончаемое начало

Статья написана в 1973 году для рубрики «Как мы пишем» в еженедельнике «Литературная Россия», где и была опубликована 21 декабря 1973 года. Печатается по рукописи.

¹ Написав много рассказов, даже роман... — Речь идет о повести иногда называемой романом, — «Студенты» и 11 рассказах: «В степи» (альманах «Молодая гвардия», М., 1948, вып. 2), «Знакомые места» (Молодой колхозник, 1948, № 4), «Федор Кузьмич из консерватории» (Огонек, 1955, № 39), «Доктор, студент и Митя» (Мол. гвардия, 1956, № 1), «Последняя охота» (Лит. газ., 1956, 15 сент.), «Случайный сосед» (Огонек, 1956, № 32),

«Бицепсы рядового Фомных» (Пограничник, 1957, № 13), «Далеко в горах» (Физкультура и спорт, 1957, № 11), «Неоконченный холст» (Нева, 1957, № 3), «Победитель шведов» (Сов. спорт, 1958, 29 и 30 марта), «Стимул» (Физкультура и спорт, 1958, № 6).

² *О тех поездках и путешествиях — их было, кажется, семь или восемь, начиная с 1952 года, — я написал, наверное, все, что мог...* — Думается, что читателям будет небезынтересен «туркменский» период в творчестве Ю. В. Трифонова. После первого материала — очерка «Отряды в песках» (Комс. правда, 1952, 27 мая) был опубликован цикл кратких очерков, объединенных общим заглавием «Рождение городов» (Лит. газ., 1956, 21 июня). Затем — публикация двух рассказов из будущего цикла «Пустыня»: «Доктор, студент и Митя» (Мол. гвардия, 1956, № 1) и «Последняя охота» (Лит. газ., 1956, 15 сент.). Путевые заметки «Чайки над барханами» (Туркменская искра, 1957, 19 мая) рассказывали о начале строительства Туркменского канала, вскоре «законсервированного».

Цикл «Пустыня» (или «Под солнцем») включал также рассказы «Беседа с герпетологами», «Маки», «О воде», «Одиночество Клыча Дурды», «Очки», «Песочные часы», «Под солнцем», «Полет», «Пять лет назад», опубликованные в журнале «Знамя» (1959, № 2). Из этого же цикла рассказы «Старики в Каушуте», «Бако», «Старая песня», «Фестиваль в Мары» были опубликованы только в книгах Ю. В. Трифонова (Под солнцем. М., 1959; Костры и дождь. М., 1964; Кепка с большим козырьком. М., 1969; Рассказы и повести. М., 1971; Другая жизнь. М., 1979; Утоление жажды. М., 1979; Избранные произведения. Т. 1. М., 1978). В дальнейшем автор включил в «туркменский» цикл рассказы: «Однажды душевно ночью» (В кн.: Тарусские страницы. Калуга, 1961), «Дети доктора Гриши» (Вокруг света, 1964, № 7) и «Кепка с большим козырьком» (Простор, 1966, № 8).

После первых публикаций отрывков (Лит. газ., 1961, 24 янв.; Сельская жизнь, 1962, 29 сент.) роман «Утоление жажды» был опубликован в журнале «Знамя» (1963, № 4, 5, 6, 7), а затем неоднократно переиздавался на русском языке и на языках народов СССР. Роман выдвигался на соискание Ленинской премии (1965). В библиографии составителя насчитывается около 80 материалов (статьи в газетах, журналах, книгах), где обсуждаются различные аспекты романа. А всего материалов, анализирующих «туркменский» период в творчестве Ю. В. Три-

фонова, в библиографии насчитывается свыше 130. На основе романа «Утоление жажды» Ю. В. Трифоном совместно с Б. Мансуровым был создан сценарий и снят одноименный двухсерийный фильм (режиссер Б. Мансуров, Таджикфильм, 1966). Ю. В. Трифонов совместно с А. Моровым подготовил сценарий пьесы «Утоление жажды», поставленной тремя театрами страны: Ашхабадским русским драматическим театром им. А. С. Пушкина (режиссер Я. Фельдман, 1964), Свердловским драматическим театром (режиссер В. Битюцкий, 1965) и МХАТ им. А. М. Горького (режиссер А. Гинзбург, 1966).

³ ...в горах постреливали пограничники. — Думается, будет уместно привести несколько публикаций писателя о жизни и работе пограничников. Это рассказы: «Бицепсы рядового Фомных» (Пограничник, 1957, № 13) и «Далеко в горах» (Физкультура и спорт, 1957, № 11), а также очерк «Там, под облаками...» (Сов. спорт, 1958, 6, 7 марта) о посещении горной погранзаставы, психологии спортивной подготовки пограничников. Рассказы и очерк перепечатывались в книгах Ю. В. Трифонова: «Под солнцем» (М., 1959). «В конце сезона» (М., 1961), «Игры в сумерках» (М., 1970) и коллективных сборниках «Спортивные рассказы» (М., 1958), «Всегда в дозоре» (Л., 1971).

Нет, не о быте — о жизни!

Написано в 1976 году для выступления на заседании комиссии «Формирование коммунистической личности и социально-нравственные проблемы в жизни и литературе» во время работы шестого съезда Союза советских писателей. Опубликовано в книге: «Шестой съезд писателей СССР. Стенографический отчет». М., 1978. Печатается по рукописи с сохранением авторского заглавия.

¹ *Между прочим, критики такого рода есть не только у нас, но и за рубежом. Иные статьи читаешь и изумляешься: вот уж поистине умение видеть то, чего нет!* — Ю. В. Трифонов, отвечая на вопрос корреспондента АПН В. Лаврецкой о его отношении к стремлению зарубежных западных критиков представить писателя в роли оппозиционера, ответил: «...Пишут разное. Одни представляют меня оппозиционером, другие чуть ли не официальным писателем. А в результате не правы ни те, ни эти. Действительно, моя писательская тема — критика недостатков в душах людей, критика явлений, которые не должны иметь место

в социалистической действительности. Но цель моя — не обличение, а всяческое совершенствование советского общества, советского человека. В этом, на мой взгляд, и главная задача литературы в целом — сделать людей лучше. В меру своих сил я стремлюсь к ее осуществлению. Хочу напомнить, что критика действительных, а не мнимых недостатков признана у нас эффективным, действенным средством к их исправлению. Не потому ли некоторые зарубежные рецензенты упрекают меня в официозности. Все это лишь подтверждает, как пагубно прибегать к ярлыкам. Они всегда затемняют истину, ведут к схематизму» (Учит. газ., 1979, 19 июля).

² *Для чего служит нравственность, кратко определил Ленин...* — Ю. В. Трифонов цитирует далее отрывок из речи В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи» на III съезде РКСМ: «...Мы в вечную нравственность не верим и обман всяких сказок о нравственности разоблачаем. Нравственность служит для того, чтобы человеческому обществу подняться выше, избавиться от эксплуатации труда» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 313).

Начало

Написано в декабре 1976 года. Опубликовано: «Советский экран», 1977, № 3. Печатается по рукописи, сверенной с текстом публикации.

¹ *Он начинал когда-то вместе с Марком Шагалом и другим художником, оставшимся в России, который дал мне адрес...* — В подготовительной рукописи рассказа «Посещение Марка Шагала» (Новый мир, 1981, № 7) есть следующая запись: «Мы жили там целый месяц и побывали в Сен-Поле, это на юге, у Марка Шагала. Встреча вышла очень интересной, и мне захотелось об этом написать. Но писал я не только об этом, а еще об одном художнике, старом товарище Марка Шагала, который недавно умер в Москве в возрасте девяноста двух лет и который был одновременно моим родственником, отцом моей первой жены. А с Шагалом они познакомились еще в 1910 году, они ровесники, Шагалу в прошлом году исполнилось девяносто три. И хотя рассказ я назвал «Посещение Марка Шагала», он получился шире... об этом старике, живущем в Москве, об их связях, об их жизни. О том, как этого старика преследовали за то, что он дружил когда-то с Марком Шагалом, как он всю жизнь от этого страдал и как он его, вместе с тем, бесконечно любил...» (архив Ю. В. Трифонова).

² Когда-то я написал рассказ, который был напечатан в спортивной газете. — Имеется в виду рассказ «Победитель шведов», опубликованный в «Советском спорте» (1958, 29 и 30 марта).

Писатель и мир

Написано в 1977 году в качестве выступления на международной встрече «Писатель и мир: дух Хельсинки и долг мастеров культуры», проведенной в Софии. Озаглавлено составителем. Опубликовано: «Иностранная литература», 1977, № 6. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ *Ведь Болгария — красивейшая страна. И очень доброжелательная.* — О Болгарии, которую люблю Ю. В. Трифонов, им написаны: статья «Нельзя отнять у людей»: к национальному празднику болгарского народа — Дню освобождения (Лит. газ., 1961, 9 сент.); рассказы «А костер горит...» (Лит. газ., 1961, 19 дек.) и «Самый маленький город» (Новый мир, 1968, № 1); очерки «Там, где жил Орфей» (Новое время, 1961, № 52) и «Вечноезеленое путешествие» (Вопр. лит., 1971, № 12), предисловие к книге болгарского писателя В. Андреева «Партизанские рассказы» (М., 1965).

О критике и о «чем-то другом»

Написано в 1979 году в ответ на вопросы анкеты о современной литературной критике. Опубликовано: «Вопросы литературы», 1979, № 12. Печатается по рукописи с сохранением авторского заглавия.

Бульварное кольцо

Написано в 1980 году. Не публиковалось. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве писателя.

Об американской литературе

Написано в 1980 году в связи с 25-летием журнала «Иностранная литература». Озаглавлено составителем. Опубликовано: «Иностранная литература», 1980, № 7. Печатается по рукописи, сверенной с текстом публикации.

Импульс первой книги

Написано в 1981 году для журнала «Литературная учеба» по материалам выступления на творческой конфе-

ренции молодых литераторов Москвы (1980). Опубликовано: «Литературная учеба», 1981, № 4. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ *У меня тоже есть ученики, молодые авторы, к книгам которых я пишу предисловия.* — Ю. В. Трифоновым написаны предисловия к публикациям молодых писателей. См.: О прозе Юрия Аракчеева. — В кн.: Аракчеев Ю. Листья. М., 1974; О прозе Анатолия Афанасьева. — В кн.: Афанасьев А. В городе, в 70-х годах. М., 1976; Предисловие к рассказу Б. Васильевского «Учительница» — Новый мир, 1976, № 4; Страсть постижения Родины. — В кн.: Проханов А. Время полдень. М., 1977; О Юрии Тешкине. В кн.: Тешкин Ю. В день первого снега. М., 1980; Предисловие к рассказу М. Кравца «Держись, Вика!» — Лит. Россия, 1977, 22 апр.; Предисловие к рассказу Н. Студеникина «Меж высоких хлебов». — Новый мир, 1978, № 7; О рассказах Сергея Акчурина. — Лит. учеба, 1979, № 1; Предисловие к рассказам Г. Караваева. — Дружба народов, 1981, № 5. О внимании Ю. В. Трифонова к молодым писателям см. воспоминания С. Акчурина «Звоните в любое время» (Лит. учеба, 1982, № 6). Думается, будет уместно привести здесь и предисловия, написанные Ю. В. Трифоновым к произведениям других писателей. См.: Владимир Тендряков. — В кн.: Тендряков В. Весенние перевертыши. М., 1974; Предисловие к рассказам И. Снеговой. — Лит. Россия, 1976, 2 апр.; Предисловие к рассказам Л. Кривенко. — Новый мир, 1980, № 8.

² *Писатель отвечает сам за себя, сам строит свою судьбу.* — Выступая на заседании «круглого стола» по итогам конференции «Молодые литераторы Москвы — год 1977», Ю. В. Трифонов сказал: «Говорить о литературных делах, проповедовать воспитание литераторов — очень трудно. Литература — это дело интимное. И, однако, есть вопрос, который затрагивается всегда, когда говорят о молодежи, — об учителе и ученике. Взаимоотношения между этими двумя фигурами всегда не однозначны. Учить можно тем искусствам, где большую роль играет техника: музыке, ваянию, живописи, архитектуре. Там, где есть какие-то технологические навыки. Литературная техника — это дело нехитрое, этим может овладеть практически любой человек и довольно быстро. Мне приходилось общаться с начинающими — приходят, просят, присылают рукописи. Что они хотят? Выведать тайны ремесла. Хотят узнать, стоит ли вообще заниматься литературой, часто не очень уверены в себе. Иногда есть прак-

тические просьбы — помочь. Это, кстати, важно: помогать нужно, первый шаг, первый толчок начинающему писателю очень полезен. Но должна быть ответственность каждого за свою работу. И это тоже важно знать молодым. Литература — это все-таки тяжелая работа в одиночку. Твардовский говорил, что литература — дело «штучное» (В мире книг, 1978, № 6).

³ *Одно лишь надо помнить: вы наследники великой русской литературы...* — В обращении к молодым писателям — участникам VII Всесоюзного совещания Ю. Трифонов сказал: «...И вот что еще хочется пожелать: помнить, что у нас за плечами великая литература. Никогда не забывать об этом. После Чехова нельзя писать пошло. После Достоевского нельзя писать невсерьез. После Булгакова, Платонова, Бабея, Пильняка нельзя писать примитивно» (Смена, 1979, № 6).

III. ДОБРО, ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ, ТАЛАНТ

Записки соседа

Написано в 1972 году. Опубликовано в книге Ю. В. Трифонова «Продолжительные уроки» (М., 1975). Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ *Еще с первого, заочного курса, когда работал на авиазаводе.* — В 1944 году Ю. В. Трифонов, будучи редактором заводской многотиражной газеты (а до этого работал слесарем, диспетчером цеха, техником по инструменту), поступил на заочное отделение Литературного института им. А. М. Горького. О работе на заводе он рассказал на страницах романа «Время и место» (Дружба народов, 1981, № 9, 10).

² *«...иногда защищал меня от ретивой критики... иногда сам твердо и холодновато ставил меня на место.* — В связи с 40-летием Литературного института К. А. Федин написал своеобразное эссе «Тропюю в гору», где большая часть о студенте Юрии Трифонове: «...Я вел семинар по художественной прозе. Это был разбор прочитанных перед аудиторией студенческих рукописей. Авторами выступали старшекурсники. Разумеется, делались прогнозы. Оправдались ли они — итоги не выводились. Но вот передо мною пожелтевшая страничка машинописи:

Юрий Трифонов, формально не имеющий основания участвовать в семинаре (первокурсник, да еще «заочный»), но чрезвычайно располагающий к работе с собой. Этого молодого человека я слушал дважды — на

семинаре, устроенном для «заочников», и на моем семинаре. Оба раза он показался мне недоужинным по своей зоркой наблюдательности и простоте. Он берет то, что видит. Представления его о жизни и о том, что надо писать, как-то грубо реалистичны, прямолинейны, но точны. В рассказе «Урюк» он изобразил московский завод в трудной работе на оборону, причем общую картину дал понять в образе узбека, чувствующего себя оторванным от далекого дома, работающего усердно, но одинокого среди молодежи, которая над ним посмеивается. Одной детали — узбек находит у себя в кармане косточку урюка, — одной этой детали оказалось автору достаточно, чтобы повернуть рассказ эмоциональной его стороной и оживить его действие большим содержанием. Я считаю это хорошим успехом. Есть излишество в технических терминах и подробностях, стиль кое-где неуклюж. Впрочем, в самой неуклюжести Трифонова есть нечто примечательное: он органически серьезен, я бы сказал — не по возрасту. Юношу этого следует держать на примете. Он способный, упорный в работе. Будет толк. Хорошо бы его перевести с завода в институт. (Впоследствии он был переведен на очное отделение института, который и закончил в 1949 году.— О. Т., А. Ш.) Ему надо учиться» (Лит. газ., 1973, 28 нояб.).

³ ...напечатаны были два рассказа... — Первый рассказ «В степи» опубликован в альманахе молодых писателей «Молодая гвардия» (1948, вып. 2), второй — «Знакомые места» — в журнале «Молодой колхозник» (1948, № 4). Но первыми публикациями Ю. В. Трифонова были два фельетона из студенческой жизни: «Широкий диапазон» (Московский комсомолец, 1947, 12 апр.) и «Узкие специалисты» (Московский комсомолец, 1948, 13 марта).

⁴ Редактора для рукописи вскоре нашел сам Твардовский: Тамару Григорьевну Габбе. — Речь идет о Т. Г. Габбе (1903—1960) — русской писательнице, драматурге, критике, авторе широко известных пьес-сказок, включенных в ее книгу «Город мастеров» и другие книги.

⁵ ...появилась статья Л. Якименко, положительно оценившая «Студентов». — В связи с обсуждением повести «Студенты», выдвинутой редакцией «Нового мира» на соискание Государственной премии СССР, в газете «Правда» (1951, 8 янв.) была опубликована статья Л. Якименко «Повесть о студентах». В библиографии составителя насчитывается свыше 50 материалов, анализирующих эту повесть.

⁶ Он прочитал повесть... и сразу пригласил меня в театр. — В соавторстве с В. Месхетели Ю. В. Трифоновым была подготовлена инсценировка «Молодые годы». Большая часть инсценировки была опубликована в литературно-репертуарном сборнике «Студенты» (М., 1951). Спектакль поставил А. М. Лобанов, главный режиссер театра имени М. Н. Ермоловой в январе 1952 года. Первая из известных нам рецензий была опубликована в алма-атинской газете «Ленинская смена» (1952, 27 янв.), а затем «Учительская газета» (1952, 9 февр.) откликнулась статьей В. Булгакова «Упущенная возможность». В своих воспоминаниях «Атмосфера и подробности» Ю. В. Трифонов писал: «Андрей Михайлович Лобанов, с кем я так скоропалительно познакомился по вине моей первой книги в 1950 году и дружеские отношения с кем продолжались несколько лет, пока шла работа над пьесами «Молодые годы» и «Залог успеха», остался поразительным и как бы вечным для меня примером человека театра, истинного художника или, как говорили в старину, а на Западе говорят до сих пор, — Артиста. Я думаю, сутью человека, которого можно назвать художником или артистом, непременно должно быть — наперекор всему и поверх всего — стремление к правде. Не к буквальной, что ютится на поверхности, а к правде в глубоком, гетевском понимании, соединяющей в себе и правду жизни и правду искусства. Другой поэт назвал то же стремление к поискам художественной правды привычкой «выковыривать изюм певучестей из жизни сладкой сайки». Можно назвать искомое так: феномен жизни. Лобанов был чрезвычайно пытлив и чуток в отыскании феномена жизни, что является во все времена занятием непростым и рискованным. Но он иначе не мог. Его обвиняли в чрезмерности пристрастий к быту, не понимая того, что «бытовая правда», которой он добивался на сцене и о которой критики говорили свысока, как о достоинстве маловажном и второстепенном, была на самом деле лишь приспособлением для открытия реальной жизненной правды. Да и что такое «бытовая правда»? Никто не может ответить достаточно ясно. Неопределенная критическая брань... В повести «Студенты», произведении незрелом и ученическом, Лобанова привлекли, очевидно, какие-то приметы времени, какие-то показавшиеся ему точными подробностями жизни. Ради «изюма подробностей» городился весь огород. Ибо из подробностей состоит атмосфера. Много раз повторяя слово «подробности», я имею в виду не требуху жалких натуралистических мелочишек,

не фотографирование, не бытописание, а — подробности психологические, тончайшие мотивы и побуждения, определяющие характер и поступки. Часто присутствуя на репетициях, я наблюдал как Андрей Михайлович удивительно точно и целенаправленно — я не сказал бы хладнокровно, бывало и раздражение, и насмешки, и язвительность, — шаг за шагом, нанизывая один мотив на другой, создавал драгоценнейшее: атмосферу достоверности... Помню, на обсуждении пьесы «Залог успеха» после читки на труппе раздалось критические голоса не по существу, а по частностям, может быть, даже и справедливые, — и вдруг Андрей Михайлович с необыкновенной горячностью и даже грубо оборвал: «О чем вы там рассуждаете? Вам подали чашку кофе, дымящегося, а вы начинаете перебирать: сколько там кофеинок, сколько пузырьков молока, лимона, сахара... Да вы пейте, пейте!» ...Психологизм — тончайший, но не мелочный — это то оружие искусства, которое можно назвать вечным. В иные времена оно будет надоедать художникам, они будут его проклипать, издеваться над ним и отталкиваться от него, завороженные каким-нибудь новым искусством, но все равно будут к нему возвращаться. Лобанов был великим мастером психологизма на сцене. Потому что как у птицы нет ничего кроме неба, так и у искусства нет ничего и не будет кроме души человека» (архив Ю. В. Трифонова).

⁷ В Ленинград я ехал по приглашению Ленинградского университета на дискуссию. — Материалы литературного диспута по повести «Студенты» в Ленинградском университете им. А. А. Жданова опубликованы в ленинградской газете «Смена» (1951, 4 апр.).

⁸ ...в Москве собрали Второе совещание молодых писателей. — В марте 1951 года в Москве проходило Второе Всесоюзное совещание молодых писателей, на котором выступал Ю. Трифонов (см.: Лит. газ., 1951, 24 марта), предложивший, в частности, создавать литературные объединения при журналах и издательствах, а также издавать молодежный литературный журнал. Более полную суть выступления на совещании Ю. В. Трифонов изложил в статье «Мысли перед началом» (Смена, 1950, № 21). Совместно с Н. Е. Евдокимовым им была написана статья «После совещания» по итогам Всесоюзной встречи молодых писателей. Приведем здесь лишь заключительную часть статьи: «Хотелось бы, чтобы забота и внимание к молодым всегда были такими же, какими были они в дни совещания, — чтобы атмосфера дружбы и требова-

тельности жила и после того, как делегаты разъедутся по домам. Молодой писатель должен быть уверен, что за его судьбой следят, что его работой интересуются и в трудную минуту готовы ему помочь. Необходимо, чтобы старшие товарищи-писатели и после совещания встречались с участниками своих семинаров, переписывались с ними, чтобы они считали своим долгом за множеством других важных дел помнить о самом важном — о воспитании молодых. Но чувствуя заботливую поддержку старших товарищей по ремеслу, писатель, вступающий в литературу, должен также помнить, что судьба его прежде всего и больше всего зависит от собственной его честности, принципиальности, страстности. В искусстве нет легких удач, и литература не терпит иждивенцев. Жизнь, полная труда и борьбы, наша советская жизнь, в которой люди не только пересоздают природу и воздвигают небывалые сооружения, но переделывают самих себя и воспитывают друг друга, — вот единственный и неисчерпаемый источник тем нашей литературы» (Лит. газ., 1951, 29 марта).

⁹ ...работала геоботаником сестра Таня, только что окончившая МГУ. — В беседе с корреспондентом Б. Гафуровым Ю. В. Трифонов рассказал о том, что его сестра Т. В. Трифонова закончила биофак МГУ и была направлена в Туркмению, в Чекезскую экспедицию: «Татьяна часто писала домой — матери, мне: интересно, с множеством подробностей. Я был так заинтересован ее письмами, что решил взять командировку и поехать в экспедицию. Живя с ботаниками, геологами, я написал очерк для «Комсомольской правды» (Комсомолец Туркменистана, 1975, 7 янв.). В архиве писателя этот очерк — «Отряд в песках» (1952, 27 мая) — помечен автором: «Подступы к «Утолению жажды».

¹⁰ Но все же треть повести, страниц сто двадцать, была написана... — В той же беседе с Б. Гафуровым писатель рассказал: «После поездки в командировку в Туркмению от «Нового мира» я начал писать повесть о строительстве Великого Туркменского канала. Но написал только четыре листа: вскоре признали строительство нерентабельным и начали строить Каракумский». На материалах поездок в Туркмению (см. примечание к «Нескончаемому началу») Ю. Трифонов совместно с В. Морозовым подготовили сценарий фильма «Чайки над барханами», к съемкам которого «Туркменфильм» приступил в 1960 году (режиссер Г. Полока). Из-за закрытия строительства неоконченный фильм был «законсервирован». Об

этом писала Ф. Маркова в статье «Подумаем о завтрашнем дне» (Сов. культура, 1961, 31 янв.).

¹¹ «Советская культура» напечатала разносный подвал. — Здесь необходимо следующее пояснение. Спектакль в репертуаре театра имел два заглавия: «Залог успеха» и «Художники», причем последнее помечено в авторском экземпляре пьесы (архив писателя) как условное. В отличие от критики предыдущего спектакля — «Молодые годы» — «Залог успеха» («Художники») был подвергнут более резкой критике. В статьях В. Залесского «Залог успеха» (Вечерняя Москва, 1953, 2 дек.), Н. Велеховой «Иллюстрация и творчество» (Сов. культура, 1954, 9 янв.), Т. Чеботаревской «Судьба молодого таланта» (Московский комсомолец, 1953, 23 дек.), В. Саппака «Замысел обязывает» (Театр, 1954, № 3), обозрении «Театральный дневник» (Театр, 1954, № 1) наряду с положительным в пьесе и спектакле анализировались просчеты как в драматургии, так и в режиссерском решении спектакля. В библиографии составителя насчитывается 15 таких материалов.

¹² С этого времени примерно на шестилетие я стал автором «Знамени». — Цикл, опубликованный в журнале (1959, № 2) состоял из рассказов: «Беседа с герпетологами», «Маки», «О воде», «Одиночество Клыча Дурды», «Очки», «Песочные часы», «Под солнцем», «Полет», «Пять лет назад». Затем были опубликованы: роман «Утоление жажды», повесть «Отблеск костра», рассказ «Победитель» (1968, № 7), рецензия на повесть К. Ваншенкина «Большие пожары» (1964, № 11). В статье известного литературоведа Е. Книпович «Воспитание мужества» (Правда, 1965, 16 марта) подчеркивается важность, в аспекте истории гражданской войны, публикации «Отблеска костра» в журнале «Знамя».

¹³ Роман все-таки вышел в «Знамени»... В архиве Ю. В. Трифонова находится рукопись (от 4 июня 1965 года) предисловия к роману «Утоление жажды», изданному на французском языке: «Рассказывать о своей книге, к тому же давно написанной — а мне кажется, что эта книга давно написана, — занятие довольно скучное. Все, что мог, писатель рассказал и объяснил книгой. Одни это поняли так, другие эдак, и тут нет ничего удивительного: обо всем на свете люди судят по-разному. И не надо махать кулаками после драки и пытаться подправить то, что подправить нельзя. Бой окончен. Отойдите в угол и молча ждите: вам скажут. Каждая книга — это бой, мучительный, долгий, опустошающий

душу, из него выходишь без сил. А что сказать об этой книге? Единственное вот что: пустыня — замечательное место на земле. Там замечательно легко дышать» (архив Ю. В. Трифонова).

¹⁴ ...«Новый мир» напечатал рецензию И. Крамова на книгу «Отблеск костра», только что изданную... — Рецензия И. Крамова «Судьба и время» опубликована в журнале № 3 за 1967 год. В библиографии составителя насчитывается свыше 20 материалов (статьи в газетах, журналах, книгах о документальной повести «Отблеск костра»). Более подробно о повести см. комментарий к беседе «Каждый человек — судьба».

¹⁵ Весною 1967 года я поехал по командировке «Нового мира» в Ростов — собирать материалы для документальной книги о двадцатом годе. — Вероятно, мы имеем возможность зафиксировать начало работы над романом «Старик», опубликованном в журнале «Дружба народов» (1978, № 3).

¹⁶ ...рассказ был одобрен и определен в один из ближайших номеров. — Рассказ «Самый маленький город» вместе с рассказом «Голубиная гибель» были напечатаны в журнале «Новый мир» (1968, № 1).

¹⁷ Рассказ вышел в августовском номере. — Рассказ в «Грибную осень», опубликованный в журнале «Новый мир» (1968, № 8), по мнению литературных критиков, вместе с вышеназванными рассказами («Был летний полдень», «Вера и Зойка», «Голубиная гибель», «Самый маленький город») как бы представил читателю «нового» Трифонова, предвещающего этими рассказами последующий цикл «московских повестей» («Обмен» и другие).

Уроки мастера

Написано в 1972 году к 80-летию К. Г. Паустовского. Опубликовано: «Литературная газета», 1972, 31 мая. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

Сильнее времени

Статья написана в 1973 году к 120-летию со дня рождения И. Кибальчича. Опубликовано: «Комсомольская правда», 1973, 1 ноября. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

На статью Ю. В. Трифонова «Сильнее времени» откликнулся письмом «Нашей памяти достойны» (Комс. правда, 1973, 18 ноября) доктор исторических наук

М. Слонимский), предложивший создать в Москве музей народовольцев.

¹ *Внучатый племянник Андрея Желябова... Дергунов Д. И., написал мне о судьбе сестры Желябова...*— В архиве Ю. В. Трифонова хранятся два письма Д. И. Дергунова. Первое писатель цитирует в статье, а ко второму письму прилагалась статья В. Сиренина «Родословная Желябовых» (Керченский рабочий, 1975, 13 дек.), где рассказывается о судьбе Ольги Ивановны Желябовой.

² *Об этом он и говорил своим тихим, ровным голосом.*— Ю. В. Трифонов цитирует далее отрывок из речи Н. Кибальчича на процессе «первомартовцев», текст которой опубликован, в частности, в книге С. М. Серпокрыла «Подвиг перед казнью» (Л., 1971, с. 193—195).

Добро, человечность, талант

Написано в 1977 году. Ответ писателя на вопрос «Литературной газеты» о понимании «всесторонне развитой личности». Опубликовано: «Литературная газета», 1977, 5 окт. Печатается по тексту газеты.

¹ *Война будет кровопролитной и долгой.* В сценарии пьесы «Дом на набережной», поставленной в театре драмы и комедии на Таганке, приводятся выдержки из дневников Льва Федотова: «Немцы захватят Прибалтику, Минск, Киев, Украину. За Одессу будут идти многочисленные бои, потому что это важный морской порт, и Одесса падет. Но Ленинград немцы взять не смогут, хотя будут душить его беспощадной блокадой». И это написал мальчик в мае сорок первого года... (Трифонов Ю. В. Театр писателя. М., 1982, с. 135—136).

О своем друге Льве Федотове писатель говорил в очерке «История болезни», в воспоминаниях о К. Паустовском — «Уроки мастера». Лев Федотов послужил прототипом Антона Овчинникова из повести «Дом на набережной» (см. также рассказ «Антон Овчинников», опубликованный в газете «Труд», 1976, 11 янв.).

Прозвительность таланта

Статья написана к 50-летию Юрия Казакова. Опубликовано: «Литературная Россия», 1977, 12 августа. Печатается по тексту газеты.

¹ *...голос Юрия Казакова был услышан мгновенно.*— В 1966 году в беседе с корреспондентом Л. Желтиковой Ю. В. Трифонов сказал: «Да, эти молодые писатели

вернули русскому рассказу былую силу, одно время утраченную. Юрий Казаков — безусловно, самый талантливый из наших молодых рассказчиков. Удивительный писатель, с какой-то особой пронзительностью и превосходящим чувством языка! Так как он, пожалуй, писать больше никто не может. Сравните его хотя бы с Г. Семеновым или С. Никитиным. Интересные, способные писатели. И фразу они строят не хуже Казакова, и мастерство есть, и не очень уж о разном все пишут, — а вот ведь не то! Казаковым написано, кстати, немного, потому что он работает «не разгибаясь», медленно, вдумчиво, трудно, и это настоящие произведения искусства, потому что они одухотворены пристальным вниманием к человеку...» (Московский комсомолец, 1966, 22 июня).

Счастливая и трудная судьба Льва Кривенко

Написано в качестве предисловия к публикации рассказов Л. Кривенко. Опубликовано: «Новый мир», 1980, № 8. Печатается по рукописи с сохранением авторского заглавия.

IV. ПЛАНЕТАРНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ

История болезни

Написано в 1961 году. Опубликовано: «Литературная газета», 1961, 27 апреля. Печатается по тексту публикации, сверенному с рукописью. К публикации в журнале «64: Шахматное обозрение» (1981, № 13) предпослано предисловие Вл. Ковалева об истории возникновения этих заметок о шахматном матче Ботвинник — Таль.

Признание в любви

Написано в марте 1961 года. Опубликовано: «Футбол», 1961, 9 апр. Печатается по тексту газеты, сверенному с рукописью.

Думается, будет уместно привести здесь некоторые публикации Ю. В. Трифонова, касающиеся психологии болельщика, психологии футбола: «Голос с трибуны» (Комс. правда, 1954, 4 апр.), «Клуб... болельщиков» (Физкультура и спорт, 1958, № 11), «Факелы на Фламиньо» (Футбол, 1960, 18 сент.), «О тайне успеха и о команде «Торпедо» (Лит. газ., 1960, 31 дек.), «Прогнозы и диагнозы» (Футбол, 1961, 26 ноября), «Не красное словцо» (Сов. спорт, 1962, 26 апр.), «Новая эстетика футбола» (Фут-

бол, 1962, 7 окт.), «И на трибунах шквал...» (Футбол, 1962, 18 ноября), «Как Феникс из пепла» (Футбол, 1962, 25 ноября), «Исполнение надежд» (Футбол, 1963, 31 марта), «Глядя в завтрашний день» (Футбол, 1965, 1 янв.), «Рассуждение о победителях» (Футбол, 1965, 22 авг.), «О футболе» (Лит. газ., 1968, 12 июня), «Футбол-70 с точки зрения... болельщика» (Сов. Россия, 1970, 19 ноября). Эти статьи и заметки наряду с другими материалами и рассказами на спортивную тему включены в книгу Ю. В. Трифонова «Факелы на Фламинио» (М., 1965). Наряду с этим в журнале «Простор» (1970, № 7) была опубликована киноповесть «Бесконечные игры».

Труден путь к Олимпу

Написано в 1967 году в связи с предстоящими зимними (Гренобль) и летними (Мехико) Олимпийскими играми. Опубликовано в «Правде» (1967, 25 сент.). Печатается по тексту газеты, сверенному с рукописью.

Интересно заметить, что в перепечатке этой статьи в эстонской «Спортивной газете» (Спордилехт, 1967, 11 окт.) стоит подзаголовок: «Статья о психологической подготовке спортсменов к крупным соревнованиям». Важно подчеркнуть интерес Ю. В. Трифонова именно к психологии спорта и психологии спортсменов. См., например: «Небывалые «страдания» болельщиков» (Сов. спорт, 1957, 15 авг.); «Спартак» — победитель в турнире нервов» (Огонек, 1962, № 17); «Победившие «мертвую точку»» (Лит. газ., 1964, 8 февр.) и др.

¹ ...с тех пор, как наша страна вышла на олимпийскую арену, мировой спорт необычайно посерьезнел. — Советский Союз стал членом Международного Олимпийского комитета 7 мая 1951 года. Одной из первых статей, обобщающих послевоенные достижения советского спорта была статья Ю. В. Трифонова «Стремительный взлет», опубликованная в журнале Славянского комитета СССР «Славяне» (1956, № 5).

² Болельщики так и называют ее: «духовная» команда. — Вот что пишет известный поэт К. Ваншенкин: «...Юрий Трифонов жил в середине пятидесятых на Верхней Масловке, возле стадиона «Динамо». Начал ходить туда. Прибаливал (футбольный жаргон) за ЦДКА по личным мотивам тоже из-за Боброва. На трибуне познакомился с закоренелыми «спартаковцами»: А. Арбузовым, И. Штоком, начинающим тогда статистиком футбола

К. Есениным. Они убедили его в том, что «Спартак» лучше. Редкий случай» (Ваншенкин К. Воспоминания о спорте. М., 1978, с. 37).

В первые часы творения

Заметки о спортивном телевидении написаны в 1969 году и опубликованы в газете «Советский спорт» (1969, 25 июня). Печатается по тексту газеты, сверенному с рукописью.

Эта публикация вызвала множество откликов в «Советском спорте», подтверждающих правомерность и актуальность вопросов, поднятых писателем. Так, например, М. Черкасский в статье «Смелее, комментатор» (1969, 23 июля) прежде всего уделяет внимание личностным характеристикам комментаторов; в десяти письмах читателей, помещенных в газете (1969, 16 июля), выражается согласие с позицией Ю. Трифонова и высказываются предложения по совершенствованию спортивных телерепортажей.

Специфика жанра спортивной прессы в публицистике Ю. В. Трифонова не ограничена только этой статьей. К анализу этого жанра он обращался в «Новогодних пожеланиях спортсменам» (Физкультура и спорт, 1954, № 12, с. 12), в заметках «Подойти ближе!» (Сов. спорт, 1963, 21 авг.).

Планетарное увлечение

Написано в 1970 году для журнала «Искусство кино» в качестве рецензии на фильм братьев Г. и Э. Климовых «Спорт, спорт, спорт» (Мосфильм, 1970). Опубликовано: «Искусство кино», 1971, № 2. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ *Помню: синее небо Отрана в Савойских Альпах, и многотысячная толпа у подножия трамплина.*— В репортаже-дневнике «Лыжники в небе» (Лит. Россия, 1968, 16 февр.) специальный корреспондент газеты на зимних Олимпийских играх в Гренобле Ю. В. Трифонов рассказал о соревновании прыгунов с трамплина, горнолыжниках. В статьях «Только начало», «Покидая Гренобль» (Лит. Россия, 1968, 9, 23 февр.), «Бабочка из стекла и бетона» (Физкультура и спорт, 1968, № 5) Ю. В. Трифонов рассказал о соревновании хоккеистов и других спортсменов на Олимпиаде.

В газете «Литературная Россия» (1968, 2 февр.) от имени спортивного клуба газеты Ю. В. Трифонов обра-

тился с напутствием к советским спортсменам — членам сборной олимпийской команды страны: «Хочется, чтобы все участники Олимпийских игр относились к играм, в первую очередь, как к играм, а затем уж как к соревнованиям, в которых надо обязательно побеждать. Разумеется, из чувства патриотизма нам приятно видеть на пьедесталах почета советских спортсменов. Но еще радостнее, глубже, человечнее другое чувство: чувство единения всей молодежи мира и гордое сознание того, что советские юноши и девушки — могучие созидатели этого единения».

² *Как выяснилось, человечество не может существовать... без спорта. Поэтому серьезные раздумья на эту тему все больше привлекают художников...* — Думается, будет уместно здесь отметить следующее. Тема спорта как социального явления, особого морального и психологического состояния как самих спортсменов, так и болельщиков, характерна для 90 рассказов, статей, репортажей, заметок Ю. В. Трифонова, написанных им на спортивную тему. Это нашло отражение в книгах Ю. В. Трифонова: «Под солнцем» (М., 1959), «Факелы на Фламинио» (М., 1965). «Игры в сумерках» (М., 1970). В статье «Не только цифры» С. Абрамов пишет: «Писателей, активно работающих в спортивной прозе (позволим себе такой термин: существует ведь проза «деревенская», «производственная», «военная»), легко перечислить по пальцам. В первую очередь Льва Кассиля, Юрия Трифонова, Юрия Нагибина, отдавших ей немалую дань, даже, пожалуй, заложивших, как говорят, тон для того, что пришел в литературу о спорте вслед за ними... Названные мною Кассиль, Трифонов и Нагибин — первопроходцы спортивной тематики. Честь им за то и слава!» (Правда, 1983, 17 марта).

Ю. В. Трифонов в течение 18 лет (1955—1972) был членом редколлегии журнала «Физкультура и спорт», корреспондентом этого журнала, газеты «Литературная Россия» и «Литературной газеты» на Олимпийских (зимних и летних) играх в Риме, Гренобле, Инсбруке, на нескольких чемпионатах мира по хоккею с шайбой (Прага, 1959; Женева, 1961; Стокгольм, 1963; Вена, 1967), футболу (Лондон, 1966), волейболу (Москва, 1962), других крупных спортивных соревнованиях, проходящих в стране и за рубежом. Он — автор и соавтор сценариев документальных фильмов о спорте («Стартует молодость» — 1957; «Мы были на Спартакиаде» — 1959; «Ловкость, красота, здоровье» — 1960), автор сценария худо-

жественного фильма «Хоккеисты» (Мосфильм, 1964). В 1973 году в совместной работе с Я. Базеляном был подготовлен сценарий художественного фильма «Три новеллы о любви к спорту» по мотивам своих рассказов «Победитель шведов», «Конец сезона», «Далеко в горах». В 1982 году был снят фильм «Прозрачное солнце осени» (режиссер В. Бутурлин) по одноименному рассказу.

Кроме статьи «Планетарное увлечение», Ю. В. Трифонов также написал рецензии на фильмы: «Футболисты» (Искусство кино, 1968, № 12), «Трудные старты Мехико» (Искусство кино, 1969, № 10), а также на книги и рассказы о спорте: «Мысли по поводу... спортивной беллетристики» и повести «Две медали» (Сов. спорт, 1959, 29 апр.), «Взгляд изнутри». О книге «Рассказы спортсменов» (Сов. спорт, 1964, 23 июля), «Когда исчезает схема...» (Сов. спорт, 1969, 23 февр.).

У. БЕСЕДЫ

А. М. Горький

Написано в 1968 году в виде ответов на анкету журнала «Вопросы литературы», обращенную к писателям накануне 100-летия со дня рождения А. М. Горького. Оглавлено составителем. Опубликовано: «Вопросы литературы», 1968, № 3. Печатается по тексту журнала.

Современность — сплав истории и будущего

Беседу провел и записал в 1974 году корреспондент газеты Ю. Щеглов. Опубликовано: «Литературная газета», 1974, 19 июня. Печатается по рукописи.

¹ *В революционное движение было втянуто огромное количество людей. Достаточно полистать «Био-библиографический словарь», издававшийся Обществом политкаторжан, — сколько там имен!* — В беседе с М. Отрадным Ю. В. Трифонов, отвечая на вопрос о работе над романом «Нетерпение», сказал: «Когда я начинал работать над книгой, я не предполагал, что встречу с такими людьми, с такими яркими характерами. Работа шла вглубь, и я все более поражался этими людьми. Скажем, это были люди, свободные от всякой корысти. Большинство из них были из обеспеченных семей, дети дворян, помещиков... Они рвали решительно и бесповоротно со своей прежней жизнью. А ведь это было непросто. Но у них была цель — служение общему делу. Это очень

важно и для современного читателя. Молодого особенно. Можно отдать какую-то часть себя, своей жизни другим людям и не ощущать себя жертвой, наоборот. И ведь людей, связанных с «Народной волей», были сотни. Это надо помнить. Обычно говорится о нескольких: Желябов, Кибальнич, Морозов, Перовская, еще несколько имен. А их были сотни, огромное движение. Прекрасный нравственный пример самоотверженности, бескорыстия» (Смена, 1973, 29 дек.).

Из заявки Ю. В. Трифонова и О. Р. Мирошниченко председателю Госкомитета СССР по радиовещанию и телевидению тов. Лапину С. Г. (26 марта 1980) на фильм «Герон «Народной воли»:

«Предлагаем заявку на многосерийный фильм на историко-революционную тему: о русском революционном движении семидесятых, начала восьмидесятых годов прошлого века, то есть о том периоде нашей истории, который В. И. Ленин охарактеризовал как вторую революционную ситуацию... Фильм, который показал бы широкую панораму событий, лагерь революционеров с его удивительными по силе духа фигурами, лагерь правительства (император, наследник, «бархатный диктатор» Лорис-Меликов, Муравьев, а возможно, и Катков с Победоносцевым), коснулся бы и лагеря либеральной интеллигенции, изобразил бы таких выдающихся современников, как Достоевский, Толстой и Гаршин с их горячим отношением к событиям. Такой фильм мог бы быть не просто мемуарным произведением или же развлекательным рассказом из жизни заговорщиков (хотя увлекательность сюжета очевидна!), но серьезным и глубоким киноповествованием, имеющим воспитательный и познавательный характер. Рассказать правдиво о замечательном Исполнительном комитете, о молодых русских людях, явивших миру образцы величайшего бескорыстия и мужества — задача благородная и крайне важная в смысле нравственного воспитания молодежи. Материал для такого фильма огромен и разнообразен: в первую очередь это, разумеется, сохранившиеся до сего дня грандиозные и реальные декорации событий, то есть — существующий поныне Петербург, где жили и действовали народовольцы, затем громадный иконографический материал, книги и газеты тех лет, фотографии революционеров, музейные реликвии и, наконец, сохранившиеся, к счастью, хотя и в небольшом количестве, кинокадры, запечатлевшие ветеранов «Народной воли»: таковы кинокадры с изображением знаменитого шлиссельбуржца Н. Морозова и суда над про-

вокатором Окладским в 1925 году, где есть Вера Фигнер, Фроленко и некоторые другие ветераны народников.

Такой фильм мог бы помимо прочего иметь еще и следующий политический резон: не секрет, что иные архиреволюционные, экстремистские круги в разных районах мира порою чрезмерно уповают на террор, надеясь таким путем добиться политических и революционных целей, забывая об уроках истории, доказавших бесплодность этого пути — при всей безусловной душевной чистоте и личном мужестве пропагандистов такого метода. В фильме о народовольцах нельзя обойтись и без фигуры Сергея Нечаева, ибо из песни слова не выкинешь. Эта фигура отбросила довольно мрачную тень на историю революционного движения — не только русского, но и международного... Народовольцы всеми силами старались противопоставить свою деятельность «безнравственному» методу Нечаева, для которого не существовало, скажем, таких понятий, как честь и совесть.

Многозначность темы «Народной воли», темы русского «нетерпения», поразительность характеров и судеб, живописный фон Петербурга столетней давности — все это, как нам кажется, безусловные предпосылки создания интересного фильма» (архив Ю. В. Трифонова).

² Я стремился к тому, чтобы в романе были куски лирической прозы и, если так можно выразиться, историко-лирической прозы, где бы присутствовал автор, как бы выражающий отношение современника к событиям. — Эту характерную особенность романа «Нетерпение» подчеркивали многие литературные критики: В. Баранов, В. Кардин, Ф. Кузнецов, А. Лебедев, В. Оскоцкий, А. Свободин, С. Смирнов и другие. Например, седьмая глава докторской диссертации А. И. Филатовой «Русский советский исторический роман конца 50-х годов — середины 70-х годов. Новое в идейно-художественной проблематике» (Л., 1980) так и была озаглавлена: «Углубление личностного начала в современном историческом романе (романы М. Шагинян, Ю. Трифонова, Ю. Давыдова)». В этой главе автор пишет, что функции документа, вводимого писателем в текст произведения, усложнились и обогатились. Зачастую теперь документ подается в связи с авторским «я», он пропущен через писательское восприятие, окрашен личным отношением художника. Таким образом, многомерность романа «Нетерпение», как пишет А. И. Филатова, достигается Юрием Трифоновым на путях твор-

ческого синтезирования многих художественных средств. В библиографии составителя насчитывается свыше 30 материалов, анализирующих роман «Нетерпение»

³ *На что автор ответит: не доказано, что не было.* — В статье «Люди своей судьбы» театральный критик и драматург А. Свободин пишет: «Наглядно воплощается тыняновское правило: «я начинаю там, где кончается документ». Не отбрасывание документа, не механическое превращение его в «картины» или в «диалоги», но особая диалектическая с ним связь, делающая правомерной и свою, авторскую версию события. И Трифонов свободно пользуется этим правом. В размышлении о том, например, почему же не случился у Желябова взрыв царского поезда под Александровском в 1879 году, он набрасывает логическую картину внутреннего состояния и поведения Окладского, юного предателя, (ставшего затем матерым провокатором, «злым гением «Народной воли»), в решающий момент разрубившего лопатой провод, шедший к динамитному заряду. Эта версия, выдвинутая на суде над Окладским в 1925 году общественным обвинителем, старым большевиком Феликсом Коном, документально не была подтверждена (См. речь Ф. Кона на процессе по делу И. Окладского в кн.: Судебные речи советских обвинителей. М., 1965, с. 96 — *О Т. А. III.*). Почти через полстолетия автор «Нетерпения» подтверждает ее художественными средствами. Точно так же в зыбкости предположений некоторых источников высвечивается возможное тайное свидание Желябова с печально знаменитым своим анархическим авантюристом Нечаевым, бывшим в то время узником Петропавловской крепости. Выстранвая через сто лет характер Желябова, логику обстоятельств, Трифонов пишет такое свидание...» (Комс. правда, 1973, 13 ноября).

Известно, например, что, находясь в Петропавловской крепости, Нечаев вступил в контакт с представителями «Народной воли» с целью разработки плана его освобождения из крепости, но затем отказался, так как эта операция помешала бы, по его мнению, подготовке покушения на Александра II.

В кратком — бесконечное

Беседа Ю. Трифонова с А. Г. Бочаровым опубликована в журнале «Вопросы литературы» (1974, № 8). Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ ...трое студентов-выпускников МГУ — Лев Якименко, Лев Гинзбург... — Якименко Л. Г. — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и литературной критики Академии общественных наук при ЦК КПСС. Он — автор предисловия к книге Ю. Трифонова «Утоление жажды» (М., 1967). В первом томе «Избранных работ» (М., 1982, с. 118—120, 122—123, 131—132, 416—421) он анализирует «Утоление жажды», «Отблеск костра», «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание». Гинзбург Л. В. — советский поэт-переводчик, публицист, критик. Автор многих книг переводов немецких поэтов. В публицистических книгах «Дудка крысолова», «Цена пепла», «Бездна», очерках «Потусторонние встречи» и других Л. Гинзбург раскрывает сущность фашизма, пишет о возникновении неофашизма в ФРГ. О книге Льва Гинзбурга «Бездна» Ю. В. Трифонов написал статью «Сила документальности» (Москва, 1967, № 2).

«Памяти Льва Гинзбурга» называлась статья Ю. В. Трифонова в «Литературной газете», 1980, 1 окт. Прочитируем из нее: «...Смерть настигла его в тот миг волнения, когда писатель, закончив труд, ждет его выхода в свет. Все мы знаем, какое это изнуряющее душу испытание. Он написал книгу прозы, своеобразный роман о жизни, о собственной жизни, обо всем или, во всяком случае, о многом, что наполняло ее, и это, вероятно, самая значительная из его книг, написанная на вершине возможностей, на взлете таланта (имеется в виду роман-эссе «Разбилось лишь сердце мое», опубликованный после смерти Л. Гинзбурга в журнале «Новый мир», 1981, № 8. — О. Т., А Ш.). ...Он написал много хороших стихов, великолепных статей, его имя известно и почитаемо не только у нас, но и в других странах, где переводились «Бездна» и «Потусторонние встречи», но мне хочется в горький час сказать вот о чем: этот маленький, сугубо штатский, порою суетливый, порою неловкий до комичного человек обладал истинным мужеством. Это было мужество высокой пробы, мужество каждого дня, терпеливое, упорное. На это мужество не раз натыкались подлецы, полагавшие, что человек такого забавного, веселого нрава не может быть им опасен. Его мужеством была вся его антифашистская деятельность, разоблачение преступников, проникновение в их логово, встречи один на один с такими волками, как Кристман. Но его мужеством было и другое — делать добро многим, помогать, вставать на защиту...»

² ...следуя Вашей недавней статье в «Литературной России»... — Имеется в виду статья «Нескончаемое начало», вошедшая в данную книгу.

³ Эти рассказы, а потом еще повесть «Обмен». Вот, собственно, этот куст произведений и обозначил начало чего-то нового в моей работе.— Ю. В. Трифонов имеет в виду следующие рассказы, включенные в книгу «Кепка с большим козырьком» (М., 1969): «Путешествие»; «В грибную осень»; «Голубиная гибель»; «Кепка с большим козырьком»; «Игры в сумерках»; «Победитель»; «Самый маленький город».

⁴ А затем две другие повести «московского» цикла...— Термин «московские», или «городские», повести появился в статьях критиков, анализирующих пять повестей — «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной». В заметках «Наш друг Должинсурен» (Лит. газ., 1970, 23 дек.) Ю. В. Трифонов говорил о том, что он планировал назвать этот цикл «Песчаные улицы». В библиографии составителя насчитывается свыше 140 публикаций, где обсуждаются эти произведения.

⁵ Вспоминается разговор Флобера с Тургеневым, переданный Мопассаном... — Имеется в виду статья Ги де Мопассана «Иван Тургенев», где автор приводит высказывание великого русского писателя по поводу того, в каком количестве расходятся известные книги соблазнительного жанра: «Людей пошлого склада ума гораздо больше, чем людей, одаренных умом утонченным. Все зависит от уровня той интеллектуальности, к которой вы обращаетесь. Книга, нравящаяся толпе, чаще всего нам вовсе не нравится. А если она нравится нам, как и толпе, то будьте уверены, что это происходит по совершенно противоположным причинам» (Ги де Мопассан. Статьи о писателях. М., 1957, с. 51).

⁶ Я ведь хотел лишь объяснить, в чем, по-моему, общее между повестями и «Нетерпением». — В беседе с корреспондентом М. Страдиным Ю. В. Трифонов сказал: «Писатель в течение всей своей творческой жизни склонен меняться, искать новые способы выражения себя, своих мыслей. Но в чем-то главном оставаясь самим собой. Так вот, когда после повестей о современной жизни я сел писать «Нетерпение», цель у меня была иная. Нужно было поднять, воздвигнуть что-то очень большое. Это было строительство дома, тут нужен был топор, а не лобзик. Лобзиком дома не построишь. Но какие-то части и в «Нетерпении» я считал необходимым делать лобзи-

ком. Ну, допустим, в главах, посвященных Клеточникову. Или эпизоды из второй части книги, где речь идет о Желябове. Там я старался подробно показать состояние героя. Я хотел, чтобы читатель попробовал этих людей, так сказать, на ощупь» (Смена, 1973, 29 дек.).

На взаимосвязь повестей и романа обращали внимание и литературные критики. Например, В. Баранов в статье «Жизненные корни» (Новый мир, 1977, № 8) прослеживает взаимосвязь исторических мотивов с современностью на материале повестей и романа. Н. А. Кожевникова в статье «О соотношении речи автора и персонажа» (в кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. М., 1977) показывает стилистическое единство речи автора и персонажей «городских» повестей и романа. Анализ взаимосвязи нравственных, эстетических идеалов в вышеназванных произведениях сделала в своей диссертации И. В. Осмоловская (см. ее статью «Индивидуальный стиль писателя и проблема новаторства». — В кн.: Идейное единство и художественное многообразие современной советской прозы. М., 1974).

⁷ На вопрос журнала «Москва»... — Ю. В. Трифонов, отвечая на анкету журнала, сказал: «Литературные же герои дороги нам не чертами характера, а той силой воплощения, какую сумел вложить в них автор. Поэтому из литературных героев мне очень близки Родион Раскольников и Поприщин или, к примеру, Остап Бендер и Кавалеров, хотя, встретясь с такими людьми в жизни, я бы не испытывал к ним ничего, кроме неприязни и даже враждебности. В жизни это были бы чужие люди, а в литературе — роднее родных» (Москва, 1967, № 11).

⁸ ...Ермасов в «Утолении жажды» — прямые образцы поведения... — В беседе с корреспондентом газеты «Комсомолец Туркменистана» (1975, 7 янв.) Ю. В. Трифонов, отвечая на вопрос о прототипах романа, рассказал: «Точных прототипов, конечно, нет. Скажем, начальник стройки в романе Ермасов во многом — известный строитель, участник Волго-Донской стройки Семен Константинович Калижнюк. Очень яркий, интересный человек...»

⁹ Современный эгоизм, как и раб в чеховском понимании, заслуживает того же: выдавливать его по капле. — Думается, будет уместно привести здесь высказывание известного драматурга В. С. Розова: «...Трифоновский Глебов близок мне, так как я жил в те же годы, что и он, и во мне есть черты Глебова. И я благодарен Трифонову, который говорит лично мне — не будьте Гле-

бовым, Виктор Сергеевич, выдавливайте из себя его черты» (Театр, 1976, № 12, с. 13).

В заявке, представленной в Министерство культуры РСФСР и Московский театр драмы и комедии на Таганке на постановку пьесы «Дом на набережной», Ю. В. Трифонов писал: «Действие пьесы должно разворачиваться в трех временах: довоенном, послевоенном и нынешнем. Место действия: Москва, центр. Основной фигурой пьесы будет человек, прямо скажем, несимпатичный: некий Владимир Глебов, по прозвищу Батон, когда-то заурядный школьник, ныне процветающий и довольный жизнью функционер от науки. Скажем, филологической. Пьеса проследит путь недостойного процветания. Путь мелких уступок, мелких предательств, мелкого приспособленчества и мелких удач. С помощью всей этой мелкоты, иногда невидимой глазу, Глебов выигрывает крупно: он выигрывает благополучный итог. Хорошо ли это? Пьеса должна ответить: нет, нехорошо. Ибо — безнравственно. Возникает другой вопрос: нужно ли подобную, не совсем ароматную фигуру выволакивать на нашу сцену? Разве нет у нас других персонажей, почище и посветлей? Разумеется, есть. Их гораздо больше, чем таких Глебовых. Но, Глебовы, к сожалению, еще порой встречаются у нас кое-где. И вот по ним хотелось бы ударить со всей силой бичом искусства, в данном случае театрального.

Потому что вопросы нравственности, как было сказано недавно с высокой трибуны, являются главными и важнейшими вопросами, которые обязано разрабатывать наше искусство.

И затем: не надо думать, что пьеса будет посвящена только одному неприятному Вадиму Глебову. О, нет! В произведении будут фигурировать и другие люди, которые вполне могут понравиться зрителю. Например: несколько романтически настроенных мальчиков, товарищей Глебова по школе. Один чудаковатый, небольшого ума, но, в сущности, добрый и порядочный старик, профессор Ганчук. Его дочка, обаятельная девушка, к сожалению, с нелегкой судьбой. Да и ассистент профессора Куно Иванович — недурной человек.

Так что хороших людей в процентном отношении будет значительно больше, чем таких, как Глебов. К Глебову можно присоединить лишь еще одну сомнительную личность: его старого приятеля Шулепникова. Но этот Шулепников в конце пьесы будет наказан жестоко. В финале он окажется, как говорят, у разбитого корыта.

Автору хотелось бы сказать этой пьесой, что приспособ-

сабливаться к жизни, к обстоятельствам и к сильным мира сего — то есть поступать не по совести — дело скверное и к тому же невыгодное. Потому что у Глебова, хотя он якобы процветает, голо и пусто в душе, никому он не интересен, никому не нужен. И ничего от него не останется в этом мире, кроме росписи с завитком, которую он оставляет каждый месяц в выплатной ведомости...» (архив Ю. В. Трифонова).

Шестнадцатилетним

Опубликовано в газете «Комсомольская правда» (1975, 25 окт.) под заглавием: «Жгучие вопросы взрослому человеку. Анкету «Алого паруса» заполняет писатель Юрий Трифонов». Печатается по тексту газеты, сверенному с рукописью. Заголовок дан составителем по характеру материала.

О чем я пишу?..

Написано в 1975 году в качестве ответов на вопросы журнала «Нойе Берлинер иллюстрирте». Озаглавлено составителем по характеру материала. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве писателя.

¹ *Когда и о чем мы можем ожидать от Вас чего-то нового?* — Представляет интерес ответ писателя на аналогичный вопрос журнала «Советская литература на иностранных языках»: «О творческих планах говорить во всеуслышание всегда как-то неловко. Это ведь дело интимное, тайное. Если «социальный заказ» и существует, то он существует в душе писателя, а не написан большими буквами у него на лбу. Я полагаю, что «социальный заказ» существует в душе каждого настоящего писателя, всерьез озабоченного своим делом: в форме некоей субстанции он образует как бы начальный сгусток материи, первооснову будущего произведения. Но говорить о будущих произведениях так же странно и легкомысленно, как, например, говорить о том, как в ближайшие три года сложатся ваши отношения с женой и какие у вас родятся дети. Там будет видно, что получится» (архив Ю. В. Трифонова).

Книги, которые выбирают нас

Беседу провела и записала в 1976 году корреспондент газеты С. Селиванова. Опубликовано: «Литературная газета», 1976, 10 ноября. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ ...даже в Литинститут поступал со стихами. — В архиве писателя имеются рукописи около 100 стихотворений, которые он не публиковал. В 1944 году Ю. Трифонов поступал в Литературный институт имени А. М. Горького на отделение поэзии, но был принят на отделение прозы. В «Воспоминаниях о муках немоты» Ю. В. Трифонов пишет: «Год назад, летом сорок четвертого, я пришел во двор старого особняка на Тверском бульваре, поднялся по выбитым камнным ступеням на второй этаж и отдал три тетради своих сочинений секретарю приемной комиссии. Никто меня не рекомендовал. Отчего-то была глупая уверенность, что меня непременно примут. Я писал стихи под Маяковского, мне они казались превосходными, хотя это были вполне посредственные ученические вирши — теперь-то, спустя годы, понимаю отчетливо. Кроме того, я переводил с немецкого Бехера, Гейне и даже перевел одно стихотворение Гете. Две школьные тетради со стихами и переводами представлялись мне такой солидной заявкой, что двух мнений быть не могло — меня примут на поэтический семинар. Я стану поэтом. Да я уже и теперь поэт. В заводской газете я опубликовал стихи на производственные темы, очень бойкие, сатирические, ядовитые, и они имели успех. Писал легко и помногу. В каждом стихотворении было не меньше двух десятков куплетов. Словом, дело было в шляпе. Я отдал тетрадки без всякого волнения, как отдают продовольственные карточки в магазине для получения того, что положено. В виде довеска, совершенно необязательного, я прибавил к своим поэтическим творениям небольшой рассказ, страничек на двенадцать, под названием — бессознательно украденным — «Смерть героя». Рассказ, как и стихи, был написан от руки чернилами, но не в тетрадях, а на длинных полосах бумаги, которая употреблялась на нашем цеховом складе для заворачивания инструментов. Я сделал хороший запас этой бумаги еще год назад, когда работал в инструментальном отделе. Прошел месяц, в течение которого я написал еще не менее дюжины стихотворений, и пришел на Тверской бульвар за ответом. Секретарь заочного отделения Слава Владимировна сказала: «Стихи так себе, а рассказ понравился председателю приемной комиссии Федину». На секунду я был потрясен: «Стихи ... так себе?» — «Да, стихи ваши... — Слава Владимировна, улыбаясь, подбирала слова, — не произвели впечатления. Но вы можете быть приняты на отделение прозы».

Произошло странное: в следующую секунду я забыл о стихах и не писал их больше никогда в жизни! Куда

девались мои бессонные ночи? Хмель, пыл, бормотание, любовь к Маяковскому? Впрочем, загадочно и другое: что можно было разглядеть в рассказе «Смерть героя»? Я думаю, что был принят в Литинститут потому, что работал на авиационном заводе и ходил в сапогах и ватнике. И потому, конечно, что в конце сорок четвертого года было слишком мало поступающих. Основная волна прихлынула на следующий год. Спустя тридцать лет, когда я сам имею дело с поступающими в Литинститут, могу сказать твердо: с такими рассказами, как «Смерть героя», не говоря уже о стихах, я бы сегодня в институт не попал. Это не значит, правда, что не стал бы писателем. Тут одним словом не объяснишь и двумя фразами тоже, однако две фразы скажу. Когда меня спрашивают, нужен ли Литературный институт, я отвечаю: разумеется, нужен. Когда спрашивают, нужно ли, чтобы стать писателем, заканчивать институт, отвечаю: разумеется, не нужно» (Дружба народов, 1979, № 10, с. 186).

Вообразить бесконечность

Беседу провел и записал в 1977 году корреспондент журнала Л. Бахнов. Опубликовано: «Литературное обозрение», 1977, № 4. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ «...на страницах журнала «Вопросы литературы» обсуждались ваши «московские» повести. — Речь идет о статьях литературных критиков В. Соколова «Расщепление обыденности» и М. Синельникова «Испытание повседневностью: некоторые итоги», а также о статье Ю. В. Трифонова «Выбирать, решаться, жертвовать», опубликованных в «Вопросах литературы» (1972, № 2) в ходе дискуссии о повестях «Обмен», «Долгое прощание», «Предварительные итоги».

² Но вот недавно Евтушенко написал по поводу моего «Обмена» в театре на Таганке... — Статья Евг. Евтушенко «Беспощадность к беспощадности» опубликована в «Советской культуре» (1976, 6 июля).

В рецензии Ю. Скворцова «Семейная драма инженера Дмитрисва» подчеркивается: «Конформист. Эту фигуру, это явление писатель Юрий Трифонов исследовал многократно. Но, пожалуй, именно в «Обмене» выводы писателя наиболее точны и четки. Он обнажил в «Обмене» широчайшую гамму полудействий, полупричин, полууступок, которые сами по себе почти безвинны, но в сумме своей становятся силой, толкающей таких, как Виктор

Дмитриев, на настоящую измену, подлость, моральное преступление» (Труд, 1976, 26 июля). В библиографии составителя имеется около 30 материалов, анализирующих спектакль «Обмен» в театре на Таганке.

Каждый человек — судьба

Беседу провела и записала в 1980 году корреспондент газеты Е. Хорева. Опубликовано: «Советская культура», 1980, 10 окт. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ Книга одна — малоформатная, в мягкой красной обложке с черными силуэтами всадников — «Отблеск костра». Видимо, ее всегда хочется иметь под рукой. — Документальная повесть Ю. В. Трифонова «Отблеск костра» впервые опубликована в журнале «Знамя» (1965, № 2, 3). Первый отрывок из повести опубликован в «Литературной газете» (1963, 23 февр.). Затем отрывки печатались в книге «Комиссары» (М., 1964; М., 1967), в «Литературной газете» (1965, 6 ноября), в журнале «Смена» (1966, № 10). По мере этих публикаций Ю. В. Трифонов получил около 150 писем. Наряду с оценкой повести, автору присылались воспоминания о братьях Трифоновых, о событиях, которые описаны в повести, был уточнен ряд фактов. В дополненном и доработанном виде повесть «Отблеск костра» вышла в 1966 году в издательстве «Советский писатель». «Отблеск костра» — это документальная повесть об отце писателя В. А. Трифонове, его брате — Е. А. Трифонове, о революционных событиях в Петрограде, об организации Красной Армии, о гражданской войне и других событиях, связанных с деятельностью партии в годы становления Советской власти.

² ...упоминается прототип Мигулина — Миронов. — Выступая на пленуме совета по критике и литературоведению при правлении Союза писателей СССР, где обсуждались состояние и задачи исторической и историко-революционной прозы, Ю. В. Трифонов говорил: «Известна фигура деятеля гражданской войны, командарма Миронова... Мемуаристы долгие годы оценивали эту фигуру однобоко. И в то же время Шолохов, обращаясь к этой фигуре, не поддавался искушению последовать общепринятой версии, которую отстаивали весьма влиятельные историки и мемуаристы. Хотя писатель и не располагал документами, известными нам сейчас, не читал последнего письма Миронова Ленину, интуиция большого художника предостерегла его от изображения Миронова как врага»

(Вопр. лит., 1974, № 1, с. 61—62). Ю. В. Трифонов имеет в виду письмо от 8 июля 1919 года Ф. К. Миронова (1872—1921, командарм 2-й Конной армии) В. И. Ленину и М. И. Калинину, в котором говорилось о положении на Дону и действиях Л. Троцкого (см.: Бирюков Ф. Художественные открытия М. Шолохова. М., 1976, с. 76—78).

Несмотря на то что в ответе писателя говорится о Ф. К. Миронове как прототипе героя романа «Старик» Мигулине, нам представляется, что последний — собирательный образ, в котором объединены судьбы Ф. К. Миронова и Б. М. Думенко (1888—1920, командир Сводного конного корпуса). В книге В. В. Карпенко «Красный генерал» (М., 1978, с. 571—575) приводится документ Военной коллегии Верховного Суда СССР от 27 августа 1964 года (Определение № 3и-0667/64), отменяющий вынесенный в мае 1920 года приговор в отношении Б. М. Думенко и членов его штаба «за отсутствием в их действиях состава преступления». В этой книге (и в книге «Тучи идут на ветер». М., 1977) анализируются провокационные действия Л. Троцкого, инициатора судов над Ф. К. Мироновым и Б. М. Думенко.

³ У меня сохранился уникальный дневник... — В архиве Ю. В. Трифонова хранятся копии общих тетрадей — дневник Павла Лурье (члена партии с 1917 года, дяди писателя по материнской линии), записи в котором велись ежедневно с 1917 по 1920 год. Кроме выдержек из дневника в повести «Отблеск костра», они печатались в «Литературной газете» (1965, 6 ноября) и в изложении были использованы писателем в романе «Старик» (М., 1978).

⁴ ...вопросы задаются чаще всего доброжелательные, и чувствуется стремление понять нашу литературу, нашу жизнь, нашу борьбу. — Думается, будет уместно продолжить ответ Ю. В. Трифонова отрывком из его рассказа о поездке в США: «Как отвечал я на такого рода вопросы: говорил, что наша литература вовсе не занимается «славословием», что в нашем обществе есть и недостатки, с которыми мы боремся, что литература призвана об этом писать, более всего о недостатках в душах людей, так сказать, в нравственной сфере — это главная материя искусства...» (Иностр. лит., 1978, № 6).

Город и горожане

Беседу провела и записала в 1981 году корреспондент газеты В. Помазнева. Опубликована: «Литературная газета», 1981, 25 марта. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ *Да, конечно. Это А. Турков, А. Бочаров, Б. Панкин, Л. Теракопьян...* — Назовем лишь некоторые работы названных исследователей: Турков А. Быт, человек, история. — В кн.: Трифонов Ю. Избранные произведения. Т. 1. М., 1978; Турков А. Мера вещей. М., 1979, с. 73—91; Бочаров А. Восхождение (к 50-летию Ю. Трифонова). — Октябрь, 1975, № 8; Бочаров А. Энергия трифоновской прозы. — В кн.: Трифонов Ю. Повести. М., 1978; Бочаров А. Бесконечность поиска. М., 1982, с. 102—114; Бочаров А. Листопад (о романе «Время и место»). — Лит. обозрение, 1982, № 3; Бочаров А. Контрапункт. — Октябрь, 1982, № 7; Теракопьян Л. Городские повести Ю. Трифонова. — В кн.: Трифонов Ю. Другая жизнь. М., 1979.

«Как слово наше отзовется...»

Беседу с литературным критиком Л. Аннинским в 1980 году записал корреспондент «Литературной газеты» Г. Цитриняк. Опубликована: «Новый мир», 1981, № 11. Печатается по рукописи, сверенной с публикацией.

¹ *Знаете, мне надоело разъяснять свою точку зрения на этот вопрос, поэтому буду говорить резче, чем обычно...* — Все нижеследующее рассуждение, заметно выпадающее из беседы и по теме, и по тону, вставлено Ю. В. Трифоновым в уже готовую запись: он дорожил любой возможностью откреститься от лавров «бытописателя» и попросил собеседника «подать мяч на удар». «Мяч» был «подан» («Недаром нашлись критики, которые записали вас в певцы быта»), удар произведен, после чего собеседник просигналил догадливым читателям, что не он был в данном случае мишенью («Ну, я за других критиков не ответчик и вспомнил о них кстати»). (Примеч. Л. Аннинского.)

² *...разучились читать книги. Я имею в виду критиков. Они разучились.* — Отвечая на анкету «Писатели о критике», Ю. В. Трифонов говорил: «...Я думаю, что проблемы «литература — критика — жизнь» в качестве какой-то загадки не существует. Что же тут загадочного? Ясно, что литература должна быть связана с жизнью, а критика обязана наблюдать за тем, как эта связь осу-

ществляется. Писатель подобен пловцу в океане, совершающему марафонский заплыв: вода держит его и одновременно захлестывает и тянет на дно. Критик же плывет рядом в лодке и дает советы. Картина идеальная. Чаще, к сожалению, критик выступает не в роли тренера, а в роли судьи: только и следит за тем, чтобы не нарушил правил и не поплыл «по-собачьи» (Вопр. лит., 1966, № 5).

³ ...мы возвращаемся к вашей статье, с которой я и десять лет назад не был согласен. — Имеется в виду статья Л. Аннинского «Неокончателные итоги» (Дон, 1972, № 5) о повестях Ю. Трифонова «Обмен», «Долгое прощание», «Предварительные итоги». С автором статьи полемизировали также: В. Оскоцкий «Две нации, две культуры» (Вопр. лит., 1972, № 10), Ф. Кузнецов «Духовные ценности: мифы и действительность» (Новый мир, 1974, № 1).

⁴ ...читаю вас с интересом, потому что всегда нахожу какую-то своеобразную мысль. — Думается, будет уместно привести здесь некоторые работы Л. Аннинского, касающиеся творчества Ю. В. Трифонова: «Спор двух талантов» (Лит. газ., 1959, 20 окт.); «Реальность прозы» (Дон, 1964, № 3); «Очищение прошлым» (Дон, 1977, № 2); «Юрий Трифонов» (на конверте грампластинки «Юрий Трифонов. Другая жизнь. Отрывки из повести. Читает автор); «О людях, о жизни, об эпохе» (Вечерняя Москва, 1964, 11 июля); творчество писателя анализируется также в книгах Л. Аннинского «Ядро ореха» (М., 1965, с. 123—132) и «Тридцатые — семидесятые» (М., 1977, с. 197—227).

Роман с историей

Беседа проведена и записана в 1981 году литературоведом из ГДР Ральфом Шрёдером. Опубликована с сокращениями: «Вопросы литературы», 1982, № 5. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Ю. В. Трифонова.

¹ Россия не была подготовлена для осуществления их целей. — Ю. В. Трифонов неоднократно, когда речь в беседах заходила о романе «Нетерпение», говорил о главе «Нетерпимость» в книге А. Лебедева «Выбор» (М., 1980), отличающейся глубиной историко-литературного, философского анализа, широким использованием документов, отражающих эту эпоху России.

² Исторические события «Тихого Дона» тесно сопри-

касаются с событиями, изображенными в моем романе «Старик». — Интересно отметить, что во время дискуссии о фактографической стороне «Тихого Дона» литературные критики (А. Ф. Бритиков, Ф. Г. Бирюков) ссылались на документы В. А. Трифонова — отца писателя, приводимые в повести «Отблеск костра» (См.: Рус. лит., 1968, № 2, 4; 1971; № 2; в кн.: Бирюков Ф. Художественные открытия Михаила Шолохова. М., 1976, с. 72—78). В. А. Трифонов был во время описываемых событий членом Реввоенсовета республики, комиссаром Донского экспедиционного корпуса.

³ ...я работаю над маленьким циклом рассказов, вернее, над циклом маленьких рассказов о моих зарубежных поездках. — Цикл рассказов: «Вечные темы», «Кошки или зайцы?», «Опрокинутый дом», «Посещение Марка Шагала», «Серое небо, мачты и рыжая лошадь», «Смерть в Сицилии», объединенный общим заглавием «Опрокинутый дом», опубликован в журнале «Новый мир» (1981, № 7).

Писать на пределе возможного!

Беседу провел и записал 26 февраля 1981 года корреспондент журнала АПН «Советское обозрение» на французском языке С. Таск. С незначительными сокращениями беседа опубликована в еженедельнике «Литературная Россия» (1981, 17 апреля). Печатается по рукописи с сохранением авторского заглавия.

¹ Когда иные из нынешних критиков упрекают меня: как же так, в пятидесятом году Трифонов написал «Студентов», тогда у него был один взгляд на мир, а в семьдесят шестом году он написал «Дом на набережной», вроде бы тоже о студенческих временах, но взгляд совсем другой... — Вероятно, речь идет о статье В. Кожнинова «Проблема автора и путь писателя: на материалах двух повестей Юрия Трифонова «Студенты» и «Дом на набережной», опубликованной в книге В. Кожнинова «Статьи о современной советской литературе» (М., 1982).

² Впечатления детства — какие-то места, сверстники, события тех лет, — все это незабываемо. К этому я обращаюсь и еще долго буду обращаться. — В одном из интервью Ю. В. Трифонов говорил: «У каждого писателя есть один золотой запас, который однажды он должен потратить. Этот запас — его детство. Я давно думал написать о своем детстве, но все не решался приступить. Тем

более что детство мое легло на годы сложные, трудные. Это было перед самой войной, а потом — и в войну... Я жил в Москве. У меня было много товарищей по школе. События разметали всех этих людей. Что из них получилось? Какой след оставила эпоха на их судьбах? Это меня очень занимало. Собственно, жизнь своего поколения — неременная тема литератора. У писателей, родившихся в деревне, пишущих о ней, есть понятие своей «маленькой родины», «своего села». Но и у нас, горожан, есть понятие «своего села» — того маленького места в большом городе, где прошло его детство. Моя маленькая родина — это бывшая Софийская набережная, Каменный мост, переулки Замоскворечья. Эта тема тоже будет в романе. Во время войны я работал на одном из московских заводов. Мне было тогда 16—17 лет. И герой — тоже подросток. Но роман не автобиографичен. Просто в чем-то жизнь этого подростка похожа на мою. 1942—1943 годы, прифронтовая Москва — об этом многие страницы будущей книги. Какими годами я завершу ее? Пока не знаю...» (Лит. Россия, 1969, 7 марта). Роман «Исчезновение», о котором идет речь, был завершен в 1980 году и находится в архиве Ю. В. Трифонова.

О. Трифонова
А. Шитов

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аннинский Л.</i> Рассечение корня. О публицистике Юрия Трифонова	3
--	---

I. ЧЕРЕЗ ВСЮ ЖИЗНЬ

Правда и красота	22
И. А. Бунин	26
Толстой Лев Николаевич	27
Нечаев, Верховский и другие	38
Тризна через шесть веков	52

II. ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫЕ УРОКИ

Персонаж в современной литературе	53
О нетерпимости	67
Возвращение к «prosus»	75
Преходящее и вечное	81
Выбирать, решаться, жертвовать	84
Нескончаемое начало	89
Нет, не о быте — о жизни!	101
Начало	107
Писатель и мир	112
О критике и о «чем-то другом»	114
Бульварное кольцо	116
Об американской литературе	127
Импульс первой книги	130

III. ДОБРО, ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ, ТАЛАНТ

Записки соседа	133
Уроки мастера	174
Сильнее времени	181
Добро, человечность, талант	187
Пронзительность таланта	189
Счастливая и трудная судьба Льва Кривенко	192

IV. ПЛАНЕТАРНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ

История болезни	198
Признание в любви	202

Труден путь к Олимпу	205
В первые часы творенья	209
Планетарное увлечение	219

V. БЕСЕДЫ

А. М. Горький	232
Современность — сплав истории и будущего	232
В кратком — бесконечное	239
Шестнадцатилетним	268
О чем я пишу?..	269
Книги, которые выбирают нас	272
Вообразить бесконечность	280
Каждый человек — судьба	292
Город и горожане	298
«Как слово наше отзовется...»	307
Роман с историей	319
Писать на пределе возможного!	335
ПРИМЕЧАНИЯ	343

Юрий Валентинович Трифонов

КАК СЛОВО НАШЕ ОТЗОВЕТСЯ ...

Редактор **Ф. Л. Цыпкина**, Художественный редактор **Б. Н. Юдкин**
 Технический редактор **В. А. Преображенская**
 Корректор **З. И. Шехмейстер**

ИБ № 3305

Сдано в набор 14.01.85. Подп. в печать 22.04.85. А04776. Формат 70×90/32. Бумага типографская № 1. На вкл. мелованная. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,11. (в т. ч. вкл. 0,07.) Усл. кр.-отт. 14,11. Уч.-изд. л. 18,69. (в т. ч. вкл. 0,02). Тираж 5 000 экз. (2-ой завод 25 000 экз.). Заказ № 76. Цена 80 к.

Изд. инд. ХД — 4.

«Редна «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 193012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Сортавальская книжная типография Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 186750, Сортавала, Карельская, 42.

