



Игорь
Кузьмичев



Жизнь

Юрия Казакова
документальное повествование



Проект подготовила

ЖИЗНЬ и СУДЬБА

Игорь Кузьмичев

**Жизнь Юрия Казакова.
Документальное повествование**

«ИП Князев»

2012

Кузьмичев И.

Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование /
И. Кузьмичев — «ИП Князев», 2012

Юрий Павлович Казаков (1927–1982) – мастер психологического рассказа, продолжатель русской классической традиции, чья проза во второй половине XX века получила мировую известность. Книга И. Кузьмичева насыщена мемуарными свидетельствами и документами; в ней в соответствии с требованиями серии «Жизнь и судьба» помещены в Приложении 130 казаковских писем, ряд уникальных фотографий и несколько казаковских рассказов.

ББК 84 Р2

Содержание

Вступление	6
Глава 1	8
Глава 2	25
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Игорь Кузьмичев
Жизнь Юрия Казакова.
Документальное повествование

© Журнал «Звезда», 2012

© И. С. Кузьмичев, 2012

* * *

Вступление

Когда я думаю о Юрии Казакове, мне вспоминаются кушнеровские строчки, вошедшие в поговорку: «Времена не выбирают, в них живут и умирают...» Казаков родился в год десятилетия «Великого Октября», а умер за десять лет до падения советской власти. Другой жизни, кроме советской, он не знал, но, пребывая в советском вакууме, оставил впечатление, что одинаково свободно чувствовал себя в разных эпохах – и в России старинной, и в предреволюционной, и в выпавшей ему на долю современности. Можно ли называть Казакова советским писателем? По внешним приметам – да, можно, к своему профессиональному цеху, к Союзу советских писателей он принадлежал. А был ли он приверженцем соцреализма, – безусловно, не был, и к официальной идеологии относился отрицательно. Больше всего на свете Казаков любил свою многострадальную страну, бился над тайной русского характера и неуклонно отстаивал *право на себя*, будучи, по известной формуле, «законопослушным, но не верноподданным». Человек пронзительного таланта, писатель безупречно честный, Казаков рано замолчал, рано ушел, никогда ни в чем не поступаясь своей внутренней свободой.

Желание написать книгу о Юрии Казакове появилось у меня давно – когда он был жив, когда еще существовало государство Советский Союз, когда был уже опубликован последний его рассказ «Во сне ты горько плакал», а в кругу наших общих литературных знакомых огорчались, что Казаков одиноко обретается на даче в Абрамцеве, болеет и ничего вроде бы не пишет. Я послал ему письмо, сообщив о своих робких намерениях, и он в январе 1981 года откликнулся: «Мне кажется, самым лучшим методом вашей работы, если вы еще не раздумали, будет следующий: вы пишете себе и пишете, исходя, разумеется, из вашего плана, из вашей концепции, а я, если по ходу работы у вас возникнут те или иные вопросы, буду стараться отвечать на них». Прочитав это письмо, я не только не раздумал, а в своем желании укрепился, задавал ему вопросы, а он отвечал. В марте 1981 года мне посчастливилось провести в Абрамцеве, по приглашению хозяина, целый день, познакомиться с его мамашей, Устиньей Андреевной. Работа моя над книгой подвигалась трудно, неспешно, а в ноябре 1982 года Юрий Казаков скончался.

На его похоронах – на гражданской панихиде в Малом зале ЦДЛ и на Ваганьковом кладбище – я встретился с Устиньей Андреевной и впервые с женой Казакова Тamarой Михайловной Судник. Когда образовалась комиссия по наследию Казакова, куда включили и меня, мы с Тamarой Михайловной взялись готовить к публикации материалы из архива (в частности, для «Нового мира» и «Звезды»). В результате в 1986 году увидел свет сборник «Две ночи. Проза. Заметки. Наброски», и в том же году в Ленинграде, в «Советском писателе», издали мою книгу «Юрий Казаков. Набросок портрета». В ту пору появилось несколько объемных казаковских однотомников, друзья принялись публиковать сохранившиеся у них письма, воспоминания, встрепелась, было, и критика, но события 1991–1993 годов резко изменили привычное течение жизни, в том числе и литературной.

О Казакове на какой-то момент забыли, но постепенно ситуация стала меняться к лучшему. Журнал «Новый мир» в 2000 году учредил ежегодную премию имени Казакова за рассказ, написанный на русском языке и напечатанный на территории России. Казаковская проза прочно обосновалась в школьных хрестоматиях рядом с текстами классиков. На Арбате, на доме 30, в феврале 2008 года, преодолев долгую бюрократическую волокиту, установили наконец памятную мемориальную доску. Казакова издают теперь не только в Москве, а и в Иркутске, Алматы, в Санкт-Петербурге мне удалось дважды – в 2003 и 2007 годах – выпустить в «Азбуке» сборник «Легкое дыхание», включающий основную казаковскую прозу вместе с отрывками и набросками. В 2008 году книжечка рассказов «Старый дом» была напечатана в издательстве Сретенского монастыря по благословению Святейшего Патриарха Мос-

ковского и всея Руси Алексия, а издательство «Русский мир» в 2011 году завершило выпуск трехтомника, наиболее полно представляющего казаковское литературное наследие.

Со дня смерти Юрия Казакова минуло тридцать лет. Столь внушительная историческая дистанция позволяет заново взглянуть в пройденный писателем земной путь. Как удавалось ему в советских условиях сохранять в себе ощущение вечности и острое чувство правды? Неколебимо верить в свое призвание, в высшее предназначение писателя? Мне подумалось, что теперь об этом можно будет говорить куда как свободнее, – с благодарностью вспоминая близких и Казакову, и мне товарищей, ныне покойных Глеба Горышина, Виктора Конецкого, Эдуарда Шима, всех, кто в разное время помогал мне в работе, и по-прежнему надеясь на понимание и поддержку Тамары Михайловны Судник, за что ей великое спасибо.

Глава 1

«Самое печальное время...»

Юрий Казаков родился в Москве и долго жил на Арбате. Сознание кровной причастности к этой легендарной улице с детства вселяло в него особую гордость, одаривало счастливым, победительным чувством вершинности. «Мы считали, – вспоминал Казаков арбатских мальчишек, – что мы лучшие ребята в мире! Родились не только в Москве, в столице нашей Родины, но и в „столице Москвы“ – на Арбате. Мы друг друга называли земляками».

Казаков жил в доме 30, где спокон веку находился знаменитый «Зоомагазин», а едва ли не напротив, наискосок, в доме 43, жил в детстве Булат Окуджава, элегически воспевавший «арбатство, растворенное в крови» и запечатлевший в «Упраздненном театре» свой неказистый двор: «Квадрат из трех двухэтажных флигелей и главного четырехэтажного... Посредине – большой помойный ящик. Асфальт и редкая блеклая травка кое-где. Родина... Одно старое дерево неизвестного племени возле помойки, под которым сидят старые няньки. Здесь дети играют в „салочки“, в „прятки“, в „классики“, познают „нехорошие“ слова и, распахнув до предела свои жадные глазки, наблюдают, как в подворотне пьют из горлышка взрослые дяди и тети...» Детская душа рвалась во двор, где «домашние несчастья тускнели и никли»: «Там бушевали иные страсти, их грохот сотрясал землю, но это был возвышенный грохот, а не томительное, почти безнадежное домашнее увядание».

То было «до войны», но и потом, в скудные и настороженные послевоенные годы еще торжествовала на Арбате молчаливая солидарность воспетых Окуджавой переулков и дворов, постигающих науку «презрения к дурным предчувствиям». Еще был властен непререкаемый дворовый «кодекс чести». Впрочем, так было не только на Арбате. Андрей Вознесенский, обитавший в Замоскворечье, вспоминал: «4-й Щипковский переулок! О, мир сумерек, трамвайных подножек, буферов, игральных жосточек, майских жуков – тогда на земле еще жили такие существа. Стук консервных банок, которые мы гоняли вместо мяча, сливался с визгом „Рио-Риты“ из окон и стертой, соскальзывающей лещенковской „Муркой“, записанной на рентгенокостях. Двор был котлом, клубом, общиной, судилищем, голодным и справедливым. Мы были мелюзгой двора, огольцами, хранителями его тайн, законов, его великого фольклора. Мы знали все...»

Юрий Казаков родился 8 августа 1927 года, восемнадцать ему исполнилось в год Победы. Булат Окуджава – такой же «дворянин арбатского двора», но на три года постарше, – уйдя в 1942-м школяром-добровольцем на фронт, успел к тому моменту повоевать, был ранен, а Андрей Вознесенский, будучи на шесть лет моложе Казакова, и после войны оставался мальчишкой, «мелюзгой двора».

Возрастная граница, разделявшая воевавших и невоевавших, пролегла где-то поблизости. Тот, кто побывал в окопах или хотя бы в военном училище, претендовал на право считать себя неизмеримо взрослее своего чуть младшего сверстника, не державшего в руках винтовку. Но все же граница эта, с годами совсем стершаяся, была условной: каждый получил от судьбы свое.

Булат Окуджава – фронтовик, а вот, скажем, Юрий Трифонов, и Юрий Казаков, и Георгий Семенов, и Андрей Вознесенский – все они родились в Москве между 1925 и 1933 годами – люди, собственно, исторически одного промежуточного поколения, видевшие Отечественную войну воочию и познавшие ее на личном, пусть полудетском опыте. Люди поколения «если не воевавшего, то хлебнувшего», как выразился Виктор Конецкий, родившийся в 1929 году в Ленинграде и там же перенесший в 1941–1942 годах роковую блокадную зиму.

Казаков с грустью вспоминал свой тесный неухоженный арбатский двор, свою убогую коммуналку. «Вы, наверное, не раз видели мой дом на Арбате, где „Зоомагазин“, – говорил он как-то в интервью. – Удивляюсь сейчас многотерпению моих соседей: каждый божий день играл я на контрабасе. К счастью, это не скрипка, звук глухой – и не жаловались. Понимали, что человек „учится музыке“. Кстати, в нашем дворе жил Рихтер со своей женой Ниной Дорлиак. И когда летом, с открытыми окнами, он играл на рояле, а она пела, я бросал все и слушал. Правда, тогда я не знал еще, что он – Рихтер...»

Послевоенная Москва, пока не тронутые бульдозером арбатские переулки, полуголодная юность, занятия музыкой...

О многом не знал Юрий Казаков, когда учился играть на контрабасе. И о том, что уготовано ему не музыкальное, а литературное поприще, тоже вряд ли догадывался. Ни по рождению, ни по домашнему воспитанию он не был интеллигентом, рос в рабочей, едва сводившей концы с концами, семье. В «Автобиографии» (1965) сообщил: «В роду нашем, насколько мне известно, не было ни одного образованного человека, хотя талантливы были многие. Таким образом, я – первый человек в нашей родне, занимающийся литературным трудом». Что скрывалось за этими словами? Горделивое смущение? В разные годы Казаков по-разному рассуждал о пользе собственного образования, но, считая себя фаталистом, в талант, дарованный ему свыше, веровал свято. Его увлечение музыкой и беспокойная тяга к сочинительству были спонтанными...

Позже, когда стал он признанным прозаиком, его художественная культура воспринималась порой как врожденная, наследственная, делались даже попытки объяснять ее «секретами» далекой казаковской родословной, – и в этом слышалось что-то от семейной легенды.

В. Турбин после смерти Казакова размышлял о том, что в Казакове всегда чувствовался неожиданный, но «подлинный, высочайшей пробы» аристократизм. «И поверь мы в учение, предполагающее прохождение нашими душами вереницы мирских воплощений, – писал В. Турбин, увлекаясь, – я увидел бы Казакова где-нибудь в XIV столетии: в предыдущем воплощении был он, вероятно, боярином русским. Из каких-нибудь северных, вологодских бояр. Его вотчина таилась в дебрях лесных, на берегах шелковистых синих озер; и дом у боярина был, конечно же, полная чаша, и в охоте знал толк боярин, и в ратных делах...»

Что и говорить, – сказочный, величавый образ!

Красивая догадка, в которой, как знать, есть, наверное, и своя доля истины, хотя более точен В. Турбин, когда упоминает о широте и артистичности натуры Казакова, о его природном достоинстве, о том, что Казаков одинаково естественно смотрелся бы «на дипломатическом приеме высшего ранга и в компании отчаянных лесорубов где-нибудь в забытом богом леспромхозе; в утонченном философском обществе и в железнодорожном вагоне, расхлябанном и замусоренном, битком набитом самым шалым народом».

Кое-какие детали казаковской родословной, судя по всему, проглядывают в рассказе «Розовые туфли», где, видимо, отложились, пусть и в трансформированном виде, семейные предания о пращурах писателя. Один из этих пращуров, странник и молельник, с лица был темен, как икона, бороду имел белую, апостольскую, глаза голубые, как «небушко утром», на половине жизни он в одночасье ослеп, но прожил до ста шестнадцати лет и помер в Великом Устюге по пути в Соловки. Другой же, донской казак, отчаянный ухаре, в 1812 году дошел с Платовым до Парижа, а вернувшись с войны, поселился в смоленской деревне, в Дорогобужском уезде и прославился там как мастер-сапожник и знаменитый по уезду скрипач, причем он сам и скрипки делал, и детей своих выучил играть на разных инструментах, – да сгубила его страсть к вину...

А вот Э. Карпачев, воспроизводя в воспоминаниях «Повесть о несбывшемся разговоре» не однажды слышанный им от Казакова устный рассказ, сообщает: один из прадедов Казакова, на самом деле, ослеп в шестьдесят лет, слепцом отправился в Иерусалим ко Гробу Господню,

взяв себе в поводыри двенадцатилетнего мальчика; их пешее путешествие туда и обратно длилось семь лет, а вернувшись, прадед Казакова прожил еще долго и скончался совсем древним старцем. «Почти фантастическая небывальщина этого предания, – по словам Э. Карпачева, – всегда как-то по-новому потрясала Юрия Павловича...»

Что же до родителей Казакова, то и отец его, и мать, действительно, выходцы из крестьян Смоленской губернии. Еще в отрочестве устремились они в Москву в поисках заработка, в надежде на городскую удачу. Отец писателя, Павел Гаврилович Казаков (1901–1974), сын сапожника, очутился в столице подростком и устроился на первых порах в небольшую типографию учеником наборщика. А мать, Устинья Андреевна (1900–1984), как она сама мне рассказывала, девчонкой еще, незадолго до революции, служила в няньках по московским господским домам, потом была подсобницей на каком-то военном заводишке, отравилась там однажды газом, позже выучилась на медсестру и часто меняла места работы.

В дневнике 1958 года Казаков записал: «А во сне мне приснилось вдруг далекое-далекое, кусочек самого раннего детства, когда мама работала в амбулатории завода им. Бадаева, и я часто бегал и играл там один по вечерам. Амбулатория помещалась в мрачном здании готического стиля, там же, где были цеха розлива и внизу подвалы. Вечерами она была особенно сумрачна и страшна своими запахами, своим светом и тишиной. А пахло там сложно: сиропом, пивными дрожжами, лекарствами, асфальтом – залы этого здания были покрыты асфальтом, и он впитывал в себя многолетние лужи, – пахло йодом, кислотами и еще чем-то вроде анатомического театра, – жутко мне было бегать и лазить там одному, тогда мне было 5 лет».

Павел Гаврилович, человек добрый и общительный, мастер на все руки, наборщиком не стал, отслужил положенный срок в Красной Армии, работал много лет плотником, сантехником и в Москве быстро «пролетаризировался». А Устинья Андреевна, проведя в огромном городе всю жизнь, напротив, сохранила в себе и крестьянскую прижимистую хватку, и знание сельских обычаев, и самобытную народную речь.

Воспоминания о деревенском прошлом, о родной Смоленщине в семье не затухали. В годы детства, говорил Казаков, когда в Москве собирались вместе братья матери, тут же в их разговоре начинали проскальзывать деревенские словечки и выражения, а позднее, отправляясь летом в деревню, он ловил себя на мысли, что «все это уже видел: забыл, а тут вдруг вспомнил». Неожиданные, не правда ли, ощущения для столичного, арбатского жителя – забыл и вдруг вспомнил!

Тем не менее за этими ощущениями скрывается фундаментальное свойство личности Казакова: его, я бы сказал, глубинная память, душевная интуиция, обостренное чувство причастности к своему семейному роду, бессознательное стремление вопрошать чуть ли не доисторическое прошлое и неведомо какими путями угадывать ответы на свои нетерпеливые вопросы.

Не следует, конечно, забывать, что ощущения эти вызрели у Казакова по прошествии лет. А в детстве, – о котором он ни в беседах, ни в своих рассказах вспоминать не любил, детство, как заметил он в письме ко мне, было у него «весьма и весьма бедно событиями (если не считать войну, да войной кого удивишь?)», – в детстве его еще не пробудившееся сознание словно бы окутывала душевная дрема: было в его житейских обстоятельствах нечто сковывающее, какая-то подавленность и сирость, нечто мешавшее ему дышать полной грудью.

Начать с того, что в начале 1930-х годов Павла Гавриловича осудили на трехлетний срок высылки из Москвы, – кто-то донес, что он в рабочей компании за кружкой пива упомянул о голоде и бунте на Тамбовщине, – и судьба его была надолго предрешена, у властей он постоянно числился в «неблагонадежных», – и это не могло не сказаться на положении его семьи. Павел Гаврилович явным «врагом народа» не считался, но тень подозрения лежала на нем прочно. «За что сломали человеку жизнь (а сыну надломили)... Не писатель, не артист, не офицер, не промпартиец.

Сантехник...» – недоумевала Тамара Жирмунская, вспоминая юного Казакова, настороженного и ранимого, и его коммуналку, где ей доводилось бывать.

В пятнадцатиметровой комнате, перегородженной старой мебелью на «столовую» и «спальню», помещалось четыре человека, Устинья Андреевна воспитывала сироту-племянницу. Она рассказывала Жирмунской – какой «Юрочка музыкальный» определили еще в детском саду: «Приведу его домой – в руки балалайку... Он радио слушает и мотивы подбирает. Залихватски „цыганочку“ играл...» Позже освоил аккордеон, случалось подрабатывать на танцах. Польза была очевидной. А вот сочинительства Устинья Андреевна, по словам Т. Жирмунской, никак не одобряла, повторяла, что литература – жестокое дело, что знай она это раньше, нипочем бы не пустила сына на это поприще: «Она так и выразилась по старинке: „поприще“». В раннем детстве Казаков читал мало. Было не до того. Надо было выживать, полагаясь лишь на самих себя. Устинья Андреевна была женщиной грубоватой, напористой, с готовностью встречала любые жизненные передрыги и в семье, безусловно, главенствовала.

В годы войны все у них с матерью упиралось в заботы «о хлебе, одеже», о том, как обменять карточные талоны на продукты, они откровенно голодали, соглашаясь на самую черную работу. По рассказам Устиньи Андреевны, они с сыном возили кряжи для топки бани, разгружали баржи с картошкой и капустой в осажденной Москве, чистили кирками лед на Крымском мосту... Чтобы как-то помочь семье, Казакову не терпелось поскорее обрести самостоятельность, получить конкретную профессию, определиться при деле. Словом, после восьмого класса, в 1944 году, он поступил в московский Архитектурно-строительный техникум, а в 1946-м – в Музыкальное училище имени Гнесиных.

Военное отрочество, послевоенная юность – глухая, безрадостная полоса в биографии Казакова.

Много лет спустя в письме к Эдуарду Шиму он жаловался: «А вообще-то грустно, как начнешь перебирать юность, не знаю, как у тебя, – у меня это самое печальное время. Хоть брось!..»

Спасительной отдушиной обещала стать музыка. В 1942 году Казаков учился в музыкальной школе по классу виолончели. «Но так как заниматься музыкой я начал довольно поздно (с 15 лет) и пальцы мои были уже не столь гибки, то я, – рассказывал он, – скоро понял, что виртуозом-виолончелистом мне не стать, и перешел на контрабас, потому что контрабас вообще менее „технический“ инструмент, и тут я мог рассчитывать на успех».

В училище имени Гнесиных Казаков попал в класс профессора В. В. Хоменко, с которым у него установились добрые отношения. По первому впечатлению, Казаков показался преподавателю «несколько замкнутым, очень мягким по характеру, с ласковыми глазами юношей», но потом выяснилось, что юноша этот и самолюбив, и наделен недюжинным упорством. «Эта завидная его черта, очень важная для будущего музыканта-профессионала, весьма подкупила меня», – вспоминал профессор, рассказывая, как, несмотря на бедность в семье и отсутствие дома инструмента, Юра Казаков «самозабвенно и горячо» осваивал контрабас. Разумеется, не все и не всегда у него получалось. «Часто, придя на урок с хорошо подготовленным заданием, – вспоминал В. В. Хоменко, – Юра по-детски радовался за себя и был счастлив до покраснения лица, особенно когда я оставался доволен им и хвалил его хорошую игру... Но бывали и такие моменты, когда после урока он чувствовал себя, что называется, не в своей тарелке, и тогда он погружался в молчаливое уныние и грустное отчаяние».

Музыка сослужила Казакову добрую службу, однако, как выяснилось, занятия ею не слишком способствовали его образованию и взрослению. «Когда я занимался музыкой, – признавался Казаков впоследствии, – то главным считал не культуру музыканта, а технику, то есть чем лучше ты играешь, тем больше тебе цена. А чтобы играть хорошо, надо шесть-восемь часов заниматься. Потому-то многие прекрасные музыканты инфантильны, чтобы не сказать больше... Словом, мое занятие музыкой сыграло и такую роль: в Литератур-

ный институт я поступил, литературу художественную зная на совершенно обывательском уровне...»

Что же касается детства, то, поддаваясь давнему, но не забытому, так и не изжитому до конца душевному гнету, Казаков о своем суровом, нескладном детстве распространяться – повторяю – не любил. И не отличался, как большинство его литературных сверстников, желанием вспоминать о военном лихолетье, хотя Великая Отечественная война в его сознании навсегда запечатлелась как первый грозный рубеж их общей судьбы.

...Ровесники Казакова, люди его поколения, предъявляли войне свой неоплаченный счет. Одни из них детьми узнали унижение плена и каторгу немецких арбайтслагерей, другие вынесли на себе кошмары ленинградской блокады, третьи хлебнули горя, попав в неисчислимы потоки беженцев, и даже те, кто не мыкался по военным перепутьям, а вроде бы сравнительно спокойно жил в глубоком тылу, где-нибудь в алтайской деревне или на далекой сибирской станции, не могли не слышать каждодневного дыхания фронта. Как бы по-разному ни складывались их личные биографии, чувство общей судьбы, чувство пережитой в детстве несправедливости и обиды никогда не покидало их.

Чем обернулась для них война?

Василий Шукшин:

«В войну, с самого ее начала, больше всего стали терзать нас, ребяташек, две беды: голод и холод. Обе сразу наваливались, как подступала бесконечная наша сибирская зима со своими буранами и злыми морозами... Будь она трижды проклята, эта зимушка-зима!...»

Виктор Конецкий:

«На рубеже сорок первого и сорок второго годов за хлебом в булочную надо было отправляться рано утром, до открытия. Иначе можно было остаться и без ста двадцати пяти граммов. Света в коридоре и передней не было. На вход и выход мы пробирались, ощупывая в темноте трупы, сложенные вдоль стены. Несмотря на уличный мороз в квартире, запах разложения был. И страх перед трупами сохранялся, но тусклый страх, монотонный, страх без страха перед неожиданным испугом, страх перед мразью тления...»

Анатолий Приставкин:

«Нас было в спальне одиннадцать человек. У каждого из нас на фронте был отец. И при каждой похоронке, приходившей в детдом, одиннадцать маленьких сердец замирали. Но черные листки шли в другие спальни. И мы облегченно вздыхали и начинали опять ждать отцов. Это было единственное чувство, которое не угасало всю войну...»

Виталий Семин:

«Почти все лагерные полицейские были пожилыми людьми. Они подошли к тому возрасту, за которым человека в Германии называют „опа“. Опа – дед, старик, старина, отец... Опы действовали быстро, жестоко и весело. Били не только гумой – резиновой палкой, но ногами, руками и тем, что в этот момент попадало под руку. Тогда я понял, что такое *выворачивающая душу ненависть*. Душа выворачивалась именно оттого, что, как сказали бы теперь, разрушалась вся система моей ориентации в этом мире. Обманывали вернейшие, определяемые самым инстинктом признаки благоразумия, снисходительности, доброты...»

Так свидетельствовали они сами, и это от их имени говорил на одном из писательских съездов Евгений Евтушенко: «Наше поколение по возрастной причине не участвовало в Великой Отечественной войне, но горечь первых отступлений, страдания под гнетом оккупации, блокадный голод, липкий хлеб эвакуации пополам с полыньей и лебедой, шелест похоронок в руках наших матерей, смертельный страх потерять продуктовые карточки, спрятанные в холщовый мешочек на шее, – все это было суровой начальной школой нашего поколения. Когда нам не хватало тетрадок, мы писали диктанты на газетах, между строк сообщений Информбюро, и мы были сами похожи на эти хрупкие, неуверенные буковки между строками истории нашего народа... Война унижала нас голодом, холодом, нищетой, и в то же время война

возвышала нас ощущением причастности к истории, ощущением самих себя как части великого народа, единого в своем стремлении к победе. Мы – дети Великой Отечественной войны, мы – это зеленые, еще некрепкие побеги на древке знамени Победы, водруженного над рейхстагом...»

Зеленые, еще некрепкие побеги...

Да, они рано узнали, что такое голод и холод, что такое печаль бездомья и тоска военного неуютта. Они рано увидели смерть вблизи, испытали страх перед ее тупой силой, росли они чаще всего без отцов, без требовательной мужской заботы, на всю жизнь уверовав в непререкаемую женскую опеку, в самоотверженную (иногда до деспотизма) любовь матерей. Ожесточаясь и дичая, они воспринимали войну обнаженной, ранимой душой подростков – и потому острее и трагичнее взрослых.

Не солдаты-победители, а удрученные своим бессилием дети, страдающие оттого, что судьба не позволила им распрямиться во весь рост в самую нежную пору их становления, позабыв их между строками истории. Они знали о войне свою, лишь им одним ведомую правду, они яростно ненавидели фашизм и рано или поздно должны были рассказать об этом в своих книгах. Память о войне, о своем попоранном детстве позвала их в литературу.

Стоит перечитать рассказы, повести и романы Виталия Семина и Владимира Ляленкова, Виктора Голявкина и Рида Грачева, Виктора Конецкого и Глеба Горышина, Василия Шукшина и Василия Белова, Майи Ганиной и Майи Данини, Эдуарда Шима и Георгия Семенова, Михаила Рощина и Анатолия Приставкина, стоит припомнить стихи Глеба Горбовского и Евгения Евтушенко, посмотреть фильм Андрея Тарковского «Иваново детство», – и будет ясно: им выпало на долю соприкоснуться с историей в «минуты роковые»...

Казаков в ноябре 1959 года писал В. Ф. Пановой: «Я в Москве был всю войну и уверен, что война в огромном городе имеет особенный привкус, особенную страшность, потому что, когда миллионы людей катастрофически падают из нормальной жизни в ненормальную, это что-то более гнетущее, чем взрывы бомб и снарядов в поле, в лесу, по деревням, словом – война пространственная. Да, когда большой город погружается во тьму, а дети в муках сравниваются со взрослыми, это потрясает...»

Будучи крайне требователен к себе, Казаков осторожно, но все-таки примеривался к жгучему военному материалу, задумываясь как раз над участью того человека, который оказался в детстве между строками истории.

В 1962 году, отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы», Казаков говорил: «Со страхом и надеждой я приступаю теперь к антивоенной повести. Вот, кстати, важная проблема, может быть, самая важная сейчас, и страшно, что можешь написать об этом недостаточно сильно. Как я хочу написать об этом честно и сильно!»

Тогда же, в 1962 году, он рассказывал Конецкому в письме, что повесть «очень выходит необычная – с философией, прошлым, настоящим и будущим и называется так: «Возраст Иисуса Христа». Герою теперь тридцать три года, герой этот, – признавался Казаков, – в большой мере – я. О ком же писать кроме?»

Насколько можно судить по разным авторским высказываниям и по сохранившимся в архиве писателя наброскам, сюжетной основой повести с самого начала должно было послужить сопоставление двух ночей: первая заставляла героя беспомощным тринадцатилетним мальчишкой, она была «полна страхами, плачем, горем и великим мужеством»; вторая – в назойливых, повторяющихся снах – настигала его через двадцать лет и заставляла казаковского героя перебирать в памяти события своей недолгой жизни, подводить итоги: теперь перед ним будто заново, будто в каком-то озарении открывался вечный, безбрежный мир, и герой отчетливо понимал свою силу и «свою ответственность перед судьбами людей».

Действие повести начиналось душным июльским вечером 1941 года, когда на крышу арбатского дома, где-то возле Вахтанговского театра, поднимались жильцы, чтобы «дежурить всю ночь, прятаться от зенитных осколков, слушать грохот выстрелов и взрывов, тушить зажигалки и смотреть сверху на горящую Москву».

Их было четверо: Василий, простой работяга (в одном варианте – заводской токарь, в другом – местный водопроводчик), грубый, но искренний, бывалый парень; татарка Фаина, дворничиха дома, маленькая, смуглая и тонкая, безоглядно влюбленная в Василия; восемнадцатилетняя мотогонщица Лена (Вероника), известная всему Арбату, девушка с «ангельски красивым лицом», еще совсем недавно гонявшая на своем «индиан-скауте» по цирковой стене, а теперь учившаяся на курсах медсестер; и наконец, музыкант, виолончелист Дима (Элигий).

Они были очень молоды, война еще воспринималась ими как «война вообще, для всех, для других»; каждый не сомневался, что он-то уцелеет вопреки всем напастям. Они были молоды, но все-таки взрослые, а пятым с ними на крыше оказался мальчик Коля.

«Это был мальчик как мальчик, с розовыми, пламенеющими на свету ушами, с белобрысой челкой и тем неопределенным цветом светлых глаз и с их трудно постижимым, переменчивым выражением, какие постоянно встречаются у ребят его возраста – а ему было тринадцать лет. Года полтора назад он начал быстро расти, вытягиваться и был теперь уже отрочески высок, но худ, длинноног, тонкорук, до дикости, до невероятной красноты и испарины застенчив. Он, как почти все ребята его возраста, считал себя более взрослым, чем казался остальным, и поэтому малейшее пренебрежение к нему со стороны настоящих взрослых, его еще не переломившийся детский голос, его худоба и веснушки, проступающие даже сквозь загар, делали его излишне мнительным, поминутно проваливающимся в жаркий стыд и, что хуже всего, ясно говорили всем, что он еще мальчик».

Такова расстановка героев повести в первом ее эпизоде, а сам эпизод этот: бомбежка, во время которой Коля вместе со взрослыми, надрываясь и преодолевая страх, тушил зажигалки, потом взрывной волной его выбросило с чердака на лестничную площадку – могло убить либо искалечить, он спасся чудом, – а мотогонщицу Лену скинуло с крыши. Безвольное, мертвое тело Лены на битых стеклах дымного двора, раненые на Арбате, мать Коли, обезумевшая, «всклопоченная, с мокрыми от слез очками», бросившаяся к нему с «хриплым чужим криком», поверившая было, что он убит, что «понесли сыночка», – вся эта смертельно страшная картина навсегда врезалась в Колину память, ощущение пережитого легло роковым бременем на всю его дальнейшую жизнь.

И двадцать лет спустя, когда его уже величали Николаем Петровичем, когда он жил не на Арбате, а на Юго-Западе в отдельной квартире, работал на заводе, был давно женат и его сын Петя очень напоминал того Колю, ушедшего «навсегда во тьму времен», когда по поводу своих тридцати трех он обычно слышал: «О! Возраст Иисуса Христа!» – и почему-то стыдился, понимая, что «не совершил еще ничего легендарного», – посещали казаковского Николая Петровича сны, возвращавшие его в ту июльскую ночь над Арбатом.

Страхи повторялись, опять нависала война, уже атомная, опять опускалась ночь, и надо было куда-то бежать, где-то скрыться, «потому что сейчас *это* произойдет». Он метался, люди в подворотнях сдавливались, как под гробовой крышкой, рвались со двора на улицу, и над городом – это даже была не Москва! – вспыхивала и «заливала все вокруг невыносимым зимним блеском» атомная бомба... Николай Петрович просыпался в своей теплой постели, видел жену, слышал посапывание сына из соседней комнаты, немного успокаивался, но сердце у него болело и бил нервный озноб.

После таких снов Николай Петрович обычно окидывал взглядом всю свою жизнь, беспорядочно думал о прошлом и о том, что случилось неделю назад, – он «будто бы поднявшись, как космонавт над землей, а она перед ним поворачивается, и он, когда надо, сразу приближается и рассматривает пристально ту или другую картину, тот или иной день. Но сперва

он все-таки вспоминает ту далекую ночь на крыше, а потом пути всех, кто там был тогда. Он знает, что Т убит под Вязьмой, и В тоже убит на Карельском фронте, а Ф умерла в Ленинграде, она в августе уехала в Ленинград и умерла там».

Герой повести думал о своем погибшем отце, о тысячах безвестных солдатских могил, разбросанных «по всей великой земле», и вставал перед ним вопрос: «Чем же я отплачу им за свою жизнь, когда я все больше забываю о них, как и вообще о всех предыдущих поколениях, каким же я должен быть умным, сильным и мужественным, чтобы жить теперь, чтобы знать все о своей земле и быть верным моему отцу, моему великому рабочему, и не дать ему погибнуть в себе?..»

Он с ненавистью думал о министрах, президентах и генералах, планирующих атомные «блицкриги», воображал их так, как видел в кинохронике: с раскрытыми ртами, перед микрофонами, над картами, на маневрах, и негодовал на то, почему эти немощные и противные старики, – они почти все старики! – чью «физическую слабость скрывают мундиры с наваченными плечами и грудью», по какому праву «все эти люди, родившиеся где-то на других континентах, задолго до того, как родиться ему, не знающие ничего о его жизни, тем не менее угрожают ему смертью».

И еще он думал об ученых, обо всех этих «отцах» всяческих бомб, об этом «племени роботов», и они представлялись ему марсианами из фантастических романов, существами, чуждыми всему живому, «всем полям и лесам и тихим рекам, любви, рождению». Взыскав правды о самом себе, казаковский герой в своем мучительном самоанализе неизбежно приходил к осознанию себя правомочной, мыслящей частицей человечества, к сознанию своей личной причастности к судьбе будущего. Как человек, «появившийся для чего-то в один прекрасный день в этом мире и обреченный уйти из него в конце концов», он не искал в жизни высшего смысла – «смысл не ему решать», однако всем своим существом чувствовал, что, «если жизнь человечества бессмысленна, значит бессмысленна и его жизнь. А если жизнь всех неисчислимых миллиардов, прошедших и грядущих, наполнена смыслом, значит и его жизнь имеет великий, таинственный смысл в цепи всех поколений».

«Мир сегодня, – заявлял Казаков в 1963 году, – не просто дни без войны. Это бесконечное развитие жизни. Поэтому и повесть свою я задумывал и писал не только как антивоенную. Мысли ее героя обращены к главному – к историческим судьбам человечества».

Повесть не далась Казакову с единого замаха, замысел ее неоднократно корректировался и уточнялся. В 1964 году Казаков сообщил «Вопросам литературы»: «Сейчас у меня наступила интереснейшая пора в работе над повестью: я должен «сделать» некоторые архивные изыскания. Хотя время, о котором я пишу, еще живо в памяти всех нас, а время это – 1941 год, но это уже одновременно и история. И вот для того, чтобы эта история была как можно более точной, я хочу порыться в архивах Великой Отечественной войны. Никогда так не боялся самого себя, своей неумелости, как сейчас, во время работы над этой повестью. Повесть эта будет называться „Две ночи“».

И все же этот магистральный замысел, рожденный воспоминаниями о войне, не нашел осуществления.

В 1979 году Казаков рассказал, что в свое время наполовину написал «повесть о мальчишке, который пережил войну, бомбежку, 1941 год», – под названием «Разлучение душ». Действие ее должно было завершаться в начале шестидесятых годов в Кракове и Закопане. Тогда, согласно какому-то астрологическому «предсказанию», якобы следовало ждать «конца света» – и писатель использовал такое обстоятельство как своеобразный прием, перенеся в повесть «ту атмосферу».

«Возраст Иисуса Христа», «Две ночи», «Разлучение душ», «Самая длинная ночь» – вариации и осколки одного незавершенного произведения. Как подтверждают оставшиеся

наброски, лирический герой Казакова («в большой мере – я») войну воспринимал в ее трагическом обрамлении и считал ее истоком своей гражданской биографии.

Думается, правы те, кто связывает первопричину казаковского писательства и сам тип его художественного мировосприятия как раз с этим, столь важным для автора, замыслом. «Столкновение с войной, пережитое Казаковым, когда он увидел, как в считанное мгновение мир человеческий рухнул и его сменила жуткая картина развала, – может, это столкновение и родило в нем художника с этим особым типом сознания? – писал в 1989 году критик С. Федякин, определяя сознание Казакова как «ностальгическое». – Может, этот ужасный миг, отпечатавшись в детской памяти и возвращаясь у взрослого уже писателя апокалипсическими уже кошмарами, и родил в Казакове то ощущение самоценности каждого мгновения, прожитого человеком на земле?» Да, очень может быть.

Те, кто пережил в детстве «этот ужасный миг», кого хотя бы раз настигало непередаваемое, непреодолимое и с годами, чувство внезапной потерянности, – когда за воздушной тревогой в твой обжитой, тихий мир впервые врывается смерть и ты, беспомощный, оказываешься с ней с глазу на глаз, когда рядом с тобой вдруг погибает человек, еще минуту назад о чем-то с тобой говоривший, а тебя окатывает ледяной страх и чувство вселенского одиночества, – так вот те дети действительно знали цену мгновению на грани жизни и смерти. Никогда не забывал об этом, о том, что смерть всегда рядом, а жизнь всегда висит на волоске, и Казаков.

Ломкое сознание тринадцатилетнего московского мальчишки, едва-едва пробудившись, испытало тогда напор поистине зловещей силы. Сопротивление этому напору и та нравственная высота, с которой, по зрелом размышлении, казаковский рассказчик оглядывал и судил самого себя с присущим ему максимализмом, должны были позволить, по мысли писателя, не подчиняясь всецело быту, вывести повествование на уровень высокой бытийности, не исключая библейской символики.

Эпиграфом к повести не случайно должны были послужить слова Иоанна Дамаскина: «Сосуд раздразя безгласен, мертвен, недвижим, таков живот наш есть: цвет и дым, и роса утренняя; воистину придите ибо узрите во гробех ясно где суть. Очеса и зрак плотский, все уведоша, яко трава, все погребешися. Велий плач и рыдание, велие воздыхание и нужда, разлучение душ, ада погибель, привременный живот, сень непостоянная, сон прелестный...»

Однако поиски писателя в этом направлении не осуществились, масштабный замысел не укладывался в уготованную ему форму, и о военном детстве мы у Казакова так почти ничего и не прочтем.

Разве лишь в рассказе «Зависть» (1965), где явно присутствуют мотивы неоконченной повести, герой, находясь на горном польском курорте, и впрямь услышал, что «какими-то йогами, какими-то умниками, мудрецами с Востока был предсказан конец света» (поляки всё не верили этому мистическому предсказанию и всё вспоминали пепел Освенцима и Варшавы), и под впечатлением этих слухов как бы исповедовался перед самим собой: «А я опять ушел, но уже дальше, в ту первую свою московскую ночь, когда я стоял на крыше под бомбежкой. Я увидел опять убитых и раненых и заваленные кусками стен улицы. Я увидел октябрь в Москве – баррикады, жирные туши аэростатов по бульварам, редкие, отчаянно громыхающие битком набитые трамваи. Пепел летел по улицам, временами где-то рвались снаряды. Листовки, как снег с неба, и в листовках обещание сладкой жизни. И мы на загородных полях, за Потылихой, ранние морозы, закаменевшая земля, неубранные вилки капусты, морковь, которую выковыривали палками. Противотанковые рогатки всюду, железобетонные колпаки, амбразуры в подвалах, патрули – полупустой город. Замерзающие дома, мрущие старухи, холод в квартирах, железные печки и всю зиму потом темнота, копилки, лопнувшие трубы водопровода и бледные грязные лица. И все эти годы изнурительная работа грузчиком – дрова, уголь, рулоны бумаги, кирпич, потом слесарные мастерские, потом снег на крышах... Телогрейка, старые штаны, разбитые сапоги. И постоянный голод. Как это говорил тогда Василий

на крыше? А, вот как: „Люблю повеселиться, в особенности пожрать!“ – все мы тогда любили повеселиться, да веселья не было. Я смотрел в те годы картину „Серенада солнечной долины“. Я смотрел на экран, как на тот свет, мне не верилось, что люди так могут жить где-нибудь. Потому что каждый раз после кино я шел домой в свою темную грязную конуру...»

В этих горьких воспоминаниях велика, без сомнения, доля авторской исповеди: страдающая память, невосполнимая утрата чего-то радостного и светлого, недоуменное чувство допущенной исторической несправедливости питают ее. И вопрос – как и почему такое стало возможно? – конечно же не мог не возникать перед Казаковым, как и перед каждым, кто испытал подобное в детстве.

Через двадцать лет после окончания войны, в мае 1965 года, Казаков, в очередной раз пытаясь ответить себе на этот вопрос, писал Конечному из Малеевки: «И спраздновал я тут 9 мая лучше всех, потому что был один... Потому что, когда ты один, есть возможность подумать... Ведь все-таки мы существа мыслящие в некотором роде. И сидел я один на один с пол-литром «московской», изготовленной в пресветлом граде Калуге, и думал о фашизме. Не о фашистах, которые жгли, стреляли, тащили женщин к себе в постель, пили, сходили с ума, потом сами стрелялись, которые были потом убиты и разбиты и которые еще сейчас многие живы во всех частях света, – нет, я думал о самом высшем фашизме, о средоточии его, о человеке, который, достигнув власти, все подчиняет себе. Это не бесчисленные серо-зеленые солдаты шли на нас, это он их гнал, угрожая расстрелом. Это не генералы и штурмбанфюреры творили зло – зло творил он, потому что, дорвавшись до власти, он обожествовал себя и стал над нацией, над человечеством. Ничто не делалось помимо его воли, и никто ничего не мог решить за него. Как бы ни были крупны остальные фашисты, они могли в лучшем случае советовать ему, соглашаться с ним, подсказывать ему и исполнять его волю. И чем лучше они советовали и исполняли, тем все более возвышались в его глазах и в собственных. Они даже становились наконец более фашистами, чем сам он, но все равно он был главный. Но все-таки не он был главное зло, а самое главное зло была система. Та система, при которой он мог зародиться, этот человек, этот вождь, диктатор, фюрер, мог подняться и существовать вопреки всему, во веки веков, пока он сам жив, потому что никаких демократий, никаких ограничителей при этой системе уже не было, и он не мог быть смещен...»

Те же размышления, – имевшие, безусловно, и отечественный подтекст, касавшиеся не только германского «фюрера», но вызывавшие в памяти собственного «вождя и диктатора», – содержатся и в набросках повести «Разлучение душ». Следует подчеркнуть, что в своей ненависти к фашизму Казаков был последователен и тверд. Участвуя в сборнике «Писатели высказывают свое отношение к войне во Вьетнаме» (Издательство Питер Оуэн, Лондон, 1967), он писал так: «Когда в далекой стране одна половина народа подстрекает другую, а сотни тысяч молодых американцев пересекают океан, чтобы убивать и быть убитыми, когда напалм и всевозможные бомбы сбрасываются на деревни из бамбука и вместо того, чтобы закатать рукава и взяться за работу, чтобы сделать жизнь на земле лучше, молодые американцы стреляют, вешают и жгут, когда они по приказу своего правительства творят то же самое, что немцы творили на нашей земле и на земле Европы всего лишь немногим больше чем двадцать лет назад, – тогда президент и его советники лгут, лгут пасторы, напрасно призывая благословенье божье, молясь о победе американского оружия. И генералы, журналисты и политические деятели лгут, превознося „подлинную демократию“ своей страны, потому что когда демократия творит зло, она перестает быть демократией».

В биографии казаковского лирического героя трагический опыт детства и юности всегда подразумевался. Но если литературные сверстники Казакова в своих книгах спешили излить не стихавшую в душе боль войны, то он долго держал эту боль в себе, предвидя, может быть, что ему еще придется задуматься над загадкой и возмездием детства, придется вернуться к веч-

ной проблеме «разлучения душ» – в последних рассказах «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал» – и тогда уж выплеснуть застарелую боль наружу.

Об этих автобиографических рассказах речь впереди. Здесь же хотелось бы напомнить короткий эпизод из рассказа «Во сне ты горько плакал», неожиданно приоткрывающий завесу над тем, почему, помимо прочих причин, обратился Казаков со временем к писательству.

Я имею в виду проводы отца, относящиеся, как говорил мне сам Казаков, к 1933 году. Тогда-то, провожая отца, шестилетний Юра (с его собственных слов) испугался овчарки и начал заикаться. А через тридцать лет на вопрос: что заставило его взяться за перо? – ответил: «Я стал писателем, потому что был – заикой. Заикался я очень сильно и еще больше этого стеснялся, дико страдал. И потому особенно хотел высказать на бумаге все, что накопилось...»

Почему он стал писателем? Как рано поверил своему призванию?

Откроем юношеский дневник 1949–1953 годов, где звучит мучительная мысль об отце. 29 июля 1951 года: «Сегодня приехал из Солги. Гостил у отца. Тем сейчас находится мама. С легкой душой оставил я Солгу. Не очень-то понравилось мне там. Но вот приехал в Москву, и что-то тяжело на душе... Очень плохо складывается жизнь. Отца вижу два-три раза в год. Мама тоже часто и надолго уезжает к нему». 6 октября 1951 года: «Вот скоро три месяца, как мама живет с папой в Солге. А я тут один. Отца я вообще не вижу годами. Как плохо устроена жизнь!...» 17 ноября 1951 года: «Сегодня уехал отец в Шарью. Очень как-то тяжело от этого и пусто на сердце... Да, вот жил с нами папа, и мы частенько ссорились по поводу моей безработицы. А вот уехал – и грустно. Ведь я его год не увижу теперь. А может... и совсем. Очень тяжелая судьба у моего папы, очень тяжелая, и я его жалею всем сердцем, но помочь, к сожалению, не могу».

И рядом записи о своем писательстве. 6 февраля 1950: «Найти себя в творчестве, ощутить пульс жизни своей – в этом вся задача». 26 сентября 1951: «Я все-таки понемножку сейчас разрешаюсь от молчания и начинаю пописывать... Пишу тяжело, по многу раз исправляя написанное, но все же пишу...» 14 октября 1951: «Сегодня снова получил отрицательные отзывы о моей новой пьесе. Снова и снова злоба и отчаяние охватывают меня... Но все равно я буду писать. Я чувствую, что могу написать и напишу нечто очень яркое, свежее и талантливое. Пусть мне отказывают. Пусть! Но победа будет за мной...»

В наброске «Автобиографии» (1965), объясняя, что послужило для него первотолчком к писательству, Казаков говорил: «Я не помню сейчас, почему меня в одно прекрасное время потянуло вдруг к литературе. В свое время я окончил Музыкальное училище в Москве, года три играл в симфонических и джазовых оркестрах, но уже где-то между 1953 и 1954 годами стал все чаще подумывать о себе как о будущем писателе. Скорее всего, это случилось потому, что я, как, наверное, и каждый молодой человек, мечтал тогда о славе, об известности и т. п., а моя служба в оркестрах, конечно, никакой особенной славы мне не обещала. И вот я, помню, стал тяготиться своей безвестностью и стал попеременно мечтать о двух новых профессиях – о профессии дирижера симфонического оркестра и о профессии писателя или, на худой конец, журналиста. Я страстно хотел увидеть свою фамилию *напечатанной* в афише, в газете или в журнале».

Биография Казакова, начиная с детства, ничем, пожалуй, не примечательна, скорее заурядна. Сам он всегда отдавал себе в этом ясный отчет и по-своему даже настаивал на том, что жизнь, насыщенная неординарными событиями и приключениями, вовсе не обязательна для писателя. Поверхностной хронике писательского пути он противопоставлял самодостаточность «внутренней биографии». «Человек с богатой внутренней биографией, – утверждал Казаков, – может возвыситься до выражения эпохи в своем творчестве, прожив в то же время жизнь, бедную внешними событиями. Таков был, например, А. Блок».

Во взгляде на *внутреннюю* и *внешнюю* стороны человеческой жизни, – касалось ли это его героев или его самого, – Казаков всегда придерживался той точки зрения, что внутренние мотивы и побуждения человека в первую очередь достойны внимания того, кто захочет, как выражался особо чтимый Казаковым Лермонтов, «отгадать чужое сердце». «Во всяком сердце, во всякой жизни, – писал Лермонтов, – пробежало чувство, промелькнуло событие, которых никто никому не откроет, а они-то самые важные и есть, они-то обыкновенно дают тайное направление чувствам и поступкам».

Подобный взгляд был издавна свойствен русской литературе. Друг Лермонтова В. Ф. Одоевский, полагая, что «нет ничего интересней второй жизни человека», а она лишь иногда прорывается наружу, «оставаясь всегда скрытой, как некая тайна», заметил: «Материалы для жизни художника одни: его произведения. Будь он музыкант, стихотворец, живописец – в них найдете его дух, его характер, его физиономию, в них найдете даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков...»

И молодой Герцен, памятуя о кровной взаимосвязанности внутренней жизни писателя и его художественных созданий, утверждал: «Я решительно хочу в каждом сочинении моем видеть отдельную часть души моей. Пусть их совокупность будет иероглифическая биография моя... Пусть впечатления, которым я подвергался, выражаются отдельными повестями, где все вымысел, но основа – истина».

И уже в XX веке Пришвин подхватывал: «Метод писания, выработанный мной, можно выразить так: я ищу в жизни видимой отражения или соответствия непонятной и неведомой жизни моей собственной души».

Короче говоря, внутреннюю, духовную биографию, поэтическую личность и, что называется, догмат веры Казакова следует извлекать прежде всего из его рассказов. Он сам подталкивал именно к такому восприятию его творчества. Между прочим, слово «творчество» Казаков не любил, – наверное, еще и потому, что не отделял себя от своих произведений, считая себя органической их ипостасью. Автобиографизм в литературе Казаков трактовал как непременное условие художественности. «Произведения всех авторов автобиографичны, – заявлял он, – автобиографичны в том смысле, что все, чем их произведения наполнены, – события, детали, пейзажи, вечера, сумерки, рассветы и т. д. – когда-то происходило в жизни самого автора. Не в той последовательности, в какой описано в рассказе или в романе, но автор это должен был пережить сам».

Так что и в рассказах Казакова – может быть, «все вымысел, но основа – истина». В них закономерно присутствуют «его дух, его характер, его физиономия», в них запечатлена «жизнь души» писателя, его «иероглифическая биография».

Видимо, по причине мощного, но сдерживаемого художественного темперамента, обладая напряженно-чутким слухом и остро осязая предметную, вещную плоть мира, Казаков неслучайно усмотрел свой писательский удел именно в психологическом рассказе. Трагический лирик по натуре, он быстро постиг поэтические ресурсы такого рассказа и возможности его отточенной формы.

Еще в ноябре 1959 года Казаков писал Виктору Конецкому – не без усмешки, но все же отчетливо понимая значимость своих слов, – о том, что задумал он «нечто грандиозное». «Задумал я, – писал Казаков, – не более, не менее, как возродить и оживить жанр русского рассказа – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Задача гордая и занимательная. Рассказ наш был когда-то силен необычайно – до того, что прошиб даже самонадеянных западников. А теперь мы льстиво и робко думаем о всяких Сароянах, Колдуэллах, Хемингуэях и т. д. Позор на наши головы!.. Давай напряжем наши умишки и силишки и докажем протухшему Западу у, что такое советская Русь!»

Было бы ошибкой посчитать эти слова за проявление молодого зазнайства, а тем паче неуважения к именитым иностранным прозаикам. Когда в июле 1961 года застрелился Хемин-

гуэй, Казаков откликнулся: «Мы гордились им так, будто он был наш, русский писатель. Мысль о том, что Хемингуэй живет, охотится, плавает, пишет по тысяче прекрасных слов в день, радовала нас, как радует мысль о существовании где-то близкого, родного человека...»

Казаков с неподдельным интересом и доверием относился к зарубежным писателям, усердно усваивал их опыт, литературу считал самовыражением человечества – в этом нет никаких сомнений. А любопытно другое: этот дух соревнования, эта жажда равенства с признанными авторитетами, ощущение своего полноправного участия во всемирном литературном процессе.

В 1979 году, рассуждая о своей долголетней приверженности рассказу, Казаков говорил: «Рассказ дисциплинирует своей краткостью, учит видеть импрессионистически – мгновенно и точно. Наверное, поэтому я и не мог уйти от рассказа. Беда ли то, счастье ли: мазок – и миг уподоблен вечности, приравнен к жизни». И при этом он как бы сетовал: «А вот с романом я пока терплю фиаско. Наверное, роман, который, в силу своего жанра, пишется не так скупой и плотно, как рассказ, а гораздо жиже, – не для меня... так, видно, и суждено умереть рассказчиком...»

Думается, никакого фиаско с романом Казаков, собственно, не терпел, конкретного романа он, по-моему, никогда всерьез не замыслил и не писал, правда любил время от времени о романе и романистах порассуждать. Паустовскому в 1961 году признался, что «всегда страшно завидовал» романистам, и советовался, – может быть, стоит пересерстить «Северный дневник», прослоить его рассказами, получится «увесистая книга листов на 15»: «Все мои рассказы и записки будут в этом романе как бы главами, частями. А почему бы и не роман?! Речь в нем будет вертеться все вокруг одного и того же: вокруг Белого моря, рыбаков, времен года... Кроме того везде будет присутствовать личность автора...» Паустовского он просил: «Вы, пожалуйста, напишите мне – будет это романом или нет, все это собрание очерков и рассказов».

Мысли о романе (но не конкретные планы) возникали у Казакова и позже. Т. М. Судник в 2002 году вспоминала: «Ему хотелось попробовать писать роман – он почувствовал вкус к этому жанру, когда работал над переводом трилогии казахского писателя А. Нурпеисова: ему нравилось, что у него есть работа «в пыльцах» (как говорил Пушкин), что роман «дисциплинирует». Он тогда постоянно размышлял о сопоставлении романа и рассказа, говорил, что задуманный надолго роман – благоприятная почва, на которой вырастают рассказы. Но так и остался рыцарем рассказа...»

На вопрос: что больше дисциплинирует и почему – роман или рассказ? – Казаков для себя ответил на практике. Романа как такового он не писал, но попытка взглянуть на все написанное, как на «роман», на некое целое – примечательна, и потому воспринять казаковские рассказы в их единстве, как некое подобие романа, как суверенное художественное полотно, отражающее «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (В. Набоков), как личную «летопись впечатлений» – вполне уместно.

В. Шукшин однажды обмолвился: «Рассказчик всю жизнь пишет один большой роман. И оценивают его потом, когда роман дописан и автор умер». Это схвачено верно, хотя всякий «роман рассказчика», разумеется, гипотетичен. В его «сюжете» нет направленного сквозного действия, кроме разве что движения отраженного в нем времени. Но и в этом романе, при всей его условности, в этой книге жизни неизбежна цельность авторского миропонимания и есть любимые писателем герои, несущие от рассказа к рассказу, будто от главы к главе, врученную им нравственную эстафету. Автор в таком романе может перебирать и словно бы примеривать к себе варианты непрожитых судеб и, без сомнения, является в нем центральной фигурой, независимо от того, какие он изыскивает возможности для самовыражения.

Высветить прихотливую канву казаковского «романа», передать его художественный колорит и эмоциональную атмосферу, обозначить вершины духовной эволюции его лириче-

ского героя, прояснив тем самым «иероглифическую биографию» писателя, – и невероятно трудно, и заманчиво.

Казаков как-то заметил, что каждый писатель, имеющий смелость причислить себя к настоящей литературе, занят всю жизнь одним и тем же кругом проблем. Этот подсказанный талантом и обусловленный конкретным душевным опытом круг проблем и определяет содержание и внутренние связи в том своеобразном романе, который в итоге всех своих многолетних усилий создает рассказчик. Применительно к себе Казаков эти корневые проблемы сформулировал так: «Счастье и его природа, страдания и преодоление их, нравственный долг перед народом, любовь, осмысление самого себя, отношение к труду, живучесть грязных инстинктов...»

Среди названных проблем «осмысление самого себя» – проблема стержневая. Каждый человек, родившись, «застает» историю в определенный ее момент, и с этого момента берет начало его биография, равно как и судьба его поколения. Каждому поколению дается свой старт, и писатель, пытающийся понять свое время и самого себя, не может не задумываться над исторической ролью своего поколения, печать которого и он, и его многоликие герои так или иначе несут на себе, – любой из них, при всей его индивидуальности, есть еще все-таки и как бы иносказание автора о самом себе. Случается, что герой, не будучи прямым лирическим двойником автора, лишь отчасти соответствуя ему своим душевным складом, способен, именно в силу приблизительного сходства, выразить своими чувствами и поступками то их «тайное направление», которое автору особенно близко и созвучно.

Истоком казаковского «романа» (военное детство все-таки осталось за его рамками), исходной точкой в развитии казаковского лирического героя можно считать рассказ «Голубое и зеленое» (1956), написанный от лица московского школьника, а затем студента 1940-х годов. Сам писатель характеризовал этот рассказ как «исповедь городского инфантильного юноши» и внутренних соприкосновений со своим мятущимся героем не скрывал.

Действие «Голубого и зеленого» разворачивается в послевоенной Москве, на Арбате. Время это безошибочно угадывается – и в подробностях быта, и в том неуловимом настроении тревоги, горечи и надежды, которое, всегда сопутствуя молодости, и тогда, в тяжелую послевоенную пору, особенно давало о себе знать. Интонация повествования здесь с самого начала доверчиво откровенная: перед нами, действительно, искренняя, наивная исповедь совсем юного человека, раздумывающего, как сложится в будущем его жизнь.

Открывается рассказ трогательной нотой: десятиклассник Алеша знакомится летом на арбатском дворе с девушкой Лилей, они отправляются в кино, на другой день гуляют по Тверскому бульвару, и между ними – им по шестнадцать лет! – вспыхивает любовь, первая, беспокойная и лучезарная... Алеша не ведает, чем она для него обернется, и вглядывается, вглядывается в себя, пытаясь понять, что же это с ним приключилось?

Чем же пленяет этот бесхитростный, по-школьному сентиментальный герой, изображенный с несомненной теплотой и симпатией? Каков он, этот арбатский Алеша, не сразу освободившийся от вязкой власти детства?

Ну, прежде всего, он до неловкости застенчив, в любую минуту способен усомниться в себе. Непреодолимая стеснительность отличает его поведение и манеру держаться. Он, допустим, любит джаз: не танцевать под джаз, танцевать Алеша еще не умеет, – он любит слушать джаз, и тут же готов уступить: «Некоторые не любят, но я люблю. Не знаю, может быть, это плохо». Будучи душевно мягок, Алеша, как он ни старается выглядеть сильным и самостоятельным, не в состоянии скрыть своих сомнений и своей удручающей растерянности. Он жалуется, что нелегко быть молодым, а ему так хочется волнующей, бурной жизни: «Хочется писать стихи, чтобы вся страна знала их наизусть. Или сочинить героическую симфонию и выйти потом к оркестру – бледному, во фраке, с волосами, падающими на лоб...»

Романтические грезы городского честолюбивого мальчишки! Но так ли уж они легковесны? Слегка иронизируя над своим героем, над его заемными, книжными словами, автор в глубине души сочувствует его возвышенным чаяниям. Алеша – как сама юность – весь соткан из противоречий. Мысленно он готовится к ответственным поступкам, но трезво соотносит честолюбивые планы с действительностью еще не умеет. Он вдруг увлекается плаванием, хочет стать «чемпионом СССР, а потом и мира», всем стилям, за стремительность, предпочитает кроль, но вечерами любит тихо помечтать. Порывистость, взрывная энергия, ищущая достойного применения, отличают Алешу не меньше, чем склонность к самоанализу и созерцанию.

«Есть зимой короткая минута, – размышляет Алеша, – когда снег на крышах и небо делается темно-голубыми в сумерках, даже лиловыми. Я стою у окна, смотрю в открытую форточку на лиловый снег, дышу нежным морозным воздухом, и мне почему-то грезятся далекие путешествия, неизвестные страны, горы... Я голодаю, обрастаю рыжей бородой, меня печет солнце или до костей прохватывает мороз, я даже гибну, но открываю еще одну тайну природы. Вот жизнь! Если бы мне попасть в экспедицию!..» В экспедицию Алешу, конечно, не берут, он не прочь поступить в какой-нибудь институт, стать инженером или учителем, но при этом он думает с укоризной, что в его лице «люди потеряют великого путешественника».

Взыскательным к себе, категоричным в помыслах идеалистом предстает перед нами Алеша на пороге сердечного потрясения, уготованного ему в рассказе, – сомневающийся, чуткий к прекрасному, не распознавший еще своего призвания московский школьник, поверивший в бесконечно счастливую любовь. Примелькавшийся персонаж «молодой прозы» конца 1950-х годов. Однако подкупает в этом рассказе подчеркнутая авторская причастность к его судьбе, – та откровенная причастность, когда создается впечатление, будто тонкая тень грустного личного воспоминания ложится на страницы.

И детали, и пейзажи, и вечера, и сумерки, и рассветы – о чем говорил, как помним, Казаков, – здесь поданы с такой подлинностью чувства, что их жизненный первоисточник не вызывает сомнений. И нежный морозный воздух, и лиловые московские сумерки, и зимний запах в пригородном поселке, запах березовых почек и снега, и этот снег на платформе, что «блестел, как соль», – вся гамма лирических подробностей вселяет в нас саднящее ощущение чистоты и холода, испуга и отваги, внезапной беззащитной радости и томительного сердечного переживания...

Казаков частенько сопрягал переломные моменты в жизни героев, родственных ему душевным складом, с любовными драмами. В таком положении оказался и Алеша, который поначалу даже не находил названия тому платоническому чувству, какое возникло у него к Лиле. Как это они – «совсем чужие друг другу и в то же время странно знакомые?». Его чувство к Лиле идеально, бескорыстно, светло, это как бы и не страсть, не любовь к женщине, а освобождение от одиночества, радость от сознания, что нашелся на земле единственный человек, которому можно без утайки излить свои сокровенные горести и надежды – и он тебе откликнется и тебя поймет!

И как же чудесно преобразился, какими удивительными красками засиял, засверкал мир, когда Алеша глянул на него сквозь волшебную призму своего и зыбкого, и упорного чувства!

Многоцветный и мерцающий, он заворожил Алешу, обжег блеском обнажившейся красоты. Первое, что тронуло Алешу, когда он встретился с Лилей в арбатском дворе, – ее глубокий грудной голос и «горячая маленькая рука», белеющая в темноте. «Какая необыкновенная, нежная рука!» – с восторгом подумал он, и слово «нежность» с того момента заняло прочное место в Алешином (и авторском) лексиконе. Стоя на дне глубокого темного двора, он увидел окна: голубые, и зеленые, и розовые, и просто белые, услышал джаз и, не зная, как заговорить с Лилей, весь отдался во власть «необыкновенного ритма и серебряного звука трубы».

Впоследствии Казаков говорил, что в этом рассказе задался целью воссоздать «ясность мира, увиденного впервые глазами подростка», и потому использовал здесь «слово светлое,

цветовое», отчетливо передающее эту ясность, эту непосредственность наивно-романтического взгляда на все окружающее – и на город, и на природу, и на людей.

Лирический герой Казакова романтик по натуре. Потому и Алеша из «Голубого и зеленого» в стремлении к совершенству, к безоблачному счастью не может согласовать идеальные мечтания с будничной реальностью, не может этой грозной для него реальности не опасаться. Когда его любовь к Лиле взмывала и набирала силу, ему – ох, как! – не терпелось доказать и себе и всем вокруг, что он такой великой любви достоин; но симптоматично, что Алешино чувство к Лиле от него словно бы и не зависело, оно будто вселилось в него по чьему-то наущению, и он, осознавая себя в этом неожиданном чувстве, не переставая изумляться достигшему его счастью, не переставал вместе с тем и тревожиться, – как бы какое-нибудь недоразумение, что-нибудь роковое не нарушило их необыкновенных отношений.

И вот, пребывая на вершине счастья, Алеша сперва не замечает, а «только чувствует с болью, что наступает что-то новое» у них с Лилей, и тут уж, как ни странно, ничего нельзя поправить... Алеша потрясен! Он не видит за собой никакой вины, и все-таки совершается невероятное: Лиля (напоминавшая Алеше серовскую «Девочку с персиками», которую так любил сам Казаков), такая родная и так ему необходимая, неумолимо от него отдалается. И в их непонятной распре, как и в том, что они однажды встретились, заключена некая неразгаданная тайна.

Когда же через год Лиля выходит замуж, страдающий Алеша успешно учится в институте. Он выполнил норму первого разряда по плаванию. «Кроль – самый стремительный стиль, – по привычке рассуждает Алеша, но добавляет: – Впрочем, это не важно». И верно, это не важно, потому что Алеша убеждается: даже если бы он стал «героем, гением, человеком, которым будет гордиться страна», – все равно ничего бы не изменилось, у любви непредсказуемая логика и своя жесткая правда.

В финале рассказа Алеша заканчивает институт. Кстати, какой – неизвестно, да это и не имеет значения. Ни поэтом, ни музыкантом, ни путешественником Алеша не стал, зато он теперь взрослый человек, занятой, активный, самостоятельный. От былой его стеснительности не осталось и следа. Он не знает и не хочет знать, где теперь Лиля, отправившаяся с мужем куда-то на Север, но изредка она ему снится, и тогда он вновь чувствует себя юным, вновь переживает горечь поражения, – непрощенные сны выбивают Алешу из налаженной колеи, а ему так нравится теперь быть уверенным в себе и утром просыпаться веселым...

В рассказе «Голубое и зеленое» героя от автора отделяет на первых страницах возрастная дистанция приблизительно в десять лет. Когда Алеша безотчетно по разным поводам повторяет примелькавшуюся фразу: «Не знаю...» – в настойчивости этого лейтмотива просматривается определенное авторское намерение. Автор словно хочет подчеркнуть, что ему, в отличие от его страдающего героя, не только известен исход этой любовной истории и те поучительные уроки, какие Алеше суждено извлечь из случившегося, – он, автор, теперь вообще о многом *знает*, за минувшие годы он приобрел изрядный жизненный опыт и многое переоценил и в своем герое и в самом себе.

Потребность в подобной переоценке – ключ к замыслу «Голубого и зеленого». В финале наивная исповедь Алеши оборачивается горьким, но трезвым воспоминанием, – это воспоминание продолжает временами томить и героя и самого писателя, но оба они, помудрев, приходят к согласному выводу: «Ничто не вечно в этом мире, даже горе. А жизнь не останавливается. Нет, никогда не останавливается жизнь, властно входит в твою душу, и все твои печали развеиваются, как дым, маленькие человеческие печали, совсем маленькие по сравнению с жизнью. Так прекрасно устроен мир».

Конечно же, было бы упрощением полностью отождествлять героя-рассказчика в «Голубом и зеленом» с самим писателем и толковать эту юношескую исповедь как прямое авторское признание. Тем не менее, прочерчивая кардиограмму переживаний своего юного героя, следуя

памяти сердца, Казаков художественно воскрешает в этом рассказе эмоциональную и отчасти житейскую атмосферу собственной юности.

Автора и его героя, его лирического спутника роднит многое: и романтическая поэтичность натуры, и порывистость, схожесть темпераментов, и присущая обоим затаенная детскость, «органическая тяга к целомудрию» (Т. Жирмунская), которую потом тщательно камуфлировало время. И дело здесь не просто в совпадении тех или иных внешних примет обстановки, не только в том, что Алеша унаследовал от автора любовь к Москве и Арбату, его пристрастие к джазу, грезы о путешествиях, интерес к охоте, – многое из того, о чем мечтал Алеша, автор как раз и осуществил, – дело в психологической основе самого этого характера, полнозначные очертания которого не раз проступят в казаковском лирическом герое.

Плюс ко всему нужно добавить: в «Голубом и зеленом» таилось что-то захватывающе-необъяснимое, вызывавшее незамедлительный читательский восторг. Как рассказывает Д. Шеваров, на одном из вечеров памяти Казакова критик Юрий Болдырев вспоминал: «Я учился в университете, был очень активным читателем всех журналов, любил литературу, и однажды взял свежий номер журнала и прочел „Голубое и зеленое“, и со мной было нечто вроде шока. Ничего подобного в тогдашней литературе я не знал. И я прекрасно помню, как я с этим номером журнала помчался к своему старшему товарищу и ворвался к нему буквально крича, что вот появилось что-то совершенно необыкновенное!..» Помнится, и я, когда впервые прочел «Голубое и зеленое», пребывал в похожем состоянии. Заряд лирического переживания, изобразительная магия рассказа были настолько сильны, что, действительно, тут же хотелось с кем-то разделить свою сокрушительную радость.

Рассказ воспринимался как музыка. Глеб Горышин потом очень точно назвал «Голубое и зеленое» «рассказом-прелюдией» и писал: «Юра был музыкален, и потому его проза не уместается в смысл высказанного словами, не покрывается правилами композиции, сюжета, текста или подтекста. В ней есть еще другая композиция – музыкальная, композиторская...»

Уже в этом рассказе, исполненном светлой печали, пронзительно дала о себе знать та музыкально-смысловая доминанта, та мерцающая мелодия, которая варьировалась в других рассказах – то сгущаясь до тоски, отчаяния, скорби, то взмывая на, казалось бы, недостижимые высоты мгновенного счастья. Оттого-то, наверное, и голос Казакова был так безошибочно узнаваем – по неповторимой, влекуще-меланхолической тональности.

В рассказах Казакова никогда не смолкал «звон путеводной ноты» (В. Набоков). Т. М. Судник объясняла: «Музыка в рассказах Казакова и музыка его рассказов – очень глубокая тема. Он постоянно слушал музыку. Иногда ему снилась незнакомая симфоническая музыка, и он жалел, что не смог записать ее. В дневнике студенческих лет он писал о любимом Рахманинове: „В его фортепианных произведениях нет аккордов, пассажей, отдельных нот, которые было бы неудобно, неловко сыграть, амплитуда его вещей проста, изящна, легка“, – и тут же о литературе: „В настоящей поэзии не должно быть неудобных, корявых слов, выпадающих из общей тональности“. У него был абсолютный слух в том, что называют музыкой слова».

Музыка вдохновляла Казакова. «Помню, – продолжает Тамара Михайловна, – как мы специально ездили в Музей Бахрушина в надежде найти среди редких записей романс Шумана на стихи Гейне „Во сне я горько плакал“, причем в исполнении Шаляпина. Название рассказа Юрия Павловича – парафраз этой строки, и навеян рассказ не столько стихами Гейне из книги „Лирическое интермеццо“, сколько любимым романсом...»

Ну, об этом, последнем казаковском рассказе, речь пойдет в свой черед.

Глава 2

«Моя охота...»

У Алеши из «Голубого и зеленого» было неожиданное для московского, городского мальчишки увлечение – охота. После девятого класса ему подарили ружье, и он месяц провел в северной деревне, охотясь в «настоящих диких лесах». По правде, он не столько охотился, сколько бродил со своим ружьишкой по косогорам, собирал грибы, сидел мечтательно на берегу озера, наблюдая за пролетающими утками, – иными словами, созерцал окрестную природу.

И это знаменательно.

У самого писателя страсть к охоте возникла едва ли не в детстве, и возникла необъяснимым для него образом.

«Моя охота, – вспоминал Казаков, – началась... на Арбате, в здании нынешнего ресторана „Прага“ – тогда дом этот был набит всевозможными учреждениями, от милиции до собеса, – в читальном зале библиотеки. В детстве мне не повезло в том смысле, что близких родных, к которым бы я мог поехать в деревню, у меня не было, каникулы я проводил на арбатских дворах, природы и в глаза не видал и не думал о ней... Тем удивительнее теперь кажется мне величайшая страсть, которая овладела вдруг мною в темной, холодной и голодной Москве. С чего бы вдруг? И до чтения ли было тогда мне? Но неожиданно, покачиваясь иногда от слабости, брел я к вечеру в читальный зал и сидел там до закрытия, набирая каждый раз гору книжек про охоту. До сих пор помню запах этих книг, шрифт, рисунки, чертежи, описания птиц и зверей...»

Из этих диковинных книг узнал он тогда, как ставить капканы и силки, как обрабатывать шкурки, как определять свежесть следа, узнал, когда и где залегают медведи, когда сбрасывают рога лоси, по этим книгам изучил самые известные ружья, английские, бельгийские, французские...

И та же непонятная страсть привела его в охотничий магазин на Неглинной, где эти ружья, порой редкие, музейной работы, продавались. В этом магазине, где все вызывало любопытство, открылся Казакову прежде неведомый, совсем уж не книжный – охотничий – мир со всей его подноготной. «Бог ты мой, – вспоминал Казаков много лет спустя, – какие чудачки там собирались, какие страшные старухи, какие фантастические старики, какие нищие приползали туда из своих холодных нор, какие калеки, гугнявые, заики, помешанные на охоте! Какие сытые бандитские хари вдруг таинственно моргали тебе и, дыша водкой и салом, предлагали шепотом купить по случаю вальтер, парабеллум или наш Т. Т. А какие споры бывали там, – до ненависти, до презрения! – можно ли взять утку за сто шагов? Можно ли убить медведя дробью?...»

Так, еще не ступив на охотничью тропу, отдался Казаков этому азартному, магическому миру и тогда же – за хлебные и крупяные талончики, вырученные в качестве приработка на дровяном складе, – сумел приобрести первое свое ружье, старую захватанную берданку тридцать второго калибра.

Словом, восторженный и неумелый молодой охотник появляется в ранних рассказах Казакова не без причины. Он дублирует автора: как Алеша из «Голубого и зеленого», способен он днями бродить по лесным полянам и строить планы на будущее, или, подобно герою рассказа «Ночь» (1955), шагать сумрачными оврагами и предаваться воспоминаниям о чем-то далеком и забытом, что «уже было когда-то», в какую-то «счастливую пору жизни».

Для Казакова и его лирического героя – уже в самых ранних рассказах – характерна эта потребность: вспоминать о давнем, будто забытом и всей душой осязать некогда нару-

шенное родство с полями и перелесками, лугами и проселками, звездным ночным небом и тишиной лесных озер. Оказываясь с глазу на глаз с природой, возвращаясь к ней из цивилизованного далека, из плотного городского быта, Казаков словно освобождается от пут, обнаруживает в себе цепкую наблюдательность, тонкий слух, обостренное обоняние и преисполняется ни с чем не сравнимым, невыразимым чувством жизни – с восторгом и печалью, радостью и сожалением, грустью и «не омраченным ничем счастьем». Гармония природы навевает ему то задумчиво-поэтическое состояние, когда чувство живого и чувство прекрасного равнозначны.

Когда-то К. Паустовский заметил: «Природа требует пристального глаза и непрерывной внутренней работы по созданию в душе писателя как бы „второго мира“ этой природы, обогащающего нас мыслями и облагораживающего нас увиденной художником ее красотой». «Второй мир» природы, существующий в воображении Казакова, реалистически отчетлив, зрим, пластичен и в то же время романтически загадочен и музыкален.

В рассказе «Ночь» (1955), написанном от первого лица, одинокий охотник, «один в ночи» непроизвольно откликается на малейшее движение на земле и в небе, на любой звук в лесу и на реке и воспринимает природу не как праздный наблюдатель, не как безучастный городской гость, – а чутко вслушиваясь в ее потаенный пульс, в ее дыхание. Его сердце бьется с природой в унисон, его ощущение природы интимно. Бредя по пыльной, мягкой дороге, рассказчик видит рожь: «Она созрела уже, стояла недвижно, нежно светлая в темноте; склонившиеся к дороге колосья слабо касались моих сапог и рук, и прикосновения эти были похожи на молчаливую, робкую ласку...» В ответ на готовность услышать ее зов природа словно обещает человеку свое доверие, словно заговаривает с ним.

Мозаика сокровенных, едва улавливаемых переживаний – как в лирическом стихотворении – обычно заменяет в рассказах Казакова сюжетную интригу, во всяком случае, отодвигает ее на задний план. Вот и в рассказе «Ночь» нет, собственно, никакого действия. Рассказчик встречается в лесу двух сельских парнишек, братьев, и один из них, лет шестнадцати, некрасивый, «с худой кадыкастой шеей и большими оттопыренными ушами», в телогрейке, замасленных ватных брюках и кирзовых сапогах, лебедчик со сплава Семен, вдруг признается постороннему человеку в своей мечте, которая никак не вяжется с его грубоватым внешним обликом. Выясняется, что Семен – натура незаурядная, он, как говорит о нем с гордостью младший братишка, «всякую музыку сочиняет». «Я вот рассказать вам не могу про ночь и все такое, ну звезды там и туман над рекой. А в музыке я все могу, – признается Семен, – на сердце щемит у меня, лягу спать – не сплю, а засну – часто такая музыка играет!»

Семен уверен: песня, «особо ежели долгая, должна свой запах иметь, как вот река или лес», должна нести в себе «истинную чистоту», он пускается в оркестровые тонкости, – и автор уже и не замечает, что образ Семена двоится, что такой, едва ли не профессиональный, монолог его простоватому герою не по силам. Автор торопится утвердить мысль о том, что всякий талант конгениален природе, он ее порождение.

Когда в неясные ночные шорохи в рассказе «Ночь» вплетается «тонкий дрожащий звук, похожий на песню», вместе в этом звуком будто прилетает оттуда же, из лесных далей и мелодия рассказа. «А „Ночь“ ты не поняла, – писал Казаков Т. Жирмунской в ноябре 1958 года. – Шепотом, говоришь, написано. В том-то и смак, что шепотом. Кто же ночью горланит, – одни пьяные, а нормальные люди говорят шепотом и пишут про ночное шепотом. „Ночь“ лучший мой рассказ. Не рассказ, а поэма...»

Именно ночь станет впоследствии излюбленным часом для откровений и прозрений казаковских героев. И позже, и уже здесь Казаков, внимая «музыке природы», слышит, никем, кроме него, не слышимую «музыку жизни». Да, природа у Казакова всегда пронизана музыкой, а музыка природна в своей первооснове. Музыка – неперенное состояние бытия: она, памятуя слова А. Блока, «творит мир», «предшествует всему, что обуславливает». Предшествует всему,

а значит, и поэтическому образу, и самому слову. Сложный музыкальный подтекст, «музыка, обернутая лирикой» (М. Цветаева) с первых же рассказов отличает казаковскую прозу.

Лирический герой ранних охотничьих рассказов Казакова, молодой восторженный мечтатель, не прочь поразмышлять о красоте ночного неба, о «великой тишине» и «чистом таланте», о таинственной силе жизни, о простых деревенских людях, внешне, может быть, неказистых, но душевно щедрых и добрых. Избирая себе природу в духовные поводыри, он исповедует ту мудрую наивно-пантеистическую философию, истоки которой легко найти в русской классике, скорее всего, пожалуй, у Льва Толстого. Это она питала Николеньку Иртеньева, когда он по утрам глядел «на лиловатую в тени поверхность реки, начинающую колыхаться от утреннего ветра, на поле желтеющей ржи на том берегу, на светло-красный утренний свет лучей», «наслаждался сознанием в себе точно такой же свежей, молодой силы жизни, какую везде кругом... дышала природа». Это то слияние с природой, когда Николеньке казалось лунной ночью, «будто природа, и луна, и я, мы были одно и то же».

Поэзию такого ощущения жизни Толстой навсегда сделал достоянием русской литературы, пророчески предугадав неизбежность глубокого драматизма в отношениях человека с природой, если человек в этой поэзии усомнится или ее отвергнет. Возмущаясь невежеством тех ученых, которые хотели бы «исправлять природу» и думали, что «лучше природы знают, что нам нужно и что ненужно», Толстой говорил: «У китайцев есть слово – «шу». Это значит – *уважение*. Уважение не к кому-нибудь, не за что-нибудь, а *просто* уважение, уважение ко всему за все. Уважение вот к этому лопуху у частокола за то, что он растет, к облачку на небе, к этой грязной, с водою в колесах, дороге... Когда мы, наконец, научимся этому уважению к жизни?»

Казаков с самого начала нес в себе это безотчетное «уважение к жизни», уважение «ко всему за все». Обуреваемый вопросами, что называется, вечными, старался художественно разрешать их, опираясь, в частности, и на толстовский опыт.

Всякому самостоятельно думающему человеку, а в молодости особенно, свойственно искать для себя в мире нравственную опору; утверждая себя как личность, осознавать так или иначе свою духовную миссию и свой гражданский долг. Этого невозможно достичь, избегая, сторонясь, страшась, может быть, порой и высокопарно звучащих, но по существу неизбежных вечных вопросов – тех самых, что преследовали когда-то толстовского Пьера Безухова: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?..» Духовный потолок всякого человека (и литературного героя тоже) определяется тем, какие ответы на эти вечные вопросы его удовлетворяют. «Призвание каждого человеческого существа, – заявлял Альберт Швейцер, – состоит в том, чтобы выработать собственное мыслящее мировоззрение, стать подлинной личностью». А «собственное, мыслящее мировоззрение» прямо зависит от способности человека хранить в себе благодарность Творцу за дарованный каждому от рождения светлый, трепетный взгляд на жизнь.

Казаков вечных вопросов не страшился. Напротив, он настойчиво и последовательно ставил перед собой эти вопросы о жизни и смерти, о том, «какая сила управляет всем», и рассматривал их именно в том художественно-этическом русле, где толстовское «уважение к жизни» – нравственная аксиома. Казаков этого специально не декларировал, и все-таки «уважение к жизни» было для него – святая святых.

Вспомним ранний, 1956 года, рассказа «На охоте» («Дым»), в котором предвзятый критик в свое время не нашел ничего, кроме «темы роковой неотвратимости явлений». Советские критики вообще недоумевали и ставили Казакову в вину «архаичный», «отсталый», асоциальный подход к традиционным нравственным проблемам, давно, по их мнению, решенным в свете «пролетарской морали».

В рассказе «На охоте» мы впервые наблюдаем ситуацию, немало потом занимавшую Казакова. Здесь два героя – отец и сын, они приехали в места, куда Петр Николаевич, отец

Алексея, приезжал таким же двадцатилетним, со своим отцом. Они с трудом находят поляну, где Петр Николаевич с отцом, дедом Алексея, разводили костер, теперь она заросла, стала маленькой и чужой, а в памяти представлялась «более значительной, чем на самом деле». Они едва опознают старую толстую ель, возле которой когда-то ставился шалаш, а теперь валялись гнилые, почерневшие палки... Петр Николаевич все время невольно сравнивает то, что видит, с тем, что помнит. Опечаленный воспоминаниями о канувшей молодости, он поет старые русские песни «о разлуке, о смерти, о несбывшейся любви, о раздольных полях, о тоске и сиротливых ночах», поет, вспоминая, как он был болен от счастья в свои двадцать лет.

Тональность рассказа: «стеклянный скрип журавлей», «чистый и грустный запах росы», «присмиривший тихий лес», «чистый печальный воздух» – все это создает элегическое настроение, вызывает сочувствие к герою. Но рассказ «На охоте» не только об отце, переживания Петра Николаевича имеют свое продолжение. Как отмечала Е. Галимова (1992): «Если бы рассказ строился только на сопоставлении мироощущения Петра Николаевича сегодняшнего и двадцатилетнего Пети в далеком прошлом, то и в этом случае он не явился бы лишь иллюстрацией тривиального утверждения о том, что все проходит, все старится». Важнее другое – в рассказе тянется «ниточка от отца к сыну, от сына, ставшего отцом, к его сыну», Алексею суждено ступить в ту же колею и повторить путь отца. «То, что Петр Николаевич, вернувшись туда, где он был молод и счастлив, оказался лицом к лицу с собой двадцатилетним, – писала Е. Галимова, – позволило ему продлить свой взгляд и в прошлое, и в будущее, ощутить и трагизм быстротечной человеческой жизни, и вечное величие, и красоту мира».

Казаков, добавим, несомненно обладал таким «дальним зрением», имеющим старозаветные истоки. Как ни горько Петру Николаевичу соглашаться с краткостью людского века, ему чужд эгоизм, он не только радуется за сына – тому еще предстоит испытать сполна все отпущенные судьбой страдания и радости! – он думает, позволяет себе думать о человечестве; ему «странно до восторга» от мысли, что «еще тысячи людей, может быть и не родившихся даже, будут так же просыпаться когда-нибудь и глядеть на рассвет, туманы на лугах, будут дышать крепкими густыми запахами земли».

Это неизбежное жизнелюбие, осязаемая причастность к вечному самовозрождению природы – неотъемлемое свойство казаковской натуры. И не случайно проблема и генетического, и духовного родства, проблема отцовства, возводимого в конечном итоге к библейской парадигме *отца и сына*, – впервые разведанная во внешне скромном рассказе «На охоте», а позднее исследованная и в неосуществленных «Двух ночах», и в «Несторе и Кире», и в «Свечечке», – так волновала писателя.

Наслаждение жизнью и земной красотой неистоимо в человеке – оттого и «второй мир» природы в рассказах Казакова бесконечно прекрасен в своей первозданной сути.

Пожалуй, редко где у Казакова это показано с такой изобразительной страстью, как в рассказе «Арктур – гончий пес» (1957), посвященном памяти М. М. Пришвина.

Сделав главным героем рассказа слепую охотничью собаку с необычайно тонким чутьем и слухом, писатель воспроизводит здесь в мельчайших деталях восприятие мира вроде бы вовсе недоступное, «неведомое и неслышное» человеку, воссоздает настоящую симфонию естественных запахов и звуков, равноценную в своей выразительности зримому образу мира.

Арктур «слышал тончайшие звуки, каких мы никогда не услышим, – пишет Казаков, эти звуки замечательно улавливая и запечатлевая. – Он просыпался по ночам, раскрывал глаза, поднимал уши и слушал. Он слышал все шорохи, за многие версты вокруг. Он слышал пение комаров и зудение в осином гнезде на чердаке. Он слышал, как шуршит в саду мышь и тихо ходит кот по крыше сарая. И дом для него не был молчаливым и неживым, как для нас. Дом тоже жил: он скрипел, шуршал, потрескивал, вздрагивал чуть заметно от холода. По водосточной трубе стекала роса и, скапливаясь внизу, падала на плоский камень редкими каплями.

Снизу доносился невнятный плеск воды в реке. Шевелился толстый слой бревен в запани около лесозавода. Тихо поскрипывали уключины – кто-то переплывал реку в лодке. И совсем далеко, в деревне, слабо кричали петухи по дворам...»

И запахи для Арктура «звучали, как музыка», – в особенности те, что нахлынули на него, поглотили все его существо, когда он впервые очутился в лесу. Передавая это «собачье», звериное, дочеловеческое, так сказать, ощущение запахов, значения которых Арктур не знал, погружаясь вместе с ним в первородную явь лесной стихии, автор окружает свое повествование ореолом первозданной чистоты, – и собственному восприятию земной природы словно возвращает когда-то утерянную, забытую силу.

Восторг, волнение, испытываемое Арктуром, когда он попадает в лес, проснувшаяся в нем «великая страсть» охотника сродни восхищению рассказчика этим псом – этим непостижимым феноменом жизни! – с его необузданным азартом, его мучительным инстинктом, его жадой осуществить предначертанное природой призвание.

Участь Арктура от рождения трагична: ему не дано было знать, что он слеп, что существует многоцветный мир, он «принимал жизнь такой, какой она досталась ему», но иллюзия пронзительного внутреннего зрения, иллюзия преодоленной слепоты недаром царит в рассказе, и участь Арктура недаром получает, по словам писателя, «возвышенный и героический смысл».

Вдохновенное упоение Арктура охотой бескорыстно. Никогда не настигая зверя, вступая в напрасный, казалось бы, поединок с лесом, Арктур всегда держался бойцом и безоглядно стремился к своей невидимой цели: «Лес был ему молчаливым врагом, лес стегал его по морде, по глазам, лес бросался ему под ноги, лес останавливал его. Только запах, дикий, вечно волнующий, зовущий, нестерпимо прекрасный и враждебный запах, доставался ему, только один след среди тысячи других вел его все вперед и вперед». И даже преданность хозяину, которого он любил, может быть, больше самой жизни, не могла смирить в Арктуре «великие грезы», укротить его нрав, и он остался верен своей страсти, своему предназначению до конца.

Позже Казаков скажет: «Все-таки, от какого бы лица ни выступал автор, он пишет о себе. Даже если он пишет о лошади или о собаке...» И рассказ об Арктуре вовсе не «детский». Тема рассказа, как справедливо было в свое время замечено, это тема самоосуществления, тема «всецелой сосредоточенности на том, что есть твоя функция в жизни», тема, рожденная потребностью «осуществить себя, свое жизненное предназначение, как осуществляет свое призвание гончего пса слепая собака с именем звезды» (И. Соловьева). И, помимо того, – это еще тема утверждения врачующей красоты мира, волеизъявления самой природы, рупором которой и оказывается Арктур.

Когда Арктур, трагически одинокий в своей счастливой поглощенности гоном, никем не понуждаемый и ни разу не издевавшийся добычи, отдавался охотничьей страсти, – оживал и прекрасно преображался лес. Когда Арктур преследовал зверя, «было похоже, будто кто-то равномерно бил в серебряный колокол, и этот теплый малиновый звон, путаясь в ельниках, усиливаясь в борах, разносился по всему лесу, настраивая все на торжественный лад». В такие моменты серебряный лай Арктура слушали «затаившиеся белки, тетерева, и березы, и тесные зеленые елки, и озеро внизу», а когда лай замолкал, лес сразу становился «пустым и мертвым»...

Над рассказом «Арктур – гончий пес» Казаков работал много. Первый его вариант под названием «Гомер» был написан в 1955 году и существенно отличался от варианта окончательного (1957). Поначалу в рассказе важное место занимали отношения Гомера и его хозяйки Леночки, дочери доктора, студентки консерватории, любившей своего пса эгоистично, «как интересную игрушку». Рассказ был написан от третьего лица без прямых авторских обращений к собаке, мир природы был преподан в рассказе скупее, и конфликт «талантливого» пса и усердной музыкантши отчасти заслонял внутреннюю драму главного персонажа.

Позже доля авторского сопереживания Арктуру заметно возросла. В письме к Н. И. Замошкину (от октября 1957 года) Казаков сообщал: «„Арктура“ Вы знаете, это новый вариант „Гомера“, я его почистил, выбросил девочку с роялем и изменил композицию». Действительно, от Леночки в рассказе осталось лишь слабое упоминание, а ее хозяйские функции, уже в новом качестве, были целиком переданы ее отцу-доктору. В результате интонация в рассказе стала более мужественной, отношения доктора с Арктуром психологически усложнились, возникли в рассказе обращенные к Арктуру внутренние авторские монологи, и тема единства с природой зазвучала здесь громче и отчетливее.

«Второй мир» природы у Казакова, – о чем, в частности, свидетельствовал и «Арктур – гончий пес», – был изначально непредставим без такого единства, он предполагал в авторе особую чуткость: и к позывным природы, и к голосу собственной совести.

Но не только прекрасный и целительный мир природы открывается юному романтику в ранних казаковских рассказах. Охота приводит его в глухие деревни, в сельскую и лесную глубинку, знакомит с людьми, о которых раньше он мог судить разве лишь понаслышке, сталкивается с неожиданными попутчиками – и лукавыми порой, и чудаковатыми, и своекорыстными, – и перед ним предстает жизнь, разительно не похожая на привычную городскую, жизнь во многом ему не понятная, сплошь и рядом грубая, а то и нарочито жестокая.

Соприкосновение с этой, если угодно, почвенной жизнью для юного казаковского героя (и для самого автора!) никак не менее поучительно, чем общение с природой. Причем природа и встречающиеся люди бывают, что называется, контрастны, несовместимы, и все же – это органичная стихия, вызывающая и восхищение, и растерянность, а порой и неприкрытый страх.

Вот Саша Старобельский в рассказе «Ни стуку, ни грюку» (1960) – студент, москвич, «почти мальчик», худой и застенчивый, очень похожий на Алешу из «Голубого и зеленого». Отправившись на Смоленщину едва ли не на первую самостоятельную охоту, он познакомился в поезде с деревенским парнем Серегой Вараксиным, тот посулил ему богатую добычу в своих местах, и доверчивый Саша от Серегиных разговоров «даже сомлел как-то и ничего уже не чувствовал, кроме того, что счастлив необыкновенно и что жизнь прекрасна». А сойдя с поезда в каком-то неизвестном ему Мятлеве, тут же ощутил, как «кончилась, ушла одна жизнь и наступила для него другая, резко отличная от прежней – глухая, таинственная».

Внешний антураж в рассказе «Ни стуку, ни грюку» вполне охотничий. Саша Старобельский бродил каждый день с ружьем по заливному лугам, сперва с Серегой, потом в одиночестве, с наслаждением стрелял перепелов, вечером купался в реке, пил на сон грядущий парное молоко и, немного помечтав «по своему обыкновению», засыпал в сарае на сене. Ничто не омрачало его счастливого состояния, грустное очарование позднего лета убаюкивало впечатлительного Сашу и никак не вязалось с теми весьма некрасивыми событиями, очевидцем которых ему довелось стать.

И причиной его переживаний, его душевного разлада оказался как раз Серега Вараксин, абсолютный Сашин антипод.

Еще при первом его появлении, еще в вагоне поезда, когда, бросив на полку неприятно пахнувшие мешки, Серега принялся, сёрбая и захлебываясь, с хрустом есть арбуз, – еще тогда проглянула в нем звероватая жадность, как бы и не замеченная Сашей; да и весь его облик – был Серега «губаст и красноглаз, с набрякшими лиловыми руками, был в меру выпивши и весел», – весь его облик говорил о том, что Сереге в отличие от Саши чужды сантименты и мечтания, он никогда не упустит своей выгоды, да и Сашу-то с его ружьем он уговорил себе в попутчики, видно, не без расчета: боялся, как бы ночью не отняли у него по дороге пятьсот рублей, вырученные за мясо.

Грубая телесность, невозмутимое самодовольство сразу же обращают на себя внимание в Сереге. На охоте – а она ему быстро наскучила – он вел себя лениво, в полдень отбирал у Саши рюкзак, принимался «с жадностью, с наслаждением пожирать яйца, хлеб, холодную с застывшим жиром баранину», и, насытившись, «позевывая, порыгивая», вгонял Сашу в краску, говоря ему: «Девки – это не вещь. Ты с девками не связывайся: кино там, клуб, да танцы, да всякие слова ей надо произносить, идейное чего-нибудь... Нет, ты возьми бабу... кха! – ба-бу!» И учил Сашу уму-разуму, напористо объясняя ему, что он, Саша, «со своей философией да с поэзией век дураком будет».

Держался Серега с Сашей покровительственно, всячески подчеркивая свое мужское превосходство. Спорить с тертым, опытным Серегой робкий, интеллигентный Саша не решался, но и согласиться с ним в душе не мог. На первых порах он вроде бы не воспринимал всерьез цинизма Серегиных поучений, на поверку слова Сереги могли обернуться хвастливым трепом, бравадой разбитного гуляки, и в подлость Серегиных любовных шашней он тоже и верил и не верил. Серега же быстро доказал, что слова у него не расходятся с делом, минутного удовольствия ради он обманул молоденькую Галю, за что местные парни избили его до полусмерти, и он всю ночь «стонал, сморкался, плевал кровью, ругал Сашу, Москву и охоту».

Характер Сереги Варакина раскрывается в рассказе до конца, линия его жизненного поведения совершенно ясна...

А что же Саша Старобельский?

Узнав о Серегиной «победе», Саша почувствовал боль в сердце и жалость к себе, будто что-то неладное, стыдное произошло именно с ним. Слушая равнодушную похвалу Сереги, он сотрясаясь «от озноба, от тоски и гадливости», и было ему горько и одиноко. Как личное оскорбление воспринял он чужую низость и о Сереге не мог думать иначе как с презрением. Но к этим благородным переживаниям Саши примешивалась еще и невольная зависть, потому что он приметил, каким влюбленным взглядом смотрела на Серегу нагло посрамленная им Галя. И печаль Саши оттого еще была так глубока, что день, когда избитый Серега злобно кричал на Галю, выдался чудесный, особенно тихий, нежный, «совсем летний, но бледный и грустный по-осеннему».

Охота ненароком позволила наивному городскому мечтателю взглянуть краешком глаза на жизнь ему неведомую, пугающую. Увиденная вблизи деревенская и привычная московская жизнь были словно разделены невидимой стеной, были несовместимы, одна исключала, отменяла другую. Как примирить их, Саша не знал, и стоило ему после всего случившегося подумать о Москве, о знакомых девчонках, о футболе, и все эти дни в деревне, охота, Серега, Галя, ночная драка – все это «сразу стало далеким, ушло куда-то, точно так же как ушла вся его прошлая жизнь, когда он поздно ночью слез с поезда в Мятлеве».

Как бы там ни было, первое столкновение юного московского мечтателя с «другой», неизвестной и непонятной ему жизнью состоялось, и это знаменательное сближение послужило залогом того, что в казаковском «романе» стал обнажаться огромный социальный пласт, стал все шире приоткрываться бескрайний российский материк, который писателю и его лирическому герою предстояло и узнать, и войти с ним в непростой контакт.

Для «иероглифической биографии» Казакова это веха первостепенной важности.

Раз за разом, легкий на ногу, срывался Казаков из Москвы, забирался в глухомань – страсть к охоте провоцировала его на добровольные скитания. Неудивительно, что и рассказы его, эмоционально и ситуативно, основывались зачастую на дорожных впечатлениях, да и рождались нередко в поездках. «Поехал на Волгу, в Городец – написал два рассказа, поехал на Смоленщину – три, поехал на Оку – два, и так далее», – вспоминал позже Казаков.

Дорожный дух и колорит проникали в самую плоть этих рассказов, влияли на их поэтику. Причем молодой писатель не довольствовался лирическими зарисовками либо акварель-

ными «картинками с натуры»; в его наблюдениях, на первый взгляд мимолетных, и в эпизодах едва ли не банальных таился скрытый, подспудный драматизм, – сквозь поверхностную, безобидную оболочку незначительных, отнюдь не эпохальных событий просачивалась в казаковские рассказы неподдельная человеческая боль.

Ну, что можно было извлечь из короткой сцены прощания парня с девушкой в рассказе «На полустанке» (1954), действие которого на пяти страницах длится считанные минуты? Однако, как справедливо было подмечено, Казаков уже с первых литературных шагов умел написать один час в жизни человека так, что отчетливо ясной делалась вся его судьба.

Вот и в этом рассказе, где на затерянной маленькой станции с невыразительным названием Лунданка дышала севером пасмурная, холодная осень, и девушка с припухшими тоскующими глазами влюбленно, не отрываясь, смотрела на вихрастого рябого парня, на его нелепо торчащее «белое хрящеватое ухо», вот и здесь – впервые у Казакова – замечен и скупое, но точно описан персонаж, которому предстояло привлечь к себе всеобщее внимание, персонаж, с самого начала прочно поселившийся в казаковском «романе».

Этот сельский штангист Вася, с грубым, тяжелым и плоским лицом, с короткой толстой шеей, с красными короткопалыми руками, – из тех хитроватых парней, что, однажды чем-то обольстившись в городе, навсегда теряли душевный покой, начинали суетно торопиться куда-то и без всякого сожаления порывали с деревней и родным домом. Вася где-то на соревнованиях «жиманул запросто» норму мастера спорта и решил, что не стоит ему теперь прозябать в колхозе, что его дело теперь «на рекорды давить», – и, само собой, у него «житуха начнется – дай бог!». У вагона он самодовольно хорохорится перед плачущей девушкой, и только с подножки тронувшегося поезда бросает ей в лицо беспощадную фразу: «Слышь... Не приеду я больше! Слышь...»

Вася из рассказа «На полустанке» уверовал в свою «нутрянную силу», в своем победительном запале он весь как на ладони, – и все-таки не сразу решишь, чего больше заслуживает такой парень: осуждения? жалости? или даже сочувствия? Да, он нахрапист, туповат, он, действительно, из тех, про кого пословица говорит: «Сила есть – ума не надо!» А с другой стороны, он еще, по-молодому, не ведает, что творит, бросая очертя голову родительский дом.

Такой герой при своем появлении вызвал почти единодушное неприятие. И, пожалуй, резче всех высказался о нем Виктор Конецкий, – правда, уже в середине 1980-х. Возражая Юрию Трифонову, считавшему, что подобные «мутноглазые» парни, «в чем-то трагически слабые», достойны и жалости, Конецкий решительно заявил: «Ну, жалости к этим парням я не испытываю... Парни Казакова, состоящие из цинизма, наглости, нахальства, с ядреными задами, крепко пахнущие спермой, табаком и водкой, расплодились и пронизали в самых разных качествах всю Россию. Это и перекаати-поле без святого в душе и сердце, которыми набиты исправительные колонии усиленного режима. И одновременно из этих послевоенных парней вышли и миллионы грубых и откровенных приспособленцев на всех ступенях общественной лестницы. Послевоенные, начала пятидесятых годов, парни Казакова, бегущие из деревни в дырявых сапогах гармошкой, к нашему времени обулись в кроссовки и на пальцы нанизали золотые кольца...»

Да, все так, тем более, как мы теперь знаем, такие же вот «штангисты» в 1990-х охотно пополняли ряды криминальных «братков».

В 2008 году Лев Анненский, цитируя Конецкого, безоговорочно с ним соглашался: «В конце концов, вся застойная, застолярная, застылая, самодовольная номенклатурная Россия 70-х годов, пахнущая „водкой, бензином и одеколоном“, сбежавшая с исковерканной земли, – навербовалась из этих вот рванувших с „полустанка“ казаковских героев 50-х годов».

Пафос и Конецкого, и Анненского понятен. Но хочется обратить внимание и на то, о чем Анненский упоминает вскользь: у Казакова «тоска лирического героя, бредящего „дорогой“, парадоксально смыкается со „скукой“ встреченного им на полустанке мордастого деревен-

ского парня». А ведь в этом смыкании для Казакова главное. Это ключевой парадокс его иероглифической биографии. Глядя на таких казаковских героев со стороны, глазами столичного горожанина, обличать их было легко. Сам же Казаков рожденных им героев никогда не обличал, – он им сострадал, они мучили его, они возмущали его, они могли быть непереносимы, как он сам порой бывал для себя непереносим. Казаков изображал своих героев с потаенной оглядкой на себя, испытывая стыд за содеянное ими, несколько их не оправдывал, и все-таки – жалел...

Анненский наглядно обрисовал механизм сближения автора с антиподом лирического героя: «Истинно то, что видится издали и слышится неясно, все то, что доходит сквозь долгое пространство. Все, что приближено, – делается грубым и пошлым. Скучным. Пока далеко – чем-то веет. Хотя и неясно, чем. Приближаешься к человеку – и от него уже не веет, разит, шибает... Как слепой пес Арктур, Казаков сходит с ума от этих ближних запахов. Ему хочется под звезды. В туман. Только бы не видеть, не осязать, не сталкиваться». Однако, скажу от себя, «не видеть, не осязать, не сталкиваться» Казакову, как и его Арктуру, не позволяет та самая неодолимая потребность осуществить свое предназначение. И в этом одна из причин казаковской драмы...

Крошечный рассказ Казакова, будто выхваченный моментальной вспышкой из сумрака северного полустанка, не претендовал на серьезный анализ социальных причин Васиного бегства из деревни, но общественное явление, воплощением которого стал этот герой, писатель «инстинктом истины» угадал и заприметил раньше других. Спешащий в город Вася, глупо импозантный в своем кожаном пальто, на глазах утративший всякую естественность, породил вереницу похожих на него искателей легкой удачи в рассказах самого Казакова и вообще в молодой прозе той поры.

В один ряд с ним попадал, к примеру, и бесхитростный шофер Илья Снегирев из рассказа «По дороге» (1960): он промучился в Сибири лето, вернулся осенью в свою деревню «в злом разочаровании», не понравились Илье и барачная жизнь, и гнус в тайге, и тонкий, напряженный звук МАЗов на дорогах. И все же по весне он снова с легкостью бросал дом, и мать, и невесту... Илья не угрюм и не груб, как штангист Вася, его не терзает тщеславие, он не собирается никого «поприжать», он так и не знает, что выталкивает его из налаженной, устойчивой жизни в неуют временных рабочих поселков, – и тем не менее он не в состоянии усидеть в родной деревне, он здесь теперь, считай, отрезанный ломоть...

Писатель не торопился судить беспечного своего героя строго, – хватит с него суда бедной его матери, опечаленной и недоумевающей. «Господи! – думает она. – Не нужен им дом родной! Ездют, ездют, вся земля поднялась – время какое ноне настало! В рубашоночке... бегал босый, беленький, царица небесная! А теперь эвон – полетел!...»

«Время какое ноне настало!» – вот в чем вся штука.

Время, когда беспаспортная русская деревня, измотанная государственным произволом, скудела, дичала, исчезала с лица земли.

Казаков был настойчив – и в рассказе «Легкая жизнь» (1962) еще пристальнее приглядывался все к тому же социальному типу. Герой рассказа – вновь Василий, на сей раз Василий Панков, – пять лет не был дома и сходил с поезда будто на той же самой северной станции, где садился в поезд герой рассказа «На полустанке». Пять лет жизни на стороне, даже и не в городе, где не так-то просто деревенскому парню было удержаться, сделали свое. Василий Панков привык за эти годы к бесконечным переездам, транзитным кассам, районным гостиницам, общежитиям, к быту кочевому и неустоявшемуся. Он перевидал столько городов, поселков и глухих мест, что не все эти места запомнил и никаких чувств к ним не питал. Панков может, если захочет, хорошо поработать, он умелый монтажник, он даже перевыполняет нормы, за что получает почетные грамоты, и теперь вот вполне заслужил свой отпуск, чтобы

наконец отоспаться на деревенском сеновале, выпить в свое удовольствие после трудов праведных...

Все это в порядке вещей. Да беда в том, что Василию Панкову (как и Илье Снегиреву) дома уже никак не усидеть. При его здоровье и кипучей энергии, что-то грызет и гложет его изнутри, «какая-то горечь, неудовлетворенность наполняет сердце». Выпав однажды из гнезда, Василий Панков не способен остановиться, он все спешит, не оглядывается, все в его жизни какое-то случайное, ни друзей настоящих, ничего – одна дорога, одни вокзальные буфеты в памяти. «Всем ты чужой», – говорит Василию при очередном расставании мать, и горе ее так же непонятно для нее и неутешно, как и горе матери Ильи Снегирева.

Индивидуально друг с другом несхожие, казаковские герои, соблазнившиеся «легкой жизнью», люди «перекати-поле», оказались не в силах противостоять пронзительному ветру времени, – в этом причина их неприкаянности, раздвоенности, их душевной опустошенности. Устремившись в неведомые дали либо попросту «в город», они как бы потерялись на полдороге, и «легкая жизнь» обернулась для них возмездием и страданием.

Почему Василий Панков столь небрежен с окружающими, самодоволен, столь решительно презирает инженеров с дипломами и «вообще культуру»? Почему он хочет выглядеть умнее и образованнее, чем есть, а пьяная глупая серость так и прет из него? Разве не слаб, не жалок он в своей лихой непоседливости? А вдруг он потому и тоскует о дороге, что сулит она ему иллюзию побега от осточертевшей обыденности?

Писатель и здесь далек от обличений, предельно вживаясь в буйную натуру своего героя. Он знает – и у Василия Панкова случаются минуты, когда тот трезво «думает о своей жизни»: «И жалко становится ему себя, какая-то горечь, неудовлетворенность наполняет сердце, скучно и стыдно как-то делается». Душевная горечь наполняет и сердце героя, и сердце автора, «скучно и стыдно» им в равной мере, автор хочет взять своего бесшабашного героя под защиту, ведь у них обоих в глубине души теплится вечная надежда человека на спасение – как на высшую справедливость.

Дюжие сельские парни, задиристые и неотесанные, во всеуслышанье заявляли о себе в пику инфантильному горожанину, озабоченному, по их мнению, не хлебом насущным, а лишь призрачными «высокими материями». И эти парни, и городской мечтатель полноправно сосуществовали в казаковском мире, они словно сближались на встречном движении – и не только потому, что юный московский романтик тянулся к природе и с удовольствием окунался в деревенский быт, а эти парни любой ценой и под любым предлогом норовили из деревни удрать. Они сближались волею объективных процессов и противостояли друг другу в плане духовном, «культурном», хотя прямого конфликта меж ними не просматривалось.

Конфликт здесь не трактовался Казаковым узкосоциально, не сводился к проблеме города и деревни, и когда впоследствии Казакова причисляли к «деревенщикам», это было, скорее, недоразумение. И городской мечтатель, и практичные деревенские парни, обретая себя в казаковской художественной реальности, были звеньями одной духовной конструкции. Без этих звеньев невозможно представить себе «все поле внутренней жизни» писателя, равно как нельзя обособить эти звенья, исходя из чисто внешних характеристик.

Казакова всецело интересовала сфера нравственной жизни его героев, включающая в себя и быт, разумеется, и социальность, но не регламентированная ими, не замкнутая, – и потому втискивать казаковские рассказы в какие бы то ни было тесные идейно-тематические рубрики неплототворно. Пресловутое деление писателей на «деревенщиков» и «горожан», а тем более местнические счеты никогда Казакова не затрагивали. В своих произведениях – как и в своих суждениях о литературе – он никогда не опускался до унижительной, унылой групповщины.

Тем не менее Казаков, столь внимательно интересовавшийся провинциальной жизнью, органически не переносил местной рутины и открыто презирал провинциализм, из-за кото-

рого, по его словам, «все усугубляется». Он был правдивым и внутренне свободным: «арбатство, растворенное в крови», – прибегая к стихам Окуджавы, – было в нем «неистребимо, как сама природа».

И характер, и гражданскую позицию своих героев Казаков испытывал на прочность, ставя их перед проблемами вечными и одновременно актуально-конкретными. Казакова, как он сам, напомню, объяснял, волновали: человеческое счастье, преодоление страданий, живучесть грязных инстинктов, любовь... Любовь, может быть, в особенности: она служила той лакмусовой бумажкой, которая безошибочно определяла душевный потенциал человека. Всякое, кажется, мог простить Казаков даже самым отпетым своим героям, но он был непримирим, когда речь касалась любви и отношения к женщине.

Героини ранних казаковских рассказов достаточно натерпелись горя от тупых и жестких парней, вроде злополучного Васи из рассказа «На полустанке» или ветеринарного фельдшера Николая из рассказа «Некрасивая» (1956), – натерпелись, но и в горе себя не потеряли. Как ни безотраднa доля попавшей после института в деревню учительницы Сони, нескладной, некрасивой девушки, будто бы смилившейся со своим одиночеством и все же мечтавшей о счастье, – она нашла в себе гордость восстать против наглого хама, от которого «веяло чугуновой силой». Обиды не подавляли Соню, не сковывали, а напротив, придавали ей энергии, как бы заново открывая ей мир, спасительная красота которого еще заметнее сквозь слезы.

Соня, подсказывает автор, «вдруг увидела пронзительную красоту мира, и как, медленно перечеркивая небо, валились звезды, и ночь, и далекие костры, которые, может быть, чудились ей, и добрых людей возле этих костров и почувствовала уже усталую, покойную силу земли...» Эта способность ощутить в трудную минуту «покойную силу земли» и вскинуть взор в звездное небо, эта способность к душевному порыву преображает казаковскую героиню. Красота, извечно царящая в мире, словно берет ее, «некрасивую», под свое крыло, распространяя на нее свое могущество.

Такой исход рассказа противостоял мрачной житейской обстановке, казалось бы, подавлявшей лучившийся в рассказе внутренний свет. «Вы совершенно правильно поняли „Некрасивую“, – писал Казаков С. Щипачеву в октябре 1959 года, – я задышался и кричал от нежности, когда писал ее, а все почему-то считают, что это „жестокий“ рассказ...»

Что-то роднило Казакова с некрасивой Соней, что-то напрямую не высказанное. Не случайно Ф. Поленов про казаковских героинь как-то заметил, что в их «женской беззащитности, некоей надломленности» таится «ключ к пониманию хрупкости и незащищенности самого автора». И по-своему ту же, в сущности, мысль обронила Т. Жирмунская, когда в своих воспоминаниях беседовала с Казаковым: «Целомудрие пишущего, как правило, не принимается в расчет при разборе его произведений. И зря! – сетовала она: – Попраение чистоты или покушение на чистоту («На полустанке», «Некрасивая», «Странник», «Манька») не ошеломило бы, не ранило бы тебя так больно, если бы сам подгнил на корню».

Надо сказать, подобное порой случалось: жесткость фона или жестокость казаковских персонажей критики относили на счет авторской позиции, не учитывая, что автор преданно любил своих неблагополучных героев. С другой стороны, и «нутряные парни», под стать Сереге Вараксину, Василию Панкову или фельдшеру Николаю, не обязательно были столь уж оголтелы и примитивны. Молодой горожанин мог спастись перед ними, мог отшатнуться от деревенской жизни при первом же с ней знакомстве, но писатель, шагнув ей навстречу, стремился за шершавой оболочкой распознать глубинную суть и разглядеть в людях, пусть неприметных, странных, даже, может быть, ущербных, их человеческую неповторимость. Более того (используем слова Б. Зайцева о Гоголе), «он в них влил нечто тягостное и мучительное из своей души, как бы свои некие черты в них распял, что и сделало их столь неотразимо ранящими...»

Ракурс изображения, эмоциональные оттенки при этом варьировались. Молчаливый спор между восторженным городским мечтателем и занозистыми деревенскими парнями ухо-

дил за рамки авторского поля зрения, а эти парни получали в казаковской прозе законное право голоса.

В этой связи заслуживает пристального внимания один из вершинных рассказов Казакова – «Трали-вали», опубликованный в журнале «Октябрь» под названием «Отщепенец».

Весной 1959 года Казаков писал Паустовскому: «А чудные вещи творятся на свете. Недавно написал я рассказ „Трали-вали“ про бакенщика на Оке и вообще про Русь и русский характер, а больше всего про себя. Отнес я его в „Октябрь“, Панферов отказал, т. к. нашел ущербность. А после выступления Соболева Панферов вдруг разозлился, попросил снова этот рассказ и хочет печатать...»

В августе Казаков вновь писал Паустовскому: «И еще просьба: прочтите, пожалуйста, мой последний рассказ в № 7 „Октября“. Только называется он не „Отщепенец“ (это Панферов выдумал) – какой он отщепенец! – а „Трали-вали“. Меня ругают сейчас все, но Вы не расстраивайтесь, пока есть люди, подобные Вам, нам, молодым, не страшно жить...»

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.