



Виктор
Кречетов

Цветок Тагора

статьи,
рецензии,
предисловия,
заметки,
дневниковая
проза

Виктор Кречетов

Цветок Тагора (сборник)

«Алетейя»

2014

УДК 821.161.1-4
ББК 84(2Рос=Рус)6-4

Кречетов В. Н.

Цветок Тагора (сборник) / В. Н. Кречетов — «Алетья», 2014

«Цветок Тагора» – сборник статей, рецензий, заметок и дневниковой прозы Виктора Кречетова – известного прозаика, поэта, критика. Материалы книги охватывают период с 80-х годов прошлого века до наших дней. Ряд статей посвящен известным русским писателям – И. Соколову-Микитову, М. Пришвину, Ю. Бондареву, С. Воронину и многим другим. Основной корпус статей рассматривает творчество ленинградско-петербургских писателей: Н. Коняева, И. Сабилу, Г. Ионина, С. Молевой, Б. Орлова и др. Кроме того, освещаются проблемы детской литературы на примере творчества И. Демьянова, Н. Сладкова, Р. Погодина и др. Значительное место в книге отведено предисловиям, написанным Кречетовым к книгам его учеников. Представлена также эссеистика автора, посвященная проблемам литературного творчества.

УДК 821.161.1-4
ББК 84(2Рос=Рус)6-4

© Кречетов В. Н., 2014
© Алетья, 2014

Содержание

От автора	6
Статьи	7
Из книги «Верность выбора» (1886)	7
Истоки писательской цельности	7
Жизнетворчество Михаила Пришвина	12
Фокусируя время	16
Уроки доброты	20
Современен, вечен, бессмертен...	32
Между чудачком и героем	37
«И ты, и я, и плесень на коряге...»	44
С моралью не в ладах	48
Поэзия и правда	54
По велению ли вечности?	61
Это имя твое...	77
Конец ознакомительного фрагмента.	81

Виктор Кречетов
Цветок Тагора: статьи, рецензии,
предисловия, заметки, дневниковая проза

*Издание осуществлено при поддержке Комитета по печати и взаимодействию со СМИ
Правительства Санкт-Петербурга*

*В оформлении обложки использована фотография Т. В. Морозиковой из цикла «Отра-
жения»*

От автора

В книгу вошли критические статьи разных лет. Некоторые из них были написаны еще в восьмидесятые годы, и на них, конечно, есть отпечаток своего времени, который, возможно, чувствуется и в характере написания статей, и в самих суждениях. Но я вовсе не хотел бы отказываться от них; как говорится, «еже писах – писах». Впрочем, рецензии тех лет, разбросанные по газетам и журналам, сюда не вошли. Они свою роль сыграли.

Большая часть материала, составившего книгу, была написана уже в новое время, раскрепостившее наше перо и сознание. Впервые под одной обложкой собрана большая часть предисловий к книгам разных авторов, значительная часть их написана к книгам моих учеников по литературному клубу «Дерзание». Некоторые из них стали членами Союза писателей России, судьба других еще не определилась, но я писал с искренней верой в талант учеников.

«Дневниковая проза» соединяет в себе прозу, критику и собственно дневниковые записи. Здесь представлена лишь некоторая часть дневника, который я веду на протяжении более сорока лет, но объяснение, почему предлагается именно эта часть дневника, было бы достаточно долгим, а пожалуй, и необязательным.

Завершает книгу эссе Екатерины Челпановой «Зазеркалье». Оно передает ту атмосферу, в какой создавались предисловия к книгам юных авторов и сами эти книги, а также показывает характер отношений между учениками и педагогом.

И о названии книги.

За год до смерти Рабиндранат Тагор написал стихотворение в прозе, состоящее из двух строк: «Маленький цветок лежит в пыли. Он искал ту дорогу, по которой улетела бабочка». Творчество подобно тому цветку, что пытается догнать улетевшую бабочку или, по крайней мере, найти дорогу, по которой она улетела. Я всегда старался помнить об этом, но, может быть, мне не всегда удавалось это.

Статьи

Из книги «Верность выбора» (1886)

Истоки писательской цельности

Необыкновенно цельной и своеобразной фигурой в истории русской литературы предстает Иван Сергеевич Соколов-Микитов на страницах своей мемуарной книги «Давние встречи». Мемуарная литература, в которой авторская речь звучит сильнее, чем в художественных произведениях, обычно так или иначе рисует и портрет самого мемуариста. Однако едва ли мы ошибемся, если скажем, что воспоминания, статьи, заметки и просто записи Соколова-Микитова – это еще и философия писателя и человека, нашего современника. Писатель даже в тех случаях, когда говорит о себе, смотрит на себя как бы со стороны, доверительно беседуя с читателем о жизни, о творчестве, о человеке и человеческом счастье, о прошлом и будущем, о связи всего со всем.

Цельностью и внутренним единством отличается и все творчество Соколова-Микитова. «Давние встречи» дают своеобразный ключ к пониманию этого дорогого и редкого качества, свойственного далеко не каждому даже и очень крупному писателю.

Основой основ всего творчества Соколова-Микитова является ощущение природы как неразрывной части бытия русского человека. Об этом писал Аксаков, слова которого приводит Соколов-Микитов в статье о нем: «Чувство природы врождено нам от грубого дикаря до самого образованного человека».

Несомненно, в формировании писателя велика роль живых детских впечатлений. «Известно, – пишет Соколов-Микитов, – что в развитии художественного таланта и вкуса Аксакова, во всей его жизненной и писательской судьбе огромное значение имели детские годы, к живописанию которых он неизменно и постоянно возвращался. Такое внимание писателя к близкой и родственной теме закономерно. Нам трудно представить Пушкина без села Михайловского, Льва Толстого – без Ясной Поляны, композитора Глинку – без отчих мест».

Однако творческое своеобразие Соколова-Микитова состоит прежде всего в том, что его восприятие природы, а равно и жизни русского народа – это не столько внешние впечатления и наблюдения детства, сколько особый взгляд «изнутри».

Дело в том, что с самого раннего детства Соколов-Микитов рос в природе и одновременно в народе, не отделяя себя от того, что можно назвать жизнью природы или жизнью земли. Здесь зародились основы его будущего здорового оптимизма, который пронес писатель до глубокой старости. «Как рассказать об этих, далеких теперь днях, – пишет он, – когда в моем существе закладывалась перегонявшая меня радость жизни. С бьющимся сердцем ходил я по земле, украшенной зеленью и цветами. В уединенных скитаниях раскрывались передо мною прекрасные тайны природы. В детском моем одиночестве переполнявшие меня чувства находили страстное выражение. Помню: один бродил я в лесу среди пахучей листвы, пропускавшей золотые лучи летнего солнца. Счастье хлынуло мне в душу. Это был поток счастья, великой радости. Слезы душили меня. Я упал на землю и обнял ее, припал к ней грудью, лицом. Я поливал ее слезами, чувствовал ее запах – сырой, прохладный, давно знакомый мне материнский, родной запах земли...»

Одиночество, о котором говорит писатель, – это не одиночество интеллигента, это лишь бытие наедине с природой, землей-матерью. И слезы – не слезы одиночества и заброшенности, а счастья, восторга от ощущения себя частью всего мира и матери-земли прежде всего. Такое

приятие природы, не отягощенное еще философским размышлением, не опосредованное культурой, близко чисто языческому отношению к природе. Такое же мироощущение сохранялось в календарных праздниках русского крестьянства, которые будущий писатель запомнил с детства. «Помню веселые святки, масленицу, деревенские свадьбы, ярмарки, хороводы. Помню, как, нарядившись в праздничные сарафаны, бабы и девки выходили зажинать поспевшую рожь, цветными яркими пятнами рассыпались по золотому чистому полю, как праздновали зажинки. Первый сноп доверяли сжать самой красивой, трудолюбивой бабе – хорошей, умной хозяйке». Писателя неслучайно привлекает та сторона крестьянской жизни, в которой проявляется коллективная душа народа, его отношение к земле-кормилице, к природе в целом.

«От отцов и дедов унаследовал я эту счастливую способность радоваться урожаю, летним погожим дням, переживать и испытывать самое простое и мирное счастье на земле. Никогда не отделял я себя от видимого, осязаемого, любимого мною мира – от полей и лесов, нас окружавших, от близких и родных людей, дышавших одной со мною грудью, одними глазами смотревших на мир. А как близки, как понятны, как кровно родны мне были эти люди, с которыми соединяла меня судьба, наши общие радости и печали... Сверкающий мир был открыт передо мною, мир, полный любви и солнечного света. Все было счастливо и покойно в этом подоблачном, земном, теплом мире. И как бы я чувствовал тогда своим худеньким детским тельцем материнское тепло земли, ласково меня обнимавшей».

Именно это чувство определило в дальнейшем и все творчество Соколова-Микитова, в котором он в значительной мере писал о том, что «видел своими глазами». И, описывая природу, он старается запечатлеть каждое «мгновение» ее жизни, будь то настоящее или отзвук далекой древности.

Все древнее, исконно русское глубоко волновало писателя. Зорким глазом приглядывался он к любым приметам древности, особенно языческой. Вспоминая работу землекопцов, он записывает: «Что-то древнее, давнее было в форме этих деревянных простых лопат. Наверное, точно такими же лопатами насыпали высокие курганы на берегах рек, строили высокие земляные городища древние наши предки славяне-кривичи».

Его трогают «древние жальники и курганы, высокие насыпные городища, погребенные в земле и в песках древние капища и города». И это не случайное чувство – оно пропущено через собственное сердце, через восприятие своей родословной. «Никто не знает родословной нашей семьи. Она теряется, как тропинка в густом лесу, за первыми же деревьями и высокой травой. Не знаю я, каков был прадед мой... Я вижу Россию, свой народ, русскую деревню, древние времена, – в них записана моя родословная, одного из миллионов русских людей, не обласканного судьбою и счастьем».

Мы знаем, что в жизни Соколова-Микитова путешествия занимали большое место, они были неразрывной частью его жизни и творчества. Но эту тягу к путешествиям нельзя осознать глубинно, если не понять мироотношения писателя, в которое «чувство дороги» входит составной частью. С детства «старинные смоленские и калужские большаки» вызывали в Соколове-Микитове трепетное волнение, да и в старости, признается писатель, «неизменно волнует меня волшебное слово: дорога!».

Чувство обновления природы, которое несет с собой весна, сопрягается у Соколова-Микитова с жадой познания – не книжного, а осязаемого, телесного, с жадой восприятия жизни всем своим существом. «В молодости и зрелом возрасте так волновала всегда весна. Неудержимо тянуло странствовать. И так сильны казались весенние запахи, запахи пробуждающейся земли». Стремление к познанию мира, к овладению им воспринимается писателем как одна из важнейших потребностей человека, свойственная ему с самых древних времен.

«Одна из насущнейших радостей на земле человека, – записывает он, – яркая радость видеть, узнавать окружающий мир, радость передвижения и новых страстей. С незапамятных еще времен человек на земле стал путешественником. В отдаленнейшие, непостижимые

нашему взору времена первобытные люди открывали и заселяли на земле плодородные, обильные растительностью долины, в поисках добычи и новых счастливых мест поднимались по рекам, заселяли высокие горы, на утлых парусных суденышках переплывали моря и океаны».

Радость весеннего открытия мира сопровождала Соколова-Микитова всю жизнь. Духовным взором он воспринимает, переживает природу через чувства детства, постоянно возвращаясь к нему как к «освященной солнцем радостной зеленой поляне».

В записных книжках писателя есть заметка: «Вышел утром на крыльцо и ахнул: свет, тепло, одеваются березы! Лучший день, лучшее мгновение в русской природе. Именно мгновение...».

И на это смотрю уже как бы со стороны. А когда-то был праздник: так тянуло в далекий путь! Устал».

Естественное состояние человека Земли, прошедшего полный круг земной жизни. В молодости праздник души, деятельное познание, в старости обновление восприятия через неторопливые воспоминания о детстве.

Усталость, пришедшая со старостью, дает писателю и умиротворение, ощущение предстоящего возвращения в землю – «домой». «И ничего-то, ничего страшного в самой смерти, когда “уходят домой”».

Именно так, по-язычески, понял Соколов-Микитов и смерть Л. Н. Толстого, о котором сделал запись: «Так уходят умирать звери, целомудренно скрывающие свою смерть...».

До конца своих дней писатель чувствовал единство человека с природой, слышал, «как дышит земля», глубоко осознавая подчиненность человека жизни природы, не отделяя от нее и самого себя. «Стою, как старое дерево у дороги. Уж давным-давно выжжена вся сердцевина, ветер подует – и капут. А все еще зеленеет веточка, теплится жизнь, зачем и кому нужна эта зеленая веточка...»

Этот последний вопрос характерен для Соколова-Микитова. Рассматривая человека как часть общей жизни, он воспринимал его лишь как деятеля, вносящего свой вклад в развитие жизни. «Никогда, никогда не должно быть праздным сердце, – это самый тяжкий порок. Полнота сердца – любовь, внимание к людям, к природе – первое условие жизни, право на жизнь». И, пройдя земной путь, он спрашивает себя: имею ли я право дальше быть на земле?

В русской литературе Соколов-Микитов единственный в своем роде писатель. Как художник и человек он вырос на стыке дворянской культуры и крестьянского быта, в природе. Но если другие выходцы из народа, овладевая культурой, отходили во многом от крестьянского мироощущения, то Соколов-Микитов, напротив, не только сохранил его в себе, но и перенес в свое творчество. И можно без натяжки сказать, что художественное видение Соколова-Микитова – это видение самого народа и восприятие писателем русской культуры, это одновременно и восприятие ее самим русским народом. Поэтому неудивительно, что для Соколова-Микитова возглас поэта: «Россия, нищая Россия!» – кажется чуждым.

«...Россия была для меня тем самым миром, – признается писатель, – в котором я жил, двигался, которым дышал. Я не замечал этой среды, Россия, как рыба не замечает воды, в которой живет; я сам был Россия, человек с печальной нерадостной судьбою... Русскую деревню, мужиков довелось мне узнать не по книжкам и описаниям. Лучшую пору жизни моей – детство – провел я в деревне. И с этой драгоценною порою связано все, что есть во мне лучшего. Все, что окружало меня, было наполнено особенным, русским, простым, добрым духом».

Это не взгляд со стороны – здесь ощутимо чувство кровного родства со всем, что есть Россия, русское, материнское. Такой глубинной слиянности с родом, племенем, с русской землей-матерью, в которую он уходит – «домой», мы не встречали больше ни у кого.

Любопытно отметить, насколько близки и дороги писателю его внутренние художнические чувствования, принципы, где четко проведены границы между тем, что прилегает к сердцу, и тем, чего душа чуждается.

Высшим идеалом для художника всегда должна быть правда, стремление к которой есть одна из коренных черт русского народа. Именно поэтому искусство действительно тогда, когда разговор идет от души к душе, а такой разговор не терпит лжи. «Самый страшный, смертельный грех для художника, его окончательное падение – ложь». В очерке, посвященном Бунину, Соколов-Микитов пишет: «В писаниях своих Бунин не лгал, так же как не лгали Толстой, Пушкин и Гоголь. Отсутствием фальши и лжи объясняется долговечность произведений настоящих художников-писателей».

Именно своей истовой правдивостью был близок Соколову-Микитову «жизнелюбец и язычник» Толстой. «Один Толстой умел заставить читателя плакать. Плакали мы над Петей Ростовым, и над «графинюшкой» Наташей, и над Алешей-Горшком. А вот над Алексеем Карамазовым и Сонечкой Мармеладовой плакать почему-то не хочется».

Умение пробудить в читателе чувство, дойти до его сердца находил писатель и в книгах Куприна.

Высокая гуманность, любовь к природе и любовь к русскому человеку – эти прежде всего качества любил он и ценил в творчестве близких ему по мироощущению писателей.

«Любви и бережному вниманию к природе, представляющей для него основу подлинной любви к своей родине, к ее полям и лугам, к зеленым березовым перелескам, к скромным речкам и лесным ручьям, к родным деревенькам, к родному чистому языку, учил и учит Аксаков», – отмечает писатель. Природа для Соколова-Микитова была врачом души и олицетворением родины; любить родную природу – значит любить родину. «Тема природы, – записывает он, – имеет огромное воспитательное значение в литературе. Знание природы, любовь к ней усиливает радостную привязанность человека к родной земле. Именно поэтому, быть может, в русской классической литературе так много места уделено изображению природы».

Внимание писателей к природе обусловлено еще и тем, что природа в русском бытии имеет свои особые приметы, свойственные народной жизни. Неслучайно в нашем фольклоре много растительной и животной символики: вырабатывалась она веками и во многом может служить приметами родины.

Такое восприятие природы отличает и Соколова-Микитова. «Тонкие писания Аксакова вряд ли глубоко поймет, почувствует и оценит даже очень внимательный и чуткий читатель, родившийся и выросший вне России. В этом Аксаков похож на Гоголя, писателя тоже непереводаемого. Гоголь и Аксаков были в высшей степени национальными русскими писателями, казалось бы, с различными творческими путями. Общее их свойство – глубокая национальность – сближало столь не похожих внешне писателей, которые глубоко понимали и душевно любили друг друга».

Национальное, «наше» было для Соколова-Микитова очень драгоценным качеством в искусстве. Недаром он приводит и слова Бунина о Пушкине: «Да, он писал все только “наше”, для нас и с нашими чувствами...». Это «наше» и «с нашими чувствами» в полной мере относится и к Аксакову, и к Гоголю, и к Л. Толстому. Непереводим в значительной мере и сам Соколов-Микитов, ибо его затаенный пафос едва ли может быть понят во всей глубине. Непереваемость эта кроется отчасти и в корневой стихии народного языка, но здесь преграда все же меньшая. Основное же национальное свойство его творчества в самом мировосприятии, суть которого в чувстве слиянности с русской природой и неотторжимости от народной жизни, от русского крестьянского лада с его священным отношением к хлебу, к земле, к матери-природе.

При первом взгляде статьи и заметки Соколова-Микитова могут показаться случайно соединенными в одну книгу, но анализ их показывает как раз цельность писательского взгляда на жизнь, на литературу, на тех людей, с которыми довелось встречаться или книги которых были долгими и добрыми его спутниками. И сама пестрота имен доказывает как раз то, что Соколов-Микитов находил близкое своей душе в людях разнообразных занятий.

Особый интерес вызывает его отношение к писателям, к их творчеству и в связи с этим осознание самим Соколовым-Микитовым собственного пути в искусстве, своей судьбы, своего назначения.

Воспринимая искусство, литературу как служение народу, не допускающее ни лжи, ни лукавства, Соколов-Микитов превыше всего ценит в творчестве близость к народу, потому что «художник – даже с малым, но истинным талантом – не может жить только для себя. Сердце его принадлежит людям. В этом его счастье и оправдание». Такое понимание творчества первым требованием к художнику выдвигает «правдивость и простоту», которую в полной мере мы находим у лучших русских писателей.

Писатель имеет дело с языком, язык же более всего отражает особенности народа, строй его мышления, отношение к миру, в языке дольше живут его обычаи и традиции. Народ – это и есть прежде всего его язык, поэтому неудивительно, что при той слиянности с народным мироощущением, какое мы наблюдаем у Соколова-Микитова, чувство языка было для писателя основой художественности. В народном языке видел он залог литературного долголетия художественного произведения. Тонкое чувство народного слова рождает интерес к простому человеку, который занимает в творчестве Соколова-Микитова основное место. «Я и теперь, – пишет он, – радуюсь простому человеку, в котором сохранились коренные русские черты. Не эти ли простые люди были творцами богатого русского языка, на котором мы пишем и говорим?»

Такая чуткость к языку вызвана прежде всего отношением к миру, в котором родился и рос писатель и который воспринимался им через слово. «В раннем детстве, – пишет он, – книгу мне заменял народный разговорный язык. Первые услышанные мною слова были яркие народные слова, первые сказки – народные устные сказки, первая музыка, которую я услышал, – крестьянские песни, быть может, те самые песни, которыми некогда был вдохновлен великий русский композитор Глинка, родившийся в нашем Смоленском краю. Из хлебосольного, богатого словом и песнями мира явилась моя мать, русская женщина, удивлявшая знанием множества пословиц и поговорок, богатством народных слов. Я помню сказки отца. Пастух Панкрат на русской печи, где пахло сушившейся березовой лучиной, рассказывал мне народные сказки.

Смоленская земля, на которой я вырос, славилась богатством народного языка. И теперь у меня на полке над столом лежит книга нашего смоленского этнографа Добровольского, собравшего в Смоленском краю много песен, сказок, пословиц. Я обращаюсь много раз к этой замечательной книге, нахожу в ней, как в золотой россыпи, драгоценные, ныне позабытые народные слова».

Через слово постигает писатель свой народ, его быт и отношение к природе, через слово приходит он к культуре. Сначала народное слово и пушкинские сказки, завораживающие чистотой языка, затем Гоголь с «музыкальным ритмом его прозы, народной верной речью». В зрелом возрасте писатель особенно ценит Льва Толстого и Бунина, «Записки охотника» Тургенева и книги Аксакова. И всю жизнь была для Соколова-Микитова «открытой и радостной книгой» русская природа, «в шелесте лесной листвы, в плеске речных волн» слышит писатель «живые, незабвенные слова».

«Природа, народный язык и книги были моими учителями, сделали из меня русского писателя», – говорит он. И понимаешь, почему, очутившись случайно в эмиграции, Соколов-Микитов так больно переживал отрыв от родной земли, от родной почвы, без которой русский писатель невозможен. Именно потому он впоследствии писал А. Н. Толстому, еще оставшемуся за границей: «Я счастлив, что я в России, вижу своих людей, что с приятелем моим кузнецом Максимом хожу в лес на охоту, что здесь, в России, вижу много хороших людей... Вас не зову, не соблазняю, но думаю твердо, что быть в России Ваш долг...».

Емким, лаконичным словом, пропущенным через сердце, рисует писатель в коротких заметках портреты своих современников. Не все из них одинаково близки Соколову-Мики-

тову, но для всех находит он добрые слова, воспринимая в людях лишь важное, существенное и опуская второстепенное, вторичное. В основе этого мудрого взгляда на людей, на жизнь, на историю литературы лежит глубокая вера писателя в будущее России, ее народа. Жизнелюбие, любовь к человеку на земле, к его сегодняшним деяниям и историческим истокам, любовь к богатому русскому языку и рачительное отношение к чистоте этого богатства – все это оставил нам И. С. Соколов-Микитов в книге «Давние встречи», ставшей как бы его духовным завещанием. К этому краткому, но полному светом любви к людям завещанию долго еще будут обращаться не только писатели, но и все люди, которым дорого русское слово.

Жизнетворчество Михаила Пришвина

Среди писателей, в чьем творчестве природа является основным жизненным материалом, Михаил Пришвин занимает значительное и неповторимое место, хотя до сих пор еще его творческое своеобразие не исследовано во всей глубине.

Имя Михаила Пришвина известно читателю прежде всего по таким произведениям, как «Жень-шень», «Кашеева цепь», «Осударева дорога», «Корабельная чаща», «Заполярный мед», «Кладовая солнца», по книгам коротких рассказов-миниатюр. Значительно обогащают наши представления о писателе дневниковые записи, которые Пришвин вел на протяжении всей своей долгой жизни. В последнее время появляются новые дневниковые публикации, позволяющие глубже понять творчество замечательного писателя и мыслителя.

Центральная мысль дневников Пришвина – мысль о необходимости творческого отношения ко всему, с чем приходится взаимодействовать человеку. Основной же ценностью жизни, культуры и природы в целом является для Пришвина человек в совокупности всех его деяний. И естественно, что самый первый вопрос – это вопрос творчества самого человека и условий этого творчества, а равно и отношения к нему каждого, в том числе и писателя.

«Если взять за основу жизни творческое поведение, – задается писатель вопросом, – то как отнестись к тем, кто отдается в жизни только воспроизведению себе подобных?» И дает ответ: «Воспроизведение сопровождается любовью и воспитанием, а любовь и воспитание и есть основа творчества». Любовь Пришвин характеризует как «творческое отношение к воспроизведению живого человека». А поскольку такое же творческое отношение должно быть, по Пришвину, ко всему, с чем сталкивается человек в своей деятельности, и в том числе при создании художником произведений искусства, то «нечего особенно художнику гордиться чем-нибудь перед простым учителем и воспитателем: вещи его создаются тоже для воспитания человека».

Принцип семейного творчества (творчества семьи) занимает в мировоззрении Пришвина важное место, хотя он не абсолютизирует его. «...Семейное творчество не всем удастся, и не всякий обязан устроить семью. Можно жить и без семьи, но каждый обязан в ином своем творчестве жизни устроиться так, будто он создает семью». Правда, запись эта в значительной мере говорит о жизни самого писателя, а не только о его отношении к семейному творчеству вообще. Дело в том, что, по признанию самого писателя, «семейное творчество» ему не удалось, и в этом свете хорошо понимаешь дневниковую запись Пришвина, где он вспоминает о семье Капицы, о том, «что огромную лодку они делали всей семьей и сделали, как не сделать никаким настоящим мастерам. Этому чему-то я завидую, глядя на это, чувствую, что жизнь меня обошла... А впрочем, этот божественный (и семейный) лад, о чем я мечтал, связан с каким-то “дворянским гнездом”, и Капица тут ни при чем. Я с этой тоской по семейной гармонии родился, и эта тоска создала мои книги». Под «дворянским гнездом» следует, очевидно, иметь в виду воспоминание о доме в Хрущеве, который строил себе писатель в 1917 году. С мыслью создать дом-оплот, опору жизни и творчества Пришвин так и прожил всю жизнь, пока наконец не построил дом в Дунине. «Семейная гармония» в конце концов так и осталась нево-

площенной, но все его творчество было направлено на создание подобной гармонии в духе, в творческом поведении, запечатленном в произведениях, в том числе и в дневниковых записях. Стремление достичь «семейной гармонии» в творчестве привело Пришвина к глубоким, хотя на первый взгляд и неожиданным, открытиям.

Прежде всего, Пришвин постоянно ощущает, что кроме него самого в жизни «действует другой человек» и задача в том, чтобы найти путь к этому человеку. «...Всю мою жизнь, – замечает он, – определила одна и та же нота души: стремление вдаль и к другу». Дорогу к другу Пришвин и определил как «наш жизненный путь», а творчество – как пробивание дороги к этому другу, «сверление». Творчество есть своеобразное «сверление», благодаря которому «делается ход из тебя к другому, чтобы вы были вместе». Все творчество Пришвина есть созидание и поиск друга, но поиск этот следует понимать не как искание, а как строительство такого духовного мира, который приведет его к другу. Что же имеет в виду Пришвин, говоря о друге? Понятие «друг» оказывается в системе его воззрений достаточно широким и многозначным. «Не надо искать опоры себе в людях отдельных: друг живет не в отдельностях, а в целом человеке, когда он, собираясь, слышит живое слово, и кричит, и хлопает руками от радости, или когда-то и где-то шепнул вам задушевное слово, или выглянул глазком из толпы, или вон против нас там в вагоне сидит и глядит куда-то вдаль с какой-то мыслью...»

Как видим, понятие «друг» у Пришвина является собирательным качеством всего лучшего, что есть у разных людей и что, видимо, мы вкладываем в понятие «человек» в лучшем его смысле, в высоком смысле, в том, в каком Пришвин утверждает, что «человек равен вселенной», ибо «без человека эта бессмысленная природа – лишь собрание вертящихся малых и огромных шаров, и оно *пусто*».

Связь каждого человека со всеми и всех с каждым осознается Пришвиным как смысл человеческого поведения. Счастье каждого содержит в себе счастье всех – это ли не принцип «семейной гармонии», доведенный до всечеловеческих размеров? «А разве не в моем собственном счастье содержится счастье всех? – спрашивает он. – Вспомнить только свою влюбленность, когда все были так хороши! Не это ли состояние каждого (как возможность) является величайшим сокровищем, и не этому ли “счастью” мы все обязаны служить: все служить счастьем каждого». По словам академика А. А. Ухтомского, Пришвин «в писательстве – открыватель нового в растворении всего своего и в сосредоточении своего на другом». Это воззрение Пришвина отразилось и на восприятии им природы.

До Пришвина как-то острее ощущалось не единство природы и человека, не сотворчество их, а противоборство. Те же, кто пытался преодолеть этот разрыв (Руссо, Торо...), возвращали человека в природу, включали его в круг природы, можно даже сказать, заключали в природу, ибо человек, ограничивающий себя минимумом человеческого и максимумом природного, в сущности, становится пленником природы, будь это Торо, Серая Сова или мальчик Зуек из «Осударевой дороги». Путь, избранный Пришвиным для себя, а равно и для людей вообще (для дальнего друга), это путь созидания в природе духовного мира человека, путь милосердия к природе, которое есть одновременно и милосердие к человеку, ибо, как отмечает В. Д. Пришвина, под словом «природа» следует «понимать не одни стихи и бессловесную тварь, но и человека с его духовным опытом и всю его историю на земле».

Пришвин часто работал непосредственно на природе, потому что природа позволяла ему заглянуть в самого себя, приближала его к самому себе и, главное, – давала писателю мысль: «Я что-то видел, что-то нашел, и даже знаю теперь, что я искал, что я нашел: я искал свою мысль и нашел ее в участии своем личном в деле солнца, и леса, и земли. Я – участник всего, и в этом находится и радость моя и мысль». Это не пантеистическое растворение в природе и не слияние с ней, а деятельное участие в жизненном процессе природы, сотворчество с нею, выражающееся в слове. Не прагматизм преобразования, а дружба и сотрудничество природы и

человека как высшего ее выразителя – вот в чем пафос писательства (творческого поведения) Пришвина.

В современной «экологической» литературе охранительные тенденции в отношении природы обычны, но охрана эта часто понимается механически. Пришвина же привлекало в природе «сотворчество, в котором находятся все живые и неживые существа мироздания». Пришвин не впадает в экологическую крайность, принижая человека за счет природы; человек представляется ему традиционно как венец мироздания, природу же он воспринимает как составную часть самого человека. «Мне кажется, – записывает он, – что всю природу можно найти в душе человека со всеми лугами, цветами, волками, голубями и крокодилами. Но всего человека вместить в природу невозможно; и не закопаешь всего, и не сожжешь огнем, и не утопишь в воде. Гордиться тут особенно нечем, – вся природа всем составом своим сотрудничает с человеком в создании слова как высшей формы. И в этом смысле слово человеческое много значительней солнца, от которого как будто рождается вся жизнь на земле».

Слово «значительней солнца» в том смысле прежде всего, что оно одухотворяет природу; человек, описывая дерево, птицу или собаку, создает о каждом существе «миф» и «утверждает тем самым человека в природе». Именно так и понимает Пришвин свое творчество. Слово «значительней солнца» и в том смысле, что, как пишет глубокий исследователь творчества писателя и его биограф В. Д. Пришвина, «только человек ее (природу – В. К.) осмысливает – обнимает своей мыслью, включая в круг своего сознания и целенаправленного действия. Это деятельное одухотворение природы совершается силой человека, которую мы назовем сейчас для себя условно Поэзией. Некоторые, не вдумываясь, понимают под поэзией украшение жизни или ее красоту. Но это неправда. На самом деле Поэзия – это величайшая наша сила или способность мгновенно схватывать суть мира, жизни, вещей, а потом уж их изучать и осваивать. Пришвин часто называл поэта душой природы». Это очень глубокое и точное проникновение в пришвинское понимание отношений человека-творца и природы. И в этом смысле Пришвин есть Поэт в истинном смысле слова, и надо сказать, что «способность мгновенно схватывать суть мира» была в высшей степени присуща Пришвину. Значительная и, может быть, даже лучшая часть художественного творчества писателя – это его маленькие рассказы-«капли», каждый из которых представляет собой своего рода микрокосм. Примечательна в этом отношении запись Пришвина: «Макрокосм – это вседержитель держит в руке своей великой маленький земной шар. Микрокосм – в явлении одной-единственной росинки содержится существо вседержителя – творца неба и земли».

Слово – лучшая и сильнейшая часть души человека, слово есть условие «дороги к другу», слово в понимании Пришвина приобретает магическое значение, но не мистическое, а практически-созидательное, строительное в высоком смысле. В трудные дни 1941 года Пришвин сделал такую запись: «Утром, в полумраке, я увидел на столе в порядке уложенные любимые книги, и стало мне хорошо на душе. Я подумал: сколько чугуна пошло на Днепрострой, на Донбасс, и все взорвано, страна пуста, как во время татар или в “Слове о полку Игореве”. И вот оно, Слово, и я знаю – по Слову всё встанет, заживет. Я так давно был занят словом и так недавно понял это вполне ясно: не чугуном, а словом все делается».

Именно словом Пришвин строит жизнь вокруг себя, «создает сказку», словом же пытается он создать в своих писаниях нечто равное живому человеку, нечто такое, что могло бы в какой-то мере заменить «семейное творчество»: «Если бы вышло из моих писаний то самое, чего я хочу, то это был бы человек живой, как я сам, и бессмертный».

Созидание, творчество, но творчество не как искусство, а как творчество жизни вообще (очень характерна в этом смысле запись: «Я хочу создать Китеж в Москве»), сотворчество с окружающим миром природы, «жизнетворчество» было постоянным состоянием Пришвина во всем и всегда. Пришвинское отношение к жизни, к окружающей действительности можно назвать постоянным созиданием сказки. Пришвин говорит о себе, что не может не сочинять

сказки и в сочинении сказки видит «дело жизни». И приводит «пример: в 1917 году, когда я строил дом в Хрущеве... Второй пример: строил в Рузе перед немцами... И пусть! И вот теперь, может быть, и выстрою» (речь идет о доме в Дунине). «Сказка» понимается Пришвиным не как сочинение, не как выдумка небывалого, а как «сочинение» самой жизни, творчество жизни, жизнетворчество. Строительство дома, несмотря ни на что, и есть одна из таких сказок жизни. Сочинение этой сказки постоянно корректировалось самой жизнью; человек планирует, а жизнь вносит свои коррективы, но писатель в этом видит особую «мудрость в устройстве жизни», и, более того, он призывает «неудачу (зло)» «сделать стимулом творчества жизни» – опытом же своей жизни он как раз сумел показать реальность и плодотворность своих принципов.

Творчество жизни в любых условиях и во что бы то ни стало, но не ради творчества как такового, а ради общего дела человеческого единения. Принцип жизнетворчества настолько внутренне присущ и органичен Пришвину, что в искусстве писатель стремится даже избегать традиционных литературных форм только потому, что эти формы созданы не им. В дневнике от 20 октября 1930 года читаем: «Возьмите любую форму, поэму, роман и т. п., все эти формы, во-первых, предстают неоправданно-рационально: странно и брезгливо как-то становится вливать в чужие, может быть, дырявые или вонючие мехи вино своей жизни. Не могу и не могу. Вот почему я пишу лучше заметку, корреспонденцию, очерк, и пишу их непременно от “я”, потому что при переходе на третье лицо теряется искренность и убедительность. Если представить себе, что автор множество вещей и много, много лет все пишет от “я” очерки, то мало-помалу это “я” превратится в “мы”, и форма очерка станет романом...».

Действительно, даже там, где писатель дает традиционное обозначение жанра, он все же в значительной мере отступает от канона в форме. Творчество его даже в романе имеет характер свободного исповедания, но в полной мере этой свободы от чужих форм, от сотворенного не им Пришвин достигает именно в Дневнике. Дневник Пришвин сумел сделать своей оригинальной литературной формой отчасти потому, что дневник как жанр не был популярен у современников, отчасти потому, что его дневник носит совершенно особый, неповторимый характер. Здесь и запись о том, как прожит день, и просто размышление, и короткий рассказ (миниатюра, зарисовка), словом, это почти нерасчлененный поток жизни, нашедший свое духовное отражение, это как бы постоянное жизнетворчество, слиянность с жизнью в ее творчестве и одновременное творение этой жизни как искусства. Очень точно о характере творчества писателя подмечает В. Д. Пришвина: «В “Корабельной чаше” из действия всех героев рождается каждый раз как бы новая жизнь, всеми равно творимая; это единый поток “всечеловека”, основного, единственного и подлинного героя Пришвина. В этом смысле все у Пришвина равны, то есть равно значительны. Главное же у него, как сверхзадача, – это поиски смысла в созидательном движении жизни... Сила – не в отдельных конкретных образах, а в самой жизни – ее единстве, ее потоке, в котором плывет и бьется каждый участник (или «герой»)».

Планируя общую работу над дневниками в 1948 году, Пришвин предполагает, что из этой работы может получиться или «своеобразная биография М. Пришвина, или новый роман, или трактат вроде “искусство как образ поведения”». Если принять во внимание пришвинское понимание «искусства», то будет точнее формула «творчество как поведение», и надо сказать, что Пришвин, может быть, как никто в русской литературе достигает единства поведения и творчества, и в этом смысле его «поведение» есть живой пример его творчества, одновременно иллюстрация и доказательство правоты творчества, доказательство возможности такого «поведения», такого отношения к миру, какое проецируется в творчестве.

В связи с принципом жизнетворчества Пришвина постоянно волнует соотношение двух начал: личного «хочется» и общественного «надо». Проблеме соотношения этих начал посвящен, по признанию писателя, роман «Осударева дорога».

В тесной связи с житнетворчеством находятся в философии писателя понятия добра и зла. Пришвин избегает общих слов о победе добра над злом; напротив, утверждает он, «не добро, а зло всегда является победителем, потому что у зла все средства борьбы. Но зло, победив, непременно разлагается, и лично-созидательный труд (добро) незаметно начинает господствовать на месте разрушительно-безликой силы». Отсюда вытекает необходимость лично-созидательного труда, личного «жизненного творчества» и как неперенное условие – жертвенность этого труда, ибо «добро перемогает зло» лишь в «совокупности жизненного творчества», эгоизм же не понимает этой совокупности и ее смысла.

У житнетворчества много врагов, противостоящих как личному, так и общественному житнетворчеству. Вспоминая гимназического учителя математики, который доказывал своим ученикам, что абсурдна даже мысль о полете, Пришвин делает вывод: «Прошло немного лет после того – и человек полетел: значит, был враг творчества новой жизни и в то же время был где-то положительный представитель житнетворчества. Был же, значит, в то время моего детства какой-то враг творчества новой жизни, останавливающий движение мысли».

Что представляет из себя этот враг житнетворчества? Конечно, противостоят творчеству новой жизни всегда конкретные люди, но что побуждает их к этому? Пришвин пытается найти сам принцип, рождающий это противостояние, и находит его в скепсисе. Творческий подход к действительности содержит в себе элемент сомнения, желания проверки, «но с какого-то времени, когда-то, где-то, такое сомнение вырвалось из службы жизни на самостоятельный путь и стало отравлять самую жизнь. В мое время такого рода паразитическое сомнение называлось “скепсис”, и, конечно, это состояние духа с давнего времени порождало самих врагов житнетворчества».

Борьба со скепсисом, иссушающим дело житнетворчества, была для Пришвина «способом самоочистки» и «гигиены духа», позволяющим ему подходить к человеку с радостью, с мыслью о «тех возможностях, которые он несет в себе», а не видеть в нем лишь то, как он проявляется в действительности. Человеческие возможности, несомненно, значительнее того, что выявляют в человеке конкретные, порой уродливые обстоятельства. Вера в эти лучшие силы, в потенциальные возможности человека и была основанием для жизненного пути Пришвина, его житнетворчества, названного самим писателем «дорогой к другу», смысл которой в единении людей. Именно в поиске этой «дороги к другу» и видится сегодня один из важнейших и актуальнейших заветов Михаила Пришвина.

Фокусируя время

Выход книги Юрия Бондарева «Мгновения» был довольно неожиданным для читателя, хотя романом «Берег» мы уже были подготовлены к восприятию философской прозы Бондарева. Обращение мастера крупных жанров к малой форме – короткому рассказу, миниатюре – не было случайным шагом в сторону. Видимо, писатель ощутил потребность в фокусировании отдельных сторон бытия и рассмотрении их с микроскопической точностью. Это потребовало особенно глубокого осмысления мгновений человеческой жизни: радостных, печальных, иногда трагических. Ощутим был поворот писателя к размышлению над болевыми проблемами века и дня сегодняшнего – и в этом повороте есть не только своевольное желание писателя, но и веление времени, эпохи. В этом убеждаешься, читая роман Бондарева «Берег».

После публикации романа «Выбор» стало очевидно: произошла заметная эволюция творчества Юрия Бондарева и одновременно самих его героев. Более того, думается, что нравственные искания героев «Выбора» в какой-то мере отражают раздумья и творческий поиск писателя. Да и может ли быть иначе, если писатель верен своим героям с тех суровых дней, которые прошли через их жизнь незримой чертой, разделившей весь мир на «до» и «после». Мы хорошо знаем, что «до» – все светлое и чистое, приобретенное ими в детстве и юности, –

после войны во многом утратило прежние черты и в своем первоначальном виде является им разве лишь во сне, как утраченная мечта.

Писатель посвятил свой роман интеллигенции семидесятых годов, но не молодой, переживающей становление, а той, которая сегодня определяет духовный потенциал общества. Это зрелая интеллигенция, прошедшая в юности суровую школу защиты Отечества.

Кто же они, духовные пастыри нашего времени? Что заботит их? Что они передадут тем, кто идет им вослед?

Вопросов, стоящих перед героями романа, много, но все они о человеке, о его сущности, о цели и смысле человеческого бытия, о высших законах, управляющих течением времени. Сегодня перед человеком стоят такие проблемы, с которыми он столкнулся лишь в XX веке, причем все они требуют безотлагательного решения и от решения этого зависит судьба каждого человека, судьбы народов, человечества в целом.

Здесь и проблемы нравственные, духовные, здесь и проблемы сохранения культуры народа, опыта, накопленного веками, здесь, наконец, проблемы сохранения самой жизни не только нынешнего поколения, но и будущих людей на Земле.

О личной ответственности за все происходящее в общественной жизни, да и с ним самим, мучительно размышляет главный герой романа «Выбор» художник Владимир Васильев. Лейт-мотивом всех его мучений становится чувство вины перед людьми, порой неосознанное, беспричинное, но беспокоящее и всегда высокое по своей нравственной направленности.

«Что со мной происходит в последнее время? – спрашивает он себя. – Я нездоров. Или я болею какой-то мучительной болезнью. Я чувствую себя виноватым перед всеми – перед Машей, перед Викторией, перед Ильей... И это похоже на боль. Но в чем моя вина? В том, что мы вовремя не можем помочь друг другу?» Нет, на вопрос, в чем вина Васильева, мы не найдем простого ответа. Можно ответить, в чем виноват Васильев перед своим отцом, но гораздо труднее сказать, в чем его вина перед Марией, дочерью, перед Ильей, как непросто определить и меру вины Ильи перед всеми – Васильевым, Марией, Викторией. Неоспорима лишь вина перед матерью, которой Илья, находясь за границей с окончанием войны, ни разу не дал о себе весточки, – здесь нет прощения, хотя, очевидно, были тому причиной весьма существенные обстоятельства.

Чтобы понять природу этого постоянного чувства вины перед всеми, необходимо вернуться в лето 1943 года, да и вообще к годам войны, так изуродовавшим судьбу Ильи Рамзина. Давно, казалось бы, должны зажить раны войны, но порой они открываются неожиданно, когда о них уже забываешь. Эти раны, не всегда даже ощущая их, человек носит в душе всю жизнь.

Одной из таких ран в сердце Васильева была пропажа без вести друга детства Ильи Рамзина. Годы напряженной работы, принесшей Васильеву признание и успех, отодвинули память о войне в прошлое, но вот во время пребывания в Венеции он встречается с Ильей, да-да, живым Ильей, словно восставшим из той июльской ночи 1943 года, тем Ильей и одновременно совершенно чужим, с трудом узнаваемым, а главное – непонятым. Илья попал в плен, но как? Сдался? Взяли? Васильеву хочется верить, что взяли раненого, без сознания. Это больше похоже на того, настоящего Илью, которого он знал с детства и знал уже на войне. Илья не был трусом и не мог стать предателем. Но жизнь сложнее представлений о ней, она не укладывается в схему, не всегда развивается так, как нам хочется. Вот и Илья оказался в таких условиях, когда обстоятельства заставили его сделать свой главный выбор, выбор между смертью и жизнью. Он выбрал жизнь – любой ценой. Выбор этот не принес ему счастья, он лишь отодвинул смерть, определенную ему нечеловеческими условиями войны.

Почему так произошло? Многому виной обстоятельства: то, что Илья назначил командиром связистов Лазарева, что командиром полка был именно майор Воротюк, пославший людей на бессмысленную и ненужную смерть, то, что забота Ильи о сохранении жизней солдат была расценена как дезертирство. Жизнь есть выбор – такова формула ответственности чело-

века перед жизнью, ответственности за все, что делает человек на Земле. Да, человек выбирает себя сам, сам определяет свою сущность и несет за это ответственность перед людьми. Но выбор выбору рознь. У Ильи Рамзина было три варианта выбора одновременно – и все несли бессмысленную смерть: он должен был либо застрелиться, либо быть убитым немцами, либо, вернувшись, быть преданным военному трибуналу. Два первых выбора формально сохраняли бы ему честь, но, пожалуй, лишь формально, ибо ни то ни другое не имело смысла и ни на йоту не приближало победы, третий выбор давал бы к тому же бесчестье, которого внутренне Илья никак не мог принять, так как в своем отступлении исходил из высшей целесообразности – из желания спасти жизни бойцов для победы, для Родины.

Илья сделал четвертый выбор – он остался жить и ушел в небытие для друзей, для матери, для Родины.

Васильев не торопится с осуждением Ильи, пытается понять, как все произошло и почему судьба так обошлась именно с Ильей, а не с ним, например. «Кто знает, где именно была его гибельная вина и когда все это началось? В замоскворецком детстве? Или летом сорок третьего?.. И этого никто точно не знает». Неудивительно поэтому и в самом Васильеве постоянное ощущение своей благополучной и удачливой жизни как сплошной вины. «Не может быть, чтобы моя жизнь была сплошной виной перед другими! – подумал Васильев с сопротивлением, с желанием вырваться из тоскливой тесноты, и снова помогающий кому-то голос ответил ему тихо: – А почему бы нет, счастливцев?.. Илья попал в плен, ты – вернулся. Маша любила его, а стала твоей женой. Илья серьезно болен, а у тебя только нервы. Но не уйдешь... жизнь не терпит одного лишь цвета удачи. Надо платить за все... Возвращение старого долга. Должник равновесия, жертва безжалостных весов жизни. Как смешно звучит слово “жертва”. Нет, не уйдешь... Должник истины и правды. Кому нужен твой долг? О, какая тоска...»

Действительно, и Васильев и Илья были равны перед жизнью и смертью, как равны перед нею были и другие их товарищи, и в этом смысле Васильев действительно должник и счастливчик, и долг необходимо отдавать. Но и здесь судьба распоряжается людьми по-своему. «Смерть – искупление... – говорит Илья. – Он (Лазарев. – В. К.) избежал самого страшного, чего не избежали мы с тобой, – прожить жизнь. Господь наказывает и смертью и жизнью». Слова Рамзина понятны, ибо нельзя жить без правды и памяти, нельзя жить постоянно во лжи, а «правда», как и память, «дается человеку в наказание», говорит Илья. Да, в сущности, его добровольная смерть в московской гостинице как раз и подтверждает, что не может человек жить во лжи до конца, не должен. В своем последнем письме, которое Илья пишет перед смертью Васильеву, он говорит, что не отрекся от прошлого, от их молодости, а с памятью об этом светлом и навсегда утраченном прошлом не может жить дальше, ибо выбор, сделанный им когда-то, не дает на это права. Та июльская ночь сорок третьего года навсегда провела черту между им теперешним и тем, прошлым.

Сам Рамзин познал на себе, что человек ответствен за свои поступки, он понял, что «выбор – самоопределение» и что «жизнь или смерть – выбор», хотя и не мог осознать этого процесса до конца и в условиях, создаваемых самим человеком, предпочитал видеть диктат неких высших сил, которые ставят над человеком «чудовищный эксперимент». «Не мы делаем выбор, а господин эксперимент», – говорит он в ночь перед смертью, и в этих словах есть последняя попытка оправдать бесследно утраченную жизнь, хоть как-то защититься от той чудовищной несправедливости, случившейся с ним, но в выборе которой его воля участвовала тоже.

Что же, в жизни человек не все умеет постичь, и, когда он не находит причины в себе, он ищет их вовне, в обстоятельствах, которые выше человека. Но не бегство ли это от самого себя? Ведь жизнь складывается из множества самых разнообразных выборов. Да это сознает и сам Рамзин: «Вся жизнь – бесконечный выбор. Каждый день – от выбора утром каши и галстука до выбора целого вечера – с какой женщиной встретиться, куда пойти, каким образом убить

проклятое время. Все совершается после выбора: любовь, война, убийство. В последние годы я часто думаю, что управляет нашим выбором при жизни...». Попытка Рамзина сослаться на «чудовищный эксперимент» говорит лишь о том, что у него нет ответа, как нет его и у Васильева. Но вопрос этот один из самых существенных, ибо, подводя итоги прожитой на земле жизни, сознавая, что существуют «тысячи смыслов и тысячи выборов», Васильев не желает мириться с этой чудовищной множественностью, так как «невозможно сделать второй выбор моей юности и второй моей судьбы...», еще раз подчеркивая тем самым великую ответственность человека за каждый свой шаг. И если не всегда можно осознать, что же определяет выбор, то все же человеку следует помнить, что во всех случаях он должен поверять свои поступки совести. Она же есть и высший суд человека над самим собой. Так, Илья говорит: «Если перед кем я виноват и грешен, так перед святой моей матерью!». Это, конечно, голос и суд совести. Когда же Илья мучается тем, что проливал человеческую кровь, он опять же судит себя сам: «Кто мне прощение даст? Бог? Слишком далеко. Люди? Самим, подлецам и грешникам, перед ближним искупать вину надо. Так кто меня сейчас может судить – как я попал в плен: сдался или взяли?.. Никто. Нет сейчас в мире праведного суда, Владимир». Да, человек иногда совершает поступки, за которые он только сам может судить себя. Человек живет со своей совестью наедине, и иногда он не выдерживает этого изнуряющего самосуда. Но без него человек невозможен. Чувство вины и ответственности в концепции автора – одно из определяющих смысл человеческой жизни. Особенно остро это чувство испытывает человек в наше время, когда так ощутимо противостояние двух культур, двух общественно-политических систем.

«И опять жалость ко всем. И эта мука беспокойства, как будто мы потеряли что-то и не сознаем, зачем мы все нужны друг другу. А без этого ничего не имеет никакого смысла. Нет, не в этом суть. Каждый из нас хочет жить придуманной жизнью, и мы потеряли естественность. Мы все виноваты друг перед другом. Асфальтом задушили землю... Неужели это выбор двадцатого века? О, если бы мы смогли понять суть самих себя! Нет, я должен перестать думать сейчас об этом, я должен заснуть – и в этом спасение. Ни одной мысли, и все будет легко... Это тоже выбор – не думать».

Однако думать Васильев обречен – и не потому, что он художник, а прежде всего потому, что он носит в себе чувство вины, и не только за дела человека, но и за нравственное состояние общества. Васильев чуток к тому, как живет общество, какими ценностями, что оно обретает и что им утеряно. «Мне кажется, – говорит он, – что в последние годы люди потеряли веру в самих себя. И это всех разъединило». Но Васильев не сторонний наблюдатель, и все болезненные явления общественной жизни в полной мере коснулись его самого. Разъединенность людей, утеря взаимопонимания, утрата чуткости – от всего этого Васильев и сам страдает, и мучительно пытается вырваться из этого состояния, преодолеть отчужденность близких и любимых им людей, найти взаимопонимание с Марией, с Викторией. Он постоянно анализирует свои поступки, контролирует их, но его самоанализ не идет дальше регистрации, потому что у него самого нет нравственного идеала, нет образца. Он лишь пытается понять себя, людей, жизнь, свое назначение на Земле и смысл этого назначения. Писатель избегает создавать в романе какую-либо жесткую схему жизни. Потому-то и Васильев – созидатель, крупный художник – лишен идеальных черт и сам страдает всеми болезнями века. Так, непростительна его вина перед отцом, хотя она и меньше, нежели вина Ильи перед матерью. И мы вместе с Васильевым понимаем: его рассуждение о том, «что живые всегда виновны перед мертвыми, что в век нервных перегрузок многим не хватает лишь одного шага на пути к добру, поэтому и угасает на земле и родственная привязанность, и взаимопонимание близких», есть лишь попытка оправдать себя. Васильев это понял и устыдился, он не нашел для себя оправдания, как не нашли его и мы, ибо есть святыне понятия, истины, которые должны почитаться во всякое время и независимо ни от чего. Черствость Васильева тем более вызывает осуждение,

что уж он-то и должен был бы стать идеалом, ибо нельзя создавать красоту, творить высокое искусство и одновременно попираť основы основ нравственности.

Васильев – художник. Но суть не в его профессии. Бондарев показывает его преимущественно человеком, причем человеком думающим, мучающимся. Более того, и Илья Рамзии, и Эдуард Аркадьевич, и Колицын, и друг Васильева Лопатин, и даже дочь и жена Васильева не лишены постоянного беспокойства и чувства неудовлетворенности. Но, в сущности, все они в какой-то мере представляют разные стороны самого Васильева: Илья – разочарование жизнью (и «той» и «этой»), Эдуард Аркадьевич – пресыщенность и ерничество, Колицын – творческие сомнения, Лопатин – волю к творчеству, к созиданию, Виктория – возмущение мерзостями жизни, Мария – потребность в любви и чувство глухого непонимания, разъединения с близкими. И все они вместе представляют в какой-то мере ту творческую интеллигенцию наших дней, которая во многом оторвалась от коренной русской жизни и живет преимущественно «пенной» мыслей. Илья оторвался от родного народа, от Родины физически, Васильев же, и живя в родной стихии, стал далек от народной жизни.

Вот это и не позволяет писателю найти в своих героях идеал. Именно это состояние разобщенности с жизнью народной рождает в нас чувство глубокой неудовлетворенности тем миром, в котором живут герои «Выбора». Но при всей оторванности от жизни народа герои романа имеют глубоко русский характер, сказавшийся и в их противоречивости, и в мучительных раздумьях о жизни, и в чувстве вины не только за себя, но и за все и вся в мире.

С Васильевым мы расстаемся тогда, когда у него еще остается его будущее, и мы не знаем, какой еще предстоит ему выбор, как завершится его жизнь. Его духовные искания и нравственные мучения не окончены. Итогом всех его размышлений является мысль, что «среди тысяч смыслов и выборов есть один – великий и вечный» – любовь. Но боль любви он испытывал ведь и прежде, и действительно, «может быть, ради этой боли стоило родиться на свет». Так думает Васильев, но мысль эта утверждает лишь вечность жизни, а не смысл ее. Вопрос же о смысле жизни остается открытым, он столь же вечен, как и сама жизнь, а значит, и Васильеву мучиться им до конца своих дней.

Подводя итог сказанному, хотелось бы повторить, что появление подобного произведения в нашей литературе неслучайно. Видимо, назрела пора всем нам внимательно осмотреться, приглядеться к жизни и ее проблемам, заглянуть внутрь себя, увязать свои деяния и ответственность за них со всем, что происходит в мире. Сегодня человек ответствен за время как никогда, ибо в его руках будущее Земли.

Уроки доброты (О творчестве Сергея Воронина)

1

Сергей Воронин – один из тех писателей, кто уже в начале своего творчества обратил писательский взор к личности как «частице» исторических судеб народа. Путь этот ныне стал магистральным в жанре рассказа, а достижения современных прозаиков в этом направлении бесспорны и общеизвестны.

Размышляя над тем, каким должен быть рассказ сегодня, Воронин пишет: «Мне думается, прежде всего несущий такую мысль, которая не оставит читателя равнодушным. Эта мысль должна быть непременно рожденной жизнью, развитием нашего общества, тесно связанной с нравственным состоянием народа в этом обществе» (Время итогов. М., 1978). Живая мысль, с в о я – неперемнное и самое первое условие настоящего рассказа. «Свои характеры», «собственная интонация»... «И конечно, слово емкое, точное, яркое и звучное. Оно несет

мысль, оно создает характеры, оно наполняет музыкой настоящий рассказ. И если все это в рассказе есть, то такой рассказ не может не взволновать читателя, не может жить один день, и, по-моему, это единственный тип рассказа, который можно назвать перспективным» («Время итогов»).

Мысли, высказанные писателем о рассказе, ко многому обязывают его самого. Но Сергей Воронин всем своим творчеством заслужил право на определенную категоричность – за ней стоит его богатый творческий опыт.

Вот небольшой отрывок из рассказа «Весенние раздумья», в котором дана картина поздней весны. «Да, она всегда к нам, на Север, запаздывает. Но в этом году особенно – вот уже май, а все еще холода. Из-за озера, с его правого берега, тянет сквозной северный ветер. И хоть греет солнце, пробиваясь через мглу нависших над землей туч, но все равно знобко, и деревья, как зимой, сухо стучат голыми ветвями, и нет травы на буграх, даже осота нет, и озеро по-осеннему тяжелое, тусклое, и скворцы куда-то исчезли, и снег еще до сих пор лежит в ямах; и куда ни посмотришь – холодно». Минимальными средствами писатель добивается значительной выразительности: невольно начинаешь поживаться, чувствуя позднюю северную весну, ее сквозящий ветер, ее цвет и запах...

Точно найденное слово, искусный подбор деталей, точная их расстановка, музыкальность, интонационная акцентировка, сжатость – все это делает художественный образ в рассказах Воронина жизненно убедительным. Однако дело не только в арсенале выразительных средств, которыми он владеет. Гораздо важнее другое – что несет он в мир своего, есть ли ему о чем сказать. Этот вопрос волновал Сергея Воронина всегда – и в пору становления, и в пору творческой зрелости.

«Долгое время я не знал своих тем, своих сюжетов, – пишет он в книге «Время итогов», – и поэтому не было удовольствия от работы, от самого творческого процесса, а была сплошная разочарованность в себе; то, наоборот, не успевал записывать, так быстро мысль диктовала руке и становилось радостно, и работать было интересно, и я чувствовал, что написанное получилось. Со временем я стал разбираться в том, что “мое” и что “не мое”, и уже не хватался не за свои темы и сюжеты, хотя они продолжали приходить ко мне. Нет, я не отмахивался от них, записывал или запоминал, и, случалось, спустя какое-то время, даже и длительное, “не мое” становилось моим, и я легко писал рассказ... Своя тема. Это, пожалуй, и есть то, что определяет творческую индивидуальность...»

Своя тема – не обязательно «новая» тема. Это скорее свой взгляд, найденный «ракурс» или «поворот», которого вполне достаточно для того, чтобы известное, о чем было немало написано, высветилось по-особому, приобрело иную, чем прежде, значимость, действительно новое звучание.

В чем суть воронинских тем, суть того, что он называет «своим»? Внимательный читатель без труда сумеет в его творчестве определить это своеобразие, но уместно привести здесь признание самого писателя. «Я сказал “откуда-то” появится рассказ. Откуда? Может, он пришел на той волне, на какую настроено все мое внутреннее, творческое, постоянно, даже до некоторой степени болезненно? Что тревожит меня, не дает быть пассивным созерцателем жизни? Я знаю эту волну. Это моя тема – сострадание к человеку. Особенно к моему современнику, на долю которого выпало столько трагических испытаний. Поэтому мне особенно больно, когда он обижен, когда его не уважают, когда он бессилен, когда торжествует хам. Я хочу добра моему Человеку. И поэтому мне только надо, чтобы внутри меня что-то саккумулировалось, то есть, чтобы накопилась определенная духовная энергия, и тогда лампочка нового рассказа вспыхнет и осветит мне самые затаенные уголки деталей, которые так нужны для достоверности рассказа» («Время итогов»).

В самом деле, рассказы Сергея Воронина можно сгруппировать по материалу: здесь будут рассказы о любви, рассказы о семейных отношениях, рассказы «туристические» и рассказы

«дачные», рассказы «городские» и «деревенские» и т. д. Можно выделить в отдельную группу, скажем, таежные рассказы. Но не материал определяет их тему. Все они в конечном счете о том, как постичь умение творить добро, а сострадание является их внутренней пружиной, движущей силой, тем пульсом, биение которого и делает Воронина художником. Надо сказать, что не только в творчестве, но и в самой жизни писателя эта сила играет важную роль.

Сергей Воронин долгое время был изыскателем и после войны, вернувшись в Ленинград, почувствовал: в его жизни словно пролегла незримая черта между прошлым и будущим. Он остался жив и испытывает перед павшими не то чтобы чувство вины, но какое-то обостренное чувство ответственности – перед погибшими, перед всем народом. «Сколько полегло и на своей, и на чужой земле? – задумывается он. – И сколько среди них было будущих Менделеевых и Ломоносовых, Толстых и Есениных, Серовых и Чайковских? Сколько не вернулось отцов, сыновей и дочерей? Сколько погибло семей? Разрушено очагов? И какой ценой оплатить все это?.. Ничего не могу я сделать, кроме одного, – сострадать своему народу. Быть верным ему. И любить его, и гордиться им. И может, когда-нибудь написать хотя бы небольшое, достойное его». Это высокое чувство писатель пронесит через всю творческую жизнь.

2

Человек человеку сделал Добро. Но так уж получилось, что слова благодарности не были вовремя сказаны, виной тому были обстоятельства. И вот уже на склоне жизни, в семьдесят лет, не теряя надежды отыскать ту девушку, которая выручила ее в августе 1942 года, женщина пишет писателю письмо с просьбой рассказать об этом. «Может, та девушка, теперь она, конечно, пожилая женщина, прочтет его и напишет Вам, и мы встретимся, и я скажу ей то, что должна была сказать тогда».

«Не откликнуться на такой зов нельзя, – говорит писатель. – О доброте идет речь. О человеческой благодарности. Но как написать рассказ, если я не был участником его?»

Как войти в духовный мир незнакомого мне человека? И все же стал думать, как написать. Пробовал то от первого лица, то от третьего. В форме монолога. Описательно. И все получалось нежизненно, схематично, надуманно, хотя в основе лежал самый что ни на есть жизненный материал. И вдруг осенило: да зачем же придумывать? Ведь речь-то идет о том, чтобы та девушка узнала, что ее помнит женщина, которой она помогла когда-то, так не проще ли и не правильнее ли напечатать письмо, которое я получил от той женщины? Может быть, среди тысяч, которые прочтут эти страницы, окажется и та, ради которой они написаны, и теплая волна доброго чувства дойдет до нее, заставит все вспомнить и с тихой радостью принять запоздалое “спасибо”, рожденное в бессонную ночь».

Рассказ этот («Невысказанная благодарность») очень важен для понимания Воронина-писателя. В нем ярко проявляется и отношение писателя к жизненному материалу, с которым он работает, и смысл всей его работы – утверждение доброты в жизни. Это тем более ценно, что многие рассказы Воронина автобиографичны: либо он сталкивался с людьми, о которых пишет, либо кто-то рассказывал ему о людях, которых он знает, либо в основе рассказа – воспоминание о его изыскательской работе.

«У каждого писателя свой творческий путь, – писал Воронин в статье о творчестве ленинградского писателя Вильяма Козлова, – Как правило, его определяет биография самого писателя, которая ложится в основу всех наиболее значительных произведений. Ложится так, что произведения становятся как бы литературными аккумуляторами, в которых собраны и характерные черты времени, и люди – типажи тех определенных лет, и зафиксированы те идеи, которые формировали человека – гражданина того времени». Сама по себе мысль об определяющем характере биографии в судьбе писателя, конечно, не нова. К тому же история литературы знает и иные примеры, когда биография не определяет природы творчества писателя.

Но Воронин отмечает в своем современнике то, что в высшей степени характерно и для него самого.

Даже при первом знакомстве с творчеством Сергея Воронина можно заметить, что многие его рассказы посвящены жизни изыскателей, как, впрочем, и роман «Две жизни». В одних случаях описываются события, происходящие в тайге, в других – тайга и все с ней связанное проходит фоном, и даже в поздних рассказах восемь лет, проведенные Ворониным в геологических партиях, отзываются со всей очевидностью.

О том, как биография вливается в его творчество, Воронин пишет: «Живут рядом соседи. У каждого своя нелегкая жизнь, и я пишу о них. Рассказ называется “Пять домов”. Лет десять назад был в Тамани. Хотел посмотреть этот “скверный городишко”, где когда-то бывал Лермонтов. Походить по тем местам, где ходил он, отыскать то место на берегу, к которому причалила лодка “с честными контрабандистами”, где чуть не погиб Печорин. После поездки я напечатал в “Литературной газете” корреспонденцию “Песня”, теперь же, спустя годы, написал рассказ “Тамань” и очерк “Пути-перепутья”. Вспоминаю тайгу, изыскания. И столько еще интересного, не рассказанного мною. И я пишу рассказы “На трассе бросового хода”, “Зимовка у подножия Чигирикандры”. Был трое суток на маленьком островке, в прибрежии Ладоги, – появляется рассказ “Только бы не было ветра”. Вспоминаю свою юность, больницу, и возникает рассказ “Буденновская пашка”. Но возникает не только потому, что вспомнил. Время дало мысль. Нашлись такие, кто стал ставить под сомнение наши святые идеалы. И “Буденновская пашка” – как ответ им. И как продолжение разговора – рассказ “За второй скобкой”. Но не жить же только воспоминаниями и не сидеть же на одном месте. Надо ездить. На родину. Я там не был сорок лет. Как теперь там? Надо, надо побывать! И поехал. И в итоге большой рассказ “История одной поездки”, наполненный раздумьями о многом, о чем должен думать человек. Так набирается книга рассказов “Роман без любви»» (Лауреаты России. Автобиографии российских писателей. М., 1980.)

Но не в том даже дело, что биография писателя входит в его творчество. Всякий писатель, работающий с конкретным материалом, так или иначе оперирует фактами, почерпнутыми им в жизни (потому-то он и должен хорошо знать жизнь!). В творчестве Сергея Воронина факты биографии получают нравственное осмысление.

Подобным же образом биография Сергея Воронина входит и в большое полотно – роман «Две жизни». Важно не только то, что писатель хорошо знает материал, но и пафос романа, и его нравственный заряд в целом. При этом уважение к жизненному материалу всегда остается для Воронина естественным и важнейшим условием творчества. Вот и в рассказе «Невысказанная благодарность» Воронина интересует, чтобы «та девушка узнала».

Внешне «Невысказанная благодарность» скорее очерк, чем рассказ, но только на первый взгляд. В этом художественном произведении глубоко сопряжены жизни двух женщин – и той, что написала письмо, и той, кому, по существу, оно адресовано. Судьбы их складываются независимо друг от друга до тех пор, пока однажды не пересекаются, чтобы вновь разойтись. Но теперь невысказанная благодарность одной из них незримо воссоединяет эти две судьбы в одну. Такова, по мнению писателя, логика самой жизни, логика людских отношений.

Вместе с тем в рассказе как бы одновременно присутствуют год 1942-й и день сегодняшний, и письмо женщины связывает эти эпохи, соединяет их. Обнародовав письмо, обращенное к неизвестной девушке, писатель тем самым напомнил, что людская доброта не подлежит забвению и у каждого есть время для благодарности. Верится, что слова благодарности дойдут до всех тех, кто творил добро, не ожидая за него вознаграждения. От имени женщины, написавшей письмо, писатель говорит «спасибо» как бы за всех тех, кто почему-либо не произнес этого слова вовремя: «И вот письмо напечатано. И я приобщен к нему и, как та незнакомая мне женщина, томительно жду отзвука на него в надежде, что та, которой оно предназначено,

прочитает его и снимет и с моего сердца добровольный груз невысказанной вовремя человеческой благодарности».

Думается, совсем несущественно, действительно ли писатель получал такое письмо. Главное в том, что рассказ жизненно убедителен. Да и нужны ли читателю какие-то дополнительные свидетельства и пояснения?! Рассказ живет самостоятельно, и для него достаточно того материала, которым ограничился писатель.

Тема человеческой доброты и ее проявлений занимает Сергея Воронина на протяжении всего его творчества, в одних случаях являясь центральной, в других – проходя вторым планом, но неизменно присутствуя.

Замкнутым и нелюдимым предстает поначалу перед читателем герой рассказа «Белевич». Но это обманчивое впечатление.

Чужая беда и боль глубоко ранят его и вызывают у него естественное желание помочь людям. Так, он добровольно берет на себя обязанности отца и воспитателя дочерей Клавки, и вовсе не из любви к ней, поскольку никакой любви у них не было, а единственно из чувства человечности, из жалости к детям.

Рассказ заканчивается светло, несмотря на болезнь и смерть Клавки. Мы знаем, что обе девочки имеют надежную опеку, и, хотя мать им никто заменить не сможет, читатель верит, что и сгинуть им Белевич не даст, поднимет, поставит на ноги. И они не утратят веру в добро.

Конечно, в жизни не на каждом шагу встречаешься с такой действенной, активной добротой, но все же Воронин в рассказе не схематизирует, не лакирует жизнь. И она у него предстает далеко не однозначно в разных произведениях, что естественно, если исследовать жизнь, а не творить ее по своему лишь усмотрению. В таком подходе сказывается сознательная позиция писателя, его философия. «Правда жизни всегда объемна, – говорит он в книге «Думы о жизни» (М., 1968), – и неверно показывать только ее положительные стороны, как неверно показывать и только отрицательные».

Сергей Воронин видит сложность и противоречивость жизни, но при этом он всегда обличает зло в любых его проявлениях, всегда стоит на страже действенного, активного добра. Даже в тех случаях, когда он воздерживается от прямого авторского приговора, его нравственная позиция всегда ощутима. Раскрывая доброту поступков, Воронин призывает всех нас к добру активному, творящему. Даже о сложностях любви и супружеской жизни, где решения часто противоречивы и не всегда ведут к счастью, писатель рассказывает с чувством глубокой веры в лучшее, с надеждой, что человек научится быть творцом своего счастья.

Герой рассказа «Вдали от тайги» Струмилов любит свою красивую жену, но ее равнодушные к нему в конце концов разрушают эту любовь, и он встречает девушку, отвечающую ему взаимностью. Вместе они работают в таежной экспедиции, строят планы совместной жизни. И вот когда наконец Струмилов пытается сделать шаг к осуществлению этих планов, он встречается с совершенно неожиданной для него реакцией жены: оказывается, она его любит, ждала, скучала, думала о нем. И вот уже «он не в силах был оторвать ее руки от своих рук... И не в силах был бросить. Мешала жалость. И жить с ней не мог...».

Писатель намеренно не дает развязки этой истории. Мы расстаемся со Струмиловым в тот момент, когда он испытывает чувство безвыходности и беспомощности, удивительной, казалось бы, в таком сильном мужчине. Писатель не подсказывает герою выход из сложившейся ситуации, его интересует другое: как должно или не должно поступать, чтобы такие ситуации не возникали, он хочет призвать людей к бережному обращению друг с другом, к осознанию, что жизнь дана один раз и легко разрушить, но почти невозможно восстановить человеческое счастье.

В своем стремлении к правде жизни Воронин бывает суров и даже жесток, что вроде бы и не вяжется с пафосом всего творчества писателя. Он мало думает о том, чтобы угодить, понравиться читателю. Его интересует одно: как преодолеть то, что мешает людям жить счастливо. А

уж решать, как герои будут поступать дальше, Воронин часто предоставляет самому читателю, делая его как бы участником рассказанных событий. Такова позиция писателя, и в этом одно из проявлений своеобразия воронинского видения жизни, миропонимания. И чем сильнее писатель верит в истинность своего взгляда, в свою правду, тем более страстно он проповедует ее. Какими средствами убеждать людей – каждый избирает по своему дарованию, по своим пристрастиям, это, в конце концов, дело мастерства. Можно соглашаться или не соглашаться с системой открытого конфликта, нерешенного конца (имею в виду внешнесмысловую нерешенность, а не художественную), но таков Воронин. И надо рассматривать его таким, каков он есть.

Впрочем, если говорить о «незавершенности» как художественном приеме, следует отметить, что «незавершенные» рассказы – это в большинстве те, герои которых нарушают мир гармоничных отношений, поступают в чем-то не по совести, малодушничают, предаются, ищут личной выгоды, не сообразуясь с возможными последствиями.

Совсем иначе, например, решен рассказ «Вейка», рисующий образ Елизаветы Николаевны – чистой, душевно светлой русской женщины, тонко чувствующей чужую боль. Рассказ не только завершен в смысловом и художественном решении, но и окрашен удивительно светлым настроением, несмотря на смерть самой Елизаветы Николаевны. Так у Воронина всегда: там, где торжествует добро, даже смерть лишь омрачает, но не делает жизнь в целом мрачной. Мажорное, оптимистическое начало берет верх, и в конечном счете торжествует все-таки жизнь. Когда писатель говорит о людях цельных, поступающих по совести, там появляется завершенность и гармония. Так диктует писателю сама жизнь.

Проблема человеческой доброты и сопутствующая ей тема счастья занимают ум и сердце писателя. Что такое добро, что есть счастье человеческое? Вечные вопросы. Воронин не дает новых определений этих категорий. Но задача, которую он ставит перед собой, не менее сложная: исследовать природу добра и счастья в жизни человека. Он пытается понять, что нужно данному, конкретному человеку для счастья, в чем будет заключаться его доля добра, которую он должен внести в мир, как это добро осуществить. Несложные вроде бы вопросы, а решать их нелегко. Нелегко и творить добро, ибо человек живет изолированно, и каждый поступок влечет за собой цепь последствий. И тут трудно давать рекомендации, хотя иногда сами поступки героев подсказывают единственно нужный шаг, ведущий к добру. Так, герой рассказа «Дорогие папа и мама» приютил паренька, брошенного матерью, но не сумел убедить в своей правоте других, не сумел настоять на своем. В результате доброе намерение так и осталось намерением, а маленькому человечку, поверившему ему, нанесена еще одна душевная рана.

В небольшом рассказе «Счастье» герой, от чьего имени ведется рассказ, по неосторожности едва не убивает внучку, которая даже не поняла, что произошло. И вот тут-то он впервые испытывает чувство, которое он называет счастьем.

«Ничего не изменилось. Все осталось по-прежнему. И в этом “ничего не изменилось. Все осталось по-прежнему” был великий, прекрасный смысл!

Как все рядом лежит, удивленно думал я, жизнь и смерть. Счастье и горе. Их отделяет неуловимая граница, которую всегда можно незаметно для себя перешагнуть нечаянно, бездумно. Этого я не понимал раньше. Случалось, что мне надоедало однообразие, хотелось, чтобы необычное нарушило привычное, и только тут я понял, что привычное, однообразное – это установившийся порядок, когда в семье все здоровы, когда уверенно чувствуешь себя на работе, когда в доме тепло и все сыты, обуты, одеты, и твоя совесть чиста и спокойна. Когда во всей окружающей тебя жизни порядок. То есть когда ничто извне не нарушает твоего привычного, обыденного. Да ведь это же счастье! Это и есть самое настоящее счастье, о котором все время говорят, ищут, которое ищут люди!»

Конечно, если вдуматься в эти суждения отстраненно, то они покажутся слишком уж заземленными, лишенными всяческой романтической окраски, которая нередко сопровождает наши представления о счастье. Но как не согласиться с героем рассказа, как не разделить его

чувство счастья от осознания, что твоя кровинка не погибла по твоей вине, что дорогой твоему сердцу росточек жизни не прерван, а будет и дальше расти и расцветать и, может быть, добавит в мир кусочек своей любви, доброты сердца, озарит чью-нибудь жизнь светом своей души, и в мире будет немного светлее. Так простой случай, который мог бы обернуться трагедией, позволяет писателю дать ответ на вопрос о природе счастья. Ответ, разумеется, не универсальный, но один из возможных, вытекающий из противопоставления добра и зла, возможной беды и установленного жизненного порядка.

«Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейших средств выразить наиболее сложное. Оно – высшая форма экономии», – говорил Андрей Платонов. Слова эти в полной мере выражают и отношение к своему творчеству Сергея Воронина, которому лаконичность присуща органически. Но главное, конечно, в том, что достигается этой экономией. Воронин всегда ведет рассказ к тому, чтобы нанести «эмоциональный удар по огрубевшему Нерву Доброты, чтобы он вспомнил свое назначение... чтобы человек задумался над жизнью, над собой и чтобы стал лучше, возвышеннее. Назначение литературы – духовное совершенствование народа, а точнее – всех народов мира, ибо прекрасная книга воспитывает все человечество.

А оно разное. Есть добрые и злые. Человечность же – это оружие Доброты против Зла. Но абстрактно такой темы не существует. Она живет и развивается в определенных условиях, в сегодняшнем дне, в той международной обстановке, которая есть, и в той внутренней жизни, какой живет страна. Отсюда гражданственность темы. Отсюда острота проблем, позиция активного вторжения в дела и жизнь народа. От больших государственных задач до “мелочей” жизни. Малозначительного нет. Все важно» («Время итогов»).

Разговор писателя о добре и зле интересен не сам по себе, а тем, что в центре его – герой с ярко выраженными социально-временными приметами, которые не могут существовать вне нашей действительности; герой этот является характерным во многих отношениях представителем своего народа. При всей непохожести характеров и судеб героев Воронина главным жизненным критерием для них является мера личной ответственности за свое духовное и нравственное самоопределение.

Пристальное исследование характерных черт, нравственных основ советского человека отличает творчество Сергея Воронина. В каждом человеке он ищет прежде всего личность. Но и найдя неповторимые черты, свойственные именно данной личности, он умело выделяет и то, что присуще характеру советского человека. В каждом отдельном, неповторимом явлении жизни Сергей Воронин находит общую закономерность, связывая свои художественные обобщения с современной жизнью, с широким кругом сложных идейно-нравственных вопросов времени, в котором живет его герой.

3

В основе большинства произведений Сергея Воронина лежит нравственная дилемма, требующая от героев бескомпромиссного решения. Воронина интересует нравственно-психологическое состояние человека, сделавшего тот или иной жизненно важный выбор. Такой подход имеет свое преимущество перед изображением «актуальной» ситуации, когда все еще поправимо. Причем «выбор» у Воронина не всегда предстает в виде дилеммы – тогда герои скорее поступали бы правильно, по совести, – зачастую же герой воронинских рассказов, как оно в жизни и бывает, не осознает того, что вот именно сейчас он совершает свой главный нравственный выбор.

В рассказе «Мать» Василий Митрохин после восьмилетней разлуки едет наконец к больной матери с мыслью взять ее к себе. И это естественное намерение могло бы быть хоть малым искуплением того, что он, сын, так долго не мог собраться навестить мать. Пока шла война, это

было извинительно, но война уже два года как закончилась, а Василий только собрался, хотя мать не раз писала, просила. Но вот он наконец приезжает и... не застаёт матери в живых.

«Не бережете вы матерей-то... Нет, не бережете», – говорит ему соседка тетя Дуня.

Но она уже могла бы не говорить ему этих горьких слов. Василий и сам это понимает и казнит себя, но только поправить-то уже ничего нельзя, поздно. Слушая рассказ соседки о том, какой героической женщиной была его мать, как помогала она во время войны партизанам, сын новыми глазами видит ее, настоящую русскую женщину, одну из многих женщин России, скромную героиню, бесстрашную и сильную.

Но все же не эти новые для него качества матери потрясают его, а чувство неизгладимой вины перед ней, вины, которой нет горше. И вроде бы не было перед Василием Митрохиным никогда вопроса – любить или не любить мать, навестить или не навестить. Нет же, любил, конечно, в душе, и все собирался приехать – ведь мать ждала, писала... И собрался, но вот опоздал. В чем же причина? В текучке жизни, в повседневной суете? Или все же в душевной черствости Василия? Нет, Василий не был черствым и бессердечным. Но, каждый день откладывая поездку, он тем самым невольно совершал свой безнравственный выбор, обернувшийся для него беспощадной казнью совести.

Интересно отметить, что, по свидетельству писателя, первый человек, которому он прочитал рассказ «Мать», ни слова не говоря вышел из комнаты и пошел на почту, чтобы отправить деньги матери в деревню. «Более высокой оценки я никогда ни от кого не получал», – признается Воронин.

Надо сказать, что тема рассказа «Мать» неоднократно привлекала внимание многих советских писателей, особенно в последние два десятилетия. Но Сергей Воронин одним из первых ввел ее в литературу. «Ввел», а не «решил», ибо решать ее предстоит самой жизни, и на сегодняшний день она, видимо, не стала менее актуальной.

Сюжет рассказа писатель почерпнул из жизни во время одной из своих многочисленных журналистских поездок. «Это было в Лужском районе, зимой, – вспоминает он. – Зашел на постой в один дом и увидел на столе зеленый лук, а на улице мороз. Разговорил хозяйку, и рассказала она, как “растила в войну зеленый лук для госпиталя, в Ленинград. А кругом фашисты лютуют, – партизаны рядом. По-за печкой хранила корыто зимой. В нем лук растила. Соберу перья и через партизан отправлю. И новое корыто затеваю. Раненым нужна зелень. А может, и мой сын там”.

В другой деревне слышу рассказ о том, как одна колхозница “истопила печь с угаром, чтоб фрицы околели”. Расстреляли ее за это. В третьей деревне председатель колхоза – женщина.

– Мужиков всех повыбила война с наших мест, вот и пришлось взяться не за свое дело. Одни бабы, куда денешься, – рассказывает она. – Тут бы мужика, чтобы рука у него твердая, да грамотного, а я что, баба...

Но я потому и приехал к ней, что в колхозе у нее порядок. Это она надумала построить для многодетных вдов-матерей общий дом – погорельцы они.

И вот понемногу отовсюду набирается материал для рассказа. Возникает образ женщины, емкий, вбирающий в себя все лучшее, что мне довелось увидеть и услышать о ней в поездках» («Думы о жизни»).

Со времени написания этого рассказа прошло около четырех десятков лет, и если в момент его появления главным в рассказе был героический образ женщины, то сегодня приобрела особое звучание и тема сына, сыновней любви, отзывчивости, которой в свое время недоставало Василию Митрохину. Эти вопросы занимают Воронина в рассказах «Примирение», «Неряха», «Отцовская дача», «Проездом» и ряде других.

4

Таков, видимо, закон жизни, что человек живет верой в лучшее будущее, надеждой на какое-то чудо, которое однажды свершится. И человеку всегда кажется, что лучшее еще впереди. Но вот понять, что чудо свершается сегодня, сейчас, и что лучшее в твоей жизни уже пришло к тебе – это дано не каждому, это очень редкий дар, в котором многим героям воронинской прозы отказано. Особенно убеждаешься в этом, читая рассказы о любви, и тем больше сожалеешь об этом, чем ярче и красочнее описывает Воронин утраченное героями счастье, радость жизни, любви. А умением создать настроение, дать читателю почувствовать, как хороша жизнь, как необходимо ценить каждый ее маленький трепетный кусочек, каждый островок счастья, – Воронин обладает редким.

Во многих рассказах Воронина эгоизм и малодушие героев внешне мотивируются новой любовью, новым чувством, возникшим к другому человеку. Маевский (рассказ «Ключ в дверях») завел другую семью, Ковалев (рассказ «В ее городе») тоже, в «Тамани» тенью проходит другая женщина, в рассказе «Дорогие папа и мама...» – мужчина, Степан Лагутин (рассказ «За кефалью») уехал к санитарке, Александр Николаевич (рассказ «Камень Марии») женился на дочке профессора... Но писательский пафос направлен не на осуждение любви как таковой, а лишь на раскрытие причин эгоистического поведения своих героев. Ведь не осуждает же он любовь Василисы и Андрея («Василиса Прекрасная»), которые из-за черствости и бессердечия односельчан, грубо вмешавшихся в их чувства, бросив семьи, уходят из села; не осуждает именно потому, что верит сам и убеждает в этой вере читателя – тут действительно любовь. Во многих же других случаях мы скорее убеждаемся в неспособности героев на большое чувство, в их безответственном эгоизме, нежели в том, что они действительно любят.

Разве способна женщина, бросившая троих детей (рассказ «Дорогие папа и мама...»), на любовь, да и можно ли вообще после такого поступка говорить о какой-либо любви?! Пожалуй, нет на человеческом языке слов для обозначения того чувства, ради которого эта женщина не пощадила своих детей. С таким же случаем сталкиваемся мы и в рассказе «Тамань».

Писатель не раскрывает психологию этих людей в столь необычные минуты, когда они совершают нечеловеческие, порой чудовищные в своей жестокости поступки. Он подвергает наши собственные чувства нелегким испытаниям, показывая такие стороны жизни, в существование которых не хочется и верить, иногда даже кажется, что ради большей убедительности писатель нарушает правду жизни. Взять того же Степана Лагутина из рассказа «За кефалью». Не хочется верить, чтобы солдат не вернулся с фронта домой, к сыну... Можно допустить роман с санитаркой, но чтобы вот так уехать к ней насовсем, не вернуться в родную деревню – крестьянин не мог, по крайней мере, не хочется верить в такую правду. Но, может быть, это субъективное чувство читателя, Воронин же не уходит от суровой правды жизни, не ретуширует ее, хотя и не выискивает эту правду специально, чтобы пощекотать нервы. «Писатель обязан сознавать свою ответственность перед настоящим и будущим своей страны и своего народа, – пишет Воронин в книге «Время итогов», – не сказав правды, закрывая глаза на плохое в нашей жизни, мы – писатели – будем достойны в будущем только презрения. Утверждать веру в коммунизм – это значит, прежде всего, говорить правду!»

Об этом же говорил писатель за десять лет до выхода книги «Время итогов». «Активно вмешиваться в жизнь», «за тесную связь с жизнью народа» – эти призывы тоже тогда звучали со страниц нашей печати. В практике же писательского дела эти призывы почему-то оборачивались поисками только хорошего и лучшего. А как же быть с тем, что оскорбляло глаз, резало ухо, что шло вразрез с нравственными основами нашего общества? Как бороться с недостатками? «Это “не типическое”, да, но это массовое – сколько было сломано на этом поле боя писательских копий», – вспоминает С. Воронин («Думы о жизни»).

Надо отметить, что в рассказах о людях малодушных, однажды сделавших в своей жизни такой выбор, который повел к ломке судьбы, своей или рядом живущего человека, писатель не стремится во всей полноте раскрывать их характеры, а пытается решать стоящие перед ним задачи через ситуации, в которых оказываются его герои. В этом есть своя логика, ибо ситуации обуславливаются не только характером героя, но и его миропониманием, мироотношением, нравственной позицией. Характер же подчас и сам определяется взглядами героя, как это показано в рассказе «Ему было дано все».

Есть у Воронина характеры яркие, запоминающиеся («Две жизни», «Ненужная слава», «Деревянные пяточки» и др.). Но в большинстве произведений Воронин пишет ситуацию, а не характер.

Многие из рассказов, в которых герои так или иначе сделали свой выбор, касаются любви или семейной жизни вообще. Такое пристальное внимание к семье (если быть точным, то рассказы Воронина о любви – не столько о любви как таковой, сколько о любви в семейной жизни или о любви как основе крепкой семьи) неслучайно. Воронин говорит не только о связи и взаимоотношениях двух любящих людей, но и о связи родителей и детей, без которой разрушается связь человека с прошлым и будущим, наконец, связь человека с человеком. Невозможно общение людей, если атрофировано чувство вечной благодарности к отцу и матери и преданность им, а без этого чувства выхолащивается и понятие Родины. Рассказы Воронина, как бы ни были они порой жестоки, направлены на воссоединение людей в семье, на создание крепкой любви, способной спаять надежную семью. Потому-то так сурово казнит писатель Степана Лагутина, предавшего свою семью и деревню, что приравнивает сделанный им выбор к предательству Родины, народа. В критике уже отмечалась родственность «малого» предательства, совершенного Лагутиным, тому, которое писатель изобразил в рассказе «Скелет в лесу». Вот как об этом писал критик Юрий Ростовцев: «Ни в себе самом, ни в другом человеке не найдет он ни жалости, ни даже сочувствия. Предательству нет прощения. В связи с этим вспоминается финал рассказа “Скелет в лесу”... В рассказе “Скелет в лесу” изображено самое страшное предательство, но и то, которое совершает Степан Лагутин, хоть и несомненно меньшее, сродни дезертирству. Он ведь прячется от жены, сына, односельчан. Вот почему не по прихоти писателя, а по законам человеческой совестливости обрекает он себя на муки вечные, и пощады ждать ему неоткуда».

Постоянно требуя от своих героев ответственности, Сергей Воронин требователен и к себе как к писателю, человеку и гражданину. «С годами я все больше задумываюсь, – говорит он, – о назначении человека на земле. Для чего ему дан разум, для зла или добра? Чтобы украсить землю или погубить ее? Когда-нибудь, но всегда, наступает Время Итогов для каждого и для всех. И спросит Жизнь: как жил, что создал, что разрушил, пользуясь мною? Какой оставил после себя след?» («Время итогов»).

Самый высокий счет предъявляет писатель своим героям. Во многих рассказах его герои как раз и переживают Время Итогов, если не всей жизни, то какой-то значительной ее части. И не всегда они оказываются состоятельны перед суровым судом времени, ибо не всегда были чисты в своем нравственном выборе.

Пафосом правды, порой жестокой, наполнены многие произведения Сергея Воронина, и частью этой правды является требование писателя, чтобы человек был ответствен за свои поступки, чтобы он понимал, в пользу добра или зла делает он свой выбор в ситуациях, которые столь щедро преподносит нам жизнь.

Однако какие бы проблемы ни решал писатель, какие бы ни ставил вопросы, есть тема, вне которой нельзя постичь во всей полноте творчества Сергея Воронина. Тема эта всегда волновала русских писателей, художников, композиторов. Это тема Родины, России...

«...Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи, русскую старину и историю. Напрасно я пытался бы объяснить эту влюбленность теми или другими качествами русского народа или русской природы. Качества эти, конечно, есть, но влюбленный человек любит не за них, а потому, что такова его натура, потому что он не может не любить. Вот почему меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголке Парижа, которые с каким-то сладострастием ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей на том основании, что в России удобства и комфорта меньше. Люди эти ненавистны мне; они топчут в грязь то, что для меня несказанно дорого и свято. Я пришел бы в ужас, если бы меня приговорили вечно жить в такой чудной стране, как Италия, но другое дело временно пребывать в ней»¹ – как актуально звучат сегодня для нас эти слова П. И. Чайковского!

А. С. Пушкин, говоря о русском человеке, писал:

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

А испытываем ли мы сегодня такую же безоглядную любовь ко всему отечественному, ко всему, созданному нашей культурой, или чтим в ней лишь «кое-что»? Не слишком ли мы стали избирательны и чванливы в своей «просвещенности»? Плоды такого «просвещения», к сожалению, бывают весьма печальны.

Мало ли нас сейчас в городах – оторвавшихся от родовых гнезд, забывших имена и могилы своих дедов и бабок? А вот таких, кто раскаивается в своем отчуждении, кто признает в себе не помнящего родства, – таких мало. Да и не гордиться же тем, что вот, мол, как далеко унесло меня ветрами, что я забыл, где и дед мой похоронен?!

Каким же ранимым должно быть сердце писателя, решившегося открыться, исповедаться перед читателем, не боясь строгого суда его! И невольно принимаешь его исповедь, а приняв ее, спрашиваешь себя: ну, а сам я помню ли? А если так, то писатель достиг дели, и слово его будет жить в твоей душе и рано или поздно обратит твой взор к родной земле.

В автобиографическом рассказе «Отчий дом», известном также и под названием «История одной поездки», Сергей Воронин поведал историю посещения родины, места, где жила вся его родня, где родился он сам и где не был сорок лет – без малого всю жизнь прожил, как говорили в старину русские люди, «на чужой сторонushке».

Где только не бывал, куда только не ездил, «и лишь теперь, когда перевалило за полсотни, вспомнил о своей самой главной родине...» – сознается писатель. А родина встретила его тепло. «В раскрытое вагонное окно бил теплый мягкий ветер, и густо пахло березой. И после холода, после нашего ненастного серого неба, которого весна еще и не коснулась, эта райская благодать была настолько неожиданна и для меня это было так незнакомо, что я почувствовал себя как бы обворованным. Ведь надо же мне было прожить столько лет, безо всякого принуждения, в холодном суровом краю, где обычный день облачный, куда редко заглядывает

¹ Цит. по кн.: Половцев А. В. П. И. Чайковский как писатель. М., 1903. С. 38.

солнце, где на месяц позднее приходит весна и на месяц раньше туманная осень!» Конечно, дело не в том, что природа в родном краю более мягкая, писатель просто подчеркивает, что родина прекрасна и всегда ласкова к своим детям. Мог бы ведь он приехать не весной, а хмурой осенью, но не стала бы родина от этого менее дорогой. Наверное, и в любое другое время года таким же материнским укором прозвучала бы для него славянская вязь по фронтону Ярославского вокзала. «И с этой минуты, – говорит он, – на что бы я ни поглядел, что бы ни слушал, о чем бы ни спрашивал, все в моем сознании проходило через эту старинную вязь, как бы неотступно напоминавшую мне об истории моей земли, о предках, которые здесь жили, готовили эту землю для потомков, в том числе и для меня, и о том, что я позабыл эту землю, оторвался от нее, – хотя вне родины себя никогда и не чувствовал. Только родина, внушенная мне с детских школьных лет, была вся страна – каждый ее клочок, будь то на Востоке или на Юге, на Западе или на Севере. Вся земля, которую я знал и не знал, была моя родина... И как жаль, что не нашлось ни одного человека, который бы научил меня глубоко любить, всегда помнить вот эту землю, по которой я шел сейчас...»

В этой поездке писатель многое узнает о своих предках, о своей родительской семье, но многое и утрачено навсегда. Что-то утрачено, может быть, по собственной нелюбознательности. Как жаль, что прозрение приходит поздно. Но все же оно приходит и должно прийти к каждому человеку. «...Я понял, – горько сетует Воронин, – что я-то и есть тот Иван, и не знающий и не помнящий родства! И один ли я такой?» Что ж, пока эта наша общая беда! Но избывать ее должны мы отдельно, каждый сам, и по-воронински честно. Суровый приговор выносит себе писатель: «Да почему же только через сорок лет я вспомнил о своей родине? Где же я был раньше-то? Даже могилы дедов затерял! Нет, тут никакого не может быть оправдания. И впервые в этот горький час я по-настоящему глубоко задумался о родине, о России: а так ли я понимаю Россию, как надо понимать, да и понимаю ли ее вообще? Доходит ли до меня глубинный смысл этого великого слова?» И невольно вместе с писателем задаешь себе этот вопрос. Но, в сущности, как заметил один из критиков, «вопрос этот он адресует не только и даже не столько себе, сколько читателям, тем, кто идет вослед». Воронин пытается предостеречь от тяжелой болезни пренебрежения родиной, от того недуга, которым сорок лет страдал герой рассказа «История одной поездки». Краткую, но меткую характеристику обрисованной в рассказе ситуации дал Юрий Селезнев в книге «Вечное движение»: «Писатель рассказывает о врачующем душу чувстве родной стороны, чувстве, собирающем воедино прошлое и настоящее, открывающем человеку, что он не просто сам по себе, вне родственной цепи предков и потомков.

Он – их связующее звено: в нем продолжается жизнь дедов и прадедов, он ответствен за себя перед предками и потомками, ибо и сам он – начало, исток будущего. С пониманием своей ответственности за эту духовную преемственность приходит и осознание своего места в этой связи времен».

Конечно, говорить столь обнаженно и пронзительно, как это делает Сергей Воронин, может лишь человек яркого гражданского темперамента, сознающий свой долг писателя перед русской культурой и историей. Да и не о том ли свидетельствует все творчество писателя?! Настоящий художник слова может родиться лишь в результате глубокого ощущения своей родины, хотя, разумеется, каждый художник находит в этом живительном источнике свои думы, свои чувства и свою боль.

Свои думы владеют и Сергеем Ворониным, и пронизаны они болью за сохранение в мире добра, за торжество его в наше сложное время. И все его творчество направлено на умножение веры в торжество добра. «Ах, какой это славный закон человеческого бытия – вера в хорошее! – восклицает Воронин. – Не будь его – и жизнь была бы невозможна». Вера эта подкреплена самой жизнью. Вспоминая свой жизненный путь и людей, помогавших ему в жизни, Воронин выражает благодарность им: «Но слава хорошим людям! Ими держится земля и жизнь на ней.

Не будь добрых людей – и не было бы Человека на земле» («Время итогов»). Добро, взятое в жизни, писатель возвращает людям в своем творчестве, но уже в иной форме и в иной мере, определить которую сумеет лишь сама жизнь, жизнь его произведений.

Творчество Сергея Воронина как бы аккумулировало в себе идеи и принципы доброты, однако они не приобретают у него характер затертых и банальных истин. Сергей Воронин из тех, кому удастся по-новому взглянуть на уже известное и вернуть простым истинам их первоначальный глубокий жизненный смысл.

Современен, вечен, бессмертен... **(Заметки о герое современной прозы)**

Трудно указать на такое время, когда критики не спорили бы о герое современной им литературы, когда вопрос этот не интересовал бы писателей. Проблема героя всегда волновала и советскую литературу. Вот и ныне она активно обсуждается в нашей печати, и едва ли кому удастся обойти ее стороной. Однако всякое конкретное время меняет характер актуальности этой проблемы, поскольку каждое время предъявляет свои требования, в которых отражается порой даже двух-, трехлетний временной сдвиг.

Что же интересует исследователя в проблеме героя в первую очередь? Чтобы понять это, представляется необходимым иметь в виду возможное различие исследовательских установок.

Если мы требуем от литературного произведения создания героев-идеалов, воплощающих какую-нибудь яркую модель поведения, – это одно. Таким идеалом является, например, в советской литературе образ Павла Корчагина. Для нескольких поколений комсомольцев Павка Корчагин – тот образец, с которого они «делают свою жизнь». Этот герой в равной мере был и увиден в жизни (судьба самого писателя, и, видимо, не только его), и создан волей писателя именно как герой, необходимый новой жизни.

Иное дело, скажем, Григорий Мелехов. Он тоже увиден писателем в жизни. Однако при всей убедительной жизненности этого характера Григорий Мелехов никак не является для читателя образом-идеалом, своего рода «моделью», с которой можно «делать жизнь». Следовательно, понятие жизненности героя или даже жизненности самой изображаемой ситуации значительно шире ценностной характеристики героя или ситуации, в которой он действует. Вместе с тем жизненность – качество, необходимое для литературы, – в себе самой еще не несет положительной ценностной окраски. Не все жизненно верное, адекватно отраженное в литературе имеет право на духовное бытие (разумеется, я не имею в виду Мелехова). Факт же литературного воплощения, как известно, есть наделение духовной жизнью того, что порой имеет лишь временное физическое бытие. Поэтому, рискуя показаться ретроградом, забывшим принцип типизации, осмелюсь все же утверждать: последовательное осмысление старой истины, что не все в жизни достойно пера писателя, неминуемо замкнется на герое литературы.

Другое дело, если литературу рассматривать лишь как социологический срез жизни, а такой подход в последнее время стал довольно обычным. В этом случае целесообразно будет анализировать не крупнейшие произведения, а наиболее типичные для литературного процесса. Герой этих произведений, пожалуй, будет показательнее и лучше представит нам свое время. Здесь, однако, важно уяснить – стремимся ли мы к тому, чтобы прозревать в литературе ростки нового в жизни, или же нас удовлетворяет отражение уже существующего?

В первом случае мы невольно вынуждены ориентироваться на вершинные вехи в литературном процессе, ибо создание приемлемых для общества в целом образов-идеалов возможно как раз в единичных случаях. Типичным подобный процесс быть не может, в то время как во втором случае отражение действительности (верное, богатое, многоаспектное и т. д.) может иметь единую направленность у множества писателей независимо от меры их таланта.

С какими бы героями мы ни сталкивались в литературе, они всегда либо созданы воображением писателя, его желанием видеть именно такого героя или, наоборот, нежеланием видеть такого, либо являются творчески преображенным продуктом самой жизни. Говоря о герое современной прозы, следует определить, хотим ли мы видеть в герое типичное для жизни или же хотим видеть в нем воплощение наших представлений о социальном идеале (что, в принципе, может и совпадать), и уже в зависимости от меры воплощения идеала будем оценивать героя как жизненного или отошедшего в прошлое. Правда, далеко не всегда то, что представляется нам характерным, таковым же является и в действительности. И важно знать, что сегодня необходимее для жизни – характерное или, напротив, исключительное, и задача, может быть, в том, чтобы исключительное сегодня стало завтра характерным, а характерное – исключительным?!

И потом, что значит *современный герой*? Тот, что утвердился в литературе, скажем, в последнее десятилетие? Но герой десятилетия может быть неоднороден. И все ли появившееся из-под пера писателей в последние годы следует рассматривать как современное?

Наиболее основательная линия существования героя в живой действительности и в пространстве произведения проходит в плоскости «характер – ситуация – характер». К тому времени, когда читатель впервые сталкивается с героем произведения, герой имеет либо уже сформировавшийся характер, либо еще развивающийся, становящийся, что зависит от задач, которые ставит перед собой писатель. Этот герой со своим характером оказывается в какой-либо ситуации, причем в одном случае сам герой создает себе препятствия и соответственно характеру преодолевает их; в другом – ситуация складывается независимо от характера героя и его поступков, но характер определяет выход из этой ситуации.

Взять, к примеру, судьбу Андрея Гуськова из «Живи и помни». Здесь характер героя определил линию его жизни. Малодушие Гуськова увлекло его на тропу дезертирства. Предшествовавшая же дезертирству ситуация лишь создала условия для проявления характера Гуськова именно таким, а не иным образом, то есть сами условия здесь не предопределяли линию поведения Гуськова. Дезертирство – добровольный выбор Гуськова. То же можно сказать и о Настене. Она сама определяет свою конечную судьбу, и здесь решающим фактором является именно характер Настени, а не ситуация, в которой она оказалась. Конечно, нравственный суд, который мы торопимся свершить, не оставляет Настене иного выхода. Но теоретически у нее ведь был и другой путь; самоубийство да еще в ее положении – вовсе не в народном характере.

Конечно, в жизни ситуация и характер существуют не изолированно, поэтому диалектичнее рассматривать их как две линии, в точке пересечения которых высвечивается судьба героя. Однако перекосы ситуаций и характеров возможны и, как правило, встречаются либо там, где писатель ставит перед собой специфические задачи, либо если сами описываемые события идут не по естественному руслу. Мирное течение жизни предполагает достаточно гармоничное развитие отношений между ситуацией и характером, хотя, конечно, и здесь бывают некоторые отклонения. Иногда можно лишь констатировать, что события приняли тот или иной оборот и человек должен уже сообразовываться с новыми условиями. Не будь войны, не сложились бы судьбы бондаревского Рамзина и распутинского Гуськова таким образом, каким они все-таки сложились. Скажем, Гуськов мог бы прожить жизнь спокойно и достойно, не подозревая в себе дезертира. Но только человек всегда должен оставаться человеком, какие бы противостественные условия ему ни были предложены жизнью.

В критике последних лет было немало споров о том, каким должен быть герой литературы наших дней. Были в этих спорах и сторонники этаких суперменов, которые легко перекраивают облик земли; были и выразители героев иного плана, в чем-то и «архаичных», но глубоко народных и, если угодно, вечных. Иногда этот спор переходил в разговор о «большаках и проселках», иногда – об отношении автора к изображаемой действительности, но, по существу, всегда оставался модификацией проблемы современного героя.

Камень преткновения, видимо, в том, что нас как-то завораживает, чарует словечко «современный». Со-временник – человек, живущий в одно с нами время. Отобрать из всего многообразия характеров и поступков важнейшее, нащупать черты, работающие на созидание истории народа, – дело непростое. И вот тут-то возникает мысль: а не правильнее ли считать современным такого героя, который выражает, несет в себе жизненно важное для нас сегодня, независимо от того, в какое историческое время он живет. Современный – значит, нужный времени, нужный сегодня читателю, выражающий его чаяния (исхожу из того, что чаяния читателя связаны с судьбой своего народа).

Конечно, говоря о герое современности, мы чаще всего подразумеваем тип деятеля, определяющего ход жизни сегодня. Но если под современным героем литературы иметь в виду героя современности, то и здесь мы встанем перед рядом вопросов. В самом деле, вот, например, роман Вячеслава Горбачева «За далью непогоды» посвящен как раз таким деятельным героям. Но кого из них с этой точки зрения считать современным?

Действие романа разворачивается в сибирском Заполярье на строительстве Анивской ГЭС. Движущей пружиной всего повествования является борьба передового ученого-теоретика Малышева с рутинером и карьеристом Хотеевым – это общий план, на фоне которого строятся отношения между руководителем нового типа, главным инженером стройки Никитой Басовым и начальником управления строительством ГЭС Виктором Сергеевичем Гатилиным, опытным строителем, но стремящимся работать апробированными методами, без излишнего риска.

Герои романа наделены яркими, жизненно убедительными характерами. Вот образ шофера и экскаваторщика Бородулина. На протяжении всего повествования Бородулин открывается читателю новыми гранями вплоть до последнего момента, когда он чудом удерживает на банкетной площадке самосвал с двадцатипятитонным камнем. Приведу некоторые авторские характеристики Бородулина.

«Он знал, что люди никогда не липли к нему, сходились с ним трудно, и в то же время, редкое умение собрать их вокруг себя давалось ему без особого труда и старания. Он умел схватывать и дело, и в человеке самую суть. Умел быстрым, как стрела, взглядом определить, подойдет ли ему человек. Сам он как-то с иронией охарактеризовал себя человеком “прицельным” и сделал это, пожалуй, не отдавая отчета в том, насколько глубоко и верно обрисовал себя одним словом, враз объяснив, почему грубоватый, прямолинейный, “серый” мужик мог удерживать ухватистой пятерней волю всей колонны, а в иные времена он, несомненно, справился бы так и с ротой, а то и с полком. Цель – вот корень... Он умел заражать окружающих своим азартом, и тогда люди поднимались в одном порыве, одно устремление спланивало их и держало вместе, и Бородулин почти невольно становился в этом кругу центром притяжения. Что тогда трудности!.. Только скрашивали жизнь, – без них просто невозможно, как невозможно без ветра настоящая езда!»

Вполне очевидно, что для подобного характера маршрут Москва – Симферополь тесен; по-настоящему он может проявиться в условиях, приближенных к экстремальным. И на Анивской ГЭС Бородулин особенно ярко раскрывается во время прокладки зимника. Без таких как Бородулин и во многом противоположный ему тихий, мастеровитый плотник Дрыль, построивший ледовый мост и спустившийся под него во время испытания на прочность, такие стройки не обходятся. Но вот странность: все-таки не они определяют ход событий. Они могут его ускорить или замедлить, но исход определяется не ими, как не ими эти события были задуманы. Так кто же тогда здесь настоящий герой современности? Юный последователь Павки Корчагина Витя Снегирев, бывший всегда на переднем крае, на самых трудных участках и погибший на прокладке трассы ЛЭП? Опытный строитель Гатилин или энергичный, не боящийся риска Басов? Или, может быть, парторг Алимушкин, умело направляющий энергию Басова и незримо присутствующий всюду, – человек, создающий на стройке атмосферу уве-

ренности и делового спокойствия? Или все-таки настоящий герой современности – ученый Малышев, определяющий целесообразность строительства в том или ином районе страны? Пожалуй, трудно отделить драму, происходящую в коридорах московских учреждений, от той, что разворачивается на сибирском строительстве под предводительством Никиты Басова. И, видимо, не следует разделять – все это стороны одного современного процесса, хозяйственно необходимого для государства. И важно не то, кто больше вкладывает в строительство, приносит большую пользу, а важно вообще, каков человек, ибо в конечном счете человек есть мера всего.

Басов как герой интересен не тем, что он, пренебрегая личной карьерой, принимает рискованное решение начать перекрытие Анивы. Привлекательнее другое: при всей энергичности и жесткости он постоянно думает о людях, стоящих за каждым делом. Он не стремится к цели во что бы то ни стало, но добивается ее, учитывая самые разнообразные обстоятельства, хотя, конечно, немалую помощь в этом оказывает ему парторг Алимушкин. Басов, как, впрочем, и его противник Гатилин, представляет собой тот тип руководителя, для которого хозяйственное, общегосударственное дело не противоречит интересам каждого конкретного человека, и он не считает все и вся на своем пути как некий хозяйственный супермен, какие иногда появляются в так называемой «производственной» литературе. Можно делать большие дела и думать о «маленьких» людях.

Герои романа находятся на одной из важнейших магистралей строительства нашей жизни, однако я не стал бы утверждать, что именно они являются героями современности и на этом-де основании имеют преимущественное право перед прочими на художественное воплощение. Менее ли значимо для жизни воссоздать внешне вроде бы ничем не примечательный мир какой-нибудь деревушки, затерянной на берегу Белого моря, как это делает сегодня Владимир Личутин?! В неприметной поморской деревне Личутин строит весь космос человеческого бытия, как строит его по-своему и Горбачев на

Анивской ГЭС. Следовательно, дело не только в том, что попадает в поле зрения писателя, но и в духовной, и психологической глубине и непременно – в писательском участии. И главное, думается, чтобы писательское сердце билось в унисон с сердцем народа, чтобы дыхание народа было и его дыханием. Ну, а что греха таить, иных писателей словно лукавый попутал, и, вступая порою в отчаянные полемики, о судьбе ли народной они думают?!

Как можно иначе объяснить полемику вокруг образа Ивана Африкановича, прокатившуюся по страницам нашей печати несколько лет назад? Как можно не видеть в этом образе неиссякаемой мощи русского человека? Разве только не желая ее видеть. Иван Африканович по силе своей и по общности личной судьбы с народной вполне сравним с Андреем Соколовым из «Судьбы человека». Ныне и Андрей Соколов, и Иван Африканович по времени своего появления в литературе и по самому времени действия отошли на некоторое расстояние от нас. Но можно ли сказать, что они не современные герои? Едва ли. Или взять повесть не избалованного критикой ленинградского писателя Павла Васильева «Ребров»...

Страшной можно назвать судьбу крестьянина Ивана Реброва. «Иван был костляв и высок. В детстве его помял бык, поломал ребра, выколол глаз, задавил до полусмерти. Вся деревня попрощалась с Иваном, бабы повыли над ним. А Иван выжил. С той поры Иван был кособок, ходил, припадая на правую ногу и нескладно размахивая длинными руками. Кто-то назвал его Ребровым, да так это прозвище и осталось за Иваном». Война послала ему многие испытания, но ничто не может его сломить. И вот, когда он уже все потерял, жену, детей, приснился ему сон:

«Будто оторвало Ивану ногу.

“Ничего, выживу, – подумал Иван – Вторая есть”.

И вторую оторвало.

“Руки есть. Можно руками драться”.

Но и руки оторвало.

“Головой буду бодать! – решил Ребров – Кусать буду, бить!”

Но и голову оторвало...

Иван очнулся, выпрямился и некоторое время недоуменно смотрел по сторонам. Пришится же такое!

“А что, если и в самом деле оторвет? – подумал Иван. – Что тогда делать буду?”

Он поднялся, одернул рубаху и сказал:

– Ничего, что-нибудь придумаю».

В повести изображаются события сорокалетней давности. Но современный ли герой Иван Ребров, русский крестьянин? Безусловно. Современен, вечен и бессмертен, ибо воплощает в себе силу русского народа. И не важно, что не такие, как Ребров, определяют сегодня ход жизни. Сила тех, кто определяет его сегодня, определял в прошлом и будет определять завтра, живет в Иване Реброве. Не станет Никиты Басова, Анивскую ГЭС достроит Гатилии, не станет Реброва – все потеряет не только силу, но и смысл, ибо Ребров – это и Басов, и Гатилин, и Алимешкин, и Бородулин; Иван Ребров – это сам народ русский. С другой стороны, Басов, Алимешкин, Гатилии и другие – все несут в себе частичку ребровской неистребимости. И в этом свете можно сказать, что строительство в Сибирском Заполярье приобретает глубокий философский смысл, вырастая до символического образа – строительства новой жизни вообще. Пожалуй, не будет преувеличением сказать словами Вячеслава Горбачева из его очерковой книги «Тобою пройден перекал...», что здесь возводится «здание человеческого духа». Эти слова писателем сказаны о строителях Саяно-Шушенской ГЭС, которым посвящена его документальная книга, но в полной мере они могут быть отнесены и к героям романа. Пока мы рассматриваем героев романа как неделимое целое, мы имеем дело с героем современности. Но как только мы вычленим из этого целого его составные части, героя нашего неминуемо перекосит. В этом едином организме триада «характер – ситуация – характер» разрешается диалектически, поскольку в ней одновременно действует несколько направляющих. Ситуация здесь создается доброй волей людей, она лишена той слепой силы, которая извращает порой сущность человеческих взаимоотношений. Она не противостоит характеру каждого отдельного человека, сознательно направлена на его благо, на свободное выявление качества каждой личности. Суть этих качеств в том, чтобы характер героя, ситуация и их разрешение были направлены на сохранение и умножение всего, что способствует бессмертию и неуничтожимости народа. Чем бы ни занимался герой произведения, если он умножает народные силы, то и современен, даже если речь идет о событиях давно минувших дней.

Литературный процесс сегодня весьма разнообразен, и в нем появляется множество самых разных героев, в том числе и таких, которые подчас представляются нам наисовременнейшими. В начале шестидесятых годов, например, появился целый выводок созерцательных мечтателей и рефлектирующих юношей, воспринимавшихся в качестве «современных» героев литературы. Ныне становится трудно припоминать не только их имена, но и имена их создателей – пример весьма поучительный для тех, кто не умеет отличить сиюминутное от фундаментального, стержневого.

Любопытно, что в литературе последнего времени появился внешне вроде бы не современный герой, стоящий не на магистральном направлении жизни, а на ее «обочине», не на «большаках», а именно на «проселках». Этот герой – старуха Анна в «Последнем сроке» Распутина, Милентьевна в «Деревянных конях» Абрамова, крылатая Серафима и вдова Нюра в повестях Личутина и т. д.

Обращение к такому герою не случайное, не сиюминутное поветрие. Обусловлено оно сложными, полными драматизма страницами в жизни нашего народа. В самом деле, ни классическая русская литература, ни наша довоенная (и даже послевоенная) не рассматривали образ

Матери как хранительницы памяти, рода, устоев и т. д. («На памяти нашей житье стоит», – размышляет Нюра Питерка в повести Личутина «Вдова Нюра»).

Обычно героями литературы были преимущественно люди действенного, активного возраста, и, разумеется, конфликты, дела, мудрость и вообще вся житейская философия – все это крутилось больше вокруг отцов и дедов. И дело, конечно, не в том только, что в силу эмансипации женщина стала играть в жизни нашего общества большую роль. Сдвиг в сторону материнского начала обусловлен в значительной мере характером мировосприятия целого поколения, почти не знавшего отцов и дедов. Особенно это характерно для людей, выросших в деревне, где война подчас вырубилa мужиков до единого, а ведь сравнительно недавно полыхала и гражданская война... И понятно, почему женщина, поднявшая после войны на ноги сиротское племя, олицетворяет собой и жизненную мудрость, и крепость дома, и тепло очага. Старухи эти в литературе не случайны – они заступили пустующее в сознании и в самом бытии место отцов и дедов.

И вот если посмотреть на малограмотную, суеверную, чуть ли не лешачиху Нюру Питерку сторонними глазами, так сказать, с точки зрения теории литературы, то что уж в ней современного (да и речь-то идет о пятьдесят третьем годе!)? Но если взглянуть на нее через историю народа, то можно увидеть, что и само понятие-то «современный» как-то тускло и бледно для разговора об этой затерявшейся на лесном хуторе и живущей только памятью старухе. А современность ее – в силе духа, в крепости памяти. Вот эта ее память и множит силу каждого, кто прикасается к образу, созданному Личутиным.

Да, запечатлеть для потомков свое время – долг писателя, но как художник он не подменяет труд социолога, историка или экономиста. И кроме долга бесстрастного летописца, у писателя есть и другой, важнейший долг – быть проводником души человеческой, светильником в потемках жизни, в лабиринте душевных опасностей, подстерегающих человека. И вот, осознавая все это, понимаешь, что важно не только построить дорогу – важно, чтобы дорога эта вела к сердцу человека, соединяла людские сердца в единое целое, в НАРОД. Важно, чтобы люди не просто плотину строили, но чтобы при этом воздвигалось то самое здание человеческого духа, которое делает человека Человеком с большой буквы. И если это так, то герой произведения современен и насущен.

Литература нашего времени в значительной мере носит характер исследовательский, аналитический, в ней много персонажей и значительно меньше героев. Понимая всю условность употребления в литературоведении и критике понятия «герой», я все же испытываю потребность в таком «герое», в котором всегда было бы хоть чуточку героического. Нужны герои, с которыми легче и радостнее было бы жить на свете. Таковы Андрей Соколов и Иван Африканович, таким видится мне Иван Ребров. И пока есть такие люди на нашей земле, верю: ничто не скрутит русского человека, ибо каждый из нас в самую отчаянную для себя минуту должен верить, подобно Ивану Реброву: «Ничего, что-нибудь придумаю».

Между чудакom и героем

Читая книгу, дети не только познают мир, но одновременно примеряют себя к нему, вырабатывают свои ориентиры в системе общественных ценностей. Причем представление об идеальных ценностях, о границах добра и зла ребенок не только получает в своем окружении, но и черпает в значительной мере именно из книг наряду с кино, телевидением. По детским книгам он готовится к жизни во взрослом мире, и поэтому книги эти, естественно, должны давать реалистическую картину жизни. Говоря «реалистическую», я имею в виду традиционное для марксистско-ленинской эстетики понимание этой категории, включающей в себя как существенный элемент понятие типического обобщения.

Каким же должен быть герой детской книги?

В традиционном понимании герой – это человек, совершающий подвиги во имя торжества правды над ложью, добра над злом, красоты над безобразным. Поступки героя всегда общественно ценны и значимы.

Известно, что у детей особенно сильно желание подражать поступкам любимившегося героя, стремление быть похожим на него. И разве не важно, какой герой предлагается юному читателю, да и герой ли он или только «персонаж»? Жизнь постоянно дает примеры героизма. Но, как это ни парадоксально, именно в детских книгах появляются порой «герои», лишенные каких-либо героических черт. Герой уступает место чудаковатому мечтателю, странному, но милому и вроде бы доброму чудаку.

На первый взгляд, нет ничего худого в том, что мир героя слегка нелеп, полон игры, напоминает веселый смешной карнавал... Но это на первый взгляд. Ведь литературный герой для юного читателя не что иное, как идеал поведения, и обществу не может быть безразлично, каков этот идеал.

Конечно, само обращение к «чудесному» неслучайно. Наша действительность прекрасна и таит в себе множество необыкновенного, чудесного. Выработаны устоявшиеся стереотипы для обозначения подобных явлений – «необыкновенное рядом», «жизнь полна чудес».

В самом деле, наша жизнь полна чудес, но рукотворных, на созидание которых потребовались героические усилия многих людей и не одного поколения. Чудесное же в детских книгах зачастую граничит с алогизмом, абсурдом.

Разумеется, элемент чудесного «законно» присутствует в детской литературе, как он присутствует и в русских народных сказках, былинах. Однако в народных сказках и былинах чудо обычно олицетворяет светлые или темные силы, вмешивающиеся в людские дела на стороне добра и правды или на стороне зла.

Появление в ряде современных детских книг всевозможных летающих мальчиков, оторванных от почвы, от родной земли, но понимающих жизнь «лучше» взрослых, далеко не безобидное явление. Такие дети порой «учат» взрослых жить, даже устраивают любовные дела своих неразумных отцов и матерей. Детство рассматривается как тот период человеческой жизни, который имеет врожденную мудрость и чистоту в отличие от «взрослой» жизни. Естественно, юный читатель начинает абсолютизировать свою «детскость» и все, идущее от взрослых, встречает скептически, ободряемый при этом детским писателем, а зачастую и критиком детской литературы.

Для поощрения детского скепсиса критики находят мягкие, а порой прямо-таки нежные формулировки. То это «столкновение расхожих понятий и представлений с непосредственным восприятием ребенка», то стремление «мыслить критически, не всегда принимая на веру суждения старших», то «понимание той борьбы за самостоятельность, которую ребенок ведет с миром воспитывающих его взрослых». А кого-то стихи «радуют своим добродушием, отсутствием нравоучений и полнейшим нежеланием кого бы то ни было воспитывать». Заметим, это сказано о стихах, написанных специально для детей!

Но почему, собственно, не надо принимать на веру суждений старших? Разве старшие так дискредитировали себя, что их опыт уже ничего не значит? Разве не старшие строят новую жизнь, разве не через них передаются исторический опыт народа, его революционные традиции, наконец, просто общечеловеческие ценности, накапливаемые веками?

Абсолютизация самооценки детства ведет к разрыву между поколениями, выстраивает, вольно или невольно, между ними барьер непонимания, и все это прикрывается романтизированной фразеологией.

Подобный подход расшатывает, размывает ясное, цельное представление ребенка о жизни, о морально-этических и социальных ценностях нашего народа. Расшатывается и представление о Родине, о народной культуре.

Белинский в свое время отмечал, что «народность есть не достоинство, а необходимое условие подлинно художественного произведения». С этой точки зрения художественность иных детских книг последних двух десятилетий может вызвать сомнение.

В повести «Трень-брень» Р. Погодина один из главных героев, шут дядя Шура, появляющийся то в одежде пилота, то в форме милиционера, повествует о некой рыжей девчонке, которую он противопоставляет всем блондинкам и прочим – всем, которые «тверды и проворны»...

Кто же эти люди, которые «тверды и проворны»?

Чтобы ответить на этот вопрос, автор вводит в действие старика, который высказывается о себе: «Я молодой был проворный», и далее он поет песню: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». С этой песней шли по жизни строители первых пятилеток. Можно было бы закрыть глаза на иронию в словах: «они тверды и проворны», если бы старик, один из «проворных», не был охарактеризован полнее:

«А может, всех бородатых в застенки? А может, всех бородатых на каторгу? И наголо! – бормотал старик в неуверенности... – “Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...” – запел он – Слушай мою команду! Обрить! Наголо!».

Сколько жизненно важного материала дает писателю действительность! Сколько героики в трудовых буднях нашего народа и в его истории! Есть чему поучиться молодому поколению и у старших. А тут разгуливают по книге какие-то шуты и полусумасшедшие старики, поющие песни первых пятилеток и мечтающие отправить «всех бородатых в застенки». Мы понимаем, естественно, что автор немного шутит, иронизирует. Но так ли уж уместна ирония по отношению к целому поколению строителей новой жизни, по отношению к его песням? Между тем песни эти продолжают звучать в наших сердцах. Несомненно здесь лишь одно: жизнь превращается в балаган, где царят притворство и превращения. В каждом человеке прячется шут, вместо лица маска, вместо серьезного понимания жизни «трень-брень».

В «Книжке про Гришку» того же писателя мальчик рассказывает сказку. «Есть четыре страны, – медленно начал Гриша и тут же сообразил: сказку сочинять все же удобнее не со слова “есть”, а со слова “было”. – Было четыре страны. Грустная страна. Злая страна. Хорошая страна. Веселая страна.

Грустная страна была потому грустная, что на нее веселые напали и разграбили с песнями. Веселая страна была потому веселая, что награбленную добычу делят, объедаются, пляшут и хохочут. Злая страна была потому злая, что куют мечи, чтобы выступить в бой против весельчаков-хохотунов. Хорошая страна была потому хорошая, что говорили такую мудрость: “Зачем вы, злые, себя утруждаете? Зачем оружие мастерите? Вас не затронули – и сидите спокойно. От добра добра не ищут”.

Но злые добрых не послушались. Выступили в поход против веселой страны. А когда пришли к ним, их уже нет. Они уже на добрых напали и грабят. Объедаются, пляшут и хохочут. Любили они весело пожить.

Побежали злые в добрую страну. Похватали они весельчаков-хохотунов. Высекли их публично. А когда замахивались, то и добрым попадало».

Не будем говорить, насколько неестественно звучит такая мудреная притча в устах шестилетнего ребенка. Попробуем выяснить, кто ж эти «весельчаки-хохотуны», которые разграбили сначала «грустных», а потом напали и на «добрых»?

Есть в книге странный герой, который появляется, как привидение, – дядя Вася, веселый человек. «Эх, любил я весело пожить! – восклицает он. – Ничего не скажу, скажу одно – любил... Ух, я бы вас! Жизнь вы мне всю покалечили».

Читатель легко заметит, что дядя Вася напоминает старика из «Трень-брень». Желания их весьма близки. Но если там старик поет «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», то дядя Вася поет другую песню из того же времени – «Легко на сердце от песни веселой», хотя и поет ее «печальным голосом».

Этот полупризрак дядя Вася был соратником дяди Федя, участника Гражданской и Великой Отечественной войн, имеющего несколько орденов, соратником дяди Павла, участника Великой Отечественной войны. Во время последней войны все трое вместе партизанили. Вот кто, оказывается, принадлежит к «весельчакам»!

Закамуфлированные идеи и символы сплошь наполняют книжку. Писатель не проясняет до конца, что за «шныри» в красных шапочках бегают вокруг нас. Но то, что они вокруг нас «бегают», «шмыгают», а также «шныряют», в этом убеждены и дядя Федя, и милиционер Дудыкин, и председатель колхоза, и воробей Аполлон Мухолов.

Иносказательность, декларированность, условность этой книги отмечали и критики. Отмечалось и то, что «знакомое и обычное в повести Радия Погодина предстает в обличье фантастическом». Один из критиков тонко подметил, что, хотя «фигура шута исчезла, голос же его продолжал звучать. Только теперь им заговорил как бы сам автор». Но шутовство здесь заключено не только в том, что «о серьезном писатель умеет говорить, шутя и смеясь», но и в самом отношении к творчеству и к своим читателям.

«Чудесное», как видим, становится уже ширмой для утверждения алогизма жизни. Создается некая ирреальность, в которой герой слепо выполняет тенденциозную волю автора: сон и явь, вымысел и реальность теряют границы. Подобный метод критики обычно объясняют то широтой взглядов героя, который якобы способен даже далекое историческое прошлое переживать лично, подобно тому как переживает он свою современность, то его исключительной тонкостью и духовным богатством.

Однако символика, привязанная к событиям нашего дня, во многом все же сковывает современных «сказочников». И тогда они обращаются к мифам, переосмысляя их в угоду собственным концепциям. Возможности для авторских концепций в мифе заключены неограниченные. В этом можно убедиться на примере книги В. Тублина «Золотые яблоки Гесперид».

Мы знаем, что, ведя борьбу с чудовищем, Геракл выполнял волю богов, а не только трусливого и бездарного Эврисфея, и в подвигах, да и во всей деятельности Геракла был большой смысл: ведь он избавлял людей от чудовищ, населявших землю, разбойников, злых великанов. Освободил даже Прометея.

Писатель же представляет отношения Эврисфея, олицетворяющего всю мудрость мира, и Геракла – безмозглую грубую силу – как союз «родственников», имеющих общую цель. А ведь мифический Геракл был обучен и музыке, и наукам.

У Эврисфея и Геракла, утверждает писатель, один общий враг, и у него они должны вырвать свободу, символом которой якобы являются золотые яблоки. «Исторический» Эврисфей, как мы помним, не получал с обретением золотых яблок свободы, ведь несвободен-то был лишь Геракл, а Эврисфей как-никак был царь, которому покровительствовала сама Гера.

Этот враг, сообщает писатель, «никогда не засыпающий дракон, говорящий на ста языках земли». Почему автор выбирает в качестве основного врага, не дающего Гераклу и Эврисфею свободу, именно дракона, да еще «говорящего на ста языках земли», не вполне ясно. По наиболее распространенному мифу, например, Геракл не сражается с драконом – яблоки ему приносит Атлас в то время, когда Геракл вместо него держит небесный свод, а получает свободу лишь потому, что, добыв яблоки, он совершает двенадцатый подвиг. Исполнив все двенадцать подвигов, он освобождается наконец от рабской службы Эврисфею.

Зачем понадобилось писателю столь основательно ломать миф, произвольно расширяя его значение? Не ради ли этого расширения автору пришлось ввести образ «говорящего на ста языках земли дракона» – образ, вносящий дополнительные, не свойственные мифу ассоциации. Ведь «язык», как известно, обозначает еще и понятие «народ» («И назовет меня всяк сущий в ней язык» – А. С. Пушкин; «Уж третий год беснуются языки» – Ф. И. Тютчев). Не противопоставляет же автор Эврисфея и Геракла народам Земли? Все это остается непроясненным, туманным, как, впрочем, неясно, почему Геракл рассказывает о своем «долгом пути

через Египет и о вероломстве тамошнего царя Бусириса». Гераклу было о чем рассказать и помимо этого случая: о борьбе с Антеем, о встрече с Атласом; можно было бы поведать о борьбе с морским богом Нереем, чтобы вырвать у него тайну сада Гесперид. Согласно мифу, Геракл боролся с Нереем именно затем, чтобы узнать, как найти сад Гесперид. У Тублина же этим знанием наделен почему-то Эврисфей.

Герой книжки восьмиклассник Дима ведет двойное существование – наяву и во сне. Однажды он видит «отменный сон». Вместе с Гераклом он стоит перед сидящим в кресле человеком маленького роста, с плешивой почти что головой и с таким знакомым лицом... «У этого человека было лицо Ролана Быкова... Помните тот прекрасный, к слову сказать, фильм, где Быков играет Бармалея? Так вот, вспомните то место, где он, Быков, приходит к Айболиту и говорит: “Я ужасный и кровожадный, я просто необыкновенно коварный людоед”, а у самого глаза печальные-печальные, и всем видно сразу, что он просто страшно одинокий и несчастный, и ему больше всего хочется, чтобы кто-нибудь его полюбил как обыкновенного человека, а все эти слова – просто маска. И точно такое, абсолютно такое же было лицо у человека на троне, хотя и он кричал, чтобы его оставили в покое, чтобы убирались от него ко всем чертям... А мы с этим огромным Гераклом стоим, и смотрим, и чувствуем, что кто-то из нас не выдержит и подойдет к нему, к этому человеку с лицом Ролана Быкова, и скажет: “Ладно, не надо так переживать. Не надо огорчаться. Не надо. Давай, быть может, объединимся. Пойдем вместе куда глаза глядят...”»

Не будем говорить, насколько этично использовать образ Ролана Быкова в художественном произведении. Оставим это на совести писателя.

Вопрос в другом. Почему Эврисфей, мудрец и ученый, как изображает его автор, отождествляется с образом людоеда – Бармалея? Более того, людоеда «страшно одинокого и несчастного» – так и хочется подойти, погладить по головке и сказать ему писательское «не надо огорчаться». А несчастен он оттого, что понимает свою отрицательную роль, свою людоедскую, если так можно сказать, сущность. Понимает, что зло творит, но не творить его не может. Зло утверждается как необходимость, без которой жизнь невозможна. Автор не призывает к борьбе с ним, напротив, предлагает с ним «объединиться». Да и как не объединиться, если Эврисфей, который в данном случае сливается с образом Бармалея (право же, напрасно попал в эту компанию Р. Быков), олицетворяет всю мудрость мира.

Согласитесь, несколько странен этот людоед с «чувствительным» сердцем, с печалью в глазах, который ждет от нас любви. И уж тем более удивительно, что этот печальный людоед, оказывается, имеет далеко идущую программу, выполнять которую он призывает Геракла и юного Гомера – Диму: «В древних шумерийских фолиантах я нашел рецепт изготовления лекарства, которое отдалит приближение старости на сто, быть может, даже более лет. В Вавилоне уже все готово к постановке опыта, и если вы пойдете со мной, – тут голос этого человека на троне дрогнул, – если бы пошли со мной – ты, Майонид, и ты, Геракл, мы могли бы прожить еще по двести лет – вы-то во всяком случае – и посмотреть на мир новыми глазами. Соглашайтесь. Не упускайте такой возможности. Ведь жизнь – это единственная действительная ценность, которой обладает человек, и ничто на свете не способно эту ценность превзойти. Вы согласны?» – заканчивает Эврисфей свою проповедь.

Однако слишком много все же вопросов остается читателю. Автор должен бы пояснить, что же это за «опыт», к постановке которого в Вавилоне «все готово»? И что это за «древние шумерийские фолианты», в которых специально для Эврисфея, Геракла и Гомера-Димы записан рецепт изготовления целительного лекарства? И если найден этот славный рецепт, почему бы не предложить воспользоваться им и всем людям? Или для этого необходимо быть «родственником» Эврисфею? Да едва ли можно рассматривать и жизнь как абсолютную ценность – ей всегда сопутствуют некоторые весьма и весьма существенные ценности, без которых она

теряет смысл и превращается в прозябание. Таковы, например, чувство Родины, преданность в дружбе, верность в любви и многое другое.

Словом, вопросы, вопросы и вопросы... Что же почерпнут из этой книги дети? Чему они научатся? Может быть, познакомятся с мифом? Нет. Даже этой скромной задачи книга не выполняет. Но зато в заблуждение юный читатель будет введен изрядное. Научится ли он чему-нибудь – неизвестно, скорее всего, книга останется для него некой игрой ума, полигоном для манипуляций историческими аналогиями и очередной поделкой на тему вмешательства «чудесного» в скучную действительность.

На стыке чудесного и реального развиваются действия в приключенческой повести «Озорники» С. Полетаева. Автор, как бы опережая вопросы читателей, оговаривает в предисловии, что для него не важно, кто как поймет повесть. «Ведь сколько голов, столько и умов», – говорит он.

Что происходит в этой повести? Речь идет о «Великом Переселении» жителей умирающей планеты Клиасты – клиастян на Цирваль, иначе говоря, на Землю. На первый взгляд, произведение научно-фантастическое. Однако, несмотря на то что в книге немало атрибутов научной фантастики, мы имеем дело с социально-умозрительными конструкциями автора, построенными на произвольных допусках вмешательства «чудесного» в нашу действительность. Причем вмешательство это откровенно безнравственное уже в основной посылке – идее тайного внедрения клиастян в среду цирвальцев. Вызывает недоумение явная симпатия автора к мудрым клиастянам и пренебрежение к цирвальцам. Систему его «видения» передают такие характеристики: о юноше с девушкой – «прекрасная генерация молодых существ», о речи юноши – «сигнализирует сложной системой жестов и мимики», о поющих пионерах – «юные цирвальцы согласно и синхронно открывали и закрывали рты, издавая звуки». Каким же представляется «союз» двух народов? «Клиастяне и цирвальцы, – пишет он, – прекрасно сосуществуют, нисколько не страдают от соседства, причем клиастяне все больше узнают о жизни, обычаях, нравах и привычках цирвальцев. К сожалению, пока не установлены возможности обратных контактов – эта задача оказалась наитруднейшей и ждет еще своего разрешения... Стать такими, как цирвальцы, – лозунг клиастян, долгосрочная программу их научных исследований, над этим усиленно работают лучшие умы бывшей Клиасты, нашедшей свою новую родину на планете Цирваль.

Ну а цирвальцы? Цирвальцы, естественно, продолжают жить и наслаждаться всеми выгодами прекрасного и независимого своего существования, ничего не подозревая о живущих в их среде и вошедших в их структуру клиастянах (разрядка автора. – В. К.) Эвакуацию клиастян на Цирваль, – заключает автор, – можно считать большой удачей, и время для этого было выбрано очень точно...» Трудно представить себе, что юный читатель научится чему-либо доброму из подобных авторских измышлений. Да и можно ли однозначно понять операцию «Великого Переселения»? Кто, наконец, эти клиастяне, омолаживающиеся за счет дикой крови цирвальцев? «Бессмертна наша клиастянокая ветвь на вечном древе жизни! Ура и еще раз ура!» – восклицает Мук, один из посланцев клиастян на планету Цирваль. Трудно как-то разделять пафос этого «посланца», и невольно возникает чувство, обратное тому, которое испытывает автор вместе с героем, – «не бессмертная ветвь», а засыхающая, пытающаяся прижиться на молодом, сочном, но чуждом ей древе.

Критик А. Исаева в статье «Джеймс Крюс, веселый писатель» (Детская литература: сб. статей. М., 1973) приводит высказывание Джеймса Крюса, в котором он определяет характерные черты современной детской литературы. «Я думаю, – пишет он, – что мне удалось найти некую отличительную черту детской литературы нашего времени: скепсис по отношению к прежним представлениям, “разгероизирование”, “антимифологизирование”, разоблачение и разрушение иерархического порядка, установленных привычных традиционных категорий. Короли становятся в ней болванами, ведьмы и водяные – добрыми, рыцари – забавными,

привидения – комичными, великаны – маленькими, карлики – большими. Гармония мира, так сказать, постулируется “подмаргиванием”, само время и пространство становятся относительными».

Что же, нужно признать: отличительные черты многих современных детских книг верно подмечены западногерманским писателем. Но стоит ли радоваться им, считать достижением, шагом вперед? Стоит ли бездумно навязывать и советской детской литературе метод разрушения героического, скепсис и «полную смысла бессмыслицу»?

Но, может быть, проблема взаимосвязи «чудесного» и героического существует лишь в книгах для среднего и старшего возраста?

Популярный журнал для октябрят «Мурзилка» (тираж около шести миллионов) печатал с продолжением в четырех номерах то ли повесть, то ли рассказ, а может быть, и сказку (определить это непросто) австрийского писателя Гельмута Ценкера «Дракон Мартин». В ней рассказывается, как братик и сестренка дружат с самыми настоящими живыми драконами, очень любезными и добрыми, в отличие от мамы и папы, милыми драконами, симпатичными, которые и «не лгут никогда». А поскольку никогда не лгут, то нельзя не поверить дракону по имени Мартин, утверждающему, что драконов о трех головах никогда не было, что это лишь сказки, а в действительности драконы всегда были только одноголовые и, разумеется, только добрые – о злых здесь и не упоминается. С «Мурзилкой» октябрята знакомятся, пожалуй, раньше, чем с былинами и русскими сказками. Не знаю, как уж потом можно будет объяснить детям, был ли Змей Горыныч и почему с ним боролся Никита Кожемяка.

Но обратимся вновь к тексту. Некий господин Мехтель приходит к тете Анчи снимать комнату. Тетя Анчи, естественно, сначала хочет узнать, хороший ли человек этот Мехтель, и она экзаменует его следующим образом:

«– Как вы относитесь к сорнякам?

– Они должны быть в каждом саду, – не задумываясь, выпалил господин Мехтель.

– Хорошо, – одобрила тетя Анчи, и выражение ее лица стало более благосклонным. – Однако, может быть, этот ответ случайный? А как вы относитесь к пыли на полу?

– Это лучший ковер, – так же быстро ответил господин Мехтель.

– Bravo! – сказала в восхищении тетя Анчи. – Я сдаю вам комнату».

Нет, не полет свободной фантазии, не веселый перевертыш, а что-то похожее на сомнительную программу, обосновывающую необходимость в жизни всякого рода сорняков. Вспоминается книжка для дошкольников «Белые звезды» А. Крестинского. Там герой небольшой миниатюры срывает семена чертополоха и пускает их по ветру, и они, эти «белые звездочки», летят, парят над миром, и тот незнакомец, который поймает эту звездочку, тот друг. Задумайтесь, ведь это не парашютики одуванчика парят над землей, а чертополох – символ разорения и запустения.

Вызывает беспокойство и всеразьедающая ирония, без которой ни «фантастические» книги, ни разного рода абракадабра уже подчас и существовать не могут. В одной из рецензий на упоминавшуюся «Книжку про Гришку» отмечалось, что «книга Р. Погодина насквозь иронична. Недоступная шестилетнему герою, принимающему все за чистую монету, ирония автора распространяется не на отдельных персонажей, а на ситуации, создаваемые столкновением расхожих понятий и представлений с непосредственным восприятием ребенка».

Хочется напомнить, однако, что есть понятия, над которыми нельзя иронизировать, даже предварительно назвав их «расхожими». С иронией вообще следует обращаться крайне осторожно, соблюдая строгую меру, не говоря уже о том, что важно иметь в виду предмет, на который направлена ирония.

А. Блок так писал о разъедающем воздействии иронии на нравственную позицию личности: «Для людей, “одержимых разлагающим смехом”, нет ничего святого, “все обезличено, все обесчещено”, все – все равно. Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им доро-

гое имя, – ничего не поможет. Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма. Беатриче Данте и недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле...

Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди больных “иронией”, древней болезнью, все более и более заразной? Сам того не ведая, человек заражается ею; это как укус упыря; человек сам становится кровопийцей, у него пухнут и наливаются кровью губы, белеет лицо, отрастают клыки. Так проявляется болезнь “ирония”.

Блок писал эти слова в эпоху расцвета декаданса и зарождения различного рода модернистских «измов» – время, которое не назовешь ренессансом русской культуры. Тем удивительнее наблюдать, как болезнь эта сейчас исподволь внедряется в сознание чистое, еще не окрепшее и не успевшее обрести противоядие против этой заразы. Приходится лишь удивляться тому, с каким азартом критики детской литературы поддерживают порой в писателе ироничность, чтобы не сказать, лелеют ее. И чем больше этот процесс сдвигается лозунгами о самостоятельности ребенка, особенности его мира, о «неприятии на веру суждений старших», тем ощутимее процесс стирания личностного, героического начала в наших детях, ибо ирония и героизм несовместимы. Чрезмерная ирония близка к безверию, героизм всегда в основе своей имеет веру в торжество справедливости. Безобидная на первый взгляд ироничность, в сущности, ломает душу, выкорчевывая из нее стержневое, корневое, прививая инфантилизм, беспомощность в отношении к добру и злу.

Сама наша жизнь настойчиво указывает писателю путь, в котором нет места притворству, шутовству, оборотничеству. Этот путь – изображение реальной нашей жизни с ее реальными проблемами, с героикой ее сегодняшних великих свершений, жизни, в которой все всерьез. Долг детского писателя – готовить юных именно к такой жизни.

«И ты, и я, и плесень на коряге...»

Вмешательство человека в природу привело к тому состоянию, которое мы называем сейчас экологическим кризисом. И ныне люди во всем мире все более сознают, что природу надо беречь, что она мать наша. Чтобы защищать ее, необходимо знать ее и любить.

С давних пор природа привлекала неизменное внимание художников слова. Аксаков, Пришвин, Соколов-Микитов – этим писателям суждено большое будущее. Утомленные урбанистическими достижениями, мы стремимся окунуться в светлый и чистый мир запечатленной ими природы: лесов, полей, рек, птиц, и животных. Читая книги этих и других замечательных поэтов природы, мы отдыхаем душой.

Однако едва ли справедливо думать, что интерес к этим писателям и к этой литературе возрастает лишь в связи с оскудением природы, с тем, что в хороших книгах мы находим природу в чистом, более или менее нетронutom состоянии. Проблема гораздо сложнее. Она глубоко затрагивает внутренний мир человека.

«Искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой» – вот девиз всего творчества Пришвина. Душа русского человека и природа неразрывны – и в этом можно убедиться, перечитывая описания природы, которые мы находим в творчестве великих русских писателей.

Однако обширный поток современной природоведческой и, условно говоря, художественно-природоведческой литературы вносит в отношение к природе, в описание ее новые черты.

Создается впечатление, что современный писатель-натуралист все реже заботится об осмыслении природы и нее глубже погружается в частности. Подробно, со знанием дела описывает он флору и фауну, но описывает части природы, редко возвышаясь до того, чтобы охватить ее целостность.

Безусловно, на писателя, пытающегося художественно осмыслить природу, отчасти влияет широкий поток научной и популярной природоведческой литературы. Расширение научного прикладного интереса понятно, но критерии отбора материала для массовой и особенно для детской книги недостаточно строги.

Вызывает недоумение и то, что критика тоже часто находится словно во власти потока «занимательной информации» и восторженно приветствует книги, которые наводят на серьезные и порой тревожные размышления.

В журнале «Семья и школа» рецензент, например, пишет о книге «Занимательная зоология» В. Сабунаева: «О чем только не узнаешь, прочитав ее! О том, например, что на острие швейной иглки можно разместить 100 тысяч вирусов. И о самой крупной в мире лягушке-голиафе. О насекомых, которые не едят всю свою взрослую жизнь...». Ну что же, любопытно...

Рекомендуя читателю книгу Н. Романовой «Семерка червей», рецензент отмечает, что обычно все червяки для нас «на одно лицо», а после прочтения книги Романовой начинаешь смотреть на них другими глазами. Вот как написано об этом у Н. Романовой: «В саду стоит бочка... В бочке вода, которую не меняют. И в бочке живут червяки. Из ила свалили червяки трубочки. И из трубочек построили город... город на дне бочки. В центре города дома высокие – трубочки укреплены стоймя. На окраине дома низкие – трубочки положены набок. Тихо. Каждый сидит в своей трубочке. Но вот один червяк вылез и быстро начал подниматься со дна вверх. Восьмерку делает. Красную яркую восьмерку в черной воде. Восьмерка такая: голова загибается к спине, а хвост к брюху. Потом наоборот: хвост к спине, голова к брюху...».

Спросим себя: если уж так важно описать жизнь червяков в застойной воде, зачем же сравнивать их трубочки с городом, в котором живут люди? Может ведь возникнуть и обратная ассоциация: не только червяки, как люди, но ведь и люди, как червяки. Чего стоит одно – «каждый сидит в своей трубочке»!

Могут сказать, что это все же литература чисто познавательная и что проблемы этические и эстетические для авторов, к сожалению, на втором плане. Но нет же! Сами критики убеждают нас в обратном. Например, статья Е. Зубаревой «Природа и нравственность» в сборнике «Детская литература» специально посвящена проблеме воспитания в детях нравственности через книги о природе. И вот как на примере книги Н. Романовой «Подземный путешественник» представляет себе такое «воспитание» автор. «Казалось бы, чем может привлечь рассказ о дождевом червяке? Но уже в самом заголовке книжки... таится зерно занимательности. А основная ее мысль – созидательность труда: “Тут пошел дождь. Молодой червяк выполз из норки и попрощался со старым. Он полз по дороге, он купался в потоках воды, наслаждался теплым весенним воздухом, а когда кончился дождь, начал рыть норку. Он рыл и рыл, рыл для того, чтобы вся земля покрылась цветами, чтобы бабочки летали от цветка к цветку, чтобы бегали по тропинкам муравьи и пчелы звенели в воздухе”». И сюжет тщательно продуман: поиски дождевым червяком друга, с которым было бы не скучно жить вместе... «Поведение дождевого червяка, – заключает критик, – антропоморфизировано ровно настолько, чтобы не было потеряно ощущение достоверности происходящего. Детям дана возможность додумывать, довообразать, наделяя разумом персонажи этой сказочной повести».

Не знаю, что довообразят и додумают дети, но трудно согласиться с «мерой антропоморфизации». «Ощущение достоверности» автором, пожалуй, все же утеряно, как, впрочем, и вообще чувство меры. Конечно, дождевой червь играет свою роль в экологической цепочке, но уместно ли здесь говорить о «созидательности труда»? Ведь и ребенок должен различать созидательный труд человека и существование дождевого червяка.

Но мало того что дождевой червяк «созидает», он еще и ищет друга! Сколько юношей и девушек пытается понять, что есть настоящая дружба, сколько жарких споров о том, кто есть настоящий друг! И вот одно из лучших человеческих стремлений – стремление к дружбе, к обретению в жизни друга – легко переключалось от человека к червю.

Немало песен сложено человеком о любви. Немало мы знаем примеров высокого чувства, очищающего душу человека, возвышающего, ведущего порой на подвиги, порой приводящего к глубочайшим людским трагедиям. Но раскроем еще одну «экологическую» книгу Н. Сладкова «Осиновый невидимка», один из рассказов которой называется «Влюбленные крысы», и читаем о том, как «влюбленные крысы справляют свадьбу» – все, как будто у людей. Воспевая любовь, человек неоднократно обращался к миру природы, и мы знаем о любви лебедя – благородной, красивой птицы, отвечающей нашему представлению о высшем проявлении грациозности, изящества, чистоты и о чисто нравственном качестве – верности. В этом образе олицетворялось человеческое чувство, и оно прекрасно. У Н. Сладкова, наоборот, брачный гон зверьков-грызунов называется «любовью». Ведь так невольно само понятие любви низводится до инстинкта, свойственного любому животному.

Люби и береги природу – вот призыв, который мы обращаем сегодня к каждому человеку. Сколько милых зверушек населяет нашу природу, как по-доброму воспеты они в русских сказках!

Современный писатель вносит свою «лепту»: «Кто любит собак, кто кошек, а этот мальчик змей любит. У него ручная змея поранила хвост. Сейчас ей хвост зеленкой помажут, и змея будет здорова». Писатель, очевидно, думает: если привить любовь к змеям, любовь к существам более безобидным родится сама.

Однако странен выбор объекта, к которому мальчик проявляет любовь. Дело, разумеется, не в том, что юный натуралист не должен изучать змей, но верно и то, что тысячелетиями змея являлась символом зла и коварства. Еще Эзоп написал басню о змее, ужалившей спасителя, – откуда и пошло выражение «пригреть змею на груди».

Конечно, природа мудра. Все в ней целесообразно, и категории этики на нее не распространяются. Однако в литературе нельзя смешивать воедино добро и зло, прекрасное и безобразное, человека и червя, лебедя и крысу. Нельзя без ущерба для духовного мира человека, особенно ребенка, эстетизировать безобразное ради того, чтобы привить любовь к природе.

Писатель должен иметь строгую меру. Даже любя природу, вряд ли следует писать так, как это делает, например, Н. Сладков, – «небесно-голубая змея», «голубая, как небо, как вода, как голубые перья у сойки. Голубая, как незабудка». Змея просто голубого цвета и никакого отношения к небу, воде, к незабудке не имеет.

Или вот, к примеру, эхо. «Мне представляется, – пишет Н. Сладков, – что эхо смахивает на сову. Или на большое настороженное ухо. Или на чей-то широко разинутый рот: жабы, например...» Казалось бы, зримое, запоминающееся сравнение. Но читаем дальше: «Ты заблудился, а эхо тебя ободрит; ты на помощь позвал, а оно тут как тут. Оно чуткое и отзывчивое...». Почему же «чуткое и отзывчивое» должно быть похоже на жабу? И. Сладков пишет: «Ты дерево рубишь тайно – эхо на весь лес стучит по твоей совести». Почему же совесть писатель представляет в виде разинутого рта жабы?

Червь, букашка, змея – все это, конечно, одна биологическая цепь. И не следует ее рвать. Об этом сейчас необходимо говорить. Но весь вопрос в том, как говорить. Зачем же, ратуя за сохранение биологической цепи, рвать цепочку тех сложившихся нравственных звеньев, из которых состоит человеческая личность? В стихотворении, опубликованном в одном из выпусков детской странички газеты «Неделя», звучит призыв «не рвать биологической цепочки!». Стихотворение это, по мнению рецензента журнала «Детская литература», являет пример серьезного разговора с ребенком. Стихи провозглашают единство всего на свете. Вот как поэт его понимает:

Букашки, пташки, червяки, лягушки...
И ты, и я, и плесень на коряге...
Мы все – природы сыновья и дочери!

Действительно, человек – дитя природы, но нельзя ставить его в один ряд с «плесенью на коряге». Автору и критику следовало бы понимать это.

Призыв любить природу, живое на всех уровнях приводит порой к тому, что о пресмыкающихся и гадах авторы пишут подчас с гораздо большей любовью, нежели о самом человеке.

Никогда не вызывали у русского человека особых симпатий жабы и всякого рода червяки, тараканы, мухи, клещи, мокрицы, пауки – все то, что живет по темным углам. И конечно, эстетизируя этот низший ряд живого, мы невольно влияем на смещение у нас самих и особенно у детей представления о добре и зле.

Повышенный интерес ко всему, что ползает, затронул сегодня не только природоведческую литературу, он проникает и в сказку, вытесняя из нее традиционных героев – соколов, лебедей, журавлей, серого волка, медведя.

Наибольшие издержки наблюдаются в самой форме изображения, которая все больше и больше приобретает характер «инвентаризации» животного мира, а писатель уподобляется добросовестному кладовщику, хранящему материалы, назначение которых ему в целом непонятно. Инвентаризация эта по самому своему характеру бездуховна, ибо она учитывает частности, не находя внутренней связи между ними.

Описывая природу вообще, нужно быть очень чутким ко всякому явлению, имеющему нравственную человеческую окраску. Возьмем все ту же книгу Н. Сладкова, выпущенную тиражом сто тысяч экземпляров в специальной «Библиотечной серии». Книга эта привлекательна и адресована среднему и старшему возрасту – тому возрасту, для которого нравственные вопросы особенно актуальны. Остро стоит вопрос об отношении к старшим, к тем истинам, которые старшее поколение стремится передать молодым. Но старик не только учит, он еще требует помощи себе, как возврата того, что он когда-то отдавал ребенку. И вот писатель дает «рецепт» отношения к старикам в природе:

«Старики уходят из стад и становятся угрюмыми одиночками. А может, их выгоняют из стада. Наверное, выгоняют: и стаду не нужны старики.

Старики никому не нужны. Ни пользы от них, ни радости. Детенышей не растят, стадо не сторожат, логово не берегут, добычи не носят. Только в ногах путаются.

Не нужен старик природе. Не можешь больше жить по ее законам, уступи место тому, кто может. Да и себе старик тоже не нужен – зачем ты себе, если не нужен ты никому?».

Вроде бы речь идет о стариках в стаде, но если при этом утверждается, что все подчинено одним законам, то, как знать, какие параллели вызовет такой текст? Конечно, можно указать на обычай некоторых народов убивать вождя племени, когда он становится немошен, или отправлять стариков из селения, чтобы они не поедали пищу, необходимую молодым, и т. п. Но у развитых народов, не столь уж зависящих от суровой природы, подобное отношение к старости – и нецелесообразно, и оскорбительно для чувства.

В книге о природе важно все – сам метод повествования, лирическое лицо писателя и, наконец, объект, попадающий в поле зрения. Вот, скажем, та же книга Н. Сладкова «Осиновый невидимка» в целом посвящена тому, как писатель изучает жизнь белки-летяги.

Охотник в лесу сталкивается со многими частностями, которые немало поведают ему о жизни леса, но слушателям он рассказывает самое существенное, то, в чем есть что-либо интересное, поучительное.

Автор открывает книгу небольшой поэмой в прозе, называется она «Ода помету».

«...Помню, в первый же выход в лес я наткнулся на... звериный помет. Пожалуйста, не воротите носы! Очень много достойных людей – земледельцев, врачей, охотников и ученых – интересуется тем же, находя в этом смысл и пользу. Поскольку и нам предстоит покопаться в помете, давайте отбросим брезгливость и предрассудки: натуралисту они не к лицу.

Слушайте оду помету!

...Помет скрывает в себе – увы, в себе! – ценнейшую информацию. Такой не найти ни в каких книгах. Сведения из первых рук, тепленькие новости... Словно зверь дал интервью, заочно ответил на все вопросы. Натуралист просто не имеет права быть белоручкой. Смешно: перед тобой целая – извините! – куча ценной информации и полезных сведений, а тебе, видите ли, не хочется наклоняться. И ты воротишь свой заносчивый нос.

Помет бывает поучительный, удивительный и даже... красивый! Вот вы опять скривились, а я глаз не мог отвести, когда однажды смотрел в видеоискатель на лисий фекалий – раз уж ваше ухо оскорбляет слово “помет”. Лисица слизнула с листьев много изумрудных жучков – они облепляют ольховые листья – и получился кулон из сотен драгоценных изумрудных камней. Кулон искрился, сверкал и блистал!...»

Оставим на совести автора наставительный тон. Но что же это за красота, смешанная с пометом, даже если его называли «лисыим фекалием»...

Чего только не узнает из книги читатель! Как, например, обойтись без знания того, что «с октября по апрель летяга “поет” пометом – поющая уборная! А с апреля по октябрь “голосит” пахучей мочой по сучкам»! Не обходится и здесь без «невест» и «женихов»...

Я коснулся лишь некоторых книг, адресованных детям разного возраста. И мне хотелось указать только на один из аспектов литературы этого рода, но, думается, очень важный аспект, связанный с выработкой у подрастающего поколения нравственных ориентиров не только в отношении к природе, но и в отношении к людям. И нельзя не указать еще раз на завет М. М. Пришвина: «Искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой». Забывая этот завет, мы не столько прививаем любовь к природе, сколько разрушаем ее, хотим мы того или нет. Далеко не всегда благие субъективные намерения ведут к доброму результату. Ныне накоплен в этой области немалый багаж, вероятно, уже пора осмотреться, что-то подытожить. Сегодня вдумчивого читателя не может удовлетворить лишь умиление ко всему живому. Если же мы в разговоре о природе забудем о душе человеческой, о том, как исторически складывались в народе представления о природе, о животном мире, то не исключено, что в не столь отдаленном будущем мы уже не по ошибке, не по случайности, в полном соответствии с наукой будем рассматривать человека наравне с «плесенью на коряге».

С моралью не в ладах

Среди людей, далеких от детской литературы, бытует мнение, что детская литература ставит перед собой узко воспитательные задачи и поэтому, дескать, ее художественные возможности весьма ограничены. И вероятно, такие люди немало удивились бы, узнав, что, напротив, детский писатель может переплести сон и явь, миф и действительность, сказку и притчу, он может смешивать события разных времен, допускать всевозможные метаморфозы, нисколько при этом не опасаясь, что его не так поймут или не поймут вообще. Но еще более удивились бы они тому, что детский писатель не только не ставит перед собой узко воспитательные задачи, а, наоборот, старается всячески уходить от педагогики и морали в чистом ее виде. А между тем в детской литературе утвердилось мнение, что мораль хотя и может присутствовать в произведении, но писатель должен спрятать ее так, чтобы ребенок, упаси бог, не понял, что его воспитывают, учат. Если же он поймет, что вы поучаете его, то прощай ваше доброе намерение вырастить из него хорошего человека.

Примерно так, видимо, думают многие детские писатели, а критики детской литературы всячески приветствуют подобный подход. Возьмем некоторые достаточно общие и обычные для текущей критики суждения.

«Сказкам Б... чужда назидательность, – пишет рецензент, – в них разноголосица живой жизни при доброй чистоте общего тона и высокой культуре чувств. Этим и хороши... сказки». Трудно понять, чем именно хороши сказки, поскольку не очень ясно, в чем заключается проти-

воречие между «назидательностью» и «разногласием живой жизни» и почему они противопоставлены. Одно лишь бесспорно в устах рецензента: необходимо избегать назидательности.

Ему вторит другой: «Книга М. Б... – для старшеклассников, людей в чем-то еще по-детски наивных, а в общем-то уже совсем взрослых. И очень хорошо, что она лишена прямой назидательности, наставлений, рекомендаций. Она дает возможность подумать самому».

Третий: «Если говорить о морали, то в рассказах Е. П... она никогда не лежит на поверхности, никогда не подчиняет себе содержание, а сконцентрирована в нем. Нет в них ни менторства, ни назидательности, довольно частых в такого рода литературе, зато есть доверие к маленькому читателю».

Едва ли есть надобность продолжать этот ряд, ему нет конца.

Большинство критиков одержимы пафосом неприятия «морали», «назидательности» в книгах для детей, хотя никто из них все же не рискует заявить открыто, что мораль вообще не нужна. Нет, мораль нужна, говорят они, но не «лобовая», не «прямолинейная», «не лежащая на поверхности». Правильно! Нельзя, чтобы с каждой страницы смотрел на юного читателя указующий перст автора. Но не слишком ли глубоко мы прячем мораль, и не получается ли порой так, что на деле книга вовсе ничему не научает юного читателя?! Уж слишком мы чадолюбивы – все боимся омрачить чело ребенка какой-нибудь серьезной и полезной мыслью!

Доверие к маленькому читателю...» У кого этот тезис вызовет сомнение?! Кажется, мы не найдем такого человека. Но почему доверие выражается столь необычным способом – путем маскировки от юного читателя нашего истинного замысла? Секрет здесь обычно видят в том, что речь идет о ребенке эпохи НТР, совершенно особом ребенке. Но такой ли уж он особый, и принуждает ли эта «особость» играть с ним в прятки?

Конечно, нет нужды возвращаться сегодня к спору с теми, кто в свое время предлагал ввести в детских издательствах специальную цензуру – педагогическую, тем более что практика детской литературы давно уже утвердила не дидактический, а игровой подход в эстетическом воспитании детей. Но та же практика показывает, что если никто уже не осмеливается оспаривать целесообразность игрового подхода, то с назидательностью идет постоянная планомерная война.

Журнал «Детская литература» (1977, № 3), например, статью молодого критика предваряет редакционной врезкой, в которой аттестует критика как сторонника тех, «кто считает, что дидактический, морализаторский аспект необходим в стихах для малышей». Но «действенность» этого аспекта, по мнению критика, «зависит от того, насколько тактично, скрыто поэт высказывает читателю эту мораль».

Но посмотрим, как же понимает критик необходимость «дидактического, морализаторского аспекта» в поэзии (впрочем, теоретические положения статьи выходят за рамки поэзии).

«Аксиома: людям свойственно иногда ошибаться. Еще аксиома: в представлении самых маленьких, да и тех, кто уже букварь читает, взрослые никогда не ошибаются, и, следовательно, пусть малыш берет пример со старшего, с папы-мамы. “Делай, как мы, делай лучше нас”».

Ничего не имею против этого нравоучения. Все хорошо в нем, все логично и житейски верно. Весьма большие и давние – с детства еще – претензии у меня к ультимативной форме его передачи. Надеюсь, вы обратили внимание, сколь математически однозначно, заведомо без права выбора это “бери пример” или это “никогда не ошибаются”? И сколь безапелляционно? Или возьмем другую точку в той же системе координат. Некий условный Вася – “цаца”, а некий Коля – “бьяка”. С первым родители дружить рекомендуют настоятельно, иной раз, повторяю, попросту ультимативно, со вторым – нет. Белое сиречь белое, черное сиречь черное, и третьего решения тут нет и, увы, по всей вероятности, не предвидится. Суждение выносится окончательное, в последней инстанции; намечается категорический императив на уровне, так сказать, предельного упрощения... В каждодневном общении с детьми дошкольного возраста мы, взрослые, нередко впадаем в менторскую амбицию подобного толка. Между тем совре-

менные дети бегут плоских нравоучительных сентенций, “поучений с моралью”. Всякая прямолинейно-воспитательная “лекция на дому” в силу своей монологической заданности заведомо исключаящая элементы игры либо равноправного диалога о ее предмете, нагоняет на ребенка тоску, трижды, четырежды повторенная истина пробуждает в нем дух противоречия и вызывает, к нашему, взрослому, огорчению, реакцию, подчас обратную ожидаемой. Тем более ежели речь идет о действительно современном ребенке, который, как известно, под знаком акселерации ходит и с логарифмической линейкой уже в четвертом-пятом классе работает».

«Нет, я не восстаю против “поучения с моралью” вообще, – оговаривается на всякий случай критик, понимая, что такой вывод все-таки напрашивается. – Я восстаю против неприкрыто менторских, “проповеднических” настроений иных наших литераторов, пишущих для детей, против так называемого лобового нравоучения, где во главу угла всегда выносятся воспитующего начала лишенное “белое сиречь белое”».

В приведенном выше рассуждении критика подробно изложен весь реестр истин, широко бытующих ныне во взгляде на проблему назидательности в детских книгах. К слову сказать, пафос критика едва ли уместен, так как именно назидательности-то в детской литературе, да и вообще в системе воспитания нам очень недостает.

Обратимся к логике суждений. Итак, белое не есть белое, черное не есть черное. По этой модели недалеко и до умозаключения – зло не есть зло, добро не есть добро, а, скажем, белое есть черное, добро есть зло.

Наша «мораль» «нагоняет на ребенка тоску», наши «истины» «пробуждают в нем дух противоречия», родители не должны «ультимативно» рекомендовать сыну, с кем ему дружить...

Да, порой мы еще по старинке считаем, «с кем поведешься, от того и наберешься» или «скажи мне, кто твой друг – я скажу, кто ты». Эти истины, выработанные народом, сегодня, по утверждению критика, устарели. Видимо, вскоре нам порекомендуют пересмотреть и многие другие истины, ибо – как внушает критик – белое не есть белое.

Можно удивляться, почему современный ребенок впадает в тоску и почему его охватывает «дух противоречия», если мы, например, прямолинейно, без игры, «лобово» говорим ему: «Не укради». Но если его и в самом деле при этом охватывает «дух противоречия», то, думаю, у ребенка надо отбить охоту к этому «духу», и не путем игры, а каким-то более доходчивым и внушительным способом. И может быть, хотя и не самым действенным, но все же вполне уместным здесь будет помянутый критиком всуе категорический императив, который, как известно, гласит: «Поступай с ближним так, как хочешь, чтобы он поступал по отношению к тебе».

А между тем человечество всегда держалось на строго регламентированной морали, разъясненной просто и доходчиво и закрепленной в законе. Заповеди нашего морального кодекса нельзя усвоить в какой-то игре, их необходимо разъяснить и внушить. Нельзя дать «Торжественное обещание пионера» в некой игре, потому что обещание есть клятва, как нельзя дать и воинскую присягу на верность Родине иначе как клятву. И здесь нельзя обманывать того, кто эту клятву дает. Он должен точно знать, в чем клянется и какую кару понесет за нарушение клятвы. На этом принципе всегда держалась нравственность. Из тезиса: «Играя, ребенок учится» – еще не следует категорически другой: «Учить – играя».

Сегодня много говорится о том, что детство стало особое, что нынешний ребенок интеллектуально более развит, нежели дети всех предыдущих поколений, и потому-то его нельзя учить прямолинейно. Да, некоторые отличия у наших детей от детей предыдущего поколения есть, но едва ли эти отличия следует возводить на пьедестал, как зачастую это делается. Так, другой критик в том же журнале «Детская литература» утверждает, что «эстетически развивается не только отдельный человек, но и все человечество. В целом нынешнее поколение эстетически выше предшествующего...». В подтверждение этого тезиса он приводит «наблю-

дение» Ю. Щеглова: «Если до войны моя сестренка была возмущена тем, что у сороконожки на рисунке не хватает трех лапок, то мою дочку сегодня уже не занимают подобные пустяки. Она с большим или меньшим успехом стремится уловить общий характер изображенного. Ее стремление к точности обладает качественно иным уровнем».

Тезис об эстетическом развитии человечества вовсе не бесспорен, тем более едва ли можно утверждать его подобным примером. Если говорить о степени обобщенности восприятия, то древняя египтянка несравненно выше дочки исследователя. Единственное, что здесь, по существу, свидетельствует о сдвиге в эстетическом восприятии, это предмет изображения. Древние египтяне не рисовали, кажется, сороконожек.

Но именно от сороконожек отталкиваясь, строит свою концепцию критик: «Если перейти от сороконожек к более сложным материям, нетрудно заметить, что на высоком уровне эстетического развития нынешний школьник не только спокойно воспринимает актера в роли лошади... но и не впадает в панику оттого, что актер, играющий Иванова в спектакле по Чехову, внешне не похож на традиционного любимца дам, а Петя Трофимов в “Вишневом саде” произносит свои монологи не с той интонацией и не в той позе, как это требуется по мнению иных критиков. То есть, обладая творческим восприятием искусства, школьник уважает такое восприятие и в других».

Возможно, современному школьнику, прочитавшему подобную статью, лестно будет узнать, что он находится «на высоком уровне эстетического развития» (даже более высоком, чем иные критики!), и он будет стараться оправдать доверие нашего критика и «не впадать в панику» при виде любого эксперимента над классикой. Но совершенно очевидно: если и критику, и школьнику все равно, каков Иванов и каков Петя Трофимов, то они явно в плену провозглашенной формулы – белое не есть белое и черное не есть черное. А в этом случае действительно все равно.

Но, может быть, все же конкретный анализ детской поэзии убедит нас в истинности этих теоретических посылок? В доказательство того, что стихи с «моральями» – это плохо, критик цитирует стихи В. Жака, которые, однако, плохи не потому, что в них слишком явно пропускает мораль, а просто потому, что они плохи. Но вот четверостишие из азбуки для дошкольников, вышедшей в Ростовском книжном издательстве, приведенное критиком в качестве образца того, как писать следует:

Йодом смазан палец мой —
Йод кусает! Ой, ой, ой!
Но пускай пощиплет йод —
Потерплю, и все пройдет!

«Да, – заключает критик, – нравоучение остается, но опосредованное, а не в лоб, как скрытое моралистическое начало... В простенькой, непритязательной миниатюрке этой трудно сыскать моралистический указующий перст, хорошо знакомое нам по книгам десятилетней давности снисходительно-поучающее: “А ты ешь манную кашу?” или “А ты не трутень ли?”».

Мораль: «А ты не трутень ли?» – критик выводит из стихотворения, приведенного им в качестве отрицательного примера с лобовой моралью: «Возлюби труд, малыш». Предоставлю читателю самому судить о вкусе критика, вытекающем из его воззрений:

Толстый трутень слезы лил:
«Почему я всем не мил?..
Сестры-пчелы бьют меня,
Будто я им не родня».
Трутень, ты не любишь труд,

Вот за то тебя и бьют.

Сравнив два приведенных здесь стихотворения, можно заметить, что различие между ними не в том, что первое учит «в обход», «используя прием ассоциативных ходов», «ведет с ребенком уважительный диалог», а второе «менторски поучает своего маленького молчаливого собеседника». Вовсе нет. Просто второе, хотя и отдаленно, но все же как-то напоминает крыловскую басню «Стрекоза и Муравей», в которой, как мы помним, мораль никуда не спрятана. А вот наличие «моралистического начала» в первом стихотворении весьма сомнительно, ибо какое отношение к нравственности имеет тот факт, что ребенок плачет, когда у него болит палец, или он не любит манную кашу? В стихотворении же о трутне есть как раз общественно необходимая нравственность, здесь ребенок соприкасается с одной из главных заповедей нашего общества. И хорошо, если он с молодых ногтей усвоит простую, но столь необходимую в жизни истину, даже если она ему не нравится.

У проблемы назидательности детской литературы есть и еще одна, пожалуй, наиболее важная сторона: чему учить. Это существенно в любом случае независимо от того, игровые ли перед нами стихи или традиционные, «с моралью», иносказательная притча или неприятный, с ясным концом рассказ.

Вот, к примеру, стихотворение «Кошка и мышка»:

Мышка кошку угостила.
Кошка мышь не проглотила.
Почему не проглотила?
Угощения хватило.

Стихотворение само по себе забавное, веселое и может вызвать улыбку, но чему должен научиться дошкольник? Не хочешь, чтобы тебя съели, позаботься об угощении? Что-то это мышьино угощение напоминает взятку. Ведь чему-то же должен ребенок учиться, хотя бы как, например, в стихотворении «Крокодиля школа»:

Вот сидят за рядом ряд
В классе сто крокодилят.
Им учитель говорит:
– Повторяем алфавит!
Дети, как известно вам,
Первый буквой будет...
– Ам!!!

Возможно, крокодилий алфавит начинается с «Ам!!!», но не хотелось бы, чтобы и алфавит наших детей начинался с того же! Как видим, прямолинейность вполне уживается с игрой, и, более того, именно из игрового характера подобных стихотворений и вытекает их «крокодиля» мораль.

Однако в детской литературе встречаются и более опасные явления, когда ребенку преподносится развернутая программа поведения, весьма сомнительная в своей нравственности, где об истинности суждений говорить не приходится, да простит мне читатель веру в «истины», хотя бы некоторые.

Одна из программ, предложенных детям поэтом, такова:

Все-все
Все на свете,

На свете нужны!
И мошки
Не меньше нужны, чем слоны.
Нельзя обойтись
Без чудовищ нелепых
И даже без хищников
Злых и свирепых!
Нужны все на свете!
Нужны все подряд —
Кто делает мед
И кто делает яд.
Плохие дела
У кошки без мышки,
У мышки без кошки
Не лучше делишки.
Да! Если мы с кем-то не очень дружны —
Мы все-таки очень друг другу нужны.
А если нам кто-нибудь лишним покажется,
То это, конечно, ошибкой окажется...
Все-все
Все на свете,
На свете нужны.
И это все дети запомнить должны!

Никто сегодня не станет отрицать целесообразность в природе всего живого. Все имеет свой смысл, не всегда, может быть, даже ясный для человека. Однако человек никогда не относился безразлично к нравственному и эстетическому наполнению природы. Для него не могут быть равными те, «кто делает мед», и те, «кто делает яд». Неслучайно многие характеристики отношений между видами животных или между животными и человеком давно переведены нами в систему образных характеристик человеческого поведения. Сегодня, стремясь сохранить природу, мы заносим в Красную книгу всех животных, и не только животных, находящихся под угрозой вымирания или уничтожения. Однако сама природа на протяжении миллионов лет отбирала виды. Едва ли человек сумел бы выжить среди, условно говоря, первопоселенцев суши. И до сих пор с немногими уцелевшими до сего дня представителями — крокодилами, пауками, скорпионами, змеями — у человека очень нелюбезные отношения. Поэтому, видимо, без многих «чудищ нелепых» все-таки можно прекрасно обойтись. Но все это в той или иной мере еще можно обсуждать, когда мы говорим об отношениях с природой. Однако, согласившись в целом с тезисами о всеобщей взаимосвязи в природе, нельзя принять общественной философии: «Если мы с кем-то не очень дружны — Мы все-таки очень друг другу нужны. А если нам кто-нибудь лишним покажется, То это, конечно, ошибкой окажется...». При этом автор заклинает всех детей, чтобы они усвоили эту заповедь.

Заповедь простая: «Враг наш — друг наш». А ведь начинается-то подобная философия все с того же вроде невинного — белое есть не только белое, но и немного черное, а черное есть не только черное, но и немного белое, а может, даже и порядочно белое. Так начинается. Кончается же тем, что все понятия смешиваются: враг не есть враг, и, следовательно, возлюби его, колодезник и отравитель колодцев одинаково нужны, чудовище безобразно, но полезно и, следовательно, нужно, а человек есть лишь одна из тварей земных. А жизнь-то, сколь бы ни была она сложна и противоречива, все же бьется между добром и злом, между белым и черным. И человек должен с младых ногтей выбирать между ними.

И вот я думаю, что настала пора всем нам серьезно подумать не только о том, как вспахивать педагогическую ниву, но и какие семена сеять. В этих семенах наше будущее.

Поэзия и правда

Если бы мы задались вопросом, что характерно для литературы нашего времени и для поэзии в частности, нам нелегко было бы на него ответить. И не потому, что трудно выделить характерное – просто нужно было бы указать на целый ряд таких признаков.

Говоря же о поэзии, следовало бы отметить многозначность оценок ее – поэтами, критиками, читателями. Причем многозначность эта настолько широка, оценки одного и того же явления порой настолько не пересекаются, что едва ли не уместно говорить вообще об утрате нами критериев истинности поэзии.

В самом деле, никак нельзя согласиться с положительной оценкой одним весьма известным поэтом такого вот стихотворения тоже достаточно известного поэта:

Весь день сражался:
рыл картошку,
солил грибы, колол дрова,
ругал беременную кошку,
хотя она была вдова.

Мне кажется, что это близко к самопародии, но ни сам поэт, ни поэт, выступивший в роли критика, почему-то не замечают этого. Не замечает этого и «Литературная газета» (см. «ЛГ», 30 июля 1975 г.). Но что же тогда спросить с рядового читателя? Откуда у него может взяться, не будем говорить «правильное», а, скажем, высокое, требовательное отношение к поэзии?

Можно сказать, отсутствует у нас и единое представление о том, каков дальнейший путь поэзии, за счет чего должно осуществляться развитие поэзии, ее обновление. Я говорю не о программе для всех поэтов одновременно, но о некоей генеральной линии, путеводной нити, которой держались бы поэты. Вот тут-то больше всего споров, сомнений, вопросов. Отчего же так происходит? Может быть, найти какой-нибудь «научный» критерий – и все станет на свое место, не надо будет ломать голову? Однако в наш «научный» век уже достаточно изобретено всевозможных методов: «семантических дифференциалов», «факторных анализов», построения «диаграмм энтропии» и т. д., и т. п. Но от этого не только не улучшились наши отношения с искусством, и с поэзией в частности, но и значительно усложнились. Эстетики изобрели столько принципов восприятия произведения – «психической дистанции», «значимой формы», «незаинтересованности» и т. д., – что нельзя позавидовать тому, кто рискнет взять их на вооружение.

Вопрос о природе поэзии, ее сегодняшних особенностях неоднократно обсуждался в печати, ставился он и на страницах «Литературной газеты». В частности, не столь давно шел разговор о природе метафоры, ее границах и возможностях. Разговор этот возник не случайно, а в непосредственной связи с усилением у некоторых поэтов метафоризации, а порою чуть ли не с обожествлением ее. Высказывалась и такая точка зрения, согласно которой метафора есть нечто вроде своеобразной отмычки ко всем тайнам поэзии, прошлым и особенно будущим, что-то вроде панацеи от всех бед.

Наблюдается не только интерес к метафоре как таковой, но и стремление к ее обновлению, желание быть «на уровне века», не отстать от развития технической цивилизации. Более того, само это стремление быть «с веком наравне» и подталкивает иногда литератора, поэта к поиску «нового» метафорического языка. Подобную позицию сформулировал писатель Александр Проханов в дискуссии, проведенной журналом «Литературная учеба» (1980, № 3):

«Техника вынуждает нас создавать иную образность, искать новую метафору, новую изобразительность. Благо наш язык, пережив мучительную изобразительность Бунина, метафорические музицирования Белого, перековки двадцатых годов, сегодня способен “работать” в самых жестких, экстремальных режимах – способен “писать технику”. Словом, новое время – новые метафоры...».

Исходя из этого тезиса можно сделать вывод: всякому времени свои метафоры. Оставим пока в стороне нравственную обескровленность установки А. Проханова (впрочем, А. Проханов говорит не именно о поэзии, а о литературе в целом) и заглянем немного вглубь вопроса, по возможности не ограничивая себя временными рамками.

Где-то на рубеже XIX–XX веков утвердился взгляд, что между природой и человеком существует как бы занавес, скрывающий за собой некие тайны, не постижимые для простого человека, но вполне доступные поэту, художнику. Усилия поэта направлены на то, что лежит в области невидимого и как бы существующего, и в силу этого факта то, что видит поэт, нельзя изобразить языком обыденности. Отсюда возникает и необходимость в определенной символике слов, которую читатель воспринимает лишь благодаря эмоциональному очарованию, вызываемому ритмически организованным стихотворением. При этом, по утверждению английского эстетика уже нашего века Кристофера Кодуэлла, «поэзия в своем использовании языка постоянно искажает структуру реальности, чтобы возвысить структуру я», то есть структуру, отбываемую поэтом в себе или в окружающем его мире и доступную лишь ему. Но если еще в конце XIX века поэты пытались прорваться сквозь «занавес» в природу, в объективный внешний мир, то в XX веке наблюдается сильное смещение этого интереса в сторону субъективизации содержания поэзии. «Мир внешней реальности, – говорит Кодуэлл, – отступает на задний план, а мир инстинкта, аффективная эмоциональная связь, скрытая за словами, вырастает до видимой и становится миром реальности»².

Приведенное высказывание не универсально, но оно выражает общую для большинства буржуазных эстетиков XX века установку, исходя из которой, мы едва ли сумеем разобраться в интересующем нас вопросе. (Сам К. Кодуэлл – в целом эстетик марксистского направления, допускавший, однако, сильный крен в сторону фрейдизма.) Надо помнить, что мы не первое и не последнее звено истории: до нас тоже были люди, и их волновали те же вопросы, и нельзя исключать того, что иногда они могли понимать этот вопрос глубже нас.

Аристотель, обобщивший в своей «Поэтике» эстетические наблюдения древних греков, писал, например, что метафора «есть перенесение имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии...». Здесь указан механизм создания метафоры, который не меняет принципиально своей природы на протяжении всей человеческой истории. Однако нельзя полностью постигнуть смысл и значение метафоры, не зная истоков ее возникновения.

Белинский говорил, что «искусство есть мышление в образах». Глубину этой мысли можно понять, лишь обратившись к мышлению людей тех эпох, когда миф еще воспринимался человеком как реальность. Именно в мифе искал истоки зарождения поэзии еще в начале XVIII столетия итальянский философ Джамбаттиста Вико. Мироощущение первобытных людей было по необходимости «поэтическим». Не зная естественных причин вещей, первые люди одушевляли мир по своему подобию, придавая «вещам бесчувственным чувство и страсть», причем каждый созданный ими троп не воспринимался как перенос, но обладал «всем своим подлинным значением». Поэтическое сознание первобытных людей определялось примитивным уровнем развития человека, которому еще чужда была рефлексия и который «был целиком погружен в чувства». Поэтому сама поэтическая способность обусловлена природным состоянием человека, и, следовательно, «в поэзии совершенно невозможно добиться

² Цит. по кн.: Рейдер М. Эстетика // Современная книга по эстетике. М., 1957.

чего-нибудь посредством мастерства тому, кто не склонен к ней по природе»³. Совершенно очевидно, что здесь имеется в виду не форма выражения, а само существо поэтического видения, то есть способность воспринимать мир природы как живой, наделенный чувством и страстью.

Однако с развитием научного знания миф сжимается, «огромные фантастические образы уменьшились и были приняты за маленькие знаки», троп стал восприниматься как перенос. Но остается метафора, которая, в сущности, есть «маленький миф». Метафоре Вико придавал огромное значение, «ибо именно она дает вещам бесчувственным чувство и страсть».

В данном случае речь идет именно о метафоре поэтической, а не о множестве тех видов метафоры, которыми мы широко пользуемся в художественной прозаической и в нашей обыденной речи. Причем следует заметить, что в метафоре современный человек в наиболее первозданном виде сохранил те черты «поэтического» мышления, которые были присущи первобытному сознанию. Разница, однако, в том, что древний человек изъяснялся метафорами для более ясной передачи своих мыслей, отчасти это сохранилось и у нас в прозаической речи, иногда в силу необходимости, но чаще ради поэтической аффектации. В поэзии же метафора давно является средством усиления живописности, и эта последняя сторона порой доводится до абсурда, когда о ней уже никак не скажешь, что она есть «маленький миф». Да и само представление о метафоре у иных современных поэтов далеко ушло от ее истоков.

Например, поэт А. Ткаченко в статье «Лики метафоры»⁴ пишет: «Аналитизм поэта, в котором роль оператора играет метафора, имеет в своей основе чувство. Чувствительный аналитизм – вот формула современного действия в художественном постижении мира. И тут метафора – великая обновительница, революционерка и строительница. Возможно, метафора имеет два вида: собственно метафора и антиметафора. И, может быть, это еще одно из проявлений философской идеи о единстве и борьбе противоположностей,двигающей мир. И метафора, которая, отбирая старый признак, дает новый, может быть, и есть антиметафора? И взаимодействие это – та основополагающая точка, из которой в дальнейшем растет новый язык, новизна мироощущения и, как результат, – новизна самой поэзии» (положения этой статьи А. Ткаченко были в свое время подвергнуты справедливой и доказательной критике А. Ланциковым⁵).

Трудно и вообразить себе более путаное и противоречивое суждение, нежели только что цитированное. Однако привожу его с единственной целью – показать, насколько современный поэт может быть далек от действительного понимания метафоры.

«Аналитизм», в котором «оператором» является метафора, – такое определение, по меньшей мере, алогично. А «чувственный аналитизм» – что это такое?

Метафора по природе своей есть синтез. Всякий анализ метафору убивает. Анализ разрушает то одухотворение, которое сопутствует метафоре. Вот у Юрия Кузнецова в стихотворении «Слезы России»:

Отец мой окончен войною,
В чистом поле его,
Прорастая, распяло жнивье.
Я завернут в портянку.
Россия стоит надо мною.
Как круги под глазами,
Траншеи на бледном лице у нее.

³ Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940. С. 88.

⁴ Литературная газета. 1979. № 35.

⁵ Там же. № 47.

Здесь все ясно, просто, экономно. И при всей новизне созданного образа здесь нет никакого изыска, а использованные для его создания метафоры имеют ясную нравственную окраску. В нескольких строках синтезировано мировосприятие целого поколения. Можно проанализировать метафоры поэта, разложить их на составные, но это уже будет не поэзия, а информация. (Надо иметь в виду, что, приводя в качестве примеров строки того или иного поэта, я и говорю именно об этих строках, а не о творчестве поэта в целом.)

Со времени возникновения и до конца XIX века форма и содержание метафоры менялись несущественно. В XX же веке метафора сильно изменилась от чувственного, зримого образа к мыслимому, теоретически представимому.

Возьмем, к примеру, метафоры у Сергея Есенина:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица;

или такое:

Я нарочно иду нечесаным,
С головой, как керосиновая лампа, на плечах.
Ваших душ безлиственную осень
Мне нравится в потемках освещать.

Метафоры поражающие, но благодаря «эффекту узнавания» они понятны и приемлемы. Это метафоры лирика, вся поэзия которого есть душа человека земного, близкого каждому из нас. Это поэт исповедальной интонации.

А вот уже у Маяковского, особенно дореволюционного, поэта, взявшего на себя роль пророка и разрушителя, метафоры уходят от «узнавания» весьма далеко. «Лысый фонарь срывает с улицы черный чулок» – еще вполне понятно, это еще описание реального процесса, попытка найти выразительный и адекватный реальности образ. Здесь присутствует все же некоторый элемент обязательности.

Но возьмем другие примеры: «выжженный квартал надел на голову, как рыжий парик», «хотите, из правого глаза выну целую цветущую рощу?!», «солнце моноклем вставлю в широко растопыренный глаз», «перья линияющих ангелов бросим любимым на шляпы, будем хвосты на боа обрубать у комет» и т. д. Строго говоря, эти образы и не являются метафорами, это лишь ассоциативное сравнение по какому-либо признаку, причем весьма далекому от сходства – непрямого условия метафоры. Они возникают через рефлексию, отчужденное мировосприятие, через противопоставление «я» поэта всему остальному миру, в данном случае не только буржуазному, как мы привыкли думать применительно к Маяковскому, а миру вообще. Появление таких зашифрованных, кодированных метафор свидетельствует не об эволюции поэтического сознания, а о том, что поэты двигаются на ощупь в разных направлениях, и неизвестно, сойдутся ли когда-нибудь их тропинки к единой дороге. Правда, поиск на ощупь – еще полбеды, беда, если поэт торит тропу, уже заросшую, оставленную людьми, когда старое выдается за новое.

Г. Эмин, например, пишет: «Признак подлинной поэзии – связь с современностью. А. Вознесенский сравнивает язык собаки с зажигалкой. Ну, не мог поэт XVII–XIX веков писать так! Вознесенский превращает в поэзию то, что есть вокруг него. Но его образ у консервативного читателя может вызвать возражение: ах, как непоэтично!» («ЛГ», 1977, № 33). Не хочется быть «консервативным читателем», но, в самом деле, как это непоэтично! Верно, что поэт XVII–XIX веков не мог так писать, и не потому, что в то время, кажется, не было зажигалок.

Просто поэтов XVII–XIX веков не интересовал язык собаки как таковой; их волновала любовь, душа, красота, защита отечества и многое другое. Какой простой рецепт для того, чтобы все окружающее превращалось в поэзию! Сравнил что-либо – вот уже и поэзия. Например, летят утки... Как бы это закрутить «посовременнее»? «На темной туче восемь птиц блеснут, как гвозди на подошве» – вот уже и поэзия, да не какая-нибудь, а наисовременнейшая. Так никто еще о птицах не говорил? Верно. Потому что это – «в огороде бузина, а в Киеве дядька».

Новизна этих метафор густо отдает футуристическим и имажинистским нафталином. Неслучайно старейший критик В. Перцов в статье, посвященной А. Вознесенскому, удивлялся: «Неужели его не было тогда среди нас?». Футуризм с его попытками «убедительно строго пересоздать всю русскую поэзию во имя современного искусства» (В. Каменский) давно умер, но желающие «пересоздать» время от времени появляются.

Есть у этих «пересоздателей» немало общего, но объединяет их одно: в метафорах их обнаруживается тенденция свести высокое к низкому, низкое – к высокому, живое обратить в мертвое, а мертвое (не природу! – в машину, механизм – вспомним А. Проханова) оживить. «Путаясь в соплях, вошел мальчик» (И. Ильф), «души, гудящие, как фанерные дуги» (Маяковский), «вспыхнет мордочка лисички, точно вечное перо», «оса, желтая, как улочка Росси», те же птицы, «как гвозди на подошве» (А. Вознесенский), «я, как поезд...» (Е. Евтушенко) и т. д.

Не всегда, конечно, читатель обращает внимание на природу этих сравнений и, может быть, потому, что уже привык к ним, принимает их за должное, а между тем здесь размывается отношение души к миру красоты и безобразного, в конечном же счете стираются границы добра и зла, ибо исчезают грани между полярными понятиями вообще.

Заглубление образа на основе ассоциативной связи характерно для нашего времени. Р. Рождественский в стихотворении «Очень старый сон» создает ассоциативный ряд: заснеженный город, вечная зима, «до травы, как до весны, невозможно далеко. Далеко-далеко. Даже дальше», «у меня в ушах звенит боль зеленого луча» и т. д. Что же это такое? Оказывается, «это – очень старый сон. Это – сорок первый год. Это карточки на хлеб потерялись». Метафоры становятся настолько заглубленными и холодными, рассудочными, что без дополнительного комментария далеко не всегда прочитываются.

Мне легко, например, понять увлечение метафорами, символикой в эпоху декаданса, но никак не в наше время. К чести символистов скажем, что они все же стремились к постижению духовного, тайн мира, воспеванию «вечной женственности», к постижению музыки космоса, но пути были избраны ими бесплодные, ведущие в тупик. Современная же метафоризация у иных поэтов нередко носит откровенно бездушный, техницистский характер.

«Ассоциативность мышления», которую провозглашает Анатолий Ткаченко, уводит читателя настолько далеко от жизни, что невольно вспоминаются французские поэты Рене Шар или Анри Мишо (можно привести целый ряд поэтов такого стиля). К их стихам требуется специальный «толковник», однако написать его, кроме самого поэта, никто не сможет. Можно создать «вариант» толкования, но лишь вариант, предположение, и, следовательно, поэзия теряет смысл. «Между миром и мной больше нет досадной завесы», – пишет Р. Шар в «Листках Гипноса», и то, что ему видится за этой «завесой», он, не расшифровывая, переносит на бумагу. Но читателю нужен язык этого мира, а не того, что скрыто за «завесой».

Анализм, ассоциативность получили столь широкое распространение, так примелькались, что как-то уже приняты нами в качестве положительных ценностей. Более того, некоторым литераторам кажется мало этого, и вот уже они рекомендуют ввести в Литературном институте спецкурсы по физике, математике, биологии и т. д., чтобы будущий литератор получал «необходимый аналитический настрой», иначе говоря – «современное мировосприятие». Для полной ясности позволю себе привести еще одну цитату из той же статьи Ткаченко: «Р. Якобсон в 1914 году писал В. Хлебникову: “Когда я спросил Вас, к чему новому пришли Вы, ответ был – к числу. Знаете, Виктор Владимирович, мне кажутся осуществимыми стихи из

чисел”. Еще в начале нашего столетия, – комментирует это письмо Ткаченко, – поэты думали о возможности полноправного участия математики в поэзии до такой степени, что “кажутся осуществимыми стихи из чисел”. Что же говорить о сегодняшнем дне, когда аналитизм буквально вторгается во все области человеческой деятельности!».

Приведенная цитата убедительно доказывает, что аналитизм действительно «вторгается». Знакомство с последующей деятельностью Р. Якобсона легко объясняет, почему ему «кажутся возможными стихи из чисел», а вот то, как Хлебников пришел к числу, – вопрос более интересный, хотя сам Хлебников стихов из чисел все же не писал. И пожалуй, более уместно было бы писать не «еще в начале нашего столетия», а еще в VI веке до нашей эры пифагорейцы видели в числе единую формообразующую сущность, которая связывает космос, Землю и жизнь человека. Число понималось как основа гармонии, как творческая сила, расчленяющая бесконечное, но одновременно и объединяющая его. Но уж если мы вспомнили о пифагорейцах, то не забудем, что для них «музыка небесных сфер» звучала во всех конкретных вещах, а круговращение миров осуществлялось, в их понимании, созвучно движениям души. Призвание же музыканта, поэта они видели в том, чтобы услышать звучание небесной гармонии и настроить человеческие души в соответствии с универсумом, а не писать стихи из чисел. Отсюда и возникло понятие музыкального «этоса», то есть врачевания человеческих нравов и страстей, восстановления гармонии душевных способностей.

Любопытно, что мы сейчас находимся в том периоде развития, когда единство человека и космоса ощущается наиболее сильно за всю историю человеческого существования, но чувство это возникает на основе иных знаний, нежели те, которыми обладали пифагорейцы. Приходится лишь констатировать, что душевной гармонии мы пока не обрели, а понятие «этоса», врачевания («родные врачевать сердца»), в значительной мере утрачено нами.

Об этом свидетельствует и признание известного писателя В. Катаева, сделанное им в повести «Алмазный мой венец»; правда, здесь речь идет вроде бы о прозе, но существо вопроса от этого мало меняется. «Наш век – победа изображения над повествованием.

Изображение присвоили себе таланты и гении, оставив повествование остальным. Метафора стала богом, которому мы поклоняемся».

Не сразу как-то осознается такое признание в полной мере. Много раньше, в «Траве забвения», В. Катаев сравнивал красноватые глаза В. Н. Муромцевой, вдовы И. А. Бунина, с глазами «белой мыши». Читатель мог предполагать, что это точно наблюдено, но есть в этой точности какая-то доля бездушности, что ли. Потом в критике отмечалось это неудачное сравнение, впрочем, не столько неудачное, сколько безнравственное. И нельзя не удивляться тому, что такую бестактность допускает писатель, считающий себя учеником И. А. Бунина.

Но признание, что «метафора стала богом», многое проясняет. Это была сознательная метафора, а ради красного словца, как говорится, не пожалеешь ни мать, ни отца. И, естественно, вспоминается Ю. Олеша – коллекционер образов, этих засушенных бабочек, красивых, но лишенных трепетного дыхания жизни. А вот А. Блок «метафоричность мышления» называл «цивилизованным одичанием» и видел за ним «саму смерть»...

Вопрос здесь, конечно, прежде всего в отношении к писательству. Для русских писателей творчество всегда было делом совести. «Писательство на Руси, – пишет Юрий Селезнев в книге «Вечное движение», – никогда не было профессией, но всегда тяжким крестом, служением, миссией...» Для иных же современных «талантов и гениев», похоже, все стало иначе. Так, в книге «Ни дня без строчки» Ю. Олеша признается: «На старости лет я открыл лавку метафор... Я был убежден, что разбогатею». В этой лавке шла бойкая торговля «маленькими ягодичками» абрикосов; товар широко разошелся по нашей литературе, так что и до сих пор мы нет-нет да и наткнемся на подобные «абрикосы».

В свое время В. Я. Брюсов в статье «Погоня за образами» задавался вопросом: «Неужели поэзия есть какая-то постоянная скачка с препятствиями в погоне за образами?..». И тут же

отвечал, что «образ сам по себе не может быть ни хорош, ни плох, или, по крайней мере, не это важно в поэзии. Образ можно признать удачным или неудачным, прекрасным или дурным только по его связи со всеми другими в данном произведении, только в контексте... Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю. Образ, уместный и прекрасный в одном стихотворении, может быть нестерпим в другом. Поскольку образ содействует выявлению общей мысли, – он хорош; поскольку он эту мысль затемняет, он – плох, хотя бы был весьма изыскан и весьма своеобразен».

Проводя некоторые сопоставления метафор разных поэтов с целью обозначить направление развития самой метафоры у поэтов нашего века, я не пытаюсь дать характеристику творческой системы упомянутых поэтов. Вопрос, насколько их метафоры соединяются с поставленной ими задачей, – предмет отдельного разговора. И здесь неминуемо придется анализировать сами задачи, давать им оценку в сопоставлении, скажем, с основным руслом развитая русской поэзии или поэзии вообще. Но в этом случае сами задачи и объясняют характер употребляемой метафоры, здесь ее эстетическая изощренность непременно выкажет этическую ущербность. Ибо, по словам Л. Н. Толстого, «эстетическое и этическое – два плеча одного рычага: насколько удлиняется и облегчается одна сторона, настолько укорачивается и другая сторона. Как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствителен к эстетическому». И следовательно, если мы увидели в метафоре «великую обновительницу» поэзии, то, стало быть, мы забыли о нравственном содержании поэзии. Метафора – лишь один из признаков поэтического, один из эстетических признаков, причем из далеко не обязательных для поэзии.

В той же статье Брюсов писал, что «вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии... Легко напомнить ряд произведений лучших поэтов, где зрительные, пластические образы стоят на втором плане... В таких стихотворениях Пушкина и Лермонтова, как: “Я вас любил, любовь еще, быть может...”, “Есть речи, значенье...”, “В минуту жизни трудную...”, и многих других зрительных образов почти совсем нет, но стихи непобедимо волнуют читателя. Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности. Особенно это ясно в произведениях эпических, где характеристики выведенных героев, их действия и общие картины так много говорят именно чувству читателя, хотя отдельные (разрядка Брюсова. – В. К.) образы и не обращаются к его зрительным восприятиям». Правда, иногда в подобных стихотворениях мы можем увидеть развернутые метафоры, но это далеко не обязательно, и, кроме того, в данном случае мы говорим именно о пластической метафоре, а еще точнее – о локальной. И Брюсов именно потому говорит о гармонии между метафорой и замыслом поэта, задачей его, что без них метафора становится «игрушкой или техническим средством, не более того». А русскому писателю, поэту пристало ли заниматься игрушками? Потому и за перо берется, что ищет ответы на «проклятые» вопросы, терзающие его душу, сердце.

Со школьной скамьи каждый из нас сердцем усвоил, что русская литература – наша национальная гордость, наша слава. В ней – душа народа и совесть народа. Литература, воплотившая в себе философию нации, дух ее, могучие характеры и мощные силы ее, – не только наша гордость, она – радость другим народам, а ныне – всему миру.

Вера в жизнь и мощь человека, поиск смысла жизни, одновременное воплощение вечных проблем и проблем своего времени, общечеловеческое, воплощенное в русском национальном характере, страсть, борьба за правду – все это лишь часть того, что выражает русская литература. Стремление к правде всегда было ее двигателем. «Искусство есть водворение в душу стройности и порядка, а не смущения и расстройства», – говорил Гоголь. Некоторые же современные поэты часто предпочитают «стать ядом во имя истины» по принципу: «Пусть мир в отвращении вырвет, а следовательно – очистится».

Критик Ал. Михайлов писал, что «вот уже второй десяток лет русская поэзия... ориентируется на классику... Все идет... по линии ученичества»⁶. Интерес к классике сейчас действительно возрождается, но, к сожалению, за немногими исключениями, интерес этот имеет скорее характер академический, нежели живой, творческий. Самое необходимое, что писатель должен взять у русской классики, – это Совесть.

Поменьше надо бы иметь стремления к оригинальности, нередко выливающейся в оригинальничанье, побольше – к добру, к правде. Сегодня русский народ смотрит через призму революционных завоеваний в свое прошлое и от него тянет нить в будущее. Ибо народ не возникает на пустом месте, у него есть история, а у великого народа – великая история, и прошлая, и настоящая, и будущая.

Чтобы быть достойным такой истории, поэт должен обратиться к судьбе народа, к его духу, к его чаяниям. И когда сердце поэта станет биться в унисон с сердцем народным, когда дыхание его станет неотделимым от дыхания народа, – тогда исчезнут вопросы, навеянные в учебных аудиториях и литературных мастерских. Сердце само подскажет, что сказать и как.

По велению ли вечности? (Модернизм и национальная культура)

В одном из выпусков московского сборника «День поэзии» опубликовано стихотворение Леонида Мартынова «Зимний лес», в котором своеобразно отражены некоторые характерные тенденции в развитии общекультурного процесса последних лет:

И кажется мне этою зимой
Зыбучий лес ветвей перекрещенных,
Не клеткой, не певучей кутерьмой
Для разных певчих птиц незаточенных,
Но по велению Вечности самой
В берлоге заворочался Крученных
И Бурлюки проснулись. Боже мой,
Их, думаю, давным-давно пора
В Еленогурске⁷ вспомнить у костра,
Где хвои шуют и бушуют ветры,
Затем, чтоб не забыла детвора,
Какие жили-были мастера,
Обветренные ветреные метры.

Действительно, интерес к явлениям и именам, забытым, а порой и изжитым самой практикой развития культуры, ширится год от года. И особенно везет в этом отношении модернизму самого разного толка.

На эту тенденцию справедливо обратил внимание действительный член Академии художеств СССР, доктор искусствоведения А. Лебедев в статье «Оценивая взыскательно», опубликованной в свое время в «Правде»: «Тревожит то, что некоторые критики и историки искусства в последнее время стали активно популяризировать взгляды теоретиков формалистических течений 1920-х годов, восхвалять творчество художников кубо-футуристического, беспредметнического направлений в искусстве. Дается высокая оценка деятельности крайне “левых” по руководству изобразительным искусством и высшей художественной школой в пер-

⁶ Литературная газета. 1977. № 22.

⁷ Еленогурск – очевидно, образование от имени Елены Гуро (1877–1913), поэтессы и художницы.

вые послереволюционные годы, хотя известно, к каким пагубным последствиям это привело»⁸. В качестве некоторых примеров А. Лебедев указывал на издание «Советским художником» «трудов» Н. Н. Лунина, утверждавшего, что «сюжетность, историчность, гражданственность» не должны иметь место в живописи, и на публикацию писем К. С. Малевича к М. В. Матюшину, в которых Малевич излагает свои идеи «беспредметнического искусства».

В дальнейшем мы коснемся и других примеров, чтобы понять, действительно ли «по велению Вечности самой», как сказал поэт, «Бурлюки проснулись», или просыпаются они наперекор Истории, наперекор истине? Видимо, необходимо более полно представить картину все ширящейся популяризации модернизма, поскольку вопрос стоит еще и о том, нужно ли нашей детворе помнить о «ветреных метрах»? Не слишком ли для того они были ветрены?!

В воспоминаниях Е. Кибрика, опубликованных журналом «Новый мир», также отмечен возрождающийся интерес к модернизму и его представителям. «...За последние годы различными силами стали настойчиво пропагандироваться имена Малевича, Филонова, Татлина, Гончаровой и Ларионова. Вот мне и хочется высказать свое мнение об этих и о некоторых других художниках, тем более что кое-что во взглядах и идеях наших дней, некоторым кажущихся новыми, передовыми, вижу попросту повторением тех идей и взглядов, которые лихорадили нашу художественную жизнь 20-х годов»⁹.

Вместе с тем, вспоминая о годах творческой молодости, художник и сам не удерживается от некоторой романтизации художественных исканий начала века, в чем, впрочем, он и признается: «Мне всегда казалось, что нельзя рассматривать как явление одного порядка “формотворчество” революционных лет, одухотворенное хотя и субъективными, но революционными идеями, и “формотворчество” современное нам, откровенно реакционное по содержанию».

С точки зрения Е. Кибрика, видимо, все, что идет под знаком «революционное», самоценно. Думается, однако, что формотворчество, даже если оно прикрывается революционными лозунгами, сущность имеет всегда одну – забвение высокого предназначения искусства – служение добру и правде. Да и субъективно революционного-то в модернизме было не так уж много. С исторической же точки зрения «формотворчество» революционной эпохи, пожалуй, даже менее извинительно, нежели современное, ибо художники ушли от задач времени на переломе великих эпох, когда они должны были быть глазами народа, его сердцем и совестью.

Рассмотрим некоторые другие суждения художника. Вот, например, высказывания, касающиеся художественного объединения АХРР. «Главная идея АХРР заключалась именно в новых сюжетах. Сюжетах советской действительности, реалистически выполненных в традиции передвижников. АХРР имела и сильную материальную базу, что многих привлекало... Лозунг АХРР – “назад к передвижникам” – казался нам художественно реакционным. О материальных выгодах мы не думали, увлеченные романтикой исканий...» «Мы» – это молодежь филоновской группировки. Художник подчеркивает бескорыстие и творческий характер этой творческой молодежи, в отличие от тех, кто звал «назад к передвижникам» и имел «сильную материальную базу».

Отметив «трагическое заблуждение» П. Н. Филонова, Кибрик создает, однако, выразительный и не лишенный привлекательности образ художника – «пророка», гения.

Между тем у всякого здравомыслящего человека вызовет, по меньшей мере, улыбку утверждение Филонова, что он «за два месяца из каждого, буквально из каждого человека может сделать мастера “высшей формации”, не ниже Леонардо да Винчи...». Мемуарист не нашел нужным прокомментировать столь экстравагантные педагогические «открытия», а между тем оценка здесь необходима. И невольно приходится удивляться тому, с каким пиететом характеризует художник «ветер новых исканий, идущий от Казимира Малевича и группы

⁸ Правда. 1980. № 40.

⁹ Новый мир. 1980. № 1.

его приверженцев», ведь теоретическая программа да и творческая практика Малевича нам хорошо известны. Мемуарист, однако, считает, что творчество Малевича «интересно и поучительно», а это ли не приглашение поучиться у Малевича?! Так Е. Кибрик и сам оказывается в рядах тех самых «различных сил», которые «настойчиво пропагандируют имена Малевича, Филонова, Татлина».

Характерны в этом отношении высказывания Константина Симонова в заметке, опубликованной в журнале «Наука и жизнь» (1975, № 12). Показательно и то, что уже в самом названии заметки содержится оценка: «Ввиду заслуг перед советским изобразительным искусством...».

«Творчество известного советского художника Казимира Севериновича Малевича... – писал Симонов, – было экспериментаторским по своим творческим установкам, и чаще всего спорным, и при этом всегда бесспорно талантливым». А таланту, как известно, многое прощается. Ведь талант часто бывает и прав! О статьях К. Симонова справедливо писал Мих. Лифшиц: «Читатель статей К. Симонова об искусстве должен иметь под руками реальный исторический комментарий. Этот комментарий гласит, что в начале нашей революции левацкие группы захватили важные места в государственном аппарате Наркомпроса. Татлин был, например, председателем Московской коллегии по делам изобразительного искусства, Малевич – одним из ее главных деятелей»¹⁰. Но исторический комментарий далеко не каждый читатель имеет под рукой, а определение «талантливый» непременно оставит след в сознании. И Е. Кибрик в отношении Малевича говорит буквально следующее: «Талантливый художник не может делать уродливых вещей, и его творчество, какие бы манифесты он ни подписывал, всегда интересно и поучительно». Конечно, для понимания и оценки творчества художников-реалистов нет надобности и уж во всяком случае необязательно принимать во внимание высказывания самих художников, ибо они могут дополнить понимание картины, но не изменить ее оценку. Известно, однако, что художников авангардизма, и Малевича в частности, никак нельзя оторвать от их манифестов. В 1916 году в письме к А. Н. Бенуа Малевич высказывался: «Я счастлив, что лицо моего квадрата (Малевич имеет в виду свою картину 1913 г. «Черный квадрат» – В. К.) не может слиться ни с одним мастером, ни с временем. Не правда ли?

Я не слушал отцов и я не похож на них.

И я ступень».

Обращаясь к Бенуа и в его лице к академии, музеям, ко всем тем, кого он пренебрежительно называет «отцы», Малевич писал: «Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустоту пустынь. Ибо только там преображение». Наконец, вовсе уж циничное признание: «Моя философия: уничтожение старых городов... через каждые 50 лет. Изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве»¹¹.

В связи с этим уместно вспомнить письма Малевича, опубликованные в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год» (Л., 1976).

«Никто не задумывался, – пишет во вступительной статье публикатор, – над странным числовым окончанием названия “Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять)”. Видимо, принимали это за очередную причуду футуристов. Между тем все названия их выставок – “Бубновый валет”, “Ослиный хвост”, “Мишень” и др. – имели свое обоснование... “0,10”, т. е. “одна десятая”, совершенно не соответствует расшифровке в скобках: “ноль-десять”. Письма Малевича позволяют понять, в чем тут дело. 29 мая 1915 года он писал: “Мы затеваем выпустить журнал и начинаем обсуждать, как и что. Ввиду того, что в нем собираемся свести все к нулю, то порешили его назвать «Нулем». Сами же после перейдем за нуль”. Идея свести все предметные формы к нулю и шагнуть за нуль – в беспредметность – принадлежала

¹⁰ Лифшиц М. Искусство и современный мир. М., 1978. С. 141.

¹¹ Архив ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 1186.

Малевичу (публикатор полагает, что это – важная заслуга Малевича. – В. К). С предельной остротой он выразил ее в манифесте 1923 года “Супрематическое зеркало”. Но и в брошюре, продававшейся на выставке, Малевич, заявив о своем полном разрыве с предметными формами, писал: “Но я преобразился в нуле форм и вышел за 0–1”. Девять остальных участников выставки тоже стремились “выйти за 0”»¹².

Как видим, публикатор придает большое значение манифестам Малевича и в этом, безусловно, прав.

В одном из писем к М. В. Матюшину Малевич, говоря о супрематизме, подчеркивает: «Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями». Пренебрежительное, неблагодарное отношение к земле, к природе вообще характерно для Малевича. Такого «изгнания природы» из искусства, такого испепеляющего выжигания «ростков земли» еще не знало не только отечественное, но и мировое искусство. И когда Малевич говорит, что у прежних художников «сознание путалось среди кустов, заросших парков, берегов рек и чердаков крыш», то за этим видится не только личное желание уйти в «пустоту пустынь». Лишить человека земных забот, радостей бытия на родной земле, радостей, отражаемых художниками в искусстве, увести человека за нуль, за тот предел, где он лишается исторического осознания своего бытия на земле, – вот сокровенное и публично объявленное стремление Малевича. «Нуль», провозглашенный им, ведет художника к духовной смерти, а искусство делает ненужным.

Как видим, манифесты, «подписанные» или провозглашаемые, упорно внедрявшиеся в жизнь, непосредственно связаны с деятельностью художника. К тому же в данном случае мы имеем дело не только с личными поисками, но и с широкой программой преобразования действительности. Надо сказать, для модернистов при крайнем их индивидуализме вообще характерно «групповое» сознание (именно групповое, а не коллективное) и абсолютное стремление «переделать» мир по образу и подобию своему. Это-то и делает их манифесты не столь безобидными, как может представляться на первый взгляд.

Другой известный писатель делится своим авторитетным мнением о коллекции русского авангардизма в лондонской Тейт-галерее: «Одна из лучших коллекций мира считала украшением своей коллекции Наталью Гончарову и Михаила Ларионова, и я, естественно, испытывал гордость, и в то же время чувство это было отравлено. Почему, спрашивается, я должен любоваться картинами многих наших русских художников в зарубежных музеях, а не у себя дома? Я представил себе выставленное в этих залах наше молодое искусство первых лет революции, во всем его многообразии – Татлина, Филонова, Кончаловского, Фалька, Кузнецова, Штеренберга, Шагала, Кандинского, Григорьева – их поиски, находки, открытия, представил себе, как бы сразу сместились все оценки. Миру открылось бы, как много великолепного создало наше молодое искусство, стало бы ясно, что все лучшее начиналось уже тогда и было смелее, талантливей, интересней». А критик подхватывает эти суждения как свидетельство углубленного интереса писателя к изобразительному искусству¹³.

Интерес к модернизму исследователи его, как правило, объясняют благородными мотивами, вроде бы не вызывающими возражений. Так, один из них пишет: «Недостаточно изучены критический реализм и модернизм в его разветвлениях... Чтобы глубже разобраться в литературном процессе рубежа XIX–XX вв., необходимо тщательно изучить творчество всех писателей, многочисленные течения и школы». Подкрепляя свои научные установки, исследователь ссылается на авторитетные суждения: «К художественному наследию писателей послеоктябрьской поры, по утверждению В. Перцова, “должен быть особый идеологический подход. И глупо здесь пугать жупелом «модернизма»: как художественное направление модернизм

¹² Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 181.

¹³ Север. 1982. № 2.

плох – сколько раз нужно это повторять! – но нельзя все валить в одну кучу; отдельные мастера, произведения, элементы искусства могут быть интересны и хороши. Глупо было бы не стремиться во всем этом разобраться и взять лучшее”. С высказыванием Перцова, – утверждает исследователь, – следует согласиться. Необходимо решительно отказаться от сравнительно недавно бытовавшей практики во всех случаях давать литературным направлениям и их представителям однозначную оценку: только положительную или только отрицательную»¹⁴.

С научной точки зрения, необходимость всеобъемлющего изучения истории, в данном случае истории литературы, не вызывает сомнений. Но попробуем вдуматься в некоторые «но»... Во-первых, почему столь глубокий интерес проявляется именно к модернизму, который хотя и развивался порой под революционными лозунгами, но в существе-то своем не имеет к революции никакого отношения. Во-вторых, нельзя сегодня не видеть, что со своими формалистическими в отношении формы и космополитическими установками по существу модернизм, особенно в 20-е годы, нанес значительный урон развитию русского искусства. Дело, как мы знаем, доходило до прямого и сознательного уничтожения памятников русской культуры. В-третьих, в истории нашей культуры есть немало страниц, познание которых более насущно, чем изучение модернизма, если мы хотим «глубже-то разбираться»! Однако исследователи и вообще разного рода знающие люди хлопочут о льготных условиях лишь для модернизма – для Бурлюков, Татлина, Малевича, Штеренберга и прочая и прочая. Конечно, дело личных интересов ученого, что ему изучать, но для общества важно, чтобы личные исследовательские интересы ученых (критиков, искусствоведов) совпадали с потребностями развития общества.

Наконец, нужно ли выискивать «элементы искусства», когда можно найти целые эпохи и уж во всяком случае отдельные явления, которые до сих пор не освоены наукой?! Утверждение же об «отдельных мастерах», «произведениях» чересчур аксиоматично, чтобы быть убедительным. Оно основано на известной нам формуле: супрематизм как направление неприемлем, но создатель его «бесспорно талантлив» и потому заслуживает внимательного изучения.

Исследователь выступает против «только положительной или только отрицательной» оценки, видимо стремясь к большей диалектичности. Однако в его «диалектике» вполне открывается путь к релятивизму. Зная некоторые законы общественного развития (я имею в виду теорию и практику исторического материализма), мы, безусловно, можем оценивать многие явления как положительные или отрицательные и в зависимости от этой оценки к ним относиться. Более того, история всегда развивалась под знаком категорического разделения всех явлений на добро и зло, нравственное и безнравственное, возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное. Оценивая те или иные явления, люди всегда видели за этими понятиями конкретное содержание, способствующее общественной устойчивости или разрушающее его. И хотя содержание многих понятий трансформируется в ходе исторического развития, основу свою они никогда не утрачивают. В противном случае люди впали бы в крайний релятивизм и трудно было бы говорить о какой-либо преемственности в развитии нравственной и эстетической культуры человечества. Во всех случаях на вопрос, что есть добро, а что есть зло, мы вынуждены были бы отвечать: «Смотря с какой точки зрения». К счастью, этого все же не происходит.

Приняв за отправную точку стремление с помощью литературы «служить истине и добру», как это делали все великие (да и не только великие) русские писатели, художники, мы не должны отказываться от четких, даже если называть их «однозначными», оценок, так как истина и добро имеют свои границы и не должны смешиваться с заблуждением, ложью и злом. И если человек не всегда умеет разобраться в этом в живой действительности, то, во всяком случае, он обязан это сделать на историческом отстоянии. При этом всегда должно стремиться

¹⁴ Куприянов И. Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). Киев, 1978. С. 6–7.

к отделению зерен от плевел и в самом живом процессе, в жизни сегодняшнего дня – в этом смысле мы делаем историю, способствуем всходам добрых злаков или взращиваем злое семя.

Процесс реконструкции и гальванизации модернизма неизбежно несет с собой и переоценку, переакцентировку в оценке различных явлений реалистического искусства (вспомним писательское «как бы сразу сместились все оценки»!).

Модернизм, как известно, основывается на отрицании предыдущего художественного опыта даже в тех случаях, когда он пытается найти для себя историческое обоснование (ссылка примитивистов на опыт прерафаэлитов и на скальную живопись, абстракционистов – на орнаменталистику и проч.). Так уж случилось, что у нас расцвет модернизма совпал во времени с революционной перестройкой общества, когда всякое отрицание прошлого внешне выглядело явлением революционного порядка, революционного характера. И политики в искусстве не преминули воспользоваться этим. Надо заметить, что однозначное отрицание многих сложных явлений русской действительности вплоть до последнего времени мало у кого вызывало желание посмотреть на эти явления шире, в исторической перспективе, что настоятельно предпринимается ныне в отношении модернизма. И почти никогда не учитывается тот факт, что модернизм зародился практически одновременно в нескольких капиталистических странах, в том числе и в России. А то, что в течение всего нашего столетия он благополучно «развивался» в странах Запада и ныне дошел до крайнего абсурда, показывает как раз его чужеродность революционным идеалам.

К традициям, к позитивному опыту прошлого, вопреки указаниям В. И. Ленина об отношении к наследию, как-то довольно долго держалось у нас (и до сих пор иногда проскальзывает) высокомерно-пренебрежительное отношение. Еще в 1909 году А. Белый писал: «Слишком боимся мы дурного привкуса, который случайно соединяется у нас со словом “самобытность”. Полемика нам испортила слово: и, из боязни перед испорченным словом, от самобытности мы отрекаемся космополитством».

Вопрос об отношении к самобытности, к национальным традициям в искусстве, к классическому наследию вообще, как показал опыт последнего времени, оказывается сегодня животрепещущим. Появляется масса всевозможных интерпретаторов и переделывателей, подверстывающих классику под свои интересы и взгляды, что, впрочем, в нашей печати неоднократно отмечалось. Но если интерпретации оправдывают тем, что это, мол, «новый» взгляд, «современный» подход и т. д., то всевозможным публикациям, разбросанным по разным изданиям, приходится удивляться. Так, в сборнике «День поэзии» (Л., 1966) находим черновые наброски статьи Э. Багрицкого «Записки писателя» (сама статья опубликована в журнале «Октябрь», 1920, № 4). Нет слов, творческое наследие Э. Багрицкого заслуживает пристального внимания, но нужно ли публиковать не вошедшие в окончательный вариант статьи наброски, в которых ярко выражено нигилистическое отношение к традициям, к прошлому вообще, и к прошлому русской литературы в частности?!

«Беллетристы, – не без иронии пишет Багрицкий, – несут на своих плечах многовековый груз русской литературы. Даже внешний вид их специально приспособлен к этому. Причем чем хуже беллетрист, тем больше традиций сидит на его лице. Вот за эту-то традиционность их и уважают. Они в атмосферу сегодняшнего дня вносят дух “славного прошлого”».

Между тем «многовековый груз русской литературы», над которым иронизирует Багрицкий, есть наша национальная гордость, наш вклад в общечеловеческую культуру, и «славное прошлое», заключенное поэтом в кавычки, есть наша литература и наша история, полная героических и трагических для русского народа страниц.

Особые симпатии у публикаторов такого рода вызывает творчество обереутов, и прежде всего, конечно, Даниила Хармса. О нем тоже творится легенда. Вот, например, какое наставление получает читатель от публикатора: «При знакомстве с произведениями Д. Хармса нужно отрешиться от многих привычных представлений. И прежде всего совместить часто разде-

ляемые понятия “жизнь” и “творчество”. Свою жизнь он превратил в странную артистическую игру, сделав искусство единственной формой общения с миром. Это превращение было органичным и не имело ничего общего с позерством или снобизмом. Так выразилась натура Хармса-романтика нового времени».

Говорить о творческом кредо Хармса (его стихи для детей в последнее время стали широко переиздаваться), пожалуй, нет надобности, так как обереуты получили в литературоведении необходимую оценку. В качестве же иллюстрации приведу одно из стихотворений Хармса, опубликованных в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год» (Л., 1980), которое представляется публикатору наиболее интересным:

станем биться
по гуляне
пред иконою аминь
рукавицей на колени
заболели мужики,
вытирали бороною
блюдца
было боязно порою
оглянуться
над еремой становился
камень
яфер
он кобылку сюртуками
забояферт...
и т. д.

Эта вычурная белиберда мало отличается от других опубликованных там же стихов Хармса. Обогатится ли читатель? Едва ли. В сборнике описаны также материалы Хармса, хранящиеся в Пушкинском Доме, словно и нет более неотложных задач, чем познакомить читателя со всеми бумажками мастера «веселой зауми». Выпуски упомянутого не раз «Ежегодника» с удовольствием предоставляют свои страницы для публикаций подобного рода. Вот, к примеру, еще одна характерная в этом отношении публикация – «Из истории русского авангарда» (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979), которая не только отличается общим панегирическим тоном, но, в сущности, представляет прямую переоценку модернизма, переходя в чистую апологику и тем внося в общественное сознание эстетическую дезинформацию.

«Период обновления искусства (считая с начала движения импрессионистов), растянувшийся во Франции на десятки лет, – пишет публикатор, – уплотнился в России до 10–15 лет. Важность поворота, совершавшегося в русском изобразительном искусстве предвоенных лет, полностью будет осознана позже, после революции, когда станет очевидным глубокое воздействие на западную живопись и архитектуру пластических идей, возникших в России. Но наиболее проницательные художники уже тогда, на пороге мировой войны, чувствовали, что русское искусство становится одной из ведущих сил европейского художественного развития». И далее объясняется необходимость появления искусства Филонова (и других) таким образом: «Сама логика развития искусства поставила творчески чутких мастеров перед неизбежностью выхода из кубизма. Кто останавливался на кубизме, тот окостеневал как художник и оттеснялся с магистрали развивающегося искусства».

Странно читать сегодня подобные «откровения». Если импрессионизм со многими оговорками (я имею в виду утерю психологизма, социальности, глубины, а также некоторый схе-

матизм в целом, чрезмерное увлечение незавершенностью и др.) еще можно считать «обновлением искусства», то ко многим последующим явлениям художественной жизни понятие «обновление» явно не подходит, даже если сами явления и новые. Ведь понятие «обновление» несет в себе элементы положительной характеристики, которая неуместна применительно к кубизму или к последующим «измам». «Важность поворота» для «европейского художественного развития» – характеристика весьма сомнительная. Русский авангард действительно оказал влияние на развитие западного художественного сознания, что признают и теоретики, и практики модернизма, однако это ведь развитие тупиковых направлений, а не реалистического искусства. Если бы европейское художественное развитие в XX веке ознаменовалось значительными достижениями в реалистическом искусстве, да при этом благодаря влиянию русского искусства, тогда было бы о чем говорить. Пластические идеи, о которых говорит публикатор, не составляют чести России, как, впрочем, и «русское искусство», о котором здесь идет речь, к таковому не относится, ибо модернизм не имеет родины, где бы он ни зародился, – он всегда неизбежно антинационален и космополитичен. Настоящее же русское искусство, существовавшее в то время и действительно произведшее сильное впечатление на европейское сознание, публикатора как-то не очень занимает. А между тем в это время работали К. Коровин и В. Серов, Н. Рерих и З. Серебрякова, К. Сомов и А. Бенуа, Б. Кустодиев и А. Рылов, В. Суриков и И. Репин и многие другие замечательные художники. Так можно ли согласиться с определением «магистралей развивающегося искусства»?! Ведь имеется в виду именно модернизм в различных его ответвлениях. Можно, конечно, согласиться, что модернизм был магистралью в искусстве, но в том лишь смысле, что он вытеснял из жизни все здоровое, реалистическое, все самобытно русское.

Судьба реалистического искусства в первые послереволюционные годы, как известно, была весьма многотрудной. В этой связи следует вспомнить деятельность упоминавшегося уже Н. Н. Пунина, заведовавшего в 1918–1923 годах Петроградским отделом изобразительного искусства Наркомпроса и одновременно бывшего заместителем наркома А. В. Луначарского по делам музеев и охране памятников искусства и старины, то есть фактически стоявшего во главе всей петроградской художественной жизни. Тлетворная роль модернизма и его носителей в художественной жизни молодой республики, в судьбе русского реалистического искусства и отдельных его представителей еще ждет своего исследователя. (Я имею в виду период до постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».) Достоин, однако, удивления, что при таком широком внимании к модернистскому «искусству» до сих пор остался в стороне вопрос о формах и методах борьбы с реализмом и художниками-реалистами. Между тем свидетельств осталось немало. Приведу здесь лишь немногие из них.

В 1930 году критик Абрам Эфрос, рисуя портрет Д. Штеренберга, писал: «Никто не слышал о Штернберге¹⁵ у нас до весны восемнадцатого года. Штернберг возник после октябрьского переворота возле Луначарского. Ему была присвоена должность чего-то вроде субкомиссара по делам изобразительных искусств. Он являлся официальным рулевым той маленькой группы художников, которая в те годы объявила футуризм законным стилем революции. Но в этом кружке хорошо знали всех, кроме Штернберга. Там люди и стремления были ясны; темей был один он. Там был дальновидный Альтман, там был бесноватый Пунин, там был шумолюбивый Маяковский, там был цинический Брик, там был апологет крепкой власти Чехонин, там был упорно пробивающийся Карев, там был настоящий святой комфутуризма, вдохновленный юродивый – Татлин. А что такое “Штернберг”? – спрашивали мы»¹⁶.

¹⁵ Ныне исследователями принято написание – Штеренберг.

¹⁶ Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 290.

Сам А. Эфрос немного рассказывает о Штеренберге, но это немногое весьма выразительно и вполне показывает, какую роль мог сыграть и играл Штеренберг.

«Штернберг родился в Житомире, учился в Париже и стал художником в Москве», – пишет Эфрос. И далее: «Штернберг – западник и не желает быть иным. Нитей между его приемами и традициями русского искусства не протянешь». Это говорит доброжелатель, которого никак не упрекнешь в недобросовестности данных свидетельств.

Характер деятельности левых художников и разделявших их взгляды деятелей хорошо описан тем же А. Эфросом: «Нас одолевали правые художники – вредная моль, вообразившая, что пришло ее время. Она воспользовалась неразберихой в молодом московском Совете и захватила художественные рычаги. Она засела во всех комиссиях и инстанциях. Она что-то делала с кремлевской стариной, с коллекциями, с музеями. Даже в Третьяковскую галерею, в нашу цитадель, сами себя назначали начальством – “рыжий Яковлев”, Жуковский, Виноградов и другие последыши передвижничества; все они теперь уже давно эмигранты. Они не успели, однако, наделать никаких бед. Время было недисциплинированное: мы, грабаревская группа, попросту выпроводили их из Галереи вон; было решено без боя ее не сдавать. Тогда-то в поисках союзников мы протянули руку Петрограду. В ответ штернберговцы выехали в Москву»¹⁷. В Москве была назначена встреча в «Метрополе», в номере А. В. Луначарского. «Совещание было решающим, – пишет Эфрос. – Моль прихлопнули. Рыжий Яковлев больше в Галерею не заявлялся. Образовалась коллегия по делам музеев, с Н. И. Троцкой во главе. Началась эра “Мертвого переулкa, 9”»¹⁸.

Конечно, нас не удивит такой «культурной» бранью, как «моль», – мы приучены к выражениям и более крепким, на какие особенно щедры были футуристы. Однако нельзя не заметить в этом словечке злого раздражения против художников-реалистов, наследовавших традиции передвижников. А. Эфрос окончательно «уничтожает» противников политически, указывая на то, что «последыши передвижничества» оказались в лагере эмигрантов. Вопрос этот не так и прост. Нельзя не видеть, что именно модернисты, захватившие практически все культурные учреждения, музеи, учебные заведения и т. д., создали для многих русских художников-реалистов нетерпимую атмосферу. В этой связи можно вспомнить судьбу Константина Коровина, эмиграция которого в значительной степени была вызвана атмосферой, создавшейся в художественной жизни, а не отрицательным его отношением к Советской власти.

О положении, сложившемся в Московском училище живописи, ваяния и зодчества после 1918 года, рассказывает Д. Н. Кардовский в письме от 9 ноября 1920 года к П. И. Нерадовскому: «В это время Д. П. Штернберг, которого я встретил в Московском отделе ИЗО, предложил мне занятия в Московских мастерских... Здесь явная тенденция в так называемую левую сторону, в числе профессоров, например, заведующих отдельными мастерскими, состоят Кончаловский, Машков, Кандинский, Шевченко, а затем в других отделениях, которые, кстати сказать, построены по факультетской и какой-то очень хитрой и нарочито придуманной схеме, состоят как-то мне неизвестные имена – Певзнер, Баранов-Росин, Масютин, Фалилеев в графической мастерской, в которой на первое время и я взялся вести рисование. Из прежних профессоров ни Коровина, ни Архипова, ни Малютина хоть. Да уж дело сделано...»¹⁹.

Некоторый свет на художественное положение тех лет проливает в своих воспоминаниях о Коровине и И. Г. Машковцев: «Хотя рядом были новые мастера – Ларионов, Татлин, Штернберг и ми. другие, молодежь органически тянулась к Коровину. И вот Коровина хотели, видимо, урезать, сократить цену его человеческого и художественного обаяния, а это обаяние

¹⁷ Там же. С. 293–294.

¹⁸ Там же. С. 295.

¹⁹ Цит. по кн.: Константин Коровин. М., 1963. С. 514.

было, и испытали его все, кто наблюдал Константина Алексеевича в последние годы его жизни. Существовало прямое желание сделать все, чтобы помешать той линии развития искусства, провозвестником которой был Коровин. Как-то я встретил в Наркомпросе, помещавшемся тогда на Остоженке, Штернберга, Татлина и др. Находившийся там же Грабарь подошел к окну и залюбовался пейзажем. Тогда подходит к Грабарю Татлин и говорит: “Импрессионист любит пейзажем”. Это было сказано иронически и зло. Мне стало страшновато, и многое делалось понятным, понятным стало и то, что неприемлемо было для людей этого круга и все искусство Коровина...»²⁰.

К сожалению, некоторые современные исследователи проводят преимущественно ту линию, которая идет от «Мертвого переуллка, 9». Так, нередко приходится читать подобное следующим суждениям: «Как бы ни оценивать творчество В. В. Кандинского различных периодов, нет сомнения в том, что в истории живописи его произведения заняли крупное место». Или: «Без живой, деятельной фигуры Кульбина, пропагандиста “нового искусства”, невозможно представить картину предвоенной художественной жизни России»²¹. Для картины художественной жизни эти имена, конечно, значимы, но для нас представляет значимость не картина художественной жизни как таковая, а те художественные ценности, которые созданы в этой жизни. Не следует подменять художественные ценности описанием художественной жизни, что, однако, нередко делается на страницах самых различных печатных органов. Такая подмена, несомненно, способствует утверждению авангардистских воззрений в современном сознании, что, естественно, ослабляет внимание и интерес к искусству реалистической традиции.

Современные приверженцы модернизма понимают, что свидетельства, подобные тем, которые дают Н. Г. Машковцев, Д. Н. Кардовский, да и тот же А. Эфрос, компрометируют этих деятелей художественного движения. Так, М. Ю. Евсевьев предпринимает исследование «Из истории художественной жизни Петрограда в 1917 – начале 1918 гг.», в котором утверждает, что «поскольку принципом формирования коллегии²² было *назначение* (здесь и далее выделено М. Ю. Евсевьевым. – В. К.) ее членов, то старая легенда о захвате “левыми” командных постов в руководстве изобразительным искусством Петрограда одним этим опровергается... Коллегия неизменно пользовалась большим доверием А. В. Луначарского. Нет ни одного факта, свидетельствующего о каких-либо недоразумениях между Наркомпросом и ею либо кем-то из ее членов из-за практической работы. Все восемь человек, образовавшие ядро Коллегии в начале 1918 г., проработали до общей реформы Комиссариата в середине 1921 г.»²³.

Совершенно очевидно, что автор пытается выдать группе левых художников, занявших ведущие посты в художественной жизни, своего рода мандат неприкосновенности, представив их как проводников художественной политики Советской власти, которая в лице А. В. Луначарского возложила на них все необходимые полномочия. Исследователь приводит ряд «доказательств» положительной деятельности советской художественной администрации «первого призыва». «Опыт объединения в руках художников творческих и административных начал редок в мировой практике и свидетельствует о созидательном характере советской художественной политики уже на самом раннем этапе художественного строительства», – пишет далее М. Ю. Евсевьев. Однако ряд дальнейших реформ в художественной жизни и особенно весь дальнейший путь развития искусства свидетельствуют скорее о естественных издержках, возникавших в ходе революционного переустройства общества. Никто не собирается отрицать того, что по направленности и целевой установке художественная политика Советской вла-

²⁰ Там же. С. 457^158.

²¹ Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л., 1981. С. 399^100.

²² Имеется в виду Петербургская коллегия по делам искусства и художественной промышленности.

²³ Проблемы искусствознания и художественной критики: межвуз. сб. Л., 1982. С. 180–181.

сти всегда была созидательна. Но строительство нового общества не всегда было безоблачным и ясным, и нет никакой надобности сегодня, пользуясь тем, что с кадрами в художественной жизни первых лет Советской власти были немалые трудности, утверждать, будто состав художественной администрации первых лет был тем, в котором именно и нуждалась молодая республика. Симпатии исследователя настолько откровенны, что он не только отрицает известный факт захвата «левыми» командных постов, называя его «легендой», но и пытается сделать этих художников из «левых» «жизнеспособными», необходимыми новой, революционной действительности. «Объединить и охарактеризовать творческое направление художников – членов Коллегии условным и маловразумительным термином “левые” не представляется возможным. Просто они составляли часть жизнеспособного ствола новейшего русского искусства. Новейшего в том смысле, в каком были в свое время новейшими классицизм, романтизм или импрессионизм. В силу творческой и социальной напряженности наиболее активным в эпохи революций всегда оказывалось живое искусство, а не могучие в прошлом, но одряхлевшие движения. Такова, например, связь классицизма с французской буржуазной революцией, демократического искусства с Парижской коммуной, связь художников различных творческих направлений с русской революцией 1905 года, объясняющаяся многообразием социальных сил последней»²⁴.

Нет надобности говорить о необоснованности подобных параллелей хотя бы уже потому, что модернизм начала века противопоставлял себя реализму, который и сегодня еще относим мы не к совсем уж «одряхлевшим движениям», в то время как «часть жизнеспособного ствола новейшего русского искусства» если и существует в истории искусства, то не как факт самого искусства, а лишь как момент его истории. В истории же искусства, как известно, рассматриваются не только произведения искусства, то есть не только духовные ценности, но и все, что мешало их созданию. И в этом плане можно говорить обо всем вплоть до манифестов, зовущих человечество в «пустоту пустынь», за «пределы нуля». Касательно того, определяет ли в данном случае существо дела понятие «левые», надо сказать, без этого понятия ко времени создания коллегии, за исключением Н. И. Альтмана и А. Т. Матвеева, едва ли о членах ее можно было говорить как о художниках.

Возвращаясь к сочиненной исследователем легенде о «назначении» коллегии, хочется добавить, что исследователь сам показывает, как, пользуясь, очевидно, дружбой А. В. Луначарского, Д. П. Штеренберг подбирал кандидатуры в члены коллегии. «Незадолго до смерти, – пишет он, – Н. И. Альтман вспоминал, что он помогал Д. П. Штеренбергу подбирать художников в коллегию, так как тот недостаточно хорошо знал их». Это вполне согласуется со свидетельством А. Эфроса, указывающего, что и имя Штеренберга художникам было незнакомо. Да и исследователь невольно указывает на полную неосведомленность Штеренберга в делах искусства. «...4 марта 1918 г., – пишет он, – секретариат Д. П. Штеренберга разослал несколько приглашений следующего содержания: “Заведующий Отделом изобразительных искусств при Комиссариате народного просвещения просит Вас быть членом Коллегии по искусству и художественной промышленности и пожаловать на заседание 5-го с. м. в 8 час. вечера в здании Зимнего дворца, Детский подъезд”. В примечании М. Ю. Евсеев поясняет: “Обнаружены три таких приглашения, адресованные С. В. Чехонину, А. Т. Матвееву и художнику-ювелиру Григорию Ивановичу Уткину». Последний в работе коллегии участия не принимал. Сведений о нем обнаружить не удалось»²⁵.

Здесь не место останавливаться на всех выкладках исследователя. Сделаю лишь одно сопоставление. «Любопытно, – отмечает он, – что никто из них не учился в императорской Академии художеств и что трое вышли из Боголюбовского училища в Саратове». Заканчива-

²⁴ Там же. С. 181.

²⁵ Там же.

ется же исследование признанием их заслуг в «решении задач, выдвинутых Октябрем перед мастерами искусств». «Первым большим делом Коллегии стало осуществление декрета Совнаркома об упразднении Академии художеств и реорганизации Высшего художественного училища и создание на основе его Свободных мастерских»²⁶.

Что было потом, в общих чертах нам хорошо известно. «Это было время, когда для нового контингента “Вхутемаса”... на учебные холсты для всевозможных кубистических упражнений изрезали двенадцатиметровый шедевр Рериха “Град Китеж”. Корин однажды, идя мимо “Вхутемаса”, увидел, что все гипсовые копии с античных скульптур, на которых он сам так недавно учился рисовать, выброшены и свалены в кучу на дворе...» – пишет об этом времени В. Солоухин²⁷. Корин, один из представителей, по логике цитируемого исследователя, «могучих в прошлом, но одряхлевших движений», нанял извозчика и вместе с братом перевез к себе в мастерскую уцелевшее. Естественно, что подобная «реорганизация» не входила в «задачи, выдвинутые Октябрем»! В то же время именно так понимали революцию модернисты всех мастей – и это хорошо видно не только из их программных заявлений и всевозможных манифестов, но и из самой творческой практики вплоть до строк «время пулям по стенам музеев тенькать».

Не буду говорить, сколь символично уничтожение «Града Китежа», приведу лишь оценку этих «кубистических упражнений», данную И. Э. Грабарем в 1946 году в письме к А. И. Гусеву. «Октябрьская революция, раскрепощая жизнь и открывая дорогу новым силам, естественно, должна была призвать к строительству художественных вузов, на смену изживавшему себя чиновничеству, новые молодежные кадры. К сожалению, отсутствие у последних опыта и знаний и тяготение их к анархо-хаотическим установкам вскоре открыло двери вузов представителям крайних, так называемых левых, течений – футуризму и беспредметничеству в живописи и скульптуре, конструктивизму в архитектуре.

Отсюда был один шаг до утверждения, что учиться вообще не надо, а надо только творить, и чем меньше уметь и знать, тем лучше для искусства. “Левое” в кавычках было отождествляемо с левым в политике и революции, почему некоторое время его проповедники, выпускавшие десятками всевозможные “манифесты”, имели успех, тормозя учебное дело.

Так продолжалось около 10 лет – время достаточное для того, чтобы погубить целое поколение даже одаренной молодежи, не говоря уже о пассивной и безвольной массе. Эти 10 лет наложили такую печать на деятельность вузов, что ее последствия приходится чувствовать до сегодняшнего дня.

Был полностью отравлен вкус к рисованию: “рисование – скука, писать – веселее”. “Вообще не надо рисовать, а лучше прямо писать”. “Талант познается только в живописи”»²⁸.

Ученый в данном случае говорит лишь об одном факторе упадка, происшедшего в результате торопливых реорганизаций, – утере мастерства рисунка. Но совершенно очевидно, что реалистическое искусство не может существовать вне рисунка. Для «левого» же искусства рисунок действительно не обязателен. Однако все, что существовало до XX века под названием «искусства», бесспорно, держалось на рисунке. Из приведенного высказывания видно, что многие модернисты держались на внешней близости своих «анархо-хаотических установок» к политической левизне и революционности, хотя ясно, что вовсе недостаточно одной «левизны», чтобы обрести неоспоримую ценность и в области самой художественной деятельности.

²⁶ Там же. С. 182.

²⁷ Наш современник. 1982. № 1.

²⁸ Грабарь И. Письма. 1941–1960. М., 1983. С. 73.

Искусство в XX веке, как никогда, социально и идеологично. Вопрос о том, какому направлению, какой «школе» быть частью нашего духовного опыта, – вовсе не является лишь делом вкуса. Это, в конечном счете, вопрос о том, каким быть человеку.

В этом смысле показательна исповедь Василия Каменского, впервые опубликованная под названием «Путь энтузиаста» в 1931 году и переизданная Пермским книжным издательством в 1968 году. Все в ней дышит самовосхвалением, презрением к обществу, и не к буржуазному только, как чаще всего это подается, а именно ко всякому обществу, гипертрофированной жаждой славы, стремлением к разрушению традиций и т. д. Приведу некоторые характерные не только для футуристов, но и для модернизма в целом высказывания.

В «Садке Судей» и «Пощечине общественному вкусу», с удовлетворением отмечает Каменский, «все было пропитано революцией искусства, где все дышало разрушением традиции “устоев великой русской литературы”...».

«С оглушительным грохотом разорвалась эта бомба (здесь Каменский ведет речь о книге «Садок Судей». – В. К.) на мирной дряхлой улице литературы (заметим, что в это время работали Горький, Бунин, Куприн, Блок и др.! – В. К.), чтобы заявить отныне е пришествии новой смены новых часовых, ставших на страже искусства по воле пришедшего времени. Это совсем замечательно, что критики, писатели, буржуа, обыватели, профессора, педагоги и вообще старичье²⁹ встретили нас лаем, свистом, ругательствами, кваканьем, шипеньем, насмешками, злобой, ненавистью. Газетные брешковские-измайловы-яблоновские-суворины крыли нас обойными поэтами, Геростратами, мальчишками-забияками, сумасшедшими, анархистами, крамольниками»³⁰.

Футуристы называли себя «людьми нового, современного человечества», «голубями из ковчега будущего», они ставили своей целью «вспороть брюхо буржуазии-мещан-обывателей» и призывали не бояться «свирипых морд отцов тихих семейств» (Д. Бурлюк) и т. д.

Книга вообще на треть состоит из брани в адрес противников. Она пестрит выражениями типа «гнусная газетная пачкотня», «провокационные гнусные статьи», «глупейшие разговоры наших безграмотных критиков в бульварных газетах» и так далее, когда речь идет о противниках, и превосходными эпитетами вроде «нашего торжественного шествия», как только заходит речь о футуризме в целом или о его отдельных представителях.

Футуристы, как и многие другие так называемые новаторы, сами старались закрепить за собой славу борцов против мещанства. Нередко последующие исследователи эту их славу, вольно или невольно, упрочают. Однако если вникнуть в смысл и форму такого самоутверждения, то придется сделать прямо противоположный вывод: именно они сами и есть порождение мещанства и выражение его, так сказать, оборотная сторона одной медали. Это хорошо видно из стихов Игоря Северянина:

Я презираю вас пламенно, тусклые ваши сиятельства,
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!

Свое движение футуристы обосновывали, исходя из новейших научных и технических достижений. В сущности, футуризм – явление не столько литературное, сколько социально-психологическое. Это литература своеобразного психического шока, возникшего у ряда литераторов (да и не только литераторов), наиболее чутких к технологии и не обладавших достаточной мыслительной и душевной силой, чтобы справиться с наступлением «железного века». То, что наиболее талантливым писателям этого времени были чужды разного рода

²⁹ Мемуары писались после революции, поэтому, видимо, в данном списке нет рабочих, которые так же относились к футуристам, как и перечисленные Каменским социальные группы.

³⁰ Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 97–98.

«новаторские» идеи футуризма и других разновидностей модернизма, доказывает не «кабинетность» этих писателей, как утверждали футуристы, а именно их силу, умение видеть главное в жизни, отделять вечное от преходящего. Однако и в наше время нет-нет да и появятся такие напуганные литераторы, которые думают, что коль скоро наступил век НТР, то от всего сделанного надо отречься и немедленно начать мыслить «по-новому».

В. Каменский признавал, что «с приходом Октября роль футуризма как активного литературного течения кончилась» и что «отныне все переиначилось». Это естественно, хотя и не совсем точно, потому что по своим социальным установкам и творческим устремлениям футуризм был глубоко чужд народу. Он был движением, адресованным той толпе, которую футуристы презирали.

Описывая давку возле Политехнического музея, сопровождавшуюся нарядом конной полиции, Каменский свидетельствует: «Подобного зрелища до нас писатели никогда не видали и видеть не могли, так как с толпой, с массой связаны не

были, пребывая в одиночестве кабинетов». Подразумевается, что ни Толстой, ни Гоголь, ни Достоевский, ни Лесков не были связаны с народом. Надо сказать, однако, что, в сущности, для Каменского, как и для футуризма вообще, понятие «народ» не существует. Народ для них – то же, что и «толпа», «масса». Еще Пушкин под «толпой» подразумевал лишь светского обывателя, а не народ, причем именно не весь «свет», а его худшую часть. У Каменского же то, что он называет «толпой», и есть фактически «буржуазия-мещане-обыватели», против которых направлен пафос футуристов и в близости к которым, фактически того не желая, расписывается Каменский. Между понятием «толпа», «масса» и тем, что В. И. Ленин называет «народные массы», лежит непроходимая пропасть, преодолевать которую и не входило в задачу футуристов. Об этом свидетельствует, если воспользоваться методами аргументации А. Эфроса, личная судьба «учителя» русских футуристов Давида Бурлюка, Артура Лурье и ряда других представителей модернизма, вполне добровольно оказавшихся в эмиграции.

Перечитывая сегодня эти необоснованные притязания футуризма на близость к народу, вновь и вновь приходишь к выводу, что ни Каменский, ни Крученых, ни Бурлюк никакого отношения к «велению Вечности» не имеют, а «просыпаются» они лишь по желанию различных исследователей, публикаторов, издателей вернуть «ветреным метрам» все более теряемый ими романтический ореол «новаторов», «преобразователей», «революционеров искусства» и т. и.

Перечислять и разбирать бесчисленные примеры апологетического отношения к модернизму, попыток прямого или косвенного стремления к его возрождению нет необходимости. К тому же дело не только в отдельных специальных публикациях, хотя и они весьма важны. Однако гораздо успешнее переоценка модернизма внедряется в сознание публики на выставках, в разного рода мелких заметках, информациях, в отдельных высказываниях типа «выдающийся мастер живописи XX века», «известный художник», «великий художник» или понятий «культурные ценности», «сокровища», «шедевры» и т. д., когда они применяются к разного рода сомнительным ценностям.

В 1977 году в ЦДЛ проходила выставка работ В. Е. Татлина. Очевидно, уважая историю вообще, необходимо делать и такие выставки, по крайней мере за пределами таких святилищ, как Третьяковская галерея или Русский музей. О выставке «Литературная газета» дала заметку под романтическим названием «Тайновидец лопастей», в которой автор характеризует Татлина как «человека удивительной, разносторонней одаренности, с первых дней революции связавшего свое творчество с искусством коммуны». Как видим, и здесь первым аргументом выдвигается якобы революционность Татлина, хотя на самом деле он и ему подобные лишь пытались приспособить к себе революцию, присоединиться к ней. «Хорошо, – говорится в заметке, – что выставка в ЦДЛ, где заботливо собраны и так бережно восстановлены многие произведения Татлина, где можно познакомиться с редкими документами и фотографиями, напоми-

нает нам об этом щедром мастере. Велимир Хлебников называл Татлина “тайновидцем лопа-стей” и “винта певцом суровым”. Что ж, остались жить создания его таланта и вдохновения. Остался “Летатлин” – одно из прекрасных воплощений дерзновенной мысли художника “солн-целова”»³¹. Ну как тут не поддаться обволакивающей магии слов, которой автор обволакивает читателя! Читатель, впервые сталкивающийся с именем Татлина в этой заметке, может подум-ать, что речь идет чуть ли не о новом Леонардо да Винчи.

Положим, это всего лишь заметка, которой не хватает сдержанности в эпитетах. Но вот на страницах этой же газеты в «Заметках о выставке “Москва-Париж”» А. Каменского (не Васи-лия!) делается полная переоценка модернизма как отечественного производства, так и зару-бежного. «...Историческая логика выставки позволяет нам ныне увидеть свой “человеческий потенциал” и в атомизированных кубистических полотнах. Ведь в них на свой манер запечатле-лось чувство своего времени, которое так многосторонне показывает нам экспозиция. Именно от этого чувства идет ощущение коренной ломки окружающего мира, завораживающее пред-ставление о происходящем на глазах бесконечном расширении возможностей человеческого творчества, его способности преобразить вселенную, переделать по собственной воле все и вся, даже привычные черты предметной сферы»³².

Затруднительно понять, как автору удастся увидеть «человеческий потенциал» в «ато-мизированных кубистических полотнах»; соглашусь, что возникает «ощущение коренной ломки окружающего мира», хотя, к счастью, он в реальности еще не похож на «атомизирован-ные кубистические полотна». Удивляюсь, что автор заметок сумел увидеть «бесконечное рас-ширение возможностей человеческого творчества». Ведь не всякую деятельность, формально сохраняющую все признаки творчества (работа с красками, холстом, кистью и т. п.), можно назвать творчеством! Если же говорить о способности переделывать по собственной воле все и вся вплоть до «привычных черт предметной сферы» или о способности «преобразить все-ленную», то скорее следует ужаснуться этим способностям, нежели ликовать. Ломка же окру-жающего нас мира по собственной воле есть неуважение окружающего мира и его красоты. Не буду говорить, что старые мастера молились на красоту природы, видя в ней проявление божественной красоты и мудрости (мы – атеисты!), но все же художники всегда, изображая окружающий мир, стремились максимально приблизиться к нему, к его совершенству, а не разлагать его на геометрические или какие-либо иные составные. Да и мы сегодня уже пони-маем, что задача не в том, чтобы преобразить вселенную, а в том, чтобы сохранить ее. Разуме-ется, я не хочу сказать, будто рецензент за ее разрушение. Но ведь сохранять цельность мира необходимо не только фактически, но и в душе. Не следует адаптировать сознание челове-ства к возможному апокалипсису.

Конечно, во всем есть своя «историческая логика». Если до начала XX века музеи предо-ставляли место тому, что мы относим к произведениям искусства, то в наше время в музеях отведено место не только и даже не столько искусству, сколько определенной продукции той человеческой деятельности, которую мы по старинке еще обозначаем понятном «творчество», «искусство». И в этом аспекте продукция модернизма в целом справедливо находит себе место в музеях. Но когда-нибудь просвещенный потомок будет ходить в музей не для того, чтобы любоваться шедевром, а чтобы, глядя на продукцию нашего творчества, понять, как глубоко может пасть человек; он будет учиться на нашем примере не величию духа, а знанию глубины человеческого падения. Если этот потомок действительно будет таким, он догадается выделить для продукта нашего авангардистского сознания отдельные специальные хранилища, которые могли бы стать чем-то вроде кунсткамеры духа. Это, думаю, оптимистический взгляд. На самом же деле, если мы будем исповедовать и впредь искусство искажения привычной предметной

³¹ Литературная газета. 1977. № 8.

³² Там же. 1981. № 31.

сферы, то через какое-то время человек неминуемо утратит вкус к подлинному творчеству, как уже сегодня утрачены многие секреты мастерства старых художников.

Михаил Лифшиц, на которого я уже ссыался, заметил, что «писать в настоящее время против модернизма это значит, по мнению многих (судей решительных и строгих), навлечь на себя подозрение в консерватизме, если не хуже». С этим невольно согласишься, прочитав стихотворение Р. Рождественского «На выставке Колдера»:

Иной здесь попятится,
Начисто
выбитый:
«Да это ж
Ребячество!
Глупые выверты?
Куда призывают подобные авторы?
К расцвету маразма?
К распаду на атомы?..»
Туда
призывают,
где космос
холодную пасть разевает.
Но скоро наступит,
но скоро случится:
ракета
в нездешнюю твердь
постучится!..

Имея свое мнение, неминуемо попадаешь в «иные», отсталые, необразованные. И это при том, что поэт еще раз подтверждает: действительно «подобные авторы» зовут нас «в пустоту пустынь», как бы мы ее ни называли – «космосом» или более откровенно, как это делал Казимир Малевич, например.

Но что говорить о простых смертных, если даже великих порой поверяют их отношением к «левому» искусству. Е. Кириллина в книге о Репине пишет: «Личное знакомство Репина с футуристами убедило его в талантливости этих людей, что доказывает широту взглядов старого художника, внимательного ко всему новому и искренне старающегося это новое понять. Его чуткость производила на молодых ниспровергателей глубокое впечатление»³³. А вот Леонид Андреев проявил строптивость и был заклеен. Бенедикт Лифшиц в книге воспоминаний «Полутораглазый стрелец» писал, что Репин, в отличие от Леонида Андреева, «не сумевшего в своих представлениях о “левом” искусстве возвыситься над уровнем газетного репортажа», оказался «человеком достаточно широких взглядов, способным преодолевать предрассудки поколения и школы».

Наблюдая работу критиков, искусствоведов, а нередко и самих писателей и художников в последние годы, можно прийти к заключению, что зачастую они в своих оценках различных явлений искусства избегают применения единых критериев, словно таковые вообще не существуют.

Конечно, спорность высказываний о произведениях литературы и искусства, о творчестве в целом, спор по поводу требований, предъявляемых к произведениям, существовали всегда, особенно на стыке эстетических систем.

³³ Кириллина Е. Репин в Пенатах. Л., 1977. С. 159.

Говоря о модернизме, мы вправе поставить вопрос, почему сегодня предпринимается попытка гальванизации отжившего явления, гносеологические и социальные корни которого достаточно освещены и едва ли нуждаются в пересмотре? Ответ, видимо, следует искать в том, что никогда прежде литература и искусство не были столь действенным средством воспитания широких масс. Идеологическая же борьба на современном этапе, как мы знаем, стала не только острее, но и тоньше, изощреннее, проникая во все поры искусства.

Конечно, как пишет критик Ю. Суровцев, в нашем обществе сейчас «нет тех общественных сил, чьи интересы входили бы в противоречие с общеидеологическими установками социалистического сознания»³⁴, однако и не такая уж тишь и благодать. Вот ведь и Е. Кибрик писал о «различных силах», которыми пропагандируются имена Малевича, Филонова, Татлина и др. И потом, думается все же, что внедрение модернистской ориентации в освоении культурных ценностей все-таки вступает в противоречие с нашими общеидеологическими установками.

Хорошо памятливы нам широко прошедшие в Москве и Ленинграде выставки так называемых нонконформистов, деятельность которых проходила исключительно под знаменем модернизма. Немало чисто модернистских элементов вошло в плоть и кровь современных художников и писателей, особенно молодых. Все это так или иначе связано с процессом реабилитации сегодня модернизма, важнейшей идеологической установкой которого, как отмечалось выше, является стремление к разрушению традиций и уничтожению национального в искусстве, стремление вытравить из сознания художника память о роде-племени, о национальном предназначении, об исторической судьбе народа, к которому принадлежит художник.

Между тем тот же Ю. Суровцев «концепцию воздействия национальной психики на искусство» называет «умозрительной», утверждая, что «теперь от умозрительных предпосылок такого рода мы уходим». Думается, критик проявляет некоторую торопливость, выдавая желаемое им за действительное. Пожалуй, в самом деле сегодня не так уж редко встречаемся мы с такими явлениями в литературе и искусстве, которые лишены национальной окраски, но едва ли это можно считать достоинством. Во все времена и у всех народов искусство всегда развивалось на национальном материале и в национальных традициях, и тем оно было и остается ценным прежде всего. Умозрительными же следует признать как раз те конструкции иных критиков, согласно которым культура существует вне национального, а все национальное расценивается как якобы непременно внеклассовое, внеисторическое.

Общеизвестно, что русская литература дала немало поучительного для мировой культуры, но именно потому, что была ярко национальной, именно русской литературой. Чтобы сохранить национальное своеобразие русской культуры и в дальнейшем, нужно сохранить традиции реалистического искусства. Сохранность же их неизбежно находится в зависимости от того, какое место в шкале художественных ценностей будет отведено «творениям» и призывам «ветреных метров».

Это имя твое...

У многих древних народов распространено было поверье, что злой дух лишается силы, когда его узнают и называют по имени. Считалось, что злой дух опасен для человека до тех пор, пока он остается невидимым.

В древнеиндийской «Атхарваведе» («Книге заклинаний») одно из заклинаний против злых демонов заканчивается так: «Апсары Гуггулу, Пила, Налади, Аукшамандхи и Прамандани пусть идут в реку... Уходите туда, апсары, вас узнали!...».

Все видимое нами имеет имя и входит таким образом в круг человеческого знания. В более широком плане вся культура человечества, язык каждого народа развивается и обога-

³⁴ Вопросы литературы. 1979. № 12.

щается в едином потоке – поименования окружающего мира и самих человеческих деяний. Важным условием совместной жизни людей является ношение имени, которое не просто позволяет выделять отдельного индивида из сообщества, но и позволяет оценивать деяния людей, закреплять в памяти потомства образцы, достойные примеры.

Называя сегодня наших детей, мы редко обращаем внимание на собственное значение имени. Между тем имена, используемые нами, создавались веками, накапливались в разных народах и содержат в себе самые различные качества, выделенные в свое время людьми, в этом легко убедиться, заглянув в любой ономастический словарь. Во всяком случае, большинство (если не все) дошедших до нас древнегреческих, латинских, древнееврейских имен имеют первичное значение.

Имени (я имею в виду не только собственно имя, но и отчество, фамилию, то есть все, что обозначает принадлежность человека к роду, племени, народу) в древних цивилизациях придавалось очень большое значение. Неслучайно цари и знатные вельможи, полководцы, просто мастера всегда стремились запечатлеть для потомков свое имя, обозначив деяния, достойные, по их мнению, памяти.

Стремление добыть славу своему имени приводило к великим подвигам, завоеваниям, а иногда и к бедам.

Ярким примером, понятным каждому, может служить история Герострата, поджегшего в 356 году до нашей эры храм Артемиды Эфесской с одним желанием – обессмертить свое имя.

Известно, что по решению всего эфесского народа имя Герострата должно было исчезнуть из людской памяти. Для этого гражданам вменялось в обязанность нигде в письменных источниках не упоминать Герострата. Такое значение придавали греки имени.

Но у Герострата по сей день находятся идейные преемники. Желание вписать свое имя в историю притягательно. И поскольку создавать шедевры – удел немногих, то обычно в этом случае идут по пути оригинальничанья, эпатажа. В этом легко убедиться даже при беглом знакомстве с возникновением и развитием авангардистского «искусства» и его последующей окончательной деградацией. Нет надобности рассматривать механизм создания легенд вокруг тех или иных имен. Надо, однако, заметить, что здесь мы имеем дело с тщеславием особого рода, когда люди думают не о чести имени, а лишь о славе.

Замечу, что художники некоторых эпох, создавая свои произведения, не придавали особого значения славе, не стремились во что бы то ни стало утвердить в веках свое имя – таковы, например, иконописцы Древней Руси. За этим стояла своя философия, свое отношение к миру и искусству.

Каждая эпоха и каждый народ имеет свою философию имени, иногда эта философия отличается даже у различных общественных сословий. Достаточно вспомнить клятву мушкетеров: «Клянусь беречь, защищать и уважать свое имя, престиж своего учителя, цвета своего общества и знамя своей страны...» – или заглянуть в кодексы поединков, которые не так уж давно вышли из практики, чтобы в этом убедиться.

Уважительное отношение к имени человека, его роду, к чести рода, не допускающее насмешки, иронии, малейшего оскорбления, естественным образом отразилось и в различных литературах, начиная с самого древнего времени.

В эпохи наиболее цельного мировоззрения, запечатленные в эпосе, имени неизбежно придавалось важное значение, и воспринималось оно непосредственно в своем собственном значении.

Таковы имена в героических сказаниях, у Гомера в его поэмах, в древнегреческих трагедиях. Это обусловлено прежде всего самим характером изображаемых событий, где порой решаются судьбы целых народов. Герои достигают цели с помощью силы, ума, высокого духа, благородства. В них нет еще свойственного позднему времени несоответствия между деяниями и помыслами.

С развитием же индивидуализма, аналитической направленности сознания человека возникают и различные предпосылки для обесценивания имени человека. События и повествование о них перестают отождествляться, развивается условность самого восприятия искусства, и мы уже перестаем видеть за действующим лицом реально существующего человека, а потому становится допустимым условное обозначение героя. Писатели наделяют своего героя именами заведомо нарицательными, особенно это характерно для сатиры: использовать имя для самой характеристики персонажа, при этом порой обыгрываются самые различные созвучия, используются всевозможные противопоставления и немыслимые сближения, соединяется высокое и низкое.

Надо сказать, что русские писатели уделяли именам своих героев особое внимание, и в этом отношении весьма показательны Фонвизин, Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов. В системе их творчества имя героя играет самостоятельную роль. Миру имен героев Достоевского, например, посвящена объемная книга М. С. Альтмана «Достоевский по вехам имен», которая хотя и не во всем бесспорна, но примечательна тем, что в ней сделана попытка взглянуть на мир Достоевского через имена его героев.

Легко заметить, что имена многих героев, скажем, Фонвизина, Гоголя, Достоевского заведомо соответствуют характеру тех, кто их носит. У великих писателей нет в книгах людей со случайным именем, имена героев – это всегда еще и философия изображаемой жизни, а не просто условное обозначение героя.

«У некоторых героев Достоевского, – пишет М. С. Альтман, – подчеркнутое несоответствие, между их именем и социальным положением, а иногда и внешностью. У слуги в рассказе “Записки из подполья” имя Аполлон, а в “Преступлении и наказании” человека невзрачного и далеко не героического зовут Ахиллесом... Нередко и несоответствие между именем героя и его отчеством: одно – высокопарное, часто античное, другое – заурядное, бытовое, что порождает комический эффект.

Таковы в “Вечном муже” – Олимпиада Семеновна, в “Скверном анекдоте” – Клеопатра Семеновна».

Подобные сочетания нередки и у Гоголя: Горобец Тиберий, Хома Брут, Чертокуцкий Пифагор, Бальтазар Жевакин, Антипатр Захарович, Маниловы Алкид и Фемистоклюс...

Безусловно, сама жизнь, которую изображали Гоголь и особенно Достоевский, сами конфликты, ситуации и характеры явились основой имен подобного рода. Комедийно-сатирические ситуации, доведенные до абсурда некоторые стороны действительности требовали и соответствующих имен, с одной стороны, а сочетание высокопарного, античного с бытовым, низким на русской почве того времени подчеркивало, с другой стороны, мельчание человеческой личности, скажем, в сравнении с античностью³⁵.

Философия имени обуславливается эпохой и одновременно характеризует ее. И не принимая, например, той жизни, которую изображает в своих произведениях Достоевский, мы естественным образом отказываемся и от ядовито-ироничного имени-характеристики героя.

Каждая эпоха выражает в имени многие свои характеристики. После Октябрьской революции новое общество пожелало увековечить имена своих создателей.

Так начались переименования городов и улиц, поименования государственных учреждений и общественных институтов.

Стремление перестроить наново всю жизнь породило чрезмерное увлечение переименованием всего и вся. Более того, это стремление отразилось и в возникновении новых человеческих имен типа Электрификация, Идея, Милиция...

³⁵ Любопытно в этом отношении сравнить гомеровского Одиссея с Улиссом Дж. Джойса или мифического кентавра Хирона с Кентавром Дж. Апдайка.

Естественно, в этом процессе было немало издержек, уже осознанных нами и отчасти преодоленных. Так, вернулись прежние названия некоторым городам и улицам. Вернулись, потому что имя города, деревни, места – это память народа, разрушение которой может повести в конечном счете к утрате преемственности культуры. Для каждого культурного человека очевидно, что не подлежит переименованию ни поле Куликово, ни Бородино.

Надо заметить, с какой бережностью и скупостью дарует народ имена творцам своей истории. Так, Олег назван Вещим, Ярослав – Мудрым, Иван – Грозным, Иван – Калитой, Александр – Невским, Дмитрий – Донским. Высшую благодарность героям выражает народ в памяти об их имени.

Процесс переименования сложен, и само переименование есть творчество истории и закрепления новой памяти. И несомненно, в какой-то мере оно необходимо и оправданно.

Однако современное излишне подвижное отношение к имени оказывает влияние на наше восприятие прошлого, на разрушение устойчиво-уважительного отношения к деяниям близких и далеких предков. Особенно разрушительное воздействие на сознание оказывает ироничное и сатирико-комическое употребление исторических имен, обусловленное тем или иным современным контекстом. С подобным отношением мы часто столкнемся, если заглянем в творческую мастерскую Ильфа – в его записные книжки. Вот лишь некоторые примеры: «Саванарыло», «дантистка Медуза-Горгонер», «Шапиро-Скобелев», «Голенищев-Бутусов», «Борис Абрамович Годунов, председатель жилтоварищества», «в Колоколамске жил портной Соловейчик, настоящий разбойник», «кот повис на диване, как Ромео на веревочной лестнице»... В фельетоне «Диспуты украшают жизнь» Ильф пишет: «Наконец контролера, засевшего, как некий Леонид в Фермопильском ущелье Политехнического музея, опрокидывают, и безбилетные с гиканьем врываются в зал». Во всех приведенных случаях очевидно снижение исторического до комедийно-бытового, невольно вселяющего в сознание читателя чувство относительности всего. Здесь не просто подмечается комический эффект, здесь дается обратная характеристика. «Кот, повисший на диване, как Ромео на веревочной лестнице» делает смешным и Ромео, героя трагедии, волнующей сердца вот уже несколько столетий; Леонид, подвиг которого тысячелетия восхищает человечество, превращается в незадачливого контролера; Соловей-разбойник, олицетворяющий Поле половецкое, Степь, с которым боролся былинный Илья Муромец, превращается в портного. Автор, конечно, волен давать своим героям имена, но мы должны пытаться разглядеть за каждым явлением его истинную суть.

Перемена имени или взятие себе имени-символа (Горький, Веселый, Бедный, Голодный) всегда обусловлены определенными задачами, целями, которые ставит перед собой человек. И это доказывает еще раз, что не только отдельный человек ценит имя, придает ему значение, но и все общество в целом вкладывает в имя важный смысл. Имя несет в себе ценнейшую информацию, и именно ту, которая может быть заключена только в нем. Имя накладывает на человека свой отпечаток, оно может даже формировать характер, а порой и способности человека, имя может возвеличивать человека или угнетать его. На имени держится человечество, потому что понятия чести, доблести, славы не могут быть анонимными.

В этой связи хочется сказать о странном и непонятно какими целями обусловленном увлечении некоторых детских писателей манипулированием именами. Едва ли уместно называть попугая Жаном Вальжаном (Станислав Романовский), козла – Розенкранцем, воробья – Аполлоном Мухоловом, кошку – Семирамидой (Р. Погодин).

О бестактном и неуместном употреблении человеческого имени писал в «Комсомольской правде» Василий Белов, указав, что неэстетично и безнравственно выпускать на экраны крыс с именами Анфиса, Лариса и Раиса.

Любопытная деталь: Людмила Гурченко в воспоминаниях пишет о том, как рассердился отец, узнав, что собаку называли добрым именем Федор, и стал звать ее Эдиком. Полагаю, что и Эдик для собаки негоже, однако логику возмущения понять нетрудно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.