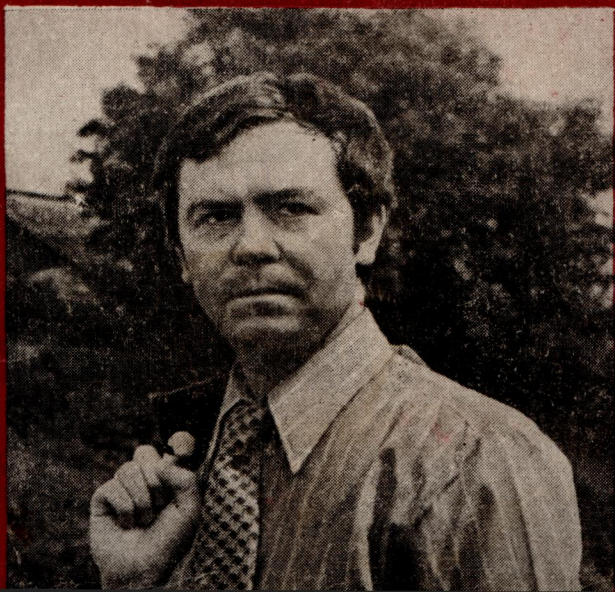


Светлана Семенова

Валентин Распутин



Симанова С.Г.	1760
Браунин	
Раушан	
ул. 1587	

1760

Светлана Семенова

Валентин
Распутин

«Писатели
Советской
России»



Москва
«Советская
Россия»
1987

Светлана Семенова

Валентин Распутин

МОСКВА
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
1987

Рецензенты
В. А. Сурганов, С. Г. Бочаров

Художник Д. А. Анисеев

Семенова С. Г.

С 30 Валентин Распутин. — М.: Сов. Рос-
сия, 1987. — 176 с. — (Писатели Совет-
ской России).

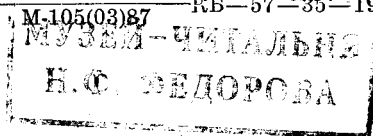
Творчество крупнейшего писателя современности, лауреата Государственной премии рассматривается в основных этапах его развития, от ранних рассказов и повестей («Деньги для Марии»), от вершинных достижений («Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матёрой») до недавних произведений: рассказов и философско-публицистической повести «Пожар».

В связи с классической традицией на фоне исканий современной литературы предстает уникальный художественный мир писателя: его задушевные идеи и герои, острые нравственные проблемы, сопрягающие народное с общечеловеческим; устойчивые лирические мотивы и символы, классический по точности и пластическому богатству язык.

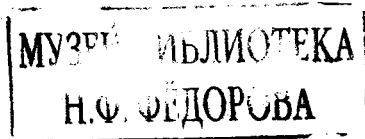
В книге прослежены истоки формирования, жизненный путь писателя.

С 4702010900—182 КБ—57—35—1986

8P2



©Издательство «Советская Россия», 1987 г., состав.



Корни и начала

(Распутин о себе)

Просматривая жизненный и творческий путь Валентина Григорьевича Распутина (как и всякого другого большого мастера, знаменитого писателя), испытываешь особое, захватывающее чувство на тех стыках его биографии, где происходят чудесные качественные скачки: вот только он был школьником, как все, студентом, каких несколько миллионов, журналистом, начинающим писателем, и их так много, вот он выпустил первую тоненькую книжечку очерков, а затем и рассказов в провинциальном издательстве — и таких тысячи, но вот он публикует «Деньги для Марии», «Последний срок», потом «Живи и помни», «Прощание с Матёрой» — и огромный успех, Государственная премия, всесоюзная и мировая известность. Пирамида все сужается, и он, мальчишка из далекой сибирской деревни, уже единственный в своем роде писатель и человек, всеми замеченный, прочитанный, обсужденный, переведенный на десятки языков мира. Распутин живет и творит, вершина его пирамиды нам еще не явлена, но уже отчетливо ясна ее устремленность, то основание и те ценностные ее конструкции, которые несут и держат целое.

Изучать современного писателя в определенном смысле легче, чем литератора прежних веков. Полюбив писателя, массовый народный читатель хочет знать из его собственных уст, откуда он вышел, как сформировался, кто на него влиял, каковы его заветные убежде-

ния, как он относится к тем или иным явлениям жизни и культуры, каковы его планы и т. д. Этим общественным требованиям идут навстречу органы информации — газеты, журналы, радио, телевидение, — и вот мы видим, слышим и читаем многочисленные интервью, беседы, статьи. Писатель в их ходе начинает последовательно и сознательно отдавать себе отчет в истоках своего творчества, его развитии и целях, нередко сам представляет наиболее глубокий комментарий к своим произведениям, их идеям, сюжетам и героям. Распутин — один из наиболее широко и ответственно выступающих в таком саморефлектирующем жанре творцов. «Народ наш на удивление чуток к таланту... У нашего читателя (если говорить о литературе) она связана чуть ли не с личной надеждой; он относится к таланту не как к явлению, явившемуся и существующему независимо от него, — нет, он чаял его и ждал, он словно бы часть доли своей отдал для его рождения, и он дождался...»¹ Из этого убеждения, что дар и успех писателя есть выражение некоего общего усилия и плодотворной коллективной «жертвы», есть дошедший до той или иной высоты общественно-го, нравственного, художественного сознания голос самого народа, и возникает та искренность тона, та открытость и серьезность, с какой Распутин говорит в печати о себе и своих книгах. Увидеть основные составляющие его творческой личности в самых ее истоках, в ее развитии точнее всего можно из его собственных признаний.

«Книга жизни человека начинается со страниц детства»². И таинственным резервуаром личности художника, в котором хранятся живые зародыши будущего творчества, также является детство, особая, ка-

¹ Распутин В. Истины Александра Вампилова // Сибирь. — 1977. — № 4. — С. 66.

² Распутин В. Все остается людям // Моск. комсомолец. — 1977, — 25 марта.

ким-то чудом данная впечатляемость избранной души,— подобную мысль Распутин выражал неоднократно. «Я уверен, что писателем человека делает детство, способность в раннем возрасте увидеть и почувствовать все то, что и дает ему затем право взяться за перо»¹. И тут же Распутин добавляет, что «...чуть ли не упрямым всю жизнь» он держался «того, что было приобретено им в душевной практике до 14—15 лет». Творческое созидание развивается потом во многом пропорционально детскому корневому запасу.

«Родился я в тридцать седьмом году, в трехстах километрах от Иркутска,— в Усть-Уде, что на Ангаре. Так что я — коренной сибиряк, или, как у нас говорят, тутошний. Отец мой крестьянствовал, работал в леспромхозе, служил и воевал... Словом, был, как все. Мать работала, была домохозяйкой, едва-едва управлялась с делами и семьей,— ей забот, сколько я помню, всегда хватало»². Усть-Уда — рабочий поселок, районный центр (расположен он почти на полпути между Иркутском и Братском), а в пятидесяти километрах от него, также на Ангаре, среди гор и тайги разместилась небольшая деревня в тридцать-сорок домов — Аталанка: здесь прошло детство будущего писателя, ее он и считает своей настоящей родиной. (Теперь эту деревеньку перенесли на другое место, уже на берег Братского моря; покорная общей участи, она превратилась в рабочий поселок, но там по-прежнему часто гостит и работает в родительском доме Распутин. Один из корреспондентов, побывавший здесь, приводит слова писателя: «Все отсюда — и Мария, и старуха Анна, и Настёна».) «Едва научившись ходить, мы ковыляли к реке и забрасывали в нее удочки; еще не окрепнув, тянулись в тайгу, начинавшуюся сразу за

¹ Распутин В. Не ищу героев на стороне//Моск. комсомолец.—1977.—11 сент.

² Распутин В. Быть самим собой//Вопр. литературы.—1976.—№ 9.—С. 142.

старой Ангары, которой теперь нет, возле моей родной Аталанки, острова напротив и заходящее за другой берег солнце. Немало я повидал всяких красот, рукотворных и нерукотворных, но я умирать буду с этой картинкой, дороже и ближе которой для меня ничего нет. Я верю, что и в моем писательском деле она сыграла не последнюю роль: когда-то в неотмеченную минуту вышел я к Ангаре и обомлел — и от вошедшей в меня красоты обомлел, а также от явившегося из нее сознательного и материального чувства Родины»¹. Интересно и признание Распутина, что ему для написания определенного уголка или состояния родной природы достаточно глубоко погрузиться в самого себя, и нужная картина всплывает из какого-то внутреннего вместилища во всей своей уникальной органичности, богатстве живых форм, красок и звуков.

Детство Валентина пришлось на годы войны. «Вспоминается, что это было время крайнего проявления людской общности, когда люди против всех больших и малых бед держались вместе, когда они помогали друг другу в хозяйственных делах. Худо-бедно, но вместе. Одна деревня, как одна большая семья. Чувствовалась тогда какая-то душевная раскрытость, обнаженность»². Такой «родственный» (по совести и по душе) уклад существования, спаянный естественным, жизненно необходимым делом, общими радостями и не-

¹ Распутин В. Нужно взволнованное слово// Сов. культура.—1985.—19 марта.

² Распутин В. Болеть человеческой болью//Сов. молодежь.—Иркутск,—1977.—29 нояб.

В другом своем выступлении Распутин отмечал: «Для нашего поколения был очень труден хлеб детства. Нам все пришлось выстрадать, и, как ни парадоксально, трудный хлеб детства сослужил нам добрую службу — на нем выросла плеяда талантливых литераторов» (Радуга.—1980.—№ 2.—С. 173). Достаточно напомнить хотя бы о ровесниках Валентина — Александре Вампилове (появился на свет в один год с Распутиным) и Николае Рубцове (родился на год раньше).

счастьями, остался в будущем творчестве Распутина неким идеальным «метром-эталоном» человеческих взаимоотношений, по которому проверялась степень их искажения и деградации. Впоследствии в статьях и выступлениях, посвященных Сибири, ее исторической и современной судьбе, Распутин отмечал огромную ценность для этой суровой земли общинного духа ее первопоселенцев, вышедших чаще всего с севера европейской России («прародины», как ее называет писатель). Только в теснейшем единении можно было противостоять тому яростному сопротивлению среды — непроходимая тайга, зверь, мошकारа, холода, — которое их здесь встретило. Созидался особый сибирский характер, в нем внешняя суровость, большая физическая выносливость сочетались с готовностью всегда прийти на помощь ближнему, ощутить чужое горе, как свое. Сибиряк особо радушен, приветлив к пришлому человеку, тем более терпящему беду. Оставляя на зимовках необходимые продукты, спички, соль на случай, если кто-то вынужден будет обстоятельствами найти здесь приют, — устойчивая черта поведения. Именно эту деталь таежного быта несколько раз подчеркивал Распутин, за ней — вполне определенное, цельное отношение к жизни и людям. (В детстве Распутин еще ощутил этот общинный дух предков и отцов, обостренный самой ситуацией единой смертельной опасности.) Не забудем, что огромные свободные земли Сибири осваивали люди с сильным и вольным характером, здесь не знали ни крепостного права, ни барина. «Не случайно именно здесь два столетия подряд искали русские люди таинственное Беловодье, легендарную страну, устроенную как рай земной, где они могут зажить в полном счастье. Быть может, наши предки и нашли здесь эту легендарную страну»¹.

¹ Распутин В. Ценность наших идеалов//Сов. Россия.—1983.—13 нояб.

Замечательно наблюдение писателя, что в тех районах Сибири, где жизнь была труднее, борьба со стихийными силами природы ожесточеннее, там больше сохранялось народное искусство, и прежде всего песенный фольклор, в котором коллективная душа получала эмоциональную энергию для продолжения существования. Народная песня, особенно «ранешняя, протяжная», тоскуя и томясь, заглядывает в самую глубину, сокровеннейшую тайну человеческого бытия, намекает на его предназначение и долг. Такая песня, которую сам Валентин слышал с детства («...бабушка Мария Герасимовна знала много песен, сказок, легенд»), проходит через все основные повести Распутина. «...Без фольклора, без пропитанности им душевного состава, с которого начинается художник, серьезный творец состояться не может»¹. Именно деревенское детство внесло в будущего писателя стихию народного языка, пронизанную фольклорными началами. «Вспоминаешь детство, наши игры, разговоры, споры, сказки и песни, и память вынесет из минувшего какой-то речевой оборот, точное определение, которое наверняка сойдется в работе»². Но дело тут не в простой писательской утилизации детских или более поздних запасов народного творчества и языка. «Правильно поставленное коренное русское слово... учило простоте, точности и честности... и в жизни... Слово же излученное, оборотистое на любой манер ничему доброму не научит».

Начальную школу Валентин окончил в 1948 году. Матери советовали отдать мальчика учиться в райцентр: в деревне старики его звали «грамотеем», старушки приходили к толковому пареньку за помощью. И он охотно читал им вслух редкие весточки от род-

¹ Распутин В. Откуда они в Иркутске? // Сов. культура.—1984.—21 апр.

² Распутин В. Быть самим собой.— С. 148.

ных и писал простые ответы. А деревенским ребятишкам рассказывал разного рода истории, частично почерпнутые из читанных и перечитанных книг крошечной местной библиотеки, но большей частью сочиняемые тут же на месте. Мучительно было расстаться с дорогим его сердцу селом, с матерью, которая одна, без мужа, с двумя маленькими детьми (Валентин был третьим и старшим из всех) едва пересиливала голод, беду, отчаяние, уехать к чужим людям почти за 50 километров от родного дома (расстояние для сознания ребенка немалое). Но «мать, наперекор всем несчастьям, собрала меня, хотя до того никто из нашей деревни в районе не учился. Я был первым». Я цитирую рассказ Распутина «Уроки французского», автобиографический в своей основе. В нем четверть века спустя писатель воскресил это время своей жизни, детали послевоенного быта, черты своего мальчишеского характера. Этот рассказ посвящен матери Александра Вампилова, замечательному педагогу Анастасии Прокопьевне Копыловой, которую Валентин Григорьевич узнал уже позже, в Иркутске, но речь в нем идет о другой учительнице, недолго учившей его диковинному французскому языку (единственный предмет, по которому у него не было пятерки, произношение не давалось), но врезавшейся в память особой отметиной на всю последующую жизнь. Помочь недоедающему мальчику, при этом дико застенчивому и гордому, да так, чтобы он не догадался об этом, и ради этого пойти на невероятную уловку, игру с ним на деньги — это в современных условиях случай такой анонимно-самоотверженной помощи, которую в Древней Руси называли «незаметной милостыней» и считали единственно нравственной. Дикий с точки зрения воспитательных норм поступок учительницы (и с этих мерок примерно наказанный) обернулся высшей педагогикой, той, что пронзает сердце навсегда и светит чистым, простодушным светом естественного примера (вовсе не желаю-

щего быть таковым), перед которым стыдно за все свои взрослые отступления от самого себя.

В 1954 году после окончания средней школы Распутин поступает на историко-филологический факультет Иркутского университета. «В юности я совершенно не думал о литературном призвании. Считал, что мне суждено стать учителем, радовался этому, гордился и серьезно готовился к этому делу»¹. Много раз Распутин рассказывал, как случайное обстоятельство заставило его писать, привело для начала в журналистику: он остался на третьем курсе без стипендии, и друзья нашли ему работу в иркутской газете «Советская молодежь». В ней он на первых порах собирал информацию о пожарниках и сборе металлолома, затем работа стала серьезнее, и еще до защиты диплома его взяли в штат этой же газеты. Здесь с ним некоторое время работал вместе Александр Вампилов, он окончил тот же факультет, что Распутин, но на год раньше. В местной печати сотрудничал и Вячеслав Шугаев, с обоими Валентин дружил (с последним даже написал в соавторстве повесть «Нечаянные хлопоты», правда, значительно позже, через десять лет). Валентин Григорьевич вспоминает: «...вся атмосфера, окружавшая меня, была насыщена литературными и общественными интересами»². Собрался, по существу, круг молодых людей, которым предстояло через несколько лет успешно проявить себя в творчестве, создать целый иркутский литературный «феномен». Эти несколько лет были для Распутина временами увлеченной журналистской деятельности, он переезжает в Красноярск, работает специальным корреспондентом молодежной газеты на крупнейших стройках начала 60-х годов, трассе Абакан — Тайшет, Братской и Красноярской ГЭС... «Первый рассказ родился неожиданно; после одной из

¹ Распутин В. Быть самим собой.— С. 143.

² Там же.

служебных командировок в леспромхоз писал для газеты очерк: «Я забыл спросить у Лешки» (шел 1961 год.— С. С.). Очерк не получился — получился рассказ. О чем? Об искренности человеческих чувств и красоте души. Потом долго не писал рассказов... Вдруг узнал: скоро в Чите будет проходить совещание молодых писателей. За годы работы журналистом я видел многое. И тут вдруг сел и сразу написал штук 5 рассказов. С ними поехал в Читу»¹.

Читинское совещание стало большим событием для огромного литературного региона; среди прочих имен оно открыло два: Вампилова и Распутина. Работало двенадцать творческих семинаров, по пять — прозы и поэзии, по одному — драматургии и детской литературы. Среди руководителей их были такие известные писатели, как В. Астафьев, А. Иванов, А. Коптяева, В. Липатов, М. Львов, С. Наровчатов, Ю. Рытхэу, М. Соболев... Распутин попал в семинар к Владимиру Чивилихину: «Его-то я считаю крестным литературным отцом. Он поддержал меня, обратил внимание на достоинства и недостатки моей прозы»². На этом совещании особенно ярко проявили себя земляки Распутина. Появилось летучее выражение «иркутская стенка» писателей. Недаром «Комсомольская правда» в номере от 9 сентября 1965 года под рубрикой «Читинское совещание набирает силу» публикует рассказ Распутина «Ветер ищет тебя» (впоследствии печатался под названием «Человек с этого света»). Двенадцать человек были рекомендованы совещанием в члены Союза писателей, среди них и Распутин. С этого времени и началась его собственно писательская работа. «Ранняя профессионализация не повредила мне...» — писал впоследствии Валентин Григорьевич, уже сполна подтвердив истину этих слов. Такова краткая внешняя канва

¹ Р а с п у т и н В. Все остается людям.

² Р а с п у т и н В. Быть самим собой.— С. 144.

событий жизни Распутина, приведших его к творческой деятельности, а ее результаты мы рассмотрим далее.

«В 50— начале 60-х годов, когда к нам пришла богатая переводная литература, мы зачитывались ею, восхищались, забывая, что у нас прекрасная литература и своя классика. Читали ее как-то меньше. Но затем с возрастом, с опытом пришло и осознание этого факта. Пришло возвращение к классике»¹. Произведения Ремарка и Хемингуэя были в центре этой переводной литературы, их влияние чувствуется в некоторых ранних вещах сибирского писателя, но оно тут же исчезает. Творчество Распутина оказалось по-настоящему связанным с наследием русской и советской классики. Повторяя, что он постоянно перечитывает Пушкина и Тютчева, Фета и Блока, Гоголя, Толстого, Лескова, Тургенева, Распутин подчеркивал особое значение для себя Достоевского и Бунина. «И у того, и у другого учился и всегда буду учиться. Их нельзя противопоставлять. Меня привлекал напряженный психологизм Достоевского, страсти его героев, умение все рассказать о человеке. Бунин же привлекает меня отточенным литературным мастерством, ощущением весомости слова, короче говоря, умением писать и живописать»². С годами все более углублялось и изучение таких корневых явлений русской культуры, как летописи, устное народное творчество, былины, песни, легенды, а также исторических и философских сочинений. В советской классике по непосредственному на себя воздействию Распутин выделяет М. Шолохова и А. Платонова. Писатель глубоко современный, чувствующий себя составной частью нынешнего литературного процесса, он особенно внимательно читает и любит близких себе писателей: В. Шукшина и В. Астафьева, Ф. Абрамова и В. Белова, С. Залыгина и В. Быкова, Е. Носова.

¹ Распутин В. Все остается людям.

² Распутин В. Быть самим собой.— С. 145.

Отвечая на вопрос одного из своих читателей об источниках, питающих его творчество, Распутин писал: «Их, как и у всякого писателя, несколько: жизнь вокруг нас, книги, великий русский язык, собственная душа... Говоря об источниках, нужно, очевидно, сказать и об организующем их в одно целое, позволяющем выделить из них основное,— начале. Это твоя собственная, никаким расхожим канонам не подвластная, жизненная философия, та правда, которую ты из многих и многих выстрадал как главную. Без нее писателя не существует»¹. При всей плодотворной открытости Распутина мировой культуре в ее настоящем и прошлом, стремлении познавать и учиться самому главным для него, как и для всякого оригинального творца, остаются поиски наиболее глубокого выражения себя, своей «жизненной философии и правды», держание создать свой уникальный художественный мир, способный покорять и воспитывать человеческие сердца. Глубинная биография писателя, истинное его самораскрытие — в его книгах.

Поиски себя

(Раннее творчество)

В самом начале 1966 года фактически одновременно выходят две первые небольшие книги Распутина: в Красноярске — сборник очерков о строителях «Костровые новых городов», в Иркутске — «Край возле самого неба», очерки и рассказы о Саянах, о коренных их жителях тофаларах, охотниках и звероловах. Здесь были собраны главным образом его поэтические репортажи

¹ Распутин В. Прежде всего воспитание чувств // Лит. газ. — 1980. — 20 марта.

МУЗЕЙ-ЧИТАЛЬНЯ
Н. Ф. ФЕДОРОВА

с тех мест, в которых он побывал как журналист, корреспондент красноярской молодежной газеты. Позднее с так быстро покорившихся ему высот писательского признания Распутин критически оценит свою первую творческую страницу. «Газета, прежде всего, дала возможность многое увидеть: стройки, села, познакомиться с людьми. Дала дисциплину труда. Должен признаться, что я не был хорошим газетчиком: писал с красотами, витиевато. И все-таки, здесь лучше переборщить, чем начинать с сухости»¹.

Да, чего уж никак не было в этих очерках, так это сухости! Глаз молодого журналиста здесь взволнованно-расширен, он схватывает картину, событие, людей в крупных монументальных линиях, создающих образ обобщенный, романтический. Сквозь документальный материал, очерковый жанр неудержимо пробивается «поэт» (в старом значении художника слова вообще). Чувствуется молодой, еще не удовлетворенный, плохо знающий себя пыл будущего писателя: его так и тянет перемесить наблюдения и факты в выразительно-прихотливые композиционные формы, выткать свою текстовую ткань, расшить ее (это особенно наглядно во втором сборнике) нагнетающими эмоцию повторами, яркими сравнениями, эффектными олицетворениями природы. Соседствуют и как бы опробуются разные повествовательные интонации: репортажная, разговорно-диалогическая, поэтически-приподнятая, сказовая... Особая тщательность придана ритмико-смысловой организации повествования. Цикл очерков о трассе Абакан — Тайшет охватывает семь лет — от разговоров у костра первых строителей в 1958 году до первого поезда; в этой хронологической рамке рассказ движется чередованием эпизодов лирических, патетических, репортажных, где отрывок из дневника или

¹ Распутин В. Право писать//Радуга.—1980.— № 2.—С. 171...

ийсьма соседствует с биографией и историей строителей, эмоциональная зарисовка — с рассуждением автора. Особым поэтическим камертоном, оправдывающим высоту тона, звучит история о героических первоискателях будущей трассы Кошурникове, Журавлеве и Стофато, погибших в Саянах в 1942 году. Эти образы проходят живой нитью, скрепляющей связь поколений не императивно, не головно, а через сердце, нерасторжимо; не только сын Стофато приезжает строить разезд имени своего отца, но и для строителей судьба первопроходцев — та святая жертва, которая преобразует внешний долг в лично пережитую необходимость продолжить и завершить их усилия, осуществить свое дело. А масштабы дела («эстафета дорог, эстафета долга, эстафета жизни») обозначены здесь широко, уходя в горизонт высших целей: «После войны повзрослевшие сыновья ехали на запад, чтобы найти землю, в которой лежат их отцы. Они клялись на могилах отцов быть верными сыновьями. Они клялись достроить дом или город, которые не достроили отцы. И войти в этот дом с цветами, и стать жителями этого города. И продолжать фамилии отцов, чтобы земля не страдала от утрат, а города не остались старыми и пустыми, чтобы было кому любить и украшать землю».

Пафос книги «Костровые новых городов» — оптимистический, молодой, относящийся скорее к общей вере в человека, в его созидательные, героические возможности. Недаром многие ее пассажи звучат почти как стихотворения в прозе и вызывают в памяти такие литературные явления, как ранняя прозаическая поэма Горького «Человек» с ее воодушевляющим рефреном: «Вперед и выше, все вперед и выше!» Но восторг этого пафоса часто застит зрение очеркиста на теневые стороны бурного наступления человека на природу, на сложности и противоречия научно-технического прогресса. Многие важные для зрелого Распутина оценочные измерения происходящего здесь еще отсутствуют. Один

из очерков «Подари себе город на память» (о мировом рекордсмене по укладке бетона Юрии Лангаде, крановщике сначала Братской, а затем Красноярской ГЭС) особенно поражает сейчас, когда мы уже знакомы с Распутиным, автором «Прощания с Матёрой». Этот очерк буквально написан с точки зрения Андрея, внука старухи Анны, ее главного идейного оппонента. Тот же гипноз «великого», «переднего фронта», грандиозного покорения природы, как бы анестезирующий нравственное чутье человека. Здесь мы находим даже «прототип» «царского лиственя»: «Пурсей я помню, легендарный мыс, о котором написаны, наверное, сотни стихов. На вершине Пурсея, как невеста, стояла прекрасная и гордая сосна, не поддававшаяся ни ветрам, ни взрывам». «Мы покорим тебя, Ангара!» — выбито на груди Пурсея, этот же воодушевляющий призыв написан на кране Лангады и виден всюду, куда ни бросишь взгляд. Этот лозунг «Покорим, Ангара», переходящее затем в «Покорись, Енисей!», проходит в очерке и волевым заклинанием строителей, и лейтмотивом авторского воодушевления. В самой эмоциональной окраске лексики: «покорись!» — звучит энтузиазм низвести гордую царственную силу природы до положения послушной рабыни человека. Николай Заболоцкий точно выразил недоразумение самого термина и стоящей за ним установки: «Человек и природа — это единство, и говорить всерьез о каком-то покорении природы может только круглый дуралей и дуалист. Как могу я, человек, покорять природу, если сам я не что иное, как ее разум, ее мысль?»¹ Этот декретивный подход человека к природе позднее был подвергнут глубокому сомнению Распутина. А то, что в очерке звучало как геройское молодечество: «А Пурсей тоже затопило», превратилось в трагедию Матёры.

¹ Заболоцкий Н. Мысль и слово // Лит. Россия. — 1983. — № 22. — С. 16.

«Край возле самого неба» художественно оригинальнее «Костровых новых городов»: здесь более решительно проступают черты творческой индивидуальности будущего писателя, ощупывается свой герой, преломляющий мир под особым углом чувства и понимания. Недаром этот сборник вызывает одобрительный отклик в центральной прессе: «Хорошая эта книжка — «Край возле самого неба». И мало сказать, что хорошая — создана она молодым мастером, который с первого же своего шага в литературе оказался вправе главенствовать в избранной им художественной зоне — там, где искренне любят естественное, первоосновное, рвутся к нему и рассказывают о нем в меру таланта убедительно, но всегда любовно и всегда радостно»¹. Наиболее интересную часть книги составили первые рассказы Распутина, затем вошедшие в сборник «Человек с этого света» (Красноярск, 1967). Собственно, как художник Распутин начинается с открытия для себя таежного саянского края, народа, живущего в тесном единстве с природой, сохранившего в чистоте и цельности самые первые и важные человеческие качества: тофалары «очень просты, отзывчивы, добры». Ни стройки, ни ГЭСы, бывшие в центре шумного внимания прессы и самого Распутина как журналиста, не стали для него как писателя его материалом. Полярно сменился и основной персонаж: если в очерках Распутина действует исключительно молодой человек, то в его первых рассказах, почти во всех, в центр внимания ставится старая женщина. Героини рассказов «И десять могил в тайге», «Эх, старуха», «Человек с этого света» — первый подход к будущим знаменитым распутинским старухам.

Рисуя своих старух тофаларок, молодой сибирский писатель не был первооткрывателем. Образы ста-

¹ Турбин В. Путешествие в Тофаларию // Дружба народов. — 1967. — № 12. — С. 275.

риков и особенно старух, которым предстояло сыграть такую важную роль в деревенской прозе 60—70-х годов, появились как значащий литературный тип еще в конце 50-х годов в рассказах Юрия Казакова. Начиная с его «Поморки» (1957), в литературу стал входить и постепенно набирать силу новый характер человека старого, очень старого, прожившего всю жизнь на своем родном куске земли, выросшего в него, соединенного с ним предками, ушедшими в ту же землю, преемственностью не только профессиональных, чаще всего земледельческих навыков, но и нравственных представлений, духовных ценностей. Такие произведения появились не случайно, они шли навстречу потребности общественного сознания опереться на толщу народного нравственного опыта, потребности оглянуться и понять, не теряем ли мы нечто важное, оставляя эти уголки нашей земли и их извечных тружеников за гранью внимания как нечто несущественное, превзойденное временем. Старики и старухи стали у Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Лихоносова и др., не говоря уже о самом Распутине, живым образом того прошлого, которое необходимо как звено связи времен, созидающей прочность самого движения жизни. Та направленность писательского интереса, которая первоначально казалась некоторым критикам смотрящей на периферию жизни, оказалась во многом движением к корням народного бытия.

Начинал Распутин с несколько экзотического поворота. Его старухи тофаларки с определенных «цивилизованных» мерок — люди «отсталого» сознания, в чем-то детского, бедного кругом воздействий. Но эти впечатления, идущие от природы, ее циклов, ее стихий и тварей, от общения с дикими и домашними животными, — глубоки и цельны. Им доступны сильные чувства, свое поэтическое видение мира. «И десять могил в тайге» — накаленно эмоциональный монолог старой тофаларки, выкликающей в тайге разбросанные в разных

местах кости и прах ее погибших в разном возрасте детей — и в младенчестве, и в юности, и в зрелости. Рожала она еще в те времена, «когда вся Тофалария лежала в объятиях смерти, и смерть паслась в ней, как на собственном выгоне...». Все забыли этих давно исчезнувших людей; только мать, вечная мать «идет по горам и ветрам вслед за зверями, от могилы к могиле, от сына к дочери и от дочери к сыну, от могилы к могиле вслед за зверями, как пастух, который пасет звериное стадо на могилах своих детей». Этот скорбный плач матери по потерянным детям, патетическое зыскание погибших явно навеяно настроениями рассказов Андрея Платонова, которыми в это время увлекается Распутин. «Платонов во многом — мой учитель. Когда я начинал писать, очень много его читал. Если у меня бывает иногда эмоциональное, языковое (оно воспитывается с детства) словообразование, знайте: это от него. Я поражаюсь его настрою, поставленным словом, которое дает этот настрой...»¹ То, что Распутин называет «настрою» Платонова, шло от той «идеи жизни», которую он считал главной в своем творчестве. Сокровенные грани этой идеи — бесконечная ценность каждой, даже самой скромной и забвенной жизни, резкое неприятие смерти, порождающей ситуацию «сиротства», которая требует своего преодоления трудом и творчеством (у Платонова даже встречается и довольно часто мотив «научного» воскрешения); неразрывная связь поколений, живших и умерших в «общем отцовстве»; детское чувство как критерий нравственности.

Наибольшее влияние платоновских тем чувствуется в рассказе «Человек с этого света». Недаром это название дало заглавие следующему сборнику писателя. Оно для Распутина принципиально важно: о старой неграмотной охотнице рассказывается как об удиви-

¹ Распутин В. Право писать//Радуга.—1980.— № 2.— С. 174—175.

риков и особенно старух, которым предстояло сыграть такую важную роль в деревенской прозе 60—70-х годов, появились как значащий литературный тип еще в конце 50-х годов в рассказах Юрия Казакова. Начиная с его «Поморки» (1957), в литературу стал входить и постепенно набирать силу новый характер человека старого, очень старого, прожившего всю жизнь на своем родном куске земли, выросшего в него, соединенного с ним предками, ушедшими в ту же землю, преемственностью не только профессиональных, чаще всего земледельческих навыков, но и нравственных представлений, духовных ценностей. Такие произведения появились не случайно, они шли навстречу потребности общественного сознания опереться на толщу народного нравственного опыта, потребности оглянуться и понять, не теряем ли мы нечто важное, оставляя эти уголки нашей земли и их извечных тружеников за гранью внимания как нечто несущественное, превзойденное временем. Старики и старухи стали у Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Лихоносова и др., не говоря уже о самом Распутине, живым образом того прошлого, которое необходимо как звено связи времен, созидающей прочность самого движения жизни. Та направленность писательского интереса, которая первоначально казалась некоторым критикам смотрящей на периферию жизни, оказалась во многом движением к корням народного бытия.

Начинал Распутин с несколько экзотического поворота. Его старухи тофаларки с определенных «цивилизованных» мерок — люди «отсталого» сознания, в чем-то детского, бедного кругом воздействий. Но эти впечатления, идущие от природы, ее циклов, ее стихий и тварей, от общения с дикими и домашними животными, — глубоки и цельны. Им доступны сильные чувства, свое поэтическое видение мира. «И десять могил в тайге» — накаленно эмоциональный монолог старой тофаларки, выкликающей в тайге разбросанные в разных

местах кости и прах ее погибших в разном возрасте детей — и в младенчестве, и в юности, и в зрелости. Рожала она еще в те времена, «когда вся Тофалария лежала в объятиях смерти, и смерть паслась в ней, как на собственном выгоне...». Все забыли этих давно исчезнувших людей; только мать, вечная мать «идет по горам и ветрам вслед за зверями, от могилы к могиле, от сына к дочери и от дочери к сыну, от могилы к могиле вслед за зверями, как пастух, который пасет звериное стадо на могилах своих детей». Этот скорбный плач матери по потерянным детям, патетическое взывание погибших явно навеяно настроениями рассказов Андрея Платонова, которыми в это время увлекается Распутин. «Платонов во многом — мой учитель. Когда я начинал писать, очень много его читал. Если у меня бывает иногда эмоциональное, языковое (оно воспитывается с детства) словообразование, знайте: это от него. Я поражаюсь его настрою, поставленным словом, которое дает этот настрой...»¹ То, что Распутин называет «настрою» Платонова, шло от той «идеи жизни», которую он считал главной в своем творчестве. Сокровенные грани этой идеи — бесконечная ценность каждой, даже самой скромной и забвенной жизни, резкое неприятие смерти, порождающей ситуацию «сиротства», которая требует своего преодоления трудом и творчеством (у Платонова даже встречается и довольно часто мотив «научного» воскрешения); неразрывная связь поколений, живших и умерших в «общем отцовстве»; детское чувство как критерий нравственности.

Наибольшее влияние платоновских тем чувствуется в рассказе «Человек с этого света». Недаром это название дало заглавие следующему сборнику писателя. Оно для Распутина принципиально важно: о старой неграмотной охотнице рассказывается как об удиви-

¹ Распутин В. Право писать//Радуга.—1980.— № 2.— С. 174—175.

тельном, уникальном, никем не заменимом человеке, равном по интересу всякому другому человеку с другой, более взысканной долей на этой земле. В восьмидесятилетней старухе, доживающей свою жизнь в юрте, у костра, глядя в который она перебирает свои воспоминания, живут гордость и достоинство человека, существующего естественно, в природе, и вместе с тем встающего к ней лицом к лицу как чувствующее, мыслящее, работающее в ней существо. То, что ее окружает, горы, ветры претворяются в образы ее раздумий о человеческой жизни, но не только: она как будто вобрала мир в себя, переработала его стихи в высшую сердечную энергию (кстати, частое ощущение платоновских героев): «Это чужие ветры, а все ее собственные, родившиеся на дальних и ближних тропах, остались в ней самой и стучат как второе сердце» Поэзия и мечта — цвет собственно человеческой реакции на мир — соседствуют в ней мудро и детски-наивно.

Мне представляется, что в литературном отношении образ старой тофаларки был для Распутина неким аналогом платоновского народа джан. Пафос сердечного притяжения революции у воронежского писателя питался и солидарностью с последним угнетенным, забитым, несчастным, с «прочими», куда попадали целые малые народы и племена. Этот же мотив проходит и в рассказе Распутина через восприятие тофаларкой Ленина и его дела: «О Ленине она узнала уже после его смерти, и он долго оставался в ее представлении громадным, необыкновенной силы человеком, который в лохматой папахе и с поднятой саблей в руке мчится в бой. Ей казалось, что никакой другой человек не смог бы победить царя и прислать тофаларам теплые дома и хлеб». Был один год, когда ярко блеснувшим метеором ее жизнь вынесло из расчисленного, естественно-природного круговорота ее древнего охотничьего ремесла, складывающегося год за годом в единый круг; ее

«как одну из лучших охотниц колхоза повезли в Москву». Отсюда, из этого мира (а он «был для нее сказкой, которую ей раньше никто не рассказывал»), после свидания в Мавзолее с Лениным, ее сознание получает такой поворот, который особенно характерен для героев Платонова: «...с тех пор как она вернулась из Москвы, время постепенно стало терять свою роковую силу, которой она его раньше наделяла». До этого человек для нее был слишком жестко включен в природный поток неумолимо уносящегося времени, а теперь ей кажется, «что человек помогает времени не отставать». В окончательном варианте этого рассказа, появившемся в книге «Деньги для Марии», изданной «Молодой гвардией» в 1968 году, возникает уже и чисто платоновский мотив: мечта о возможном «воскрешении» жизни, о преодолении роковых границ человеческого удела. Эти предельные дерзания Платонов связывал с той далью творческого созидания, которую открыла для него революция. В своей мечте о преображении мира и самой природы человека Платонов опирался на тип «детского» сознания; его сохранила и героиня Распутина. Такому сознанию близка логика сказки, в которую народ спрятал свою веру в возможность доброго всемогущества человека, воплотив ее в образы господства над стихиями, овладения воздушным пространством, метаморфозы вещества, живой и мертвой воды и т. д. В пространстве сказки воплощается принцип: невозможного нет, всё возможно, принцип детский, не испуганный еще жестким сопротивлением мира, на который напарывается взрослый. Но только преодоление этого испуга, взлет на крыльях мечты, чающей невозможного, двигали человечеством вперед в его трудном пути от первобытного, беспомощного состояния к нынешним плодам его научного и технического могущества. Старуха тофаларка радостно удивляется новым, появившимся уже за ее жизнь добрым чудесам: умирающего вернули к жизни, космонавты поле-

тели, по телефону можно услышать человека за сотни километров. «И она потеряла предел возможного, стала думать, что там, в больших городах, есть люди, которые, как волшебники, умеют теперь делать все...» И когда из Москвы возвращается ее сын, она первым делом, «как великую тайну, шепотом спросила» о Ленине:

«— Лежит?..

— Лежит.

— А почему не помогут ему встать? Теперь всякие лекарства есть. Или не хотят?

— Что ты говоришь! — испугался ее сын. — Ты совсем из ума выжила. Это невозможно.

Она недоверчиво сморщилась и отошла. Она размышляла: теперь всякие лекарства есть, можно сделать уколы. Пусть бы посмотрел. Космонавты, говорят, летают дальше неба».

На мой взгляд, именно в свете идей творчества Платонова может быть по-настоящему понят и самый первый литературный опыт Распутина, его рассказ «Я забыл спросить у Лешки», опубликованный в 1961 году в альманахе «Ангара», а затем перепечатанный в начале сборника рассказов «Человек с этого света». Двое юношей ведут, а затем несут на носилках 50 километров своего умирающего товарища. Его придавило деревом, а мастер не дал единственный трактор на его перевозку в больницу («У него план, он для коммунизма работает, а человек хоть подыхай»). Помогая Лешке преодолеть приступы боли, ребята говорят с ним о самом для него дорогом, о том высшем идеале, ради которого они втроем, сразу после окончания школы, и приехали сюда, на строительство дороги через тайгу, — о коммунизме. Лешку так и не удалось донести живым, по нелепой случайности, соединенной с черствостью и формализмом, погибает светлая душа. И рассказчика мучит тот вопрос, без разрешения которого не могут существовать платоновские герои:

«Я неожиданно вспомнил о том, что еще забыл спросить Лешку, будут ли знать при коммунизме о тех, чьи имена не вписаны на зданиях заводов и электростанций, кто так навсегда и остался незаметным. Мне во что бы то ни стало захотелось узнать, вспомнят ли при коммунизме о Лешке, который жил на свете немногим более семнадцати лет и строил его всего два с половиной месяца». Юному сердцу распутинского героя важна полнота идеала, не забывающего о главной ценности — неповторимой человеческой личности.

В ранних рассказах Распутина, собранных в сборнике «Человек с этого света», молодой прозаик пробует свои силы в личных направлениях. Здесь и два детских рассказа: «Мы с Димкой» — о подростках военного времени, отмеченный точной мальчишеской психологией восприятия войны, смерти, с немногими, но создающими образ времени деталями домашнего и школьного обихода; и особенно удачный «Мама куда-то ушла», вторжение в совсем младенческое сознание. Последний рассказ — небольшой психологический этюд, но это шедевр в своем роде. Прослежен не просто момент неожиданно сильного переживания ребенка, но, по существу, самого рождения в нем человеческого сознания через первую настоящую душевную боль, расколовшую его счастливую безмятежность, милую животность: проснулся, а мамы нет рядом, он впервые остался один, покинут, непонятно и страшно. Первое недоумение, слезы, разного рода хитрости вызвать мать сменяются попытками забыться, отключиться в игру или даже сорвать на другом свое растущее, становящееся нестерпимым отчаяние. Тут этот «другой» — любимая игрушка мальчика, любимая потому, что у зайки оторвана лапка, есть индивидуальная слабость, за которую можно жалеть и привязаться сердцем. Опыт первой разлуки как прообраза некоего страшного, окончательного расставания, еще непонятно какого, входит в сознание, или, точнее, в полубессознательное пережи-

тели, по телефону можно услышать человека за сотни километров. «И она потеряла предел возможного, стала думать, что там, в больших городах, есть люди, которые, как волшебники, умеют теперь делать все...» И когда из Москвы возвращается ее сын, она первым делом, «как великую тайну, шепотом спросила» о Ленине:

«— Лежит?..

— Лежит.

— А почему не помогут ему встать? Теперь всякие лекарства есть. Или не хотят?

— Что ты говоришь!— испугался ее сын.— Ты совсем из ума выжила. Это невозможно.

Она недоверчиво сморщилась и отошла. Она размышляла: теперь всякие лекарства есть, можно сделать уколы. Пусть бы посмотрел. Космонавты, говорят, летают дальше неба».

На мой взгляд, именно в свете идей творчества Платонова может быть по-настоящему понят и самый первый литературный опыт Распутина, его рассказ «Я забыл спросить у Лешки», опубликованный в 1961 году в альманахе «Ангара», а затем перепечатанный в начале сборника рассказов «Человек с этого света». Двое юношей ведут, а затем несут на носилках 50 километров своего умирающего товарища. Его придавило деревом, а мастер не дал единственный трактор на его перевозку в больницу («У него план, он для коммунизма работает, а человек хоть подыхай»). Помогая Лешке преодолеть приступы боли, ребята говорят с ним о самом для него дорогом, о том высшем идеале, ради которого они втроем, сразу после окончания школы, и приехали сюда, на строительство дороги через тайгу,— о коммунизме. Лешку так и не удалось донести живым, по нелепой случайности, соединенной с черствостью и формализмом, погибает светлая душа. И рассказчика мучит тот вопрос, без разрешения которого не могут существовать платоновские герои:

«Я неожиданно вспомнил о том, что еще забыл спросить Лешку, будут ли знать при коммунизме о тех, чьи имена не вписаны на зданиях заводов и электростанций, кто так навсегда и остался незаметным. Мне во что бы то ни стало захотелось узнать, вспомнят ли при коммунизме о Лешке, который жил на свете немногим более семнадцати лет и строил его всего два с половиной месяца». Юному сердцу распутинского героя важна полнота идеала, не забывающего о главной ценности — неповторимой человеческой личности.

В ранних рассказах Распутина, собранных в сборнике «Человек с этого света», молодой прозаик пробует свои силы в личных направлениях. Здесь и два детских рассказа: «Мы с Димкой» — о подростках военного времени, отмеченный точной мальчишеской психологией восприятия войны, смерти, с немногими, но создающими образ времени деталями домашнего и школьного обихода; и особенно удачный «Мама куда-то ушла», вторжение в совсем младенческое сознание. Последний рассказ — небольшой психологический этюд, но это шедевр в своем роде. Прослежен не просто момент неожиданно сильного переживания ребенка, но, по существу, самого рождения в нем человеческого сознания через первую настоящую душевную боль, расколовшую его счастливую безмятежность, милую животность: проснулся, а мамы нет рядом, он впервые остался один, покинут, непонятно и страшно. Первое недоумение, слезы, разного рода хитрости вызвать мать сменяются попытками забыться, отключиться в игру или даже сорвать на другом свое растущее, становящееся нестерпимым отчаяние. Тут этот «другой» — любимая игрушка мальчика, любимая потому, что у зайки оторвана лапка, есть индивидуальная слабость, за которую можно жалеть и привязаться сердцем. Опыт первой разлуки как прообраза некоего страшного, окончательного расставания, еще непонятно какого, входит в сознание, или, точнее, в полубессознательное пережи-

вание мальчика предчувствием какой-то, может быть, самой определяющей черты жизни.

Из книги «Край возле самого неба» в первый сборник рассказов Распутина переключиваются две истории, посвященные старухам, и несколько измененный вариант рассказа «Продается медвежья шкура». Ф. Кузнецов в послесловии к первому изданию произведений сибирского писателя в центральном издательстве (сборник «Деньги для Марии») писал, что, на его взгляд, этот рассказ — слабый, отмеченный влиянием Джека Лондона, сделанный чуть ли не в жанре «демонической» новеллы. Мне эта оценка представляется неточной, особенно в отношении предполагаемого «демонизма». В первом варианте этого рассказа вначале описывалась обычная охота Василия на медведя: «схватка с медведем была для него пиром». Развернутое сравнение ощущений охотника с опьянением от водки не отличалось особым вкусом, и недаром при следующей публикации Распутин его убрал. Конец рассказа был превращен в зачин: «продается медвежья шкура...», покупатель недовольно осматривает ее, придирается, — и пятно на ней какое-то, и вся в дырах от пуль. А дальше идет само повествование: какая драма стояла за этой испорченной шкурой. В таком виде рассказ получил большую энергию и законченность. А речь, собственно, идет о том, как медведь стал мстителем за убитую подругу, сам начав настоящую охоту за человеком. До этого Василий каждый раз знал одно: подстеречь зверя, убить его с помощью собаки и получить от этого особое удовлетворение, а тут впервые столкнулся не просто с каким-то анонимным зверем, а как бы с особой личностью, которой доступны сильные привязанности и чувства. Прервался автоматизм охоты: это уже не схватка с бессознательной природной мощью, которую надо просто ослабить; новым лицом вдруг обнаружило себя животное, мелькнуло в нем нечто предчеловеческое: нестерпимая боль от

гибели подруги, обида, всеобразная «мужская» честь. В решающем поединке медведь «не стал пользоваться» «ни хитростью, ни осторожностью», приобретенной за время преследования Василия: «может, забыл, может, не хотел», пошел прямо и открыто на своего смертельного обидчика. Все решила механическая пуля. «Он подошел к туше медведя и сел рядом с ней. Ни радости, ни удовлетворения он не чувствовал. Не зная, что делать, он достал из кармана кусок черного хлеба и стал вяло и безучастно жевать.

Он, победитель, сидел рядом с медведем и казался себе убийцей. А медведь лежал рядом с ним и, наверное, даже не знал, что его убили; он был по-прежнему гордый и сильный». Выглянула из природы душа «меньшого брата», раненная, загнанная, отчаянно-озлобленная, но отмеченная и в своем поражении честным достоинством и особым благородством. Ответственность человека перед ней писатель будет утверждать все более тонко и убедительно в своем последующем творчестве.

Уже в начальных литературных опытах Распутина больше всего привлекают моменты разлома сознания, когда герой вырывается из автоматизма привычной реакции, из установившейся «нормы» жизни и отношения к людям. В одном из лучших ранних рассказов сибирского писателя «Василий и Василиса» такой «нормой» стала обида и невозможность ее переступить. Тридцать лет, половину жизни фактически, «сторожит» Василиса свою тяжкую оскорбленность: еще до войны прожив с ней двадцать лет и народив семерых детей, ее муж Василий вдруг «задурил», стал пить, пытался ее бить и однажды, замахнувшись на Василису топором, так напугал ее, что с ней случился выкидыш, было загублено будущее дитя. Вот тут-то она и «спеклась», перешла какую-то грань переносимой обиды и боли, за которой — слом и холод. Выставив решительно Василия из дома (он устраивается и уже на всю

последующую жизнь в амбаре), Василиса прекратила с ним всякие отношения, и уже ничто не могло ее поколебать, ни мольба о прощении мужа, человека в целом доброго, любящего свою семью, обрисованного в рассказе с симпатией, ни просьбы детей, ни даже война, которая унесла одного из ее сыновей, но пощадила самого Василия. Проходит большая полоса жизни: растут дети, выходят замуж и женятся, рожают внуков, Василий пытается наподобие беловского Ивана Африканыча найти выгодную долю на дальней стороне и с тем же плачевным результатом, приводит он на какое-то время к себе в амбар и новую жену, а с ней у Василисы своя история, вот и старость наступает, Василий заболевает и близок к смерти. И только тогда прежние смертельные обиды, на которых вся жизнь стояла, улечиваются. Перед лицом конца и вечности — другой высший счет. «Плохо мы с тобой жили, Василиса, — шепчет Василий. — Это я во всем виноватый... Стыдно перед смертью...» Распутин выводит своих героев на последний рубеж, где с особой пронзительной силой включаются не только совесть и стыд Василия, но где в жалости и прощении размягчается и сердце Василисы. Благодная нота душевного мира, что так скупно, в немногих словах звучит в финальном диалоге Василия и Василисы, находит свое развитие в той тонкой проекции состояния героев на внешний мир, которой завершается рассказ: «Стоит тихий, словно перед дождем, день. В такой день хорошо пить простоквашу — не очень холодную и не очень теплую — и смотреть в окно, что происходит на улице».

Простая и естественная повествовательная ткань «Василия и Василисы», время от времени вспыхивающая яркими сравнениями, изящными образами, создает неброскую, но стойкую художественную красоту вещи в целом. В малой форме рассказа писатель сумел намекнуть на огромные пласты содержания, которые могли бы быть развернуты в целый роман. Здесь осо-

бенно сильна чеховская традиция стяжения больших жизненных объемов в одну точную деталь и эмоционально насыщенный образ. Так, о войне сказано одной песней, точнее, описанием того, как стали петь мужики, вернувшись с войны: «Песни были пьяными, но сдержанными, без залихватской удали, и мужики, выводя их нестройными голосами, казалось, все время оглядывались, не случилось ли что-нибудь позади них; казалось, каждый из них приостанавливал себя, чтобы не забыться и не потеряться. И громкий пьяный разговор тоже был сдержанным, он быстро прерывался песнями — все это походило на тупую, беспокойную боль, вспыхивающую то в одном, то в другом месте». В творчестве Распутина чаще всего именно в песне выражает себя душа человеческого коллектива. И здесь через интонации голоса, через тон и характер пения проглядывают сдвиги в душевном складе народа: долго живя в необходимом ожесточении, в условиях суровой дисциплины, безжалостной реальности войны, человек в своих душевных глубинах как бы обузился на какие-то свои безоглядные, бесшабашные порывы, травмировала его открывшаяся в лице врага бездна извращенно направленной человеческой природы, поселилась неизбываемая боль перенесенной трагедии.

Распутина, писателя уже послевоенного поколения, больше интересуют те глубинные последствия войны, которые залегли в сердцах и судьбах людей. «Там на краю оврага» — даже не рассказ, а скорее поэтический этюд о молодой женщине, потерявшей на войне любимого человека и внутренне помертвевшей, вошедшей в какой-то бесчувственный столбняк; воскрешает ее к жизни сын, которого она родила от случайного, «кратковременного» мужчины, не спасшего ее от пустоты. Но не только медленно действующий яд впустила уже отгремевшая война в человеческие души, она обронила там-сям свои до времени схоронившиеся

«смертоносные лица». И одно из них, незаметно притаившаяся в поле мина, в последний августовский день, когда в природе всё сияет торжеством жизни, губит мальчика. Чудесный ребенок, открытый миру, мечтающий о подвиге его преображения («Он мечтал снести однажды горизонты, как заборы, чтобы видеть сразу день и ночь — семь цветов радуги — там, где они сходятся и расходятся»), превращен в облачко праха. Распутин творит свою лирическую притчу о семенах зла и разрушения, посеянных стихией войны и смерти. Но обобщенно-поэтический тон повествования (мы не узнаем даже имен персонажей) не снимает впечатления индивидуальной трагедии, встающей в этом небольшом этюде.

Рассказ «Рудольфио» (впервые напечатанный в альманахе «Ангара», 1966, № 2 и затем входивший во все основные издания повестей и рассказов Распутина) — еще один свежий, талантливый опыт молодого писателя, сделанный в отличной от других рассказов манере: письмо здесь предельно лаконичное, с большой долей подтекста, почти все на немногословных, но многозначимых диалогах. Распутину удалось создать несколько ирреальную, как во сне, атмосферу действия, точно соответствующую замыслу вещи. Всего несколько эпизодов, вроде совсем незначительных, но через деталь, сравнение, короткий диалог нас приглашают додумать целую историю, и она, прямо не рассказанная, легко встает в нашем воображении: как шестнадцатилетняя девочка, хрупкая, взбалмошная, книжная, влюбляется в уже взрослого молодого человека, с которым она давно ездит в трамвае. Он ее еще и не замечает, а она уже сотворила из него своего героя, такого, как в трагедиях и романах, соединив себя с ним навеки. И вот они познакомились, он заинтересован, взволнован, и с каждым разом все больше, ее детской непосредственностью, открытостью, созревающей женственностью, чистотой. Девочку зовут Ио (она

латышка), а молодого человека Рудольф, и вот она соединяет их в одно имя, нераздельное, как Ромео и Джульетта: Рудольфио. Девочка живет в пространстве романтической мечты и так вторгается в обыкновенный взрослый мир Рудольфа с его собственной жизнью, обязательствами перед женой, перед матерью Ио (которая волнуется за свою дочь-фантазерку, да еще в такой критический переходный возраст). Кульминация их отношений — прогулка у реки («он чувствовал, что она, как и он, тоже полна волнения — сильного, гудящего и ничему не подвластного») и просьба девочки по-настоящему ее поцеловать; он, ее принц, должен быть первым, кто это сделает. И тут слом... Рудольф не сумел, не осмелился тонко и точно поступить, как в грёзе, как во сне, где получаешь, как хочется и как надо. Он берет ее за руку, целует, все препятствия рушатся: жена, общество, условности и приличия. Но вместо этого побеждают именно препятствия, он отказывается поцеловать девочку:

«— В губы целуют только самых близких людей,— мучаясь, выдал он.

— А я?

Она вздрогнула, и он испугался. В следующее мгновение он вдруг понял — не почувствовал, а именно понял,— что она ударила его, закатила самую настоящую пощечину и бросилась бежать, снова туда — через пустырь, через кочки, через волнение и ожидание.

А он стоял и смотрел, как она убегает, и не смел даже окликнуть ее, не смел броситься за ней и догнать. Он еще долго стоял — опустошенный, ненавидящий себя».

Рудольф — не мерзавец, напротив, он сугубо порядочен, с чувством ответственности, давящей его собственные желания, которых он боится. Но такая сугубая порядочность, не поступившаяся ни на йоту перед миром прекрасной сказки, живущей по своим законам

(а Рудольф знает эти законы, недаром даёт читать Йотомик Экзюпери с «Маленьким принцем» — есть такая деталь в рассказе), ударяет девочку как страшное оскорбление и бросает в руки какого-то действительного негодяя, который банально воспользовался ее детским отчаянием, болью и вызовом, понял их по-своему, по-обычному, как клубничку размазал. Мы все это можем лишь представить себе. Достаточно одного полного выразительных деталей описания поведения девочки наутро после ее ночного отсутствия. Нечто грубо-механическое вторглось в ее жизнь, тело и душу, ввело в какой-то психический ступор, проявляющийся в навязчивом, жутком раскачивании на кровати и напряженно-опустошенной сосредоточенности взгляда на одной точке.

Так за простеньким вроде рассказом встает, в сущности, целая драма резкого, шокового вхождения хрупко-идеального, подростково-взбалмошного сознания из книжно-романических «снов» в жесткую реальность жизни.

В своих ранних рассказах Распутин как будто испытывает диапазон своих творческих возможностей, дает эскизные наброски потенциальных линий своего литературного развития, некоторые из которых оказались затем отброшенными. Трудно моментами представить, что все эти рассказы написаны одной рукой, и по художественному качеству неровны, и по стилю несхожи — такое мнение высказывалось в критике. Однако уже первые прозаические опыты Распутина, кроме двух-трех довольно слабых вещей, отмечены тем главным качеством его созданий, которое позднее выделил в них С. Залыгин: удивительной завершенностью произведения (ни добавить, ни убавить!), точным чувством формы, реализующейся по мерке замысла.

Помочь человеку

(«Деньги для Марии»)

Начало своей по-настоящему самостоятельной творческой работы Распутин связывал с повестью «Деньги для Марии». Впервые появившись в альманахе «Ангара» (1967, № 2), она через год выходит в издательстве «Молодая гвардия» с послесловием Ф. Кузнецова: «Писатель родился». Это произведение было не просто замечено критикой, но и оценено ею достаточно высоко, а сам его автор был тут же зачислен в ряд представителей «новой волны» деревенской прозы. Эта волна, как известно, шла на смену того первого подъема литературного интереса к проблемам деревни середины 50-х годов, за которым стояли немаловажные перемены в самом обществе. Начиная с «Районных будней» В. Овечкина на какое-то время на авансцену литературы ворвался ее, казалось бы, наиболее обочинный жанр; мобильной, реалистически-трезвой разведкой очерк прошел по реальным хозяйственным бедам и заботам села. После многолетнего господства поверхностно-парадной бесконфликтности, «лирически»-фальшивой ноты в повествовании о жизни деревни его конкретность, подчеркнутая документальность произвели впечатление настоящего творческого открытия. Шедший за публицистикой и вместе с ней рассказ был также деловит, принципиально мало «художествен», часто стилизован под поэтику очерка. Нельзя сказать, что нравственные стороны деревенской темы не затрагивались с разной степенью глубины у таких писателей, как В. Тендряков, Е. Дорош, Г. Троепольский, но в эти годы они возникали в преобладающем социально-экономическом, производственном поле интереса. Взлет деревенской прозы 60-х годов в произведениях Ф. Абрамова, В. Белова, В. Шукшина, В. Астафьева и др. развил эмоционально-лирическое начало, возникшее в литературе

конца 50-х годов («Владимирские проселки», «Капля росы» В. Солоухина, «Угощаю рябиной» А. Яшина), освеженно впитал в себя художественные уроки русской классики, но главное — утвердился на основе нравственного ценностного критерия, углубил исследование народных характеров и судеб.

Общие родовые черты новой деревенской прозы были единодушно отмечены в повести сибирского писателя. По мнению критика И. Виноградова, ее «крепкий и трезвый реалистический рисунок» выделялся на фоне некоторых произведений этого же направления, «размывающих порой резкие и грубые контуры деревенской реальности в эмоциональной дымке «лирической прозы»¹. Трезвый реализм, отсутствие сентиментальной идилличности в «Деньгах для Марии» подчеркнул Ф. Кузнецов.

Итак, первая повесть — и сразу же признание, всесоюзная известность. Как это выходит, что именно этот писатель, до того, как обычно, начинающий в своем локальном регионе, вдруг с какого-то произведения буквально врывается в избранный круг большой литературы, в котором каждый отмечен особым вниманием критики и читателей и как бы гарантируется таким же интересом на будущее? Не простая это удача, счастливое стечение различных обстоятельств; чудо заключается в том, что какое-то особое содержательное и музыкальное качество нового голоса заставляет его выделить из сотни других, по-своему талантливых, интересных, своеобразных. Теперь, оглядываясь назад, мы видим, насколько не ошиблись в этом «чудесном» выборе ни критика, ни читатели: «Деньги для Марии» таили в себе, как в желуде, вскоре развернувшееся древо творчества писателя. Эта его первая крупная вещь уже запечатлена тем особым стилем видения

¹ Виноградов И. Чужая беда//Новый мир.— 1968.— № 7.— С. 247.

мира, сюжетосложения, представления персонажей, отделки деталей и целого, который вошел в литературу под именем Распутина. Значит, здесь и произошло истинное рождение его творческой индивидуальности, которой впереди предстояло еще немало уточняться, становиться глубже и изощреннее.

Жизнь, вводимая Распутиным в его повести, всегда берется в моменте прерыва своего естественного, инерционного течения, когда вдруг с неизбежностью нависает большая беда, грядет катастрофа, смерть. Такие ситуации в XX веке получили название «пограничных», но искусство всегда знало цену их возможностям: снять с мира и человека успокоительные, привычные, а то и обманные маски, отделить плевелы от пшеницы, встряхнуть и активизировать сознание на более глубинное проникновение в суть бытия. Более того, в творчестве сибирского прозаика мы встречаемся со случаем все большего обострения и расширения от повести к повести такого крайнего положения: в «Последнем сроке» мы встаем вместе со старухой Анной «перед лицом смерти», правда, казалось бы, вполне естественной; в «Живи и помни» гибель постоянно витает над Гуськовым и добровольно избирается его женой; наконец, в «Прощании с Матёрой» ситуация конца распространяется на целый остров (в символическом плане — модель земли). «Деньги для Марии» открывают этот возрастающий в интенсивности ряд: здесь героиня (а с ней ее дети и муж) — перед угрозой, хотя и не смерти, но у м а л е н и я жизни, конкретно речь идет о возможности суда и тюрьмы.

История в повести простая, даже не история, а скорее происшествие, причем самое заземленное: у продавщицы Марии в сельском магазине — недостача в тысячу рублей. Вроде и деньги не ахти какие большие; скажем, для настоящего жулика и вовсе мелочь, но для трудовой семьи Марии, ее мужа, тракториста Кузьмы, и их троих детей — это сумма плохо вообра-

зимая, почти нереальная. Хорошо, ревизор попался человек неплохой, увидел, как они живут, понял, что истинно по доброте и неумелости Марии случилась такая беда, и дал им возможность за пять дней собрать эти деньги и внести в кассу, пока он другие магазины в округе инспектирует. А иначе — суд.

Гиблое, проклятое место — этот магазин, история его уже знала подобные случаи: одна продавщица, переселенка Маруся, села на пять лет, детей по детдомам отправили, а последняя Роза, почти девчонка, работавшая плохо и больше гулявшая, получила три. Никто не хотел после этого идти туда работать, сильно маялась деревня без торговой точки, за всякой мелочью приходилось ездить за двадцать верст. Долго уговаривали Марию и взяли ее в конечном итоге нравственными доводами: «деревню и правда надо кому-то выручать», — решила она. Рассказывая о ее работе, писатель подчеркивает, каким хорошим, своим человеком она была, в магазин тянулись не только за покупкой, но и просто посидеть, поговорить. Это был в некотором роде родственно-душевный, «патриархальный» тип исполнения своей службы, естественный в условиях небольшого сельского коллектива: она давала по мелочам в долг, отпускала нужное и в неурочное время, когда попадался дефицитный товар, не делала никому никаких преимуществ, пыталась как-то регулировать продажу главного бича деревни, водки, скажем, вовсе не отпускать ее пьяницам, относившим на нее последние семейные деньги. Марию любили, она стала для деревенской общины совершенно необходимым человеком. И вот несчастье. Распутин создает простейшую ситуацию: как поведет себя деревня в ней, удастся ли Кузьме собрать нужные деньги и тем спасти свою невинную жену? Непрительный бытовой сюжет писатель поворачивает так, что он становится как бы особым тестом, дающим возможность провести своего рода социологическое, психологическое и даже философское

исследование определенного слоя жизни, различных типов людей и их взаимоотношений. Вплоть до того, что через отношение к деньгам, к человеку в беде обнаруживаются какие-то важные и часто тревожные приметы современного состояния мира. В незамысловатой истории начинают мелькать черты своеобразной притчи, имеющей общее значение.

Свое исследование писатель ведет естественно, добивается при этом полноты картины, представляя широкий веер реакций на случившееся. Деньги, как известно, существуют как всеобщий безличный эквивалент стоимости, и отношение к ним оказывается еще достаточно точным показателем качества человека. Вот дед Гордей, живой обломок другой эпохи, еще почти натурального хозяйства. Дед ухитряется и сейчас жить по его законам: в деньгах он фактически не нуждается, все выращивает, готовит и мастерит сам. Он помнит тот уклад общинного бытия деревни, когда нужды каждого были нуждами всех. В разговоре с Кузьмой он упоминает замечательную, выработанную народом форму безвозмездной взаимовыручки, так называемые «помочи» (на юге подобное явление обозначалось как «толока»): «хоть дом ставили, хоть печку сбивали», поле бедной вдовы убирали. Это был общий, воистину нравственный труд. И какую особую радость он дарил, драгоценное чувство братства и единства с людьми, с миром! Недаром напоен таким весельем жизни, раскованностью, юмором фольклор, связанный с таким типом труда, те же толочанские песни. Пусть время деда Гордея ушло в прошлое, но были там свои достойные внимания формы быта, жил в них дух родственного коллективизма, и отметить их целиком, презирать как сугубо консервативный анахронизм нельзя.

В деде Гордее мелькают некоторые штришки будущих народных «философов» Распутина, таких, как старуха Дарья. Есть своя нравственная правда в рас-

зимая, почти нереальная. Хорошо, ревизор попался человек неплохой, увидел, как они живут, понял, что истинно по доброте и неумелости Марии случилась такая беда, и дал им возможность за пять дней собрать эти деньги и внести в кассу, пока он другие магазины в округе инспектирует. А иначе — суд.

Гиблое, проклятое место — этот магазин, история его уже знала подобные случаи: одна продавщица, переселенка Маруся, села на пять лет, детей по детдомам отправили, а последняя Роза, почти девчонка, работавшая плохо и больше гулявшая, получила три. Никто не хотел после этого идти туда работать, сильно маялась деревня без торговой точки, за всякой мелочью приходилось ездить за двадцать верст. Долго уговаривали Марию и взяли ее в конечном итоге нравственными доводами: «деревню и правда надо кому-то выручать», — решила она. Рассказывая о ее работе, писатель подчеркивает, каким хорошим, своим человеком она была, в магазин тянулись не только за покупкой, но и просто посидеть, поговорить. Это был в некотором роде родственно-душевный, «патриархальный» тип исполнения своей службы, естественный в условиях небольшого сельского коллектива: она давала по мелочам в долг, отпускала нужное и в неурочное время, когда попадался дефицитный товар, не делала никому никаких преимуществ, пыталась как-то регулировать продажу главного бича деревни, водки, скажем, вовсе не отпускать ее пьяницам, относившим на нее последние семейные деньги. Марию любили, она стала для деревенской общины совершенно необходимым человеком. И вот несчастье. Распутин создает простейшую ситуацию: как поведет себя деревня в ней, удастся ли Кузьме собрать нужные деньги и тем спасти свою невинную жену? Непритязательный бытовой сюжет писатель поворачивает так, что он становится как бы особым тестом, дающим возможность провести своего рода социологическое, психологическое и даже философское

исследование определенного слоя жизни, различных типов людей и их взаимоотношений. Вплоть до того, что через отношение к деньгам, к человеку в беде обнаруживаются какие-то важные и часто тревожные приметы современного состояния мира. В незамысловатой истории начинают мелькать черты своеобразной притчи, имеющей общее значение.

Свое исследование писатель ведет естественно, добывается при этом полноты картины, представляя широкий веер реакций на случившееся. Деньги, как известно, существуют как всеобщий безличный эквивалент стоимости, и отношение к ним оказывается еще достаточно точным показателем качества человека. Вот дед Гордей, живой обломок другой эпохи, еще почти натурального хозяйства. Дед ухитряется и сейчас жить по его законам: в деньгах он фактически не нуждается, все выращивает, готовит и мастерит сам. Он помнит тот уклад общинного бытия деревни, когда нужды каждого были нуждами всех. В разговоре с Кузьмой он упоминает замечательную, выработанную народом форму безвозмездной взаимовыручки, так называемые «помочи» (на юге подобное явление обозначалось как «толока»): «хоть дом ставили, хоть печку сбивали», поле бедной вдовы убирали. Это был общий, воистину нравственный труд. И какую особую радость он дарил, драгоценное чувство братства и единства с людьми, с миром! Недаром напоен таким весельем жизни, раскованностью, юмором фольклор, связанный с таким типом труда, те же толочанские песни. Пусть время деда Гордея ушло в прошлое, но были там свои достойные внимания формы быта, жил в них дух родственного коллективизма, и отметить их целиком, презирать как сугубо консервативный анахронизм нельзя.

В деде Гордее мелькают некоторые штришки будущих народных «философов» Распутина, таких, как старуха Дарья. Есть своя нравственная правда в рас-

суждениях старика: «А теперь шагу нельзя ступить без денег. Кругом деньги. Запутались в них. Разучились мастерить — как же, в магазине все есть, были бы деньги. Еще слава богу, если их нету у кого — там ребяташки хоть не разучатся руками двигать, на себя будут надеяться, а не на деньги. А то ведь это что? На иждивение перешли. И маленькие, и большие<...>. А теперь все за деньги. Огород спасет — десятка, сена привезет — десятка, а если отвернется, не чихнет на тебя, то дешевле — рубль. Работают за деньги и живут за деньги. Везде выгоду ищут — ну, не стыд ли?» Представленный дедом, по существу, вымерший, архаичный тип отношения к деньгам, за которым стоит система натурально-общинных ценностей, при всей своей крайности предстает в повести как некая точка отсчета, как идеализированное, в некотором смысле должное состояние взаимоотношений людей если и не в целом (ибо были свои теневые стороны в общинном бытии), то в некоторых нравственных принципах.

Недаром и три сна Кузьмы, «мизансценированные» писателем точно, выразительно, с юмором, вплетаются в повествование как разрешение ситуации именно на путях общей «помочи», о которой говорит дед Гордей. В снах легко и естественно осуществляется как раз такая людская реакция на горе Марии, какой она и должна была бы быть в мире родственности, братства, истинного коллективизма: то ли люди сами выносят «деньги для Марии», то ли делят на общем собрании сумму на всех, и выходит на каждого совсем немного, а человек спасен.

В первый же день в разговоре с Кузьмой дед Гордей делает смотр деревне: кто может дать, кто нет. И уже предварительно выясняется: кто легко, по душе тут же помог бы, тот простак, у которого деньги сроду не водятся, а с остальными — уже вопрос... Сама Мария недолго пробовала односельчан на отзывчивость. Самая близкая подружка Клава с пол-

ной внутренней убежденностью, что Мария уже пропала, способна лишь обнять ее и от всего сердца заголосить над ней как над покойной. А другая, Надя Воронцова, которую в свое время заслонила собой Мария, вместо нее, беременной, вначале лишь на небольшой срок пошла работать в этот злосчастный магазин, та при встрече лишь стала ее торопливо-горячечно укорять, что, видимо, уж совсем она с ума сошла, раз взялась за такую должность. Итак, безнадежно-бабья, слезливая, да еще с затаенной отчаянной сладостью реакция, да упреки ей же — с Марии этого оказалось достаточным («Больше она не верила, что у Кузьмы что-то выйдем с деньгами»). На всем протяжении повествования Мария совершенно пассивна, она только молчит, плачет и отчаивается. Это и дало повод критике упрекать Распутина в статичности и монотонности ее образа. Но автор и не ставил себе задачей глубинного его раскрытия, история с Марией здесь прежде всего живой повод раскрыться другим людям.

Главный герой повести — не Мария, а ее муж Кузьма. «Деньги для Марии» — единственная повесть Распутина, если не считать его последнего произведения «Пожара», где центральный положительный персонаж воплощен в мужском образе. Он наделен чертами цельного народного характера и мировоззрения, которые позднее разовьются в любимых героинях писателя, в Анне, Настёне, Дарье: неброским, но глубоким умом, чутким сердцем, совестью и стойкостью, отсутствием всякой суетливости, крепким и спокойным совпадением с самим собой, рождающим абсолютное отсутствие зависти к чужой судьбе («каждый топчет свою дорожку»). Нам становится совершенно очевидным: такой человек, несмотря ни на что, не даст совершиться несправедливости, спасет свою Марию. Его отношение к деньгам — в лучшем смысле истинно народное. Он понимает ценность прежде всего жизненно необходимого: пищи, одежды. Это, собственно говоря,

взгляд «деревни», материнского лона любого общества, обеспечивающего насущный, глубинно-натуральный уровень жизни всех: хлеб. А деньги — «есть — хорошо, нет — ну и ладно». Кузьма «мог думать о запасах хлеба и мяса — без этого нельзя обойтись, но мысли о запасах денег казались ему забавными, шутовскими, и он отмахивался от них». Взгляд «города» (разумеется, в условном смысле, ибо он существует и на селе), выраженный, в частности, через брата Кузьмы, который давно и полностью оторвался от родных мест, видит важность в другом: в комфорте, удобствах, деньгах, дающих все это; там — телевизор, ковры, стиральная машина, но над всем дрожат, вещелюбие вкрадчивой язвой выедаёт все чувства, и прежде всего любовь. Служба только настоящему, сиюминутной жизненной «сласти» лишает человека глубины, связей с прошлым, корневых измерений. То, что составляет содержание городского существования брата, для Кузьмы — бирюльки, «шутовство», несерьезный поворот жизни. «Кузьма редко вспоминал Алексея. Это случалось, когда он думал об отце или матери; тогда само собой приходило на память, что он не один, что на свете их живет два брата». По-настоящему «только по родителям мы братья» — полагает народная мудрость, и когда эта связь с отцами, с родиной отцов в самом непосредственном смысле слова распадается, братья и сестры становятся чужими друг другу. Встреченная в поезде Кузьмой старушка высказывает простейшее, но фундаментальное понимание такого же рода, как указание человеку, кто его отец и мать, когда он забыл об этом: «все люди родом оттуда, из деревни, только одни раньше, другие позднее, и одни это понимают, а другие нет». Алексей, который представлен в повести лишь косвенно, через реакции на него, нового, «городского», заезжавших к нему Марии и его бывшего деревенского дружка (закаявшихся когда-либо повторить свой визит к нему, «нет уж, больше меня к ним калачом не зама-

нишь»), через немногословный, но выразительный авторский комментарий и думы Кузьмы,— открывает в творчестве Распутина ряд «обсевков», «блудных сынов» деревни как исконной «малой родины» и как ответственного, многомерного жизненного уклада.

И в едва промелькнувших фигурах Распутин схватывает нечто обогащающее общую картину ведущегося здесь исследования. Характерный и весьма распространенный вариант подхода к деньгам являет собой случайный попутчик Кузьмы — парень из леспромхоза. Здесь бездумно ребяческое отношение к жизни, какое-то игровое «несовершеннолетие» демонстрирует одну из своих крайностей. Идет «дурная бесконечность» никчемной жизни, крутится эта жизнь, как на смазанной оси, на деньгах: заработал (а вкалывает парень сильно, гребет деньгу!), пропил-прогулял, опять заработал и т. д.— бессмысленное перпетуум мобиле. И деньги тут, как водка в «Последнем сроке», возведены в некое одушевленное существо, идолице, которому надо уметь служить. У денег своя «мистика», которую парень, как проникший в нее удачливый посвященный, жрец и раб одновременно, пытается растолковать другим: «Ты, бабуся, не думай, деньги тоже с понятием <...>. Мы друг друга понимаем. Мне их не жалко, им себя не жалко. Пришли — ушли, ушли — пришли. А начни я их в кучу собирать, они сразу поймут, что я не тот человек, и тут же со мной какая-нибудь ерунда: или заболею, или с трактора снимут. Я это все уж изучил».

Распутин выводит перед читателем настоящий парад-алле разнообразных типов, их сущность разоблачается на предложенный писателем денежный «реактив». Тут и лживая, насквозь лицемерная бабка Степанида, замечательная актриска своего рода: изображает слезы и сочувствие, но не выдаст ни копейки, лучше сгноит в чулке; и блистательно представленный образ директора школы, он, правда, дает Кузьме займы сто руб-

лей, узнав об обещанной ему новой ссуде (хотя мог бы и значительно больше, и всю сумму), на дивиденды для тщательно поддерживаемой репутации «доброго» и «отзывчивого» человека. Замечательно точна речевая характеристика Евгения Николаевича: все прописями с благородным оттенком, в примитивном учительном дидактизме: «Свои люди. В другой раз ты для меня сделаешь. С людьми жить — человеком надо быть. Иначе тебя уважать не будут. Правильно я говорю?» Так и сыплет бойкими, давно стершимися монетами пустых слов. Со Степанидой его сближает единая установка на видимость: предстать в лучшем виде перед другими, как бы чего не подумали о них плохого, а внутри — полное равнодушие, крещенский холод и пустота. Но Степанида — примитивный вариант современной «коробочки», а тот гусь — изощреннее, психологию понимает, «грамотный, о-о!» — как точно чувствует его дед Гордей: «...схитрит, и тебе же перед ним неловко, будто это ты схитрил, а не он».

По повести разбросаны там-сям эскизы будущих сюжетов и характеров Распутина. Один из самых ярких, первый подход к образу старухи Анны из «Последнего срока» — тетка Наталья, умирающая мать друга Кузьмы Василия. И на поприще крестьянского труда выделяются отдельные, исключительные таланты. Такой была тетка Наталья. Особым ее шедевром, вошедшим в легенду, стали ее зароды, никакой дождь их не брал, «картинкой стояли до самой зимы». Вечная непоседа, у которой все в руках горело, вот уже три или четыре года лежит почти неподвижно, а сейчас уже совсем приготовилась к последнему переходу. Она, как и Анна, существует, вернее, заклинилась на зыбкой ничейной полосе между жизнью и смертью, ни вперед к окончательному концу, ни назад вернуться к живым нет у нее уже сил («Быть может, случилось это потому, что, бегая всю жизнь, тетка Наталья умерила и свою смерть, и та теперь никак не может отды-

шаться»). То же, что у героини «Последнего срока», спокойное, лишенное всякого страха, достойное ожидание смерти — черта, которая больше всего поразила Распутина, по его собственному признанию, в деревенских старухах. Никому Наталья не хочет быть в тягость до конца, сама накопила нужные средства на похороны и поминки, такие, чтобы побольше народа ее вспомнило и проводило. Но даже эти «смертные» деньги отдаст она Кузьме на спасение еще живой и призванной дальше к жизни Марии. Тетка Наталья, председатель колхоза, сам сурово и несправедливо пострадавший в свое время за всех, старая трогательная пара, которую Кузьма встречает в поезде, — из тех лиц в повести, от которых исходит свет добра и надежды.

В «Деньгах для Марии» Распутин нашел такую композицию, которая позволила ему избежать монотонности, ввести большое количество характерных историй, отношений, проведя при этом центральной линией — переживания Кузьмы. Это он, сливаясь с авторским голосом и авторской точкой зрения, наблюдает и ненавязчиво оценивает. Именно здесь, в этой повести, окончательно утвердились некоторые устойчивые черты стиля Распутина: и внутренний монолог как основное средство самораскрытия персонажа; и совмещение голоса повествователя с голосом главного героя, особое творческое сотрудничество героя и автора, когда последний помогает первому высказать себя, свое восприятие и понимание жизни точнее и сложнее, чем он мог бы это сделать сам; и чередование двух временных планов — настоящего, где концентрируется основное действие, и прошлого, где, как правило, просматриваются причины, корни каких-то явлений, сдвигов в жизни и людях, где вводится история человека или места, как необходимое, скрытое измерение настоящего. Причем в ходе творческого развития Распутина

этот второй план получает все большую аналитическую, философскую нагрузку.

Основная сюжетная линия, составляющая линейно движение повести,— поездка Кузьмы к брату в город; для него это последний шанс, нужной суммы на селе набрать не удалось, а остается день-два. В ходе этой поездки — в автобусе, затем в поезде — герой вспоминает два последних дня, все свои попытки, неудачные и удачные, достать «деньги для Марии». Встречающиеся ему в поездке люди кто в больших подробностях, кто в нескольких штрихах выпукло предстают перед ним. Сценки в поезде чередуются с деревенскими эпизодами, диалогами, характеристиками, небольшими рассказами. Создается разнообразная, живая мозаика лиц от председателя колхоза, различных специалистов, агронома, зоотехника, механика, бухгалтера; промелькнувших в поезде, но точно схваченных типов полковника, «председателя областного комитета по радиовещанию и телевидению», до людей более простых, шофера Василия, тетки Натальи, проводницы, Степаниды и ее племянницы...

В повествовательную ткань повести вплетаются и сны Кузьмы, в будущем отчетливо распутинский прием. Здесь через них найден способ ненавязчиво, без риторики указать на простейший выход из положения, но он, однако, для нынешней реальности оказывается сущей утопией, место которой лишь в сонной фантазии. Сны как прием и в последующих произведениях Распутина позволяют избежать разрушающих художественную ткань рассудочных объяснений, их функция обогатится представлением почти несказанной, странно противоречивой душевной, иррациональной глубины героев.

Наконец, начиная с «Денег для Марии», в творческий мир Распутина входит еще один «персонаж», или, может быть, точнее сказать, целая сторона повествования: окружающая человека природа, в тончайшей

смене своих картин и состояний. Впечатление от воздействия этого «персонажа» вызывает сопоставление сразу с двумя видами искусства. Это и как бы вынесенный вовне средствами словесной живописи «пейзаж» душевного состояния героя, особый природный аналог того, что он чувствует. Вместе с тем это и некое музыкальное сопровождение к событиям и переживаниям мира людей. Постоянно сопутствующие герою в его мытарствах тонко выписанные картины природы придают дополнительное эмоциональное, и не только эмоциональное, но часто и углубленно-аналитическое измерение происходящему, вносят какие-то трудно передаваемые через самого человека душевные углубления и оттенки. (Можно сравнить с талантливой музыкой к кинофильму.) Такой подход вовсе не отрицает объективности природного мира, его собственной, таинственной и тайной жизни, он настаивает лишь на возможности для человека, самого части природы, увидеть себя на ее экране. Вспомним замечательное высказывание Рабиндраната Тагора: «Мы воспринимаем внешний мир как нечто особо личное, лишь переварив его духовно.

Подобно тому как недостаток желудочного сока у многих людей не позволяет им считать ту или иную пищу пригодной для организма, недостаток «духовного» сока мешает им воспринимать внешний мир как мир внутренний, личный, человеческий»¹. Приведем несколько примеров. Утро третьего дня (который чуть позднее вместе ожидаемого успеха принес Кузьме много усталого разочарования) поднимается как пророчество именно такого оборота событий: «Ему все же показалось, что день встает какой-то непрочный, словно стеклянный, с тонким и ломким стеклом...» Как стек-

¹ Тагор Р. Содержание литературы//Соч.— М., 1957.—Т. 8.— С. 299.

ло, разломилась и раскрошилась его надежды в этот день. И вот наш герой, смятый людским неблагодарством, мелкой подлой подковыжкой того же бухгалтера, выходит недаром именно в такой, так определившийся окончательно день: «День был всё такой же хмурый, так и не сломавшийся, теперь он казался мятым, склеенным из старой прозрачной бумаги. Дунь на него, и он улетит... Потихоньку что-то вокруг шумело, звучало, лаяло — будто шелестели стенки этого бумажного дня. Дали были мутными. Кузьма подумал, что сегодняшней день, наверно, наступил для бухгалтера — он под стать его постной роже».

Общая природная рамка, в которую помещена вся история, точно соотносится с душевной ситуацией героя. Многократно писатель закрепляет наше внимание на времени года, когда происходят события. В смутный период жизни застаем мы Кузьму, его семью, и природа не зря выбрана в такой же свой неопределенный сезон: все тянется томительный, скучный переход от осени к зиме. Начало истории — третий день отсрочки, Кузьма собрался ехать к брату; развязка близка, и как в третьем акте «Короля Лира» бушуют стихии, отражая катастрофическое нестроение, моральный хаос людского мира, так — в значительно более скромных размерах — у Распутина в затаившуюся, ждущую разрешения позднеосеннюю пору врывается неистовый ветер и не прекращая гонит по земле почти до самого финала повести. «Там, за окном, километров двадцать подряд одно и то же: ветер, ветер — ветер в лесу, ветер в поле, ветер в деревне»; «...в окно падает серый, измученный ветром свет»; «небо серое, с грязными потеками, по воздуху, как по реке в половодье, несет мусор»; «...все качается, стонет, гремит»; «...даже с закрытыми глазами он видел, как бьется на ветру и стонет земля»; на вокзале ветер голосит в репродукторе, его порывы сметают все на пути, гудят паровозы — все нагнетает атмосферу какой-то почти военной тревоги.

«Ветер, ветер, на всем божьем свете», — и у Блока неистовая музыка стихий звучала космическим резонансом тому, что происходило в обществе, в душах людей. Ветер у Распутина, проходя эмоциональным лейтмотивом основного сюжетного движения повести, содержит в себе некоторый блоковский музыкальный обертон.

Самому Кузьме такое «сопровождение» кажется совершенно естественным, он чувствует, «что ветер дует не зря», «что погода не может оставаться спокойной, когда они с Марией попали в такую кутерьму»: сейчас, когда его душевное смятение дошло до точки, природа должна на своем языке ответить тем же, как бы поддержать его, подтвердить угрожающий во всем характер той разъединенности и нравственной глухоты, какую в этом случае проявили люди. Придет время, и по каждому ударит эта разъединенность; критика отмечала социальные последствия подобного поведения: не помогут Марии, произойдет с человеком беда, никто уже не пойдет работать в этот злосчастный магазин, и он как худо станет без него всем, а там кто послабее да чувствительнее к бытовым неурядицам подается из деревни куда получше... цепочка следствий длинна, и ведет она к самому главному — к человеку, его к а ч е с т в у, его высоте.

Самый конец повести вступает в перекличку с началом. Предвосхищением первого снега, этим образомчаянием конца душевной маеты, начинается музыкальная тема «Денег для Марии» и заканчивается реально выпавшим снегом, сошедшим на землю, в сердце Кузьмы умиротворяющей благодатью. В начальном снежмечте героя фары машины освещают дом, звучит паролем «деньги для Марии», и их тут же тихо выносят, а в последних строках вот-вот раздастся реальный стук Кузьмы в городскую дверь квартиры брата, будет произнесена та же просьба. Но и герою и читателю ясно: чуда не произойдет, и финальное «молись, Мария!»

уже как призыв к молению перед неизбежной казнью. Кузьма стоит на пороге своего самого большого унижения, крестного испытания. Мы стоим рядом с ним...

В свете «последнего срока»

Среди определяющих жизненных впечатлений Распутина одно из самых сильных было впечатление от простых сибирских женщин, особенно старух. В них привлекало многое: спокойная сила характера и внутреннее достоинство, самоотверженность в трудном деревенском труде, способность понимать и прощать других. «Деревенские старухи полны внутренней красоты и обаяния, они многое знают, говорят выразительным языком...»¹. Не так часто писателю удается создать свой, отмеченный уникальной художественной печатью человеческий тип, через который он особенно задушевно выражает какую-то интимно для него важную сторону истины. Этот созданный тип и сам творец встают затем во взаимно узнаваемые отношения: гоголевский «маленький человек», тургеневские женщины-дворянки, лесковские праведники, некрасовские крестьянки, «подпольный» тип Достоевского, платоновские странники и правдоискатели, шукшинские чудаки... И вот: распутинские старухи. Можно сказать, что именно через героиню «Последнего срока», старуху Анну, писатель обрел для себя возможность нового поворота во взгляде на мир.

У современного литовского поэта Юстинаса Марцинкявичуса в стихотворении, посвященном родине, «Сторона моя» высказана глубокая мысль:

Там, где жизнь стариков,
Гаснущее бытие,

¹ Распутин В. Быть самим собой.—С. 146.

Там — глубоко-глубоко,
Близко-близко к тебе.

К тебе — это к родине. Старики ближе всех к родине, к тому гигантскому телу рода, значительнейшая часть которого, намного большая, чем ныне существующие, — уже в земле, в памяти, в истории. Их нет среди нас, но все они были, и только на их основе, биологической, экономической, социальной, культурной, всходит новое поколение; следовательно, в каждом живущем умершие — есть, живы, хотя чаще всего неосознанно. Старый человек, больше молодого, естественно, повернут назад, к уже ушедшим отцам и дедам, близким и сверстникам, он сам вот-вот будет там, сзади стремительно мчащейся жизни, уйдет в ее основу, оставив живущим своих детей, свою долю труда, творчества, души. Замечательный русский естествоиспытатель К. А. Тимирязев писал: «В состав того, что мы называем человечеством, входит более мертвых, чем живых. Эта утешительная, гуманная мысль... напоминая нам о преемственности умственных и нравственных благ, составляющих общее достояние человечества, напоминая о том, что тот, кого уже нет, продолжает жить между нами, в своих идеях, в своих делах, своим примером, — эта мысль относится, конечно, не только к тем великим гениям, которые озаряют путь для всего человечества, но и к более скромным деятелям, жившим жизнью мысли, поддерживающим нравственный идеал на более ограниченной арене действия»¹. В старой русской женщине, уходящей из жизни, Распутин увидел этот «нравственный идеал», хранимый от предков, пусть он конкретно поддерживался его героиней на «ограниченной арене действия». В разнообразии сугубо современного опыта, новых жизненных установок, отражаемых литературой, сибирский

¹ Тимирязев К. А. Соч.— М., 1937.— С. 277—278.

писатель стремился ввести такую точку отсчета, без которой, по его убеждению, рисковала потерять устойчивость и творчески-восходящую перспективность жизнь в целом. Взгляд назад должен был помочь двигаться в уверенное, достойное человека вперед. «Я не верю в человека, оторванного от своей земли, от своих могил — ему тогда все безразлично»¹, — говорил Распутин в одном из своих интервью. Потомственная крестьянка, хранительница основ народного мировоззрения, героиня Распутина достойно прошла испытания своего времени. Точно определил Ф. Кузнецов: «Мы совершаем ошибку, когда пытаемся приравнять этот социально-психологический тип — того же Ивана Африканыча и Катерины из «Привычного дела» В. Белова или старуху Анну из «Последнего срока» В. Распутина — к неким стандартам патриархального русского характера. В действительности это — народный, крестьянский характер, нравственные ценности которого выработаны многовековым трудом на земле и в полную меру проявились в годы войны, когда внутренняя нравственная сила крестьянской женщины обернулась подвигом, которому нигде найдешь равных в истории»².

Ситуация в повести задается сразу: умирает восьмидесятилетняя Анна. Начало — простое и строгое, как и последний готовящийся акт долгой жизни крестьянки. В скромной словесной ткани начального повествования выделяются отдельные сравнения, впечатывают в нас точный образ: «За свою жизнь старуха рожала много, но теперь в живых у нее осталось только пятеро. Получилось так оттого, что сначала к ним в семью, как хорек в курятник, повадилась ходить смерть, потом началась война». Разъехались, разбрелись дети, были в детстве друг другу родные, стали почти

¹ Распутин В. Право писать. — С. 172.

² Кузнецов Ф. Избранное. — М., 1981. — Т. 1. — С. 433—434.

чужие, и только необходимость подвести черту под земным существованием матери заставляет их собраться вместе после долгой разлуки. Внешнего действия, по существу, в повести нет, если не считать за таковое пьянку братьев или поход одной из дочерей, Люси, за грибами. Все разматывается изнутри персонажей, в воспоминаниях и переживаниях Люси, но прежде всего самой матери, в диалогах детей, в разговорах старухи со своей единственной подругой Миронихой или пьяных мужиков между собой — а тут уж свои микросюжеты. Есть одно великое событие в повести — уход человека из жизни. С поразительным проникновением всматривается, вчувствуется, вдумывается в него писатель. Перед лицом смерти раскрывается не только душевная глубина, нравственная чуткость простой русской крестьянки, но и в обнажающе-четком свете предстают лица и характеры детей.

В русской литературе больше всех Лев Толстой умел подать событие смерти как своего рода безошибочный «детектор лжи». Вот когда спадают маски, заведенное «комильфотное» существование с его суетными заботами и мнимыми целями оборачивается бессмыслицей. У Толстого смерть в определенном смысле получает ценностное значение. Отношение к ней выявляет истинную значимость человека, качество его мироощущения. Не раз Толстой настойчиво останавливается на первой реакции человеческого существа на угрозу смерти: неприятие, отвращение, страх. Вот примечательные строки из «Записок сумасшедшего», одного из самых личных его рассказов: «Чего я тоскую, чего боюсь? «Меня,— неслышно отвечал голос смерти.— Я тут». Мороз продрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть... Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть...» Сковывающий ужас, страшное недоумение, душевный столбняк, бессильное «не хочу» перед лицом смерти обнаружи-

вает и барыня из «Трех смертей», и Андрей Болконский (эпизод с вертящейся гранатой), и Левин у постели умирающего брата, и Иван Ильич, и многие другие. Но рядом с барыней примиренно умирает мужик, легко и цинично относится к смерти дед Ерошка из «Казак» («Сдохнешь... трава вырастет на могиле, вот и все»), спокойно осознает необходимость конца слуга Герасим из «Смерти Ивана Ильича», Никита из «Хозяина и работника», вообще все люди из народа. Толстой в письме к А. А. Толстой, объясняя замысел «Трех смертей», писал о смерти мужика: «Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза»¹. Тут и не ставится вопрос о преодолении страха смерти, поскольку его вообще нет. Эти люди еще не выделились из природы, они — ее часть, бессознательно принимающие каждой клеточкой своего существа ее основной закон смены, торжества целого через непрерывное обновление индивидуальных частей. Казалось бы, нечто близкое высказывал и Распутин: «У старух меня особенно поражает спокойное отношение к смерти, которую они воспринимают как нечто само собой разумеющееся. Думаю, что этому спокойствию их научил долгий жизненный опыт. Перед их глазами проходили посевы и жатвы, зима сменялась весной, осень роняла листву...»² Однако присмотримся поближе. Такой «языческий» выход из трагизма смерти по-своему привлекал Толстого, это ярко отразилось в «Кзаках»: «Люди живут, как живет природа, умирают, рождаются,

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.— Т. 60.— С. 265.

² Распутин В. Быть самим собой.— С. 147.

дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет... И оттого люди эти в сравнении с ним самим казались ему прекрасны, сильны, свободны, и, глядя на них, ему становилось стыдно и грустно за себя. Часто ему серьезно приходила мысль бросить все, приписаться в казаки, купить избу, скотину, жениться на казачке». Но, заметьте, этот выход у Толстого открыт лишь для людей с почти нулевым уровнем сознания личности¹. А разве такова героиня Распутина?

Жизнь ее действительно была предельно проста и ограничена тем, что Толстой считал единственно достойным занятием на земле, просто «делом жизни»: честно нести тяжелое физическое бремя поддержания жизни своей и детей, не освобождая себя за счет других от борьбы за существование. «Заряжаться едой», спать для отдыха и работать, работать, чтобы произвести ту еду, которой надо зарядиться для новой работы и дальнейшего воспроизведения жизни,— буквально так описывает «дело жизни» Толстой в своем

¹ А как только человек отрывается от природы, остро сознает себя чувствующим, мыслящим, уникальным существом — надо искать другое «спасение». Метания самого Толстого достаточно известны: сильный искус шопенгауэровско-буддийского отказа от личности, сознания, жизни, раз они сопряжены с неизбежным страданием, выход в нирвану небытия; попытки успокоиться в своей собственной религии истинно христианской, праведной жизни на земле. Но такой пронизательный наблюдатель, как М. Горький, не верит в жизненную эффективность этих попыток для самого Толстого: он чувствует тщательно скрытое «нечто» Льва Николаевича, «его глубочайший и злейший нигилизм, который вырос на почве бесконечного, никем неустраняемого отчаяния» в спасении от смерти (Горький М. Лев Толстой//Собр. соч.: В 30 т.— М., 1951.— Т. 14.— С. 280).

трактате «Так что же нам делать?». «А старуха жила нехитро: рожала, работала, ненадолго падала перед новым днем в постель, снова вскакивала, старела — и всё это там же, где родилась, никуда не отлучаясь, как дерево в лесу, и справляя те же человеческие надобности, что и ее мать». Но при этом, казалось бы, сугубо естественном, животнo-природном существовании Анна вовсе не живет по такому же закону, говоря словами Толстого, «как солнце, трава, зверь, дерево». И вовсе не прав А. Бочаров, назвав жизненную долю Анны «бесчеловечной»¹. Подтверждение своей мысли критик, в частности, находит в уподоблении героини дереву: так, якобы помимо собственной воли, сам автор обнаружил эту «бесчеловечность». Но у Распутина это сравнение, как нетрудно убедиться, относится лишь к тому факту, что Анна всю жизнь прожила на одном месте, и никак оно не несет того «идейного» содержания, как выше у Толстого. Глубина подхода Распутина к своей народной героине в том и состоит, что он сумел увидеть в ней богатую духовность, настоящую личность. Она наделена редкой тонкостью и силой внутреннего чувства, в ней живет такое метафизическое беспокойство, которое до сих пор было привилегией только высоко культивированного сознания. Этим она отличается, скажем, и от такого народного характера, как знаменитый Иван Африканыч из «Привычного дела» Белова. Для него перед лицом неба, «этой бескрайней глубины, нет ей конца и краю, лучше не думать»: «Иван Африканыч всегда останавливал сам себя, когда думал об этой глубине; остановил и сейчас, взглянул на понятную землю». Он и небо то называет: «небушко-то, небушко-то» как хлебушко. Анна, напротив, заглядывает за грани будничного, земного, ее волнует несказанное, тайны жизни и смерти. Для тру-

¹ Бочаров А. Мера ответственности//Вопр. литературы.—1972.— № 2.— С. 24.

Женщины простого дела жизни оказываются важны вечные вопросы смысла индивидуального, ее бытия: «Знать хотя бы, зачем и для чего она жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще?.. А оставила после себя другие жизни — хорошо это или плохо? Кто скажет? Кто просветит? Зачем?»

Вместе с тем в ней совершенно отсутствует страх смерти, который у того же Толстого обязательно сопровождает человека с развитым чувством личности. Но так ли это всегда? Ведь наряду с тем острым переживанием факта индивидуальной конечности, который для романтического мирового скорбника или современного экзистенциалистского героя обесмысливает существование вообще, мы знаем примеры другого отношения к смерти, как раз со стороны людей с сильнейше выраженным личностным началом. Достаточно вспомнить Пушкина:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Когда поэт без ропота думает о своем уходе, в его мысли всегда присутствуют те, кто придет за ним («младенец» или «внук»).

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

Здесь примиренность с собственным уходом из жизни является добровольной уступкой природному закону смены, другого пока нет для входа в мир новых, свежих его ростков, и поэт не собирается загораживать им путь. Живо и лично чувствуемая преемственность родовой, родно-человеческой цепи и спасает от стонов отчаяния. Укорененность в свой род, идущая

и вглубь, к предкам, и несущая крону вперед, к потомкам, уравнивала чувство личности в Пушкине, не дала ему безнадежно-болезненно вывихнуться из гармоничного, народного мироощущения. Старуха Анна у Распутина как раз и является непосредственным носителем такого мироощущения: «...ей есть от кого уходить и есть к кому уходить»; уходит она к предкам, родителям, рано умершим детям, оставляет после себя живущих детей и внуков.

В одном из своих последних стихотворений «Когда за городом, задумчив, я брожу...» Пушкин с отвращением описывает городское «публичное кладбище», наводящее на него «злое уныние» той тщеславной суетой, какая внесена и в это место последнего упокоения. И тут же очищающим и умиротворяющим воспоминанием встает картина деревенского «кладбища родового, Где дремлют мертвые в торжественном покое». Здесь они «дремлют», а на городском — «купцы, чиновники», «безносые гении, растрепанные хариты», давно оторвавшиеся от «рода», от народного уклада и мироощущения, — «гниют»: каждому как бы по вере его. У Пушкина деревенское кладбище — милый сердцу образ, от которого веет миром и каким-то предчувствием радостной надежды. Вот последний аккорд стихотворения, венчающий дорогое воспоминание:

Стоит широкий дуб над важными гробами

Колебясь и шумя...

А дуб в народном представлении — символ бессмертия, вечной жизни, в котором личное спасение неотделимо от родового.

«Я не знаю другого рабочего места, кроме земли, которое бы так облагораживало и умиротворяло человека», — писал А. Яшин в рассказе «Угощаю рябиной». Деревенский, крестьянский труд, которым всю жизнь занималась распутинская героиня и ее предки, таков, что связанный с природными космическими циклами, с жизнью неба и земли, с мистерией произрастания

растительной жизни, с чутким пониманием природных явлений и тварей, является источником особой духовности, по-особому формирует саму душу. Постоянная, из года в год, из сезона в сезон сосредоточенность земледельца на одном: на жизни семени, посеянного, сгнившего и возросшего новым колосом, на жизни, происходящей в рамках этой универсально-космической притчи зерна, рождало стойкую, из поколения в поколение подсознательную веру во всеобщность «воскресительной» метаморфозы. Отсюда идут многие представления и старухи Анны, которая не только верит в неуничтожимость своей душевной субстанции, но и допускает возможность прежнего своего существования в какой-то форме: «Как, чем была, ползала, ходила или летала, она не помнила, не догадывалась, но что-то подсказывало ей, что она видела землю не в первый раз. Вот и птицы рождаются на свет дважды: сначала в яйце, а потом из яйца, значит, такое чудо возможно и она не богохульствует». Тут из самого сравнения видно, как Анна, порождая свои верования, черпает из бесконечной книги природы.

Анна может пугаться нелепыми страхами (вроде того, что старух после семидесяти начнут всех за ненужностью истреблять), не иметь ясного представления об истории и географии, не знать тысячи реалий современной жизни, но в ней сохраняются незабываемыми основы совести и правды, она откликается на такие зовы мира, которые вообще остаются за порогом восприятия ее детей. В душе неграмотной деревенской старухи звучит больше струн, чем в душе ее городских, повидавших мир детей. Есть и такие герои у Распутина, у которых, может, и немного в душе этих струн, и на одном простеньком они инструменте, но звучат сильно и чисто (скажем, старуха тофаларка из рассказа «Человек с этого света»). Анна и, пожалуй, в еще большей степени Дарья из «Прощания с Матёрой» по богатству и чуткости своей духовной жизни,

По уму и знанию человека могут выдержать сравнение с самыми высокими (в смысле выпестованной личности) героями мировой и русской литературы, в душах которых, если продолжить начатое сравнение, живет уже целый оркестр чувств, пониманий, прозрений. На ее же детей чаще всего воздействует только ближний практический круг впечатлений, на все остальное у них как бы не развиты рецепторы, мир для них в своей истинной глубине и тайне закрыт.

Взглянуть со стороны: доживает свой век бесполезная старуха, уже почти и не встает последние годы, зачем ей и жить-то дальше... А писатель дает нам ее изнутри, и тут обнаруживается, что и в эти последние, вроде вовсе никчемные ее годы, месяцы, дни, часы, минуты в ней идет напряженная духовная работа, пробивается еще более глубокое восчувствие мира, его тварей, осознание растущего единства и родства с ними. А какие тонкие разделения в понимании людей, вещей и чувств доступны старухе! От них не отказался бы ни самый знатный моралист, специалист по людским характерам, ни постоянно размышляющий герой, ни подвижник, исключительно работающий над душой, отводящий грозящие ей опасности: «Надежда идет от бога, думала старуха, потому что надежда рсбка, стеснительна, добра, а страхи, которые от черта, навязчивы и грубы — так зачем поддаваться им?»

Внутренний мир Анны, в который нас так проникновенно вводит писатель, задает ту нравственную, душевную и метафизическую высоту, рядом с которой особенно убого выглядит то, чем живут и взбадривают себя для жизни ее дети.

Ее глазами мы видим и оцениваем их. Это любящие и жалеющие глаза, но они точно подмечают суть изменений, происшедших в младшем поколении семьи. Ярче всего смена лица, как бы подмена сущности, видна в облике старшего сына Ильи: «Рядом с голой головой его лицо казалось неправдашним, нарисованным,

будто свое Илья продал или проиграл в карты чужому человеку. И весь он изменился, побойчел...» В нем мать то находит его, знакомые ей черты, то теряет. Весь он какой-то промежуточный, ни городской, ни деревенский, ни чужой, ни свой. А вот средняя дочь Люся стала «городская вся, с ног до головы, она и родилась-то от старухи, а не от какой-нибудь городской, наверно, по ошибке, но потом все равно свое нашла». Она вроде уже до последней пылинки отрясла родимый прах со своей новой городской обуви, переродилась до последней клеточки, как будто и не было у нее ни детства, ни юности деревенских, с другим укладом жизни. И речь полностью сменила, и реакции. Ее коробят манеры и язык деревенской сестры Варвары и брата Михаила, их «неделикатность»; она входит в повествование с нотой особой нравственной требовательности к окружающим, постоянно одергивает их, высказывает громкое возмущение по поводу недостаточной заботы о матери. Психологически точно писатель обнажает, что чем меньше остается в Люсе естественного родственного тепла и растет чувство чуждости к близким, тем больше усиливается в ней наставительный, праведно-возмущающийся тон. Моральный ригоризм как самый тип подхода к людям здесь тонко ставится под сомнение: нет в нем любви, питает его дух формального долга, дух юридика, который столь чужероден и даже оскорбителен в семье; ведь она стоит на своих особых теплых началах взаимной привязанности, добровольного, родственного чувства, а не холодного «надо».

Люся — важный персонаж в романе, ее глубинному самовыражению посвящена целая глава, шестая, фактически композиционный центр повести (всего в ней одиннадцать глав). Тут сошлись вместе лучшие стороны дарования Распутина, психолога, проникновенного визионера души не только человека, но и природы, своеобразного социолога, который не просто указывает

по уму и знанию человека могут выдержать сравнение с самыми высокими (в смысле выпестованной личности) героями мировой и русской литературы, в душах которых, если продолжить начатое сравнение, живет уже целый оркестр чувств, пониманий, прозрений. На ее же детей чаще всего воздействует только ближний практический круг впечатлений, на все остальное у них как бы не развиты рецепторы, мир для них в своей истинной глубине и тайне закрыт.

Взглянуть со стороны: доживает свой век бесполезная старуха, уже почти и не встает последние годы, зачем ей и жить-то дальше... А писатель дает нам ее и з н у т р и, и тут обнаруживается, что и в эти последние, вроде вовсе никчемные ее годы, месяцы, дни, часы, минуты в ней идет напряженная духовная работа, пробивается еще более глубокое восчувствие мира, его тварей, осознание растущего единства и родства с ними. А какие тонкие деления в понимании людей, вещей и чувств доступны старухе! От них не отказался бы ни самый знатный моралист, специалист по людским характерам, ни постоянно размышляющий герой, ни подвижник, исключительно работающий над душой, отводящий грозящие ей опасности: «Надежда идет от бога, думала старуха, потому что надежда робка, стеснительна, добра, а страхи, которые от черта, навязчивы и грубы — так зачем поддаваться им?»

Внутренний мир Анны, в который нас так проникновенно вводит писатель, задает ту нравственную, душевную и метафизическую высоту, рядом с которой особенно убого выглядит то, чем живут и взбадривают себя для жизни ее дети.

Ее глазами мы видим и оцениваем их. Это любящие и жалеющие глаза, но они точно подмечают суть изменений, происшедших в младшем поколении семьи. Ярче всего смена лица, как бы подмена сущности, видна в облике старшего сына Ильи: «Рядом с голой головой его лицо казалось неправдашным, нарисованным,

будто свое Илья продал или проиграл в карты чужому человеку. И весь он изменился, побойчел...» В нем мать то находит его, знакомые ей черты, то теряет. Весь он какой-то промежуточный, ни городской, ни деревенский, ни чужой, ни свой. А вот средняя дочь Люся стала «городская вся, с ног до головы, она и родилась-то от старухи, а не от какой-нибудь городской, наверно, по ошибке, но потом все равно свое нашла». Она вроде уже до последней пылинки отрясла родимый прах со своей новой городской обуви, переродилась до последней клеточки, как будто и не было у нее ни детства, ни юности деревенских, с другим укладом жизни. И речь полностью сменила, и реакции. Ее коробят манеры и язык деревенской сестры Варвары и брата Михаила, их «неделикатность»; она входит в повествование с нотой особой нравственной требовательности к окружающим, постоянно одергивает их, высказывает громкое возмущение по поводу недостаточной заботы о матери. Психологически точно писатель обнажает, что чем меньше остается в Люсе естественного родственного тепла и растет чувство чуждости к близким, тем больше усиливается в ней наставительный, праведно-возмущающийся тон. Моральный ригоризм как самый тип подхода к людям здесь тонко ставится под сомнение: нет в нем любви, питает его дух формального долга, дух юридизма, который столь чужероден и даже оскорбителен в семье; ведь она стоит на своих особых теплых началах взаимной привязанности, добровольного, родственного чувства, а не холодного «надо».

Люся — важный персонаж в романе, ее глубинному самовыражению посвящена целая глава, шестая, фактически композиционный центр повести (всего в ней одиннадцать глав). Тут сошлись вместе лучшие стороны дарования Распутина, психолога, проникновенного визионера души не только человека, но и природы, своеобразного социолога, который не просто указывает

на тревожные явления в развитии деревни, не только болеет за родную землю, но и как мыслитель прозревает признаки более общего недуга современного мира. Люся собралась за рыжиками, но не столько за ними, сколько просто прогуляться для здоровья на свежем воздухе, как это она время от времени делала и в городе, собираясь на конец недели в лес. Мелькает примета городской психологии: функциональное отношение к природе как лишь к месту отдыха после работы. Но предполагаемая прогулка превращается в нечто совершенно неожиданное для Люси. Ничего внешнего не происходит, но вдруг разворачивается внутренняя реальность, из глубины поднимаются воспоминания, возникают странные ощущения и переживания. Первый толчок к ним дает представшая картина некогда родных мест, больно поразившая женщину: перед глазами расстилалась «заброшенная, запущенная земля», все, что некогда было ухожено, приведено в целесообразный порядок любовным трудом человеческих рук, теперь «сходилось в одном чужом широком запустенье». Говоря несколько философским языком, Распутин созидает образ энтропийного пейзажа: «Лес по горе стал реже и сквозил теперь до самого поля, на каждом шагу торчали пни и пеньки, недалеко от дороги валялись уже почерневшие и потрескавшиеся, не впрок заготовленные жерди. Как и при всяком разбое, сразу густо полезла и перепуталась трава, из нее, словно скелеты, выгибались сухие сучья... Уже и не отличить было поля от межей. Хлебный дух, привычный для этой поры, давно истаял; пахло перезревающей лесной мешаниной, да от заброшенной земли исходило пресное, сухое дыхание. «Что же случилось на этой земле? История довольно обычная: леспромхоз вытеснил колхоз, заготовка леса — хлебопашество. При той еще «несправедливости», экономической непродуманности, что в леспромхозе — оплата намного больше, чем в колхозе, и жизнь — легче и безответственнее.

И результаты такой смены в отношении к земле оказались столь разительны, что Люсю «кольнуло неожиданное, родившееся уже здесь чувство вины, будто она могла чем-то помочь им и не помогла». Ну ладно, она давно, еще до разорения колхоза, покинула эти места, а каково же должно быть у деревенских, «оставивших землю ради леса»? На этом пространстве текста писатель может ответить на вопрос только через саму Люсю, через анализ ее психологического состояния. И что же она? Как сквозь какую-то анестезию ощущает она свою вину, и сама понимает, что недостаточно сильна ее реакция, притупилось чувство: «Но горечи или боли не было — была растерянность, постепенно переходящая в непонятную, пугающую тревогу, которая, казалось, передавалась от земли, оттого, что земля помнит ее и, как окончательного суда, ждет ее решения...» Итак, растерянность — слабое, бесполезное чувство, делающее человека еще беспомощнее, готовым принять и худшее, и дальнейшее разорение земли и себя. Перестал человек быть хозяином над своим делом и жизнью, потерял ответственность перед землей, с которой связан, как сын с матерью. И где-то в подсознании все больше растет угроза за все это: спросится и ответится! Вот какие мало еще опознанные психические пласты поднимает писатель, и не их ли, в том числе здесь, наши герои заливают водкой?

С самого начала повести в первых, вроде совсем простых разговорах за завтраком (вспоминали детство, походы за грибами, смородиной) уже вставали приметы теперешнего времени, оскудения природы, какого-то жадного, хищнического к ней отношения: урвать, а после нас хоть огнем гори!

«— А сколько было синей ягоды на вышке! — тоже нету. Скот вытоптал, и люди совсем не жалеют.

— Что ж вы это так?

— Кто их знает! Хватают, будто в последний раз.

С кустами попало — с кустами, с листьями — с листьями унесут».

«Будто в последний раз!» — вот слово, выражающее какое-то важное склонение душевного строя, или, скорее уже, расстроая нынешнего человека. Откуда же он? Наверное, не только следствие ошибок местного хозяйничания, хотя: «Нету. Кустов и тех, считай, не осталось. Как леспромхоз стал, все унесли». Тут есть некое исподволь прокрадывающееся опасное, заражающее настроение, идет оно и от той общей ситуации, которой раньше мир не знал. Даже во время детства детей Анны еще не существовали, как сейчас, материальные средства многожды осуществить апокалипсическую угрозу уничтожения всего живого на земле. Впервые — вне всяких религиозных представлений — идея возможности совсем не мистического, а содеянного самими людьми конца света вошла в психику человека, породила чувство страха, бессилия и растерянности перед какими-то фатально действующими, непреодолимыми силами разрушения: все это чаще всего неосознанно и закладывает новые особенности поведения, типы реакций, которые и можно отметить одним словом: «как в последний раз!».

И свою героиню Распутин хочет вывести к более ясному пониманию. Правда, только начинает в ней расти в своей «пытливости» «затаенная бердящая мысль», как тут же она пытается заглушить и отогнать ее: страшно впускать в себя боль ответственности, не сможет она тогда легко и заведенно, как сейчас, жить. Но неотступна «какая-то посторонняя, живущая в этих местах и исповедующая ее сегодня сила»; не дает она Люсе ни забыться, ни повернуть к дому, а направляет все к новым местам и новым воспоминаниям. Что же эта за сила? Одна ли пробужденная Люсина совесть, как бы отразившаяся в пустом пространстве и ставшая его волей? Или есть у земли и неба свой стон, ропот, грозное предупрежде-

ние, доступные, пусть лишь в невнятном беспокойстве, вдруг обострившемся чувству человека? И только к концу мытарств по лабиринтам памяти о прошлом, происходящих на фоне неузнаваемой, разбазаренной, опустошенной земли, Люся понимает, что «изводило ее какой-то молчаливой, давней виной, за которую придется держать ответ». Вот ее вина: она в сѐ, в сѐ бывшее здесь с нею начисто забыла, ампутировала целую часть своей жизни, своей сущности, может быть, самую важную, рассчиталась с ними насовсем, не пожелала, чтобы они вошли живой нитью в полотно ее нового существования, той нитью, без которой не может быть ни глубины, ни красоты, ни прочности жизни. Ведь дано ей было знать и радостное растворение в родной природе, и всечастный пример матери, естественно ощущавшей глубокое родство и солидарность со всем живущим (недаром Люсе вспомнился случай, когда мать ласково, бодрым уговором, как родного человека, подняла безнадежно завалившегося за пахотой, изможденного в конец коня Игренью), дохнули ей в лицо и страшные последствия всенародных трагических бедствий: раскола, борьбы, войны (эпизод с загнанным, озверевшим бандеровцем), знала она и труд тяжелый, но жизненно необходимый, дававший чувство устойчивости, и труд праздничный, на воскресниках, на общих сходках односельчан.

Собственно, через все творчество Распутина проходит как бы ностальгия по такому труду, который особо скреплял и радовал всех; писатель не жалеет красок, чтобы донести до нас подъем духа людей, вовлеченных в такую общую работу. «И работа — дружная, заядлая, звонкая, с разноголосицей пил и топоров, с отчаянным уханьем поваленных лесин, отзывающимся в душе восторженной тревогой, с обязательным подшучиванием и заигрыванием друг с другом и дразнящим ожиданием угощения, для которого хозяйку заранее отпускали домой... От солища, от леса, от пьяня-

щих запахов, исходивших от ожившей земли, в одинаковое для молодых и немолодых ребячье возбуждение приходила душа, не успокаиваясь долго, до опустошающей усталости. С обновленной землей менялись, казалось, и чувства, необъяснимыми путями соединяясь с дальней, наиболее чуткой порой человека, когда он больше слышал и больше видел, различал...» В таком коллективном, добровольном, поистине братском труде писатель видит начаток (или залог возможности) какой-то высшей формы труда, общего дела, которые открывают человека миру, несут наслаждение, дают проявиться всем его силам.

И как антипод такого труда воспринимается та механизированная и механическая работа, которая, по мнению рассуждающего на тему «Почему пьет сейчас мужик?» Михаила, как раз и является одним из ответов на этот вопрос. Сейчас работа вроде и не тяжелая, но однообразная и тем опустошающая; где те азарт и радость, которые знали прежде? «Откуда что и бралось! Вроде как чувствовали работу, считали ее за живую, а не так, что лишь бы день оттрубить».

Михаил остался в деревне, у него и доживает свой век Анна, он проще, грубее ее городских детей, на него больше всего шишек с претензиями и сыплется, но на самом деле он сердечнее и глубже остальных, самый, можно сказать, задумывающийся из всех, даже любящий пофилософствовать, не то что Илья, тот веселым бойким колобочком катится по жизни, стараясь не задевать ни о какие углы. Михаил способен понять высший, внеутилитарный смысл в продлении внешне вроде уже бесполезного существования старухи: «Скажем, от нашей матери давно уже никакого проку, а считалось, первая ее очередь, потом наша. Вроде загораживала нас, можно было не бояться... Вроде как на голое место вышел и тебя видать». Так по-своему он умеет выразить то вечное чувство, которое в свое время точно определил Тютчев: «на роко-

вой стою очереди». И еще одна закономерность природного порядка существования ясна Михаилу: теперь и дети со своей стороны начнут тебя, уже «очередника», быстрее «вперед подталкивать», вытесняя со сцены жизни.

Великолепны в повести две главы о том, как, купив два ящика водки на предполагаемые поминки, братья на радостях, что мать вдруг чудом от смерти отошла, начали их распивать сначала одни, а потом с дружкой Степаном. В этом этюде о выпивке (назовем его так) — россыпь точнейших бытовых, психологических, юмористических деталей, тут и своеобразный фольклор и даже целая «философия» бутылки. Вся гамма многообразных «переживаний», связанных со службой у «зеленого змия», представлена самым колоритным и тонко ядовитым образом: от особого возбуждения перед предполагаемой покупкой, и как голос вздрогнет и тело взбодрится от ощущения бутылки в кармане, и перебирание в разговоре всех тонкостей телесных ощущений от прежних случаев, как тогда у меня сработала, как у тебя. «И пить — помирать и не пить помирать, уж лучше пить, да помирать, — как молитву прочитал Михаил и выпил...» И пошло настоящее физиологическое «священнодействие», вслушивание в организм: пошла, не пошла, нашла свое место или нет... Распутин создает гротескный образ: как обязанные мужички, при «деле», верные рыцари тяжелой службы при «идолище проклятом». «Но, — засмеялся Михаил. — Они думают, мы мед пьем. Думают, нам это такая уж радость». Водка подобна одушевленному существу, и, как со злым, капризным и деспотическим властелином, с ней надо уметь обращаться с наименьшими для себя потерями: «ее надо на испуг брать», «я один не уважаю ее пить. Она тогда, холера, злее. С ней один на один лучше не связываться, я уж ее изучил».

Да, одну из немаловажных примет современного

быта, а за ним и состояния души исследует здесь писатель: высшим моментом в жизни многих, прежде всего мужчин, увы, стала выпивка. «Михаил и Илья, притащив водку, теперь не знали, чем заняться: все остальное по сравнению с этим казалось им пустяками, и они маялись, словно через себя пропуская каждую минуту». Чуть ли не вся жизнь рядом с этим центральным ритуалом как бы обесценилась, служит ли подготовкой (деньги заработать), ожиданием (получки), наполнена разного рода хитростями (жену, тещу провести), разговорами вокруг. А какая «культовая» психология развилась, какие новые тонкости переживаний себе выработали вокруг своего идола! «Его мучила совесть перед (чем бы вы думали?— С. С.) раскупоренными и неопорожненными бутылками, для него это было то же самое, что любоваться страданиями недобитого животного: если решил убить, то бей сразу, не тяни».

У древних индийцев был священный ритуальный напиток сома пьянящего и вместе целительного действия, его представляли особым богом, хранителем физического и нравственного здоровья, дающим веселье и вдохновение, покровителем поэтов, пророков и жрецов, ему поклонялись, пели особые гимны. Его предком был языческий индоевропейский мед, медовый напиток, а одной из разновидностей — античный нектар, напиток богов, дающий бессмертие. А тут так пали, что злой нектар забвения, средство отключения и одурения возвели чуть ли не в некое отрицательное божество, своего рода дурную, сатанинскую сому. «Большая в ней, холере, сила, попробуй справься», нечего и пытаться отлипнуть, бесполезно,— с тоской раба безнадежно констатирует Михаил. И разворачивает целое рациональное обоснование культа. «Я так считаю: пьем потому, что теперь такая необходимость появилась — пить. Раньше что было первым делом? Хлеб, вода, соль. А теперь сюда еще и она, холера, добавилась». Какая-

то новая, никак неизбываемая усталость навалилась на плечи, снимают ее водочной промывкой, да за ней маячит дурная бесконечность: тяжкое похмелье, стыд, работа и опять то же, и стыд, и усталость заливать. «Ничего впереди нету, сплошь одно и то же... все должен, должен, должен... А выпил — как на волю попал, освобождение наступило, и ты уж ни холеры не должен, все сделал, что надо». Но такой иллюзорный путь освобождения — да с такими издержками и разрушениями в себе и вокруг — гибелен для народа. За всеми колоритными сценами, за плутовскими рассказами пьяниц (тут это история Степана, который тещу вокруг пальца обвел, пробрался в подпол за самогоном), за комичными разговорами (скажем, о разнице между бабой и женщиной), за точно переданной писателем некоторой симпатично-простодушной «дегенеративностью» мужиков (что дети малые!) встает настоящее общественное, народное зло, серьезные сдвиги и повреждения в душе человека, его нравственном здоровье.

Вот какой полный и серьезный оборот дела произошел: раньше, отмечает Анна, один был пьяница на деревне, его за человека не считали, а сейчас — один трезвенник, так над ним все смеются. «В ранешнее время хошь грех знали. Теперь и грех забыли. И стыд забыли, правда что». Не просто это традиционные старушечьи сетования на новое поколение и время. У самой старухи настолько обостренное чувства стыда и совести перед миром, что до сих пор, уже на пороге могилы, не может она забыть и простить себе греха, что колхозную корову Зорьку, что раньше принадлежала их семье, она в голодный год додавала для своих детишек. Да, рядом с ней ее выросшие дети — нравственные тупицы. Но все же причины того же пьянства сложнее, и, наверное, в незамысловатом оправдании Михаила: «Жизнь теперь совсем другая, все, посчитай, переменилось, а они, эти изменения, у человека добавки потребовали... Организм отдыха потребовал.

Это не я пью, это он пьет» — есть своя правда. От чего же отдыха? Но сколько неоправданных перекосов и испытаний пришлось перенести именно сельскому труженику, не говоря уже о тех страшных перегрузках, которые понес не только физический, но и нравственный, психический организм народа во времена разрухи, голода, войны. Да, и в целом, может быть, ни одна эпоха не была столь кризисной в представлениях о добре и зле, о пределах человеческого в человеке, как двадцатый век; причем Анна уходит из жизни, а ее дети остаются жить в мире, поставившем себя перед угрозой полного самоуничтожения. Моральная деградация легко вползает в растерянный организм, значит, тем более важны для нашей человеческой крепости образы тех же распутинских старух, напоминающих о лучших нравственных качествах народа, а эти качества, как все ценное в человеке, нуждаются в постоянном поддержании и росте. Тем более в условиях усилившегося сопротивления и изнутри самого человека, обесиленного гнетом отрицательных душевных накоплений, и извне со стороны среды, в смысле обще-земной ситуации.

В своих статьях Распутин писал о сибирском характере, созданном уникальной природной средой этого края, особыми условиями жизни. Я уже рассматривала это выше. Интересно, что в своем художественном творчестве некоторые оборотные стороны сибирской природы: бирючесть, угрюмую замкнутость, загнанную внутрь тоску, прорываемую приступами душевной «дури», Распутин, как правило, отдает мужским образам. Таким мелькает в воспоминаниях Анны и ее муж: «В нем эта дурь не проходила месяцами, и тогда он не давал старухе никакого житья — и то ему не так, и это не по нему. Что бы она ни сделала, все было неладно... Потом дурь вдруг поворачивалась на другой бок: он умолкал и мог не сказать ни слова хоть полгода». Сама же старуха Анна воплотила в себе

лучшие стороны исконно сибирского характера и по стойкости физического и нравственного состава, по упорству в исполнении будничного дела жизни, по «твердости и гордости», соединенных с душевной чистотой и чуткостью к состояниям других. Ее сознание сформировано народными представлениями о таких самых общих и вечных вещах, как жизнь и смерть, ей вняты и такие вчувствования в себя и мир, которые можно условно назвать «мистическими».

В последних главах повести Распутин целиком сосредоточивается на своей главной героине и финальном отрезке ее жизни. Это, может быть, лучшие по психологической и метафизической глубине страницы «Последнего срока», где писатель говорит свое, так не звучавшее еще слово на одну из вечных тем литературы. Здесь меняется и сам тон рассказа, создается новый пласт стиля. Если в начале произведения преобладает простое и точное повествование с лаконично (через выразительную деталь облика, поведения, речи) прорисованными характерами, если в сцене мужского запоя тонко ироничная, аналитическая интонация перемежается живописными диалогами, шолоховским народным юмором, в эпизодах Люсиного похода за грибами вступает богатая стилистическая гамма, включающая изображения тонких душевных погружений, философски осмысленного пейзажа, рационально необъяснимых «внушений», идущих от внешнего мира на человека, а в диалогах с Миронихой господствует поддразнивающе-игровой тон старых деревенских подруг, яркий и чуть лукавый народный язык, то в последних главах мастерство проникновения в драматургию души достигает поэтически накаленной степени, выражается в изощренной стилистической тонкописи. Аналитик, психолог, социолог, моралист дополняется ясновидцем, которому открыты состояния, происходящие на грани несказуемого, уже почти за той чертой, где великим рефлектирующим героем было обозначено: «Остальное —

молчание!» Здесь человеческие и художнические способности писателя напряжены до предела: зрение и слух на мир видимый и на лишь представляемый, вечно гадаемый смертным человечеством, любовное сострадание и интуиция, ум и чувство, образное мышление и фольклорное знание, психологическая смелость и такт.

Распутин вводит нас в самую интимную глубь материнского чувства к последнему, самому любимому и близкому ей ребенку, дочери Таньчоре, в поразительно переданную интенсивность ожидания ее приезда, во всю боль, тоску, нетерпение, страхи и вину умирающей (как она сама так долго могла жить, не попытавшись любыми способами увидеть дочь), соединенные в одном страстно-неутоленном, последнем желании: еще раз видеть и коснуться! И когда писатель приводит свою героиню (и нас вместе с ней) к моменту безнадежной ясности: не приедет, когда душевная боль вскидывается до нестерпимого разрыва, Распутин вдруг прорывает уровень людских вцепленностей, земного страдания и дает ощутить Анне как бы другой план бытия, куда ей надо отойти в душевном мире и покое, «не оставив в себе ничего лишнего — ничего, кроме себя», где ждет ее какая-то трансформация, другое знание и отсчет. Распутин вводит для этого мотив «звона, запомнившийся ей еще в девичестве и звучащий мягкими благовестными ударами». Через этот звон молодой Анне был явлен — пусть неясно, нерелективированно, конечно, — опыт чистой духовной радости, воспаряющей и над заведенным «делом жизни», и над страстно-душевым уровнем отношений и переживаний. И сейчас на остром пике этого страстного уровня «в старухе вдруг что-то оборвалось, что-то с коротким стоном лопнуло, и стон этот, не успев заглотнуть, неожиданно переиначился во вчерашний звон... Она едва помнила, что перед тем ей почему-то было больно и она плакала от какой-то потери, теперь боль

утихла, и идти за звоном было легко и радостно, теперь старуха плакала от радости, оттого, что все так хорошо кончается». Но все бьется старуха, поистине «на пороге как бы двойного бытия», то туда ее уведет, то назад, в наше земное измерение, в его духоту и боль вытащат ее дети, Люся, Илья, Михаил, Варвара, вовсе не понимающие, что с ней происходит. Когда же эта духота становится нестерпимой (после безобразной сцены вокруг постели матери, затеянной тяжело похмельным Михаилом), отчаянно взмолилась Анна: «Господи, отпусти меня, я пойду. Пошли к мне смерть мою, я готовая».

Сказочными чертами наделен ее образ смерти: «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один день сойдут обратно...» Свою смерть, «матушку-смертыньку», она представляет такой же древней, изможденной старухой, как она сама, и даже боится, как бы она так не уморила ее за долгую жизнь, что той уже не хватает сил на решительный акт. Свою кончину Анна принимает как дело совершенно естественное, но никак не может примириться с ранней гибелью детей, осмеливаясь в глубине души возлагать здесь грех и на бога: «У маленького и смерть такая же маленькая, несмышленная, она заиграется с ним, забудется да по нечаянности и коснется его — и сама не поймет, что натворила. А он-то, бог-то, где был, куда смотрел?.. Зачем тогда его обманывали — рожали? Зачем показали ему белый свет и дали человеческое понятие?» Вот такие милые, индивидуально-творческие, «андерсеновские» черты вносит она в коллективный, легендарно-сказочный вымысел.

Народное творчество хранит в себе обломки архаичных эпох, рудименты индоевропейских и славянских ритуалов, в том числе погребальных. В фолькло-

ре смерть часто предстает как уход. Но куда? В какую-то неведомую страну, на «иное живленьице», а путь к ней лежит непростой. Вспомним, как старуха учит дочь Варвару причитаниям, которыми она должна будет проводить ее, как полагается, в могилу, тем же, что Анна проплакала-пропела в свое время над собственной матерью, а та — над своей... И в них, начиная с традиционного обращения «Ты, лебедушка моя, родима матушка» и вопроса «Куда же ты снарядилася, куда же ты сподобилася? Во котору дальнюю стороноушку?» — мы узнаем этот мотив смерти как отлета и ухода. Собственный уход в эту таинственную область распутиная героиня провидит с удивительной поэтической отчетливостью, во всех его стадиях и деталях: и как она спустится по ступенькам куда-то вниз, как выйдет ей навстречу ее смерть, возьмет за руку и «тогда справа откроется широкий и чистый, как после дождя, простор, залитый ясным немим светом», и как потом после небольшого пути в точно определенном месте она оставит позади свою смерть, наполнится «легкой, приятной силы, от которой оживет все ее немощное тело», и опять, как вестник иного строя бытия, раздастся звон, и «поплывет, кружась, песенная перезвонница» колоколов, на призыв которой она и уйдет «счастливо и преданно»¹. Некоторые детали ее пред-

¹ В книге Н. Н. Велецкой «Языческая символика славянских архаических ритуалов» (М., 1978) приводится выдержка из дореволюционной работы Г. К. Завойко «Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии» (кстати, Распутин не раз называл этот край среди областей, бывших прародиной будущих сибиряков), где исследователь писал о традиционных, идущих из языческой старины народных воззрениях на посмертное состояние человека: «Со смертью тело только как бы видоизменяется, приобретая другие, высшие свойства... как бы превращается в дух, способный оборотиться не только в свою первоначальную телесную оболочку, но и в оболочки чуть ли не всех земных тварей...» (цит. по Велецкой, с. 15—16).

смертных видений особенно поразительны, достигая в своем фантастическом визионерстве гоголевской силы. Это и начало ее пути, куда-то вглубь по ступенькам, приводящим ее «на землю, покрытую сверху желтой соломой», и самый его финал: «Она пойдет все дальше и дальше, а кто-то, оставшись на месте, ее глазами будет смотреть, как она уходит... Как только она скроется из виду, глаза опадут и затеряются в соломе. Лестницы тоже исчезнут — до следующего раза. Земля сровняется, и наступит утро. Живое утро».

В очерковой повести «Вниз и вверх по течению» (1972), появившейся в печати через два года после «Последнего срока», Распутин рассказывает о себе, своем опыте и переживаниях. Здесь, кстати, речь идет об одном его сне: «Собственно, это был даже не сон, а что-то среднее между сном и обыкновенными, вполне контролируемыми размышлениями, составившими в забытьи горячую картину, бред истерзанного сомнениями мозга». Эти сомнения связаны с одним из его произведений, недавно до этого появившимся в печати. И далее Распутин говорит фактически о «Последнем сроке» (только заменив здесь старуху на старика): это «была история об умирающем старике со всеми вытекающими отсюда вздохами, ахами, мыслями и чувствованиями — не чувствами, а именно чувствованиями, поскольку последнее предполагало более тонкий разрез человеческой души. Мало того — как всякий неопытный и потому смелый писатель, Виктор пошел еще дальше: попытался перебраться за черту, которая отделяет одно состояние от другого. Потом он догадался, что этого делать не следовало, но догадался, разумеется, поздно». Во сне ему является его умерший герой и мягко его упрекает за то, что он стал изображать такие состояния, которые он никак уж знать не может, на деле они не сравнимы ни с чем, «что может придумать ваша бедная фантазия», да и человеческие слова для этого «слишком мелки, слишком коротки».

Сомнения молодого писателя, столь дерзновенно и свободно вторгнувшегося в необычные для художественного исследования области человеческого духа, понятны, более того, они говорят о требовательности к себе и неудовлетворенности истинного творца. Но вряд ли они по-настоящему справедливы. Ведь все «видения» Анны — это доведенные до высокого образного градуса ее представления о том, что ее ждет. Сквозят в них те, как я уже отмечала, древнейшие, еще языческие понятия славян о смерти, последующей судьбе человека, которые до сих пор живут в народных легендах, песнях, сказках, заговорах, причитаниях: это, скажем, и вера в соотнесенность земного и «иного» мира, в связь между живущими и умершими или такие традиционные метафоры пути «туда», как лестница и т. д. Не случайно Распутин относит эти видения к той ночи, когда Анне так и не удалось умереть. А о том, что действительно происходило с ней в момент кончины, мы знаем только одну и последнюю фразу повести: «Ночью старуха умерла». В этом как раз сказался и психологический, и художественный такт писателя. М. М. Бахтин так определял отношение к смерти как объекту литературного изображения у Достоевского: «Смерти как органического процесса, совершающегося с человеком без участия его ответственного сознания, Достоевский не знает. Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек сам уходит. Только такая смерть-уход может стать предметом (фактом) существенного художественного видения в мире Достоевского»¹. Именно с таким случаем мы сталкиваемся в повести Распутина.

Уходя, Анна в последний раз направляет луч воспоминания в прошлое, и на милосердном экране ма-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 326.

Теринской любви ее дети возникают в тех своих моментах, когда они выразили лучшее в себе, такими и должны они отойти в вечность вместе со старухой: «заполосный», диковатый в своих поступках молодой Илья здесь серьезно, с верой принимает материнское благословение перед уходом на фронт; Варвара, выросшая такой недотепой, нервно-дерганой, плаксивой, несчастной бабой, видится в раннем детстве роющей ямку в земле просто так посмотреть, а что в ней есть, «отыскивая то, что никто еще в ней не знает»; Люся отчаянно, всем существом рвется с уходящего парохода навстречу матери, покидаемому дому; Михаил, ошеломленный рождением своего первенца, вдруг пронзается пониманием неразрываемой цепи поколений, в которой он накинул «новое кольцо»: «И тогда же как следует, по-взрослому и наедине сам с собой он понял, что смертен, как смертно в мире все, кроме неба и земли. И это заставило его пойти к матери и сказать ей то, что она знала давным-давно и думала, что он знает тоже».

И себя Анна вспомнила в самый дивный момент своей жизни. И было это не каким-то особым мгновением любовного или материнского счастья, нравственного удовлетворения или признания со стороны людей, нет, это был миг интенсивного переживания красоты мира, своей включенности в него: «Она не старуха — нет, она еще в девках, и все вокруг нее молодо, ярко, красиво. Она бредет вдоль берега по теплой, парной после дождя реке, загребая ногами воду и оставляя за собой волну, на которой качаются и лопаются пузырьки <...>. И до того хорошо, счастливо ей жить в эту минуту на свете, смотреть своими глазами на его красоту, находиться среди бурного и радостного, согласного во всем действия вечной жизни, что у нее кружится голова и сладко, взволнованно ноет в груди».

Так высший момент существования своей героини

Распутин измеряет по высшей категории ценностей: красотой. Русский естествоиспытатель и мыслитель Н. Я. Дачилевский высказывался в том смысле, что «красота — это единственная духовность матери». Эта мысль может пролить свет дополнительного понимания на любимое Распутиным изречение Достоевского «Красота спасет мир»: мир спасается в одухотворенной, преобразованной материальности. Чувство причастности красоте и тайне мира, неизмеримо большего, чем она сама и ее столь простое существование, Анна незаметно вплела в свое земное ощущение жизни и это же чувство она взяла с собой и в свой последний путь. В этом настоящий смысл ее предсмертных грез, в которых господствует мотив преображения, одухотворения ее существа и мира вокруг.

Критик Вл. Васильев обратил внимание на возможную генетическую связь «Последнего срока» и небольшого рассказа А. Платонова «Третий сын». Действительно, есть некоторое сходство исходной ситуации: у Платонова шестеро сыновей приезжают хоронить мать. Правда, рассказ уже начинается фразой, которой распутинская повесть кончается: «В областном городе умерла старуха». Собравшись у гроба матери, сыновья так и не могут выйти из инерции своих дел, впечатлений и ночью весело делятся своими новостями. И только одного из них до основания потрясает сознание страшной, невосполнимой потери; каким-то тихим и сильным словом, искренностью своего горя ему удастся и остальных вырвать из автоматизма бьющей ключом жизни, некоторой бесчувственности молодого эгоизма: «Через несколько времени, когда третий сын опомнился, все другие сыновья уже были одеты в свою форму и одежду, хотя шел лишь второй час ночи. Они поодиночке, тайно разошлись по квартире, по двору, по всей ночи вокруг дома, где жили в детстве, и там заплакали, шепча слова и жалуясь, точно мать стояла над каждым, слышала его и горевала,

что она умерла и заставила своих детей тосковать по ней...»

Таким «третьим сыном» у Распутина, возможно, могла бы стать так и не приехавшая Таньчора (что с ней случилось, остается за пределами повести). Дети Анны привыкли жить в механической заведенности и теряются, как только чуть из нее выходят, отсюда их постоянное стремление заниматься чем-то внешним: Люся целую ночь шьет себе траурное платье, очнувшаяся мать просит немного каши, и начинается настоящий переполох, все «засуетились вокруг печки, будто в шесть рук собирались готовить бог знает какое заморское кушанье...», мужчины и вовсе отпадают в пьяное одурение. Всем страшно остаться наедине с собой, задуматься, по-настоящему прочувствовать последнее прощание с матерью. Конечно, глубинный опыт умирающего закрыт даже для самых близких, он явлен только нам, читателям. Но если бы сохранилась живая душевная связь между детьми и матерью, они не могли бы остаться столь грубо нечувствительны к ее истинному положению, не могли бы не поверить ее отчаянной мольбе погодить еще день и не уезжать. В последней главе, после ночи, когда Анне так и не удалось умереть, но изнутри стало совершенно ясно, что это только отсрочка не больше, чем на сутки, разрыв между тем, что происходит с умирающей, и тем, как оценивают ее состояние дети, выступает все разительнее, а моментами зловеще-гротескно. «Приезжай, мать. В цирк ходим. Я рядом с цирком живу. Клоуны там. Обхохочешься», — бодрячком Илья человеку уже почти отошедшему. Так толста кора отчуждения, что не доходит сквозь нее боль и стон матери; интуиция, сердечное проникновение сохлись и отпали, как лишние. Да, «распалась связь времен», связь самых родных, трагический отблеск ложится на последние часы жизни старухи, на последние страницы повести. И последняя ее фраза звучит как короткий финальный

звук этого разрыва. Все сказано, добавить нечего, классически завершенное произведение, замкнутое в своей художественной полноте, лежит перед читателем, входи в него, мучься, думай...

Две судьбы: трагедия и тупик

(«Живи и помни»)

В анкете журнала «Москва» (1975, № 5), посвященной 30-летию Победы в Отечественной войне, среди лучших произведений о войне В. Астафьев назвал повесть «Живи и помни». А в 1977 году это произведение получило Государственную премию. Распутин — писатель уже послевоенного поколения, на войну пришлось его детство, но этот период истории стал одним из тех исключительных испытаний, которые потрясают все уровни народного бытия, глубоко залегают в судьбах и психике не одного поколения и оставляют след навсегда. Распутин нашел необычный, в нашей литературе мало разработанный поворот сюжета и характеров, представил историю дезертира и его жены. «Народная, священная...» Все, как могли, выстаивали, надрывались, гибли, а один — собственной волей решил уйти общей судьбы, избежать трудной, опасной, но единственно спасительной работы; дезертир — это как человек поправший святыню, оскорбивший сокровенное верование всех. Как получилось, что он поставил себя против общества, против народа, какой тип человека мог совершить такое, какие импульсы и причины привели его к подобному выбору, что с ним творилось, что происходило в душе, — задача чрезвычайно трудная для убедительного, по-настоящему глубокого прослеживания. Но не столько она исходно увлекла писателя. Говоря об истории создания «Живи и помни», Распутин не раз отмечал, что в его воображении прежде всего возник чистый и прекрасный жен-

ский характер, поставленный в неразрешимое, истинно трагическое положение. Критика много и справедливо говорила об образе Настёны как о нравственном центре повести. Вместе с тем немалой удачей писателя и, может быть, наиболее психологически новаторской, стал тип Андрея Гуськова, тщательно исследованный излом его души.

Мы знаем, что прямым прототипом старухи Анны была родная бабушка Распутина Мария Герасимовна, и, сочиняя «Последний срок», писатель шел, по его собственному признанию, прежде всего от характера. А вот в «Прощании с Матёрой» — уже больше от проблемы. Что касается «Живи и помни», то тут было и то и другое. Было и детское, промелькнувшее, но ярко врезавшееся впечатление от реального человека: «Я помню, как недалеко от нашей деревни, в годы моего детства, обнаружили дезертира. Он долго скрывался, так же как в повести, на берегу Ангары, жил, как бирюк, в стороне от человеческого жилья. Было это уже после войны, в сорок пятом году. Видно уж очень озлобился, начал пакостить: убил теленка, у кого-то что-то украл, в общем, стал опасным. Я помню, как его везли по деревне, с каким осуждением, непониманием смотрели на него односельчане»¹. Но была и проблема, и еще какая! Одна из вечных драматических коллизий жизни и искусства: конфликт эгоистической самости в человеке и требований социального, народного целого.

Нельзя сказать, что наша литература прошла мимо такого крайнего выражения этого конфликта, каким в условиях «народной, священной» войны был случай дезертирства. Критики вспомнили интересную повесть воронежского писателя Юрия Гончарова «Дезертир», впервые опубликованную за 12 лет

¹ Р а с п у т и н В. Передо мной оживают картины// Сов. культура.— 1974.— 23 дек.

до «Живи и помни» в 1962 году. Но забыли поставить в этот же ряд еще ранее появившуюся повесть Чингиза Айтматова «Лицом к лицу» (на киргизском языке вышла в свет в 1957, на русском — в следующем году). Когда расположишь рядом эти три вещи, бросается в глаза и удивительное сходство ряда черт, и то принципиально новое углубление в ситуации и характеры, которые внес Распутин. Прежде о сходстве. Все три героя в разных вариациях являют один тип: человека эгоистически замкнутого на своем «я», стремящегося выжить, продлиться любой ценой, человека с ослабленными социальными связями, с неразвитым чувством общего долга. В той ситуации, в которую они себя ставят, их изгойство оказывается полным. Единственная живая душа, которой они открываются и к которой приникают, оказывается ни отец, ни мать, а жена. И это закономерно. Через родителей сын и дочь связываются с родовой, уходящей в толщу прошлого вертикалью жизни, с предками, историей, народными нравственными представлениями о добре и зле. Мы помним, как распутинский Андрей Гуськов не только не открывается отцу, но с угрозами и проклятиями закликает Настёну ни под каким видом никому его не выдавать, и прежде всего родителям. А вот что грозно внушает Измаил, герой «Лицом к лицу», своей Сейде: «Если даже отец мой подыметя из могилы, и ему не доверяй! Слышишь?» В единственно внятной этим героям естественно-природной, «животной» системе ценностей жена ощущается как некое натуральное дополнение к ним самим, составляющее с ними «плоть едину». Только маленький семейный очажок чудится гаванью спасения в чуждом, несущем угрозу их жизни мире. Этот очажок включает и ребенка как биологическое продолжение (он реально, грудным младенцем существует в повести Айтматова и гибнет, так и не родившись у Гончарова и Распутина). Действие происходит каждый раз в од-

ном из отдаленных сельских мест; реакция жен, простых деревенских женщин, оказывается близкой: они считают себя неотрываемо причастными судьбе мужа, добровольно берут на себя часть его тяжелого груза, помогают ему укрыться и выжить. Именно через них проходит драматический, с разной степенью остроты переживаемый разрыв между той большой правдой, которой живут их односельчане и вся страна, и долгом перед мужем, попавшим — пусть по собственной вине — в отчаянное положение. В конечном итоге все они не выдерживают этого разрыва, и так или иначе их решающий выбор продиктован внутренним отказом от того человека, в кого превратили себя их мужья. Каждую из них ждет своя трагедия, жалкая или героическая. Фрося, персонаж Гончарова, умирает от аборта, варварски вытравив из себя своего первого ребенка. Она — больше всех пассивная жертва, но и своим нелепым и страшным концом она протестует против того тупика, в который загнал себя Игнат Полудин. Героиня Айтматова Сейде живет в затерянном в горах ауле, война для нее происходит в каких-то чужих, непредставляемых краях. Однако и в ней есть и вина, и стыд перед своими земляками, которые не бегут от общей беды, гибнут на фронте, остаются вдовами и сиротами. Но эти чувства в ней все же приглушены, главное для нее — сберечь мужа для семьи, уйти с ним в безопасное место. И вот даже в такой слепо и упрямо преданной своему супругу женщине происходит резкий, всю ее потрясший переворот, когда она узнает, что это он, ее Измаил, совершил настоящее святотатство, покусился на единственную кормилицу малолетних военных сирот, убил их корову. (Знаменательно возникновение близкой детали у Распутина, где убийство Андреем теленка также знаменует переход им некоего предела, окончательный слом в его душе.) Зоологический всепоглощающий импульс — только для себя и о себе! — оборачивается и в ее гла-

зах подлостью против близких, против народа, ставит для нее Исмаила вне человечества, и она сама, посев за ночь, наводит людей на убежище мужа.

Но в произведениях Гончарова и Айтматова почти нет того, что мы называем глубинным психологическим анализом в отношении именно главного персонажа. Гончаров почти полностью сосредоточен на показе неуклонно идущей человеческой деградации Игната: во всех деталях, с замечательной художественной въедливостью дана последовательность его чисто физиологического изживания, буквального озверения и умопомешательства от голода, страха, одиночества, физического бессилия и болезни. Ему так и не удается вылезти из своей берлоги, он в ней и погибает, и никакого следа не остается от него на земле. Айтматов в этом отношении более лаконичен: тот же процесс все большего озлобления, загнанности, одичания Исмаила передается лишь через немногие внешние детали облика и поведения; киргизский писатель и не доводит его до того последнего предела, как у Гончарова, когда человек превращается в какую-то еле ползающую, бессмысленную каракатицу. В последний момент Сейде подавляет его своим трагическим величием, справедливостью кары, он не стреляет в нее и сдается — в самой этой реакции в нем напоследок высекается нечто человеческое.

Распутин иначе подошел к созданию образа своего героя. «В изображении Андрея Гуськова, на мой взгляд, писатель по-своему преломляет замечательные традиции М. Шолохова, хотя, оговорюсь сразу же, в характере героя очень мало мелеховского. Традиция проявилась в том, что при решении столь сложной задачи В. Распутин избегает малейшей назидательности и прямолинейности, избирая самые сложные пути психологического анализа»¹. Высказав такую безусловную

¹ Баранов В. Дойти до сути. 70-е годы в литературе. — Горький, 1980. — С. 160.

мысль, критик вместе с тем считает,— кстати, не он один,— что Распутин все же уделил недостаточно внимания исследованию причин, приведших Гуськова к преступлению. Сам Баранов полагает, что одной из них была «неразвитость личностного начала в Андрее, отсутствие в нем склонности к самоконтролю», и возлагает некоторую ответственность за это на его отца, не занимавшегося воспитанием сына. Мне такое объяснение кажется и недостаточным, и несколько наивным. Не говоря уже о том, что Распутин, на мой взгляд, сам прекрасно справился с этой задачей, сумел глубоко внедриться в истоки происшедшего с его героем.

Чрезвычайную важность получают страницы воспоминаний Андрея о том, как он уходил на фронт. Недаром это та первая глубинная интроспекция, с которой счел необходимым тут же познакомить нас автор (четвертая глава повести). Здесь обнаружена та первоклеточка душевной порчи Гуськова, которая и привела к страшному концу. Целый букет недобрых чувств владеет им: «злость, одиночество, обида, тот же холодный, угрюмый и неотвязный страх», но в лейтмотив всего этого куска текста писатель недаром выводит чувство обиды. С поразительной настойчивостью Распутин вбивает в читателя это слово: будь внимателен, здесь ищи первую бациллу! И на деревню, покидая ее, Андрей смотрел «молча и обиженно, он почему-то готов был уже не войну, а деревню обвинить в том, что вынужден ее покидать». Его реакция принимает уж вовсе, казалось, нелепый оборот: «Невольная обида на все, что оставалось на месте, от чего его отрывали и за что ему предстояло воевать...» Его «обидела» даже Ангара; что течет так «спокойно и безразлично к нему». «Его обидело: что же так скоро?», так скоро он отринут родным местом, которое останется безразличным к его возможной гибельной участи и будет такою же «красою вечною сиять...». Какая уж тут «неразвитость личностного на-

чала»? Напротив, невольно вспоминаются совсем другие литературные герои из другой литературной эпохи: развитые личности, мятежные индивидуалисты байронической складки, которые также прежде всего обижались: обижались не только на людей, на общество, на непонявшую их великую душу возлюбленную, но и на равнодушные к их терзаниям, к их «мировой скорби» природу, да и весь космический строй. Разъедающая их обида питается комплексом счетов с миром, претензий и требований. Источники любви иссякают в сердце, и тогда весь мир им постоянно что-то должен. Страдание этих героев — это страдание свернутой на себе самости вечного подростка, забывшей о солидарности с другими людьми, как будто те в каком-то ином положении. Эту же отъединенность от других, от ближних прежде всего подчеркивает Распутин в своем герое. Андрей сладко-мучительно сосредоточен на своем страдающем «я». Все «ехали шумно, ордой, всюю отдавшись горькому веселью, хорошо понимая, что это последние свободные и безопасные дни. Андрей держался особняком...» Точно романтический юноша вдали от толпы, один, глядит он на проплывающие берега, и сам тип его размышлений ну прямо как у шатобриановского Рене.

Страх — второе из преобладающих чувств, страх за свою жизнь, но из подчеркиваемой тройки мучивших его переживаний — страха, злобы и обиды самым пагубным оказалось последнее. На фронте он поборол свой страх, хочешь не хочешь воевал, как все, там нельзя было иначе, срабатывал «разумный эгоизм», иначе и себя погубишь, и других. Но когда в конце войны с тяжелым ранением он попал в госпиталь и уже совсем уверился, что его или вовсе отпустят домой или хотя бы на побывку, а этого не происходит и его снова отправляют на фронт (а он в Новосибирске, относительно недалеко от дома по сибирским масштабам), то снова с неуправляемой силой поднялись

в нем эти чувства: «Он боялся ехать на фронт, но больше этой боязни были обида и злость на все то, что возвращало его обратно на войну, не дав побывать дома». Опять — обида на обстоятельства, на все и всех, злоба — это уже следствие обиды, ожесточенная ее форма.

По ходу повествования ненавязчиво складывается мозаика факторов, формировавших особый характер Андрея. Только к середине повести, когда Андрей крадучись выходит рано утром к родной деревне, мы узнаем некоторые важные детали о его родителях. И тут мы начинаем понимать, что те обидчивые, злобные склонения его натуры идут и от матери, от сложностей народной судьбы в годы раскола и борьбы. Но то, что у Шолохова развернуто в монументальном повествовании — трагедия разделенного гражданской войной народа, — здесь подано отдельными штрихами конкретной судьбы. Над матерью Андрея, привезшей с собой в Атамановку из-под Братска особый цокающий, шипящий выговор, подсмеивались всю жизнь, «она злилась и не умела скрыть свою злость, а потому сторонилась людей, старалась оставаться одна»; такая же склонность к одиночеству, к отчуждению от людей — и у ее сына. К тому же, как бы мимоходом замечает автор, в гражданскую войну истребили всю ее семью: отца, мать, трех братьев, а младший из них, служивший у Колчака, скрывался от революционного правосудия у них в подполье. И какая глубинно эмоциональная подробность: «Это было, похоже, самое первое, изначальное, смутное и обрывистое воспоминание Андрея, которому тогда исполнилось пять лет, — воспоминание о том, как чужие бородатые люди увели, вытащив из подполья, дядю». История с дядей — как пророческая матрица его судьбы; будто в вещем сне «изначального воспоминания» ему показали картинку, что его самого ждет.

Не зря Распутин поселяет семью Гуськовых, их

предков в деревню Атамановку, бывшее Разбойниково, жители которого в старые годы прославились грабежом «идущих с Лены золотишников». Важность экскурсии в историю родного места Андрея подчеркнула критик Н. Тендитник: «Придав рассказу широкое эпическое дыхание, история уходит в глубь характеров <...>. В поведении Андрея есть что-то от нравов лихой деревушки Разбойниково, кормившей себя когда-то лихим промыслом. В момент крутого испытания в нем словно проснулись инстинкты взрастившей его среды»¹.

Андрей и Настёна — два исконно противоположных типа отношения к жизни. Если у Андрея — это счеты к миру, людям, судьбе, то у Настёны — любовь, готовность к добру и отдаче себя (...причем любви и заботы Настёна с самого начала мечтала отдавать больше, чем принимать»). Казалось бы, ее обстоятельства были тяжелее, чем у Андрея: вымершая в голод семья с Верхней Ангары, сиротское детство побирушки, лишения, унижения, но они не только не ожесточили ее характер, но, напротив, из всех этих мытарств, как из кипящего сказочного чана, вышла она еще душевнее, отраднее для людей. Андрей склонен снимать с себя ответственность, все взваливать на судьбу, власть независимых от него обстоятельств, возведенных у него в неизбывный фетиш: «от судьбы... не уйдешь... это же она меня с войны сняла и сюда направила». Эта «судьба», против которой он может в лучшем случае лишь бессильно злобствовать, так и пестрит в его речах. Вместе с тем одна из главных его побудительных пружин к определенному выбору и действию — чувство какой-то постоянной обойденности судьбой, мучительное недовольство своим жребием, стремление урвать себе кусок получше. В Настёне же, как и во всех своих любимых народных героинях, Рас-

¹ Тендитник Н. С. Ответственность таланта (о творчестве Валетина Распутина). — Иркутск, 1978. — С. 61—62.

путин, напротив, особо выделяет отсутствие всякой зависти, мудрое принятие своей доли, своего счастья, той только тебе уготованной части, которую надо честно и достойно снести. В народе есть одна удивительная нравственная идея, встречающаяся в фольклоре, в ритуальных текстах: если тебе выпадает особенно горькая доля, значит, другим из общей копилки судьбы, где всегда одно на всех количество радости и бед, достанется полегче. Очевидно, из-за этого нерассуждающе живущего в Настёне представления она временами чувствует какое-то облегчение, чуть ли не особую «миссию» в том, чтобы притянуть на свою голову судьбу в ее грозном, карающем лике. «Судьбой ли, повыше ли чем, но Настене казалось, что она замечена, выделена из людей — иначе на нее не пало бы сразу столько всего».

Нет, не одни обстоятельства, внешние ли, среды, истории, или внутренние, генетические, наследственные, делают людей. Главное — это собственный фундаментальный выбор отношения к миру, включающий или нет и чувство ответственности перед собой и людьми. Ф. Кузнецов определял Гуськова как «крайнее выражение того, что можно назвать «природным» человеком, то есть человеком, выключенным из общественного самосознания», с его «животным эгоизмом самоотчуждения»¹. Андрей прямо высказывает свое убеждение, что здесь, на земле «хоть у слабого, хоть у сильного одна надежда — сам ты, больше никто». Андрею внятна ценность просто жизни, собственной и своего как бы продолженного тела — семьи, его волнует сохранность в роде. Когда появилась надежда, а затем уверенность, что у него, наконец, может быть ребенок, что он биологически прорастет дальше, это радостно потрясает глубины его существа, этим в его

¹ Кузнецов Ф. Избранное. — М., 1981. — Т. 1. — С. 442.

глазах можно оправдать все то страшное, на что он себя обрек. Его единственная святыня — собственный дом, он труднее других отрывается от него и к нему же его так, до забвения опасности, чести и долга так тянет: еще раз хотя бы увидеть, а с ним — родителей, жену! Эта гипертрофированная в ущерб общественным связям привязанность и губит его. Он не находит в себе чувств ни к большой Родине, к всенародному дому, которому сейчас грозит смертельная беда, ни даже к той малой общине, какой является его деревня. Настёна иначе: для нее жива причастность к большому коллективу, чем только ее муж и семья, она ощущает себя пусть самым малым, но необходимым узелком в ткани общей жизни, «и ею тоже что-то крепилось, стягивалось в одно целое».

Трагедия Настёны и Андрея — разная. Начнем с того, что Андрей уже совершил свой роковой выбор: на войне, в положении, когда ее участник не принадлежит себе, своим личным желаниям и порывам, взял и решил по своей воле пожить. Одним актом он непоправимо отделился от мира людей, лишился всякого социального содержания (он уже буквально никто, не колхозник, как когда-то, не воин, даже не сын, только муж и то подпольный) и встал одиноким, «голым» просто человеком перед лицом неминуемого конца. Человек, загнанный в тупик и живущий какое-то время в его пространстве, — вот ситуация героя повести.

Настёна же на протяжении повести находится в состоянии невозможности окончательного выбора, она — в раздирающем ее конфликте двух для нее дорогих типов связи; перед каждым из них она ответственна и ни один порвать не может. А их полную несовместимость точно определил сам Андрей: «У тебя была только одна сторона: люди. А сейчас две: люди и я. Свести их нельзя: надо, чтоб Ангара пересохла». Итак, с одной стороны у Настёны — ее деревня, малая об-

щина, за которой стоит большая Родина, мир людей, их ценности, понятия добра и зла, которые она разделяет естественно, органично, всем своим существом: с другой — ее муж, с которым она, по тем же укорененным в ней народным представлениям, составляет нераздельную физическую и нравственную единицу. А муж взял да и выпал из общей правильной жизни, стал преступником и изгоем, да еще по высшей мере вины. Но отделиться от доверившегося ей близкого человека в момент его крестных испытаний, пусть даже грех его неподъемно велик, она не может. «Так как же теперь от него отказаться? Это совсем надо не иметь сердца, вместо сердца держать безмен, отвешивающий, что выгодно и что невыгодно». Тем более что чувствует она и свою долю вины в преступном повороте жизни мужа: «Верила и Настёна, что в судьбе Андрея, с тех пор как ушел он из дому, каким-то краем есть и ее участие. Верила и боялась, что жила она, наверно, для себя, думала о себе и ждала его только для одной себя». И в разговоре с ним: «Давай вместе. Раз ты там виноват, то и я с тобой виноватая. Вместе будем отвечать. Если бы не я — этого, может, и не случилось бы». Ее совесть чутка и умна, она идет даже глубже рационально нравственного уровня. Настёне доступны какие-то особые, почти «телепатические» возможности общения с близким человеком, поэтому и понимание взаимной сплетенности судеб и ответственностей у нее особенно глубоко. Она рассказывает Андрею, как она каждый вечер перед сном говорила с ним, а утром не вставала прежде, чем не представит его. И не просто представит, а какой-то способностью ясновидения перемахнет разделяющие их расстояния и как бы воочию его увидит: «Мне и вправду казалось, что я вижу тебя, сначала нет никого, только шум, вроде как ветер свистит, потом все тише, тише — значит, до тебя уж недалеко, а потом вот он ты. Всегда почему-то один. Сидишь или стоишь во всем

солдатском, печальный такой, печальный, и никого возле тебя нету. Я взгляну, что живой, и обратно: задерживаться или там разговаривать нельзя». Ей кажется, что вот так она и перепоясывала его волю своими «психейными» посещениями, на расстоянии внушала свое чрезмерное ожидание («чересчур тебя ждала, свободы тебе там не давала, мешала взевать»).

Эпизоды встреч Настёны с Андреем, когда на нее особенно действует психологическая истина «понять — простить» и вместе затягивает и обволакивает «морочь», обессиливающее наваждение страшного «сна» нынешнего существования и положения ее мужа, чередуются в повести с картинами общей беды и радости ее односельчан: тут и подруга Настёны Надька, бьющаяся со своими тремя сиротскими детишками, и возвращение фронтовика Максима Вологжина, и, наконец, День Победы, когда Настёна, откинув тяжкий, постыдный груз своей особенной судьбы, в последний раз сливается со всеми в едином ликующем и горьком чувстве. Здесь в словах Максима звучит та правда, против которой — вольно или невольно — встал Андрей: «Великая наша страна, огромная страна, а без нашей Атамановки не обойтись. И мы там воевали, и вы здесь подмогали...» Само это чередование наглядно изображает то всё растущее натяжение двух сторон внутреннего конфликта Настёны, ту распяленность всего ее существа, которая может окончиться только трагически. «Не слишком ли большой принимает грех? — больше себя самого, больше всей оставшейся жизни, которой пришлось бы его замаливать». Состояние ее души Распутин тонко выносит во внешний живописный образ: «День уже далеко склонился, заглядывая вниз, в одном небе сошлись на разных сторонах солнце и месяц; узкий и острый серпик месяца мерцал при бледном солнце со злой напористостью. Настёна всякий раз чего-то боялась, когда видела их

вместе, и не понимала, почему они, как положено, не могут разойтись. И теперь ей тоже стало не по себе. Она, не жмурясь, в полные глаза смотрела на солнце, и ей казалось, что она чувствует, как до нее достают колючие, холодящие лучи месяца». Как ни в одной из повестей Распутина, в «Живи и помни» велика изобразительная, образная, символическая роль природы; все происходящее в ней, смена состояний от утра до вечера, времена года, явление ее главных космических персонажей: неба, звезд, солнца, луны, жизнь ее стихий и тварей находится в тончайших соответствиях с человеческой душой. Так и здесь через небесное явление поэтически выражено соединение в героине несоединимого: и поблекшего солнца общей правды, и узкого серпика личной заботы, идущей против всех и требующей своего.

Распутин признавался, что первоначально собирался оставить Настёну живой, заставив покончить с собой Андрея. Но все большее вникание в логику характеров, двух различных видов трагедии, представленных героями, изменило этот замысел. Настёна «сама выбрала тот финал, к которому повесть пришла»¹. Настёна гибнет посреди Ангары — символический образ конца ее метаний между двух берегов, двух раздирающих ее «правд». Если в сцене ухода Андрея на фронт, как мы помним, господствовало его ощущение обиды, то здесь лейтмотивом проходит чувство стыда: «...почему так истошно стыдно и перед Андреем, и перед людьми, и перед собой?», «...как стыдно жить, когда другой на твоём месте сумел бы прожить лучше...». Предала она и большую правду, и Андрея не смогла по-настоящему спасти, внушить ему необходимость покаяния перед людьми. «Совесьть же — это стыд,— писал Распутин,— ответственность перед со-

¹ Р а с п у т и н В. «...Болезнь человеческой болью...» //Сов. молодежь.— Иркутск.—1977.—29 нояб.

бой»¹. Метаться Настёна больше не может, «не решить в пользу личного, не выдержать своей вины перед другими... В этом нравственная чистота и подвиг Настёны»². Уходя из жизни, она уносит с собой и последнюю надежду мужа на ту «память крови» о нем, которая продлится в ребенке. Это единственное, доступное ее душе, мягкой, любящей, не терпящей насилия над другим, наказание Андрею, наказание, осуществленное тут подсознательно, но непреложно, как бы от имени всех. И кончается повесть примирительной нотой, не отринув от себя Настёну деревня, оставила в своем круге жалости и памяти. С трагедиями Настёниного типа, когда две равномошные для героя ценностные связи приходят в неразрешимое столкновение, мы нередко встречаемся в искусстве; это, по существу, классическая трагедийная ситуация, разработанная еще начиная с античности. Случай Андрея является значительно более редкий, в нашей литературе мало затронутый тип. В западной, особенно в экзистенциалистской литературе, напротив, не раз прослеживались такого рода безнадежные тупики, особая психология маргинала, «чужого», волка среди людей и т. д. Более того, те же экзистенциалисты считали освобождение своего героя от всех социально-типических, профессиональных, семейно-бытовых и прочих «одежд», так сказать, его редукцию до «чистого» человека, противостоящего общей метафизической судьбе,— единственной формой выхода в «истинное» существование.

Распутин живет и творит совсем в другом обществе и культурном регионе с активно-гуманистическим представлением о природе человека и цели его жизни, с живыми общенародными ценностями. Для него такая освобожденность человека от общественной его

¹ Распутин В. Живу и верю//Комсомольская правда.—1982.—8 авг.

² Распутин В. «...Болезнь человеческой болью...».

сущности не только не повышает градус его бытийственной «истинности», а неудержимо стремится вниз, губит его как человека.

Вместе с тем писатель недвусмысленно высказывался о своем герое: «Это сложный, неоднозначный образ. Я вообще не понимаю некоего арифметического разделения людей на положительных и отрицательных. Моя Настёна, какой я ее видел, не могла бы полюбить такого человека, характер которого можно было бы обрисовать одними черными красками¹. Та «диалектика души», в данном случае «падшей» души, которая раскрывается в повести, основывается на уроках русской классической литературы, и прежде всего Достоевского. Досконально, во всех измерениях исследует Распутин внутренний мир своих героев, и мельчайшие изменения, и качественные сдвиги в нем, распутывает сложный клубок их психологии в той совершенно особой, экстремальной ситуации, ситуации на разрыв человеческого существа, которая создалась в «Живи и помни». Если в «Деньгах для Марии» внутреннее состояние персонажей передавалось преимущественно через точно подмеченную деталь, особенности внешней реакции, то тут используется и углубляется опыт «Последнего срока», глубинной психологической интроспекции. Автор как бы сливается со своими героями и вместе с ними находит самые выразительные слова для передачи их переживаний. Образное и лексическое воплощение этих состояний автор каждый раз черпает из мира понятий, бытового обихода, опыта героев. Это и создает особую убедительность и цельность художественной ткани повести. Вот Настёна возвращается после первого настоящего свидания с Андреем в его убежище, где они, наконец, снова душевно и физически открылись друг другу. «...Настёна ехала

¹ Распутин В. Передо мной оживают картины// Сов. культура.—1977.—23 дек.

и плакала — до того схватило и сжало душу <...> все сплошь обметало каким-то сквозным, сосущим беспокойством. Намешайте в чай пополам с сахаром соли и залпом выпейте — так же захолонет и запнется внутри...»

Особо противоречивые импульсы и чувства обуревают Андрея: тут и раскаяние, и трезвое понимание своей полной отчужденности от жизни, и попытки себя оправдать, и наоборот, лишить и малейшего облегчения; и лихорадочный накал, напряженность чувств, как в сцене, когда он подстерегает и вблизи видит отца, и полное безразличие или мстительное по отношению к себе желание падать так падать («...вина требует вины, пропавшая душа ищет пропасти поглубже»); и стремление в своем людском изгойстве хоть в природе отпечатать свое присутствие, «разнести свой дух везде, куда достанет», и мучение воспоминаний, и попытки от них избавиться, освободить до полной пустоты сознание; а то вдруг оживала «маленькая молчаливая надежда» непонятно на что и тут же безжалостное осознание безвыходности; и надрывающие душу сожаления, ах, если бы не сделал он этого маленького движения, которое оказалось столь бесповоротным; и проклятия войне («Мало ей убитых, покалеченных, ей еще понадобились такие, как я. Откуда она свалилась? — на всех сразу! — страшная, страшная кара»), и понимание, что не вынесла просто его душа, не оказалась достаточно закаленной и самоотверженной («Я ж не власовец какой-нибудь, что против своих двинулся, я от смерти отступил») и тут же отчаянно-мальчишеская бравада («Такая война! — а я утекнул. Это ж уметь надо — черт возьми!») и «вызывающий, громкий» хохот в безлюдные поля, как вызов им и всему на свете. Распутин разворачивает сложнейшие, в тонких переходах внутренние монологи героя, в которых масса, казалось бы, несоединимых терзающих его чувств, переживаний, пониманий. Андрей не знает,

куда в следующий момент поведет его внутренний поток, до какой точки доставит. Нескончаемая душевная пытка продолжается в снах, обрывочных, лихорадочных, где ему готовятся самые фантастические, изощренные формы казни. Разверзается глубь больной души преступника; недаром вспоминаются горячечные представления, монологи, сны Раскольникова после совершенного убийства.

В такое нестерпимое, мучительное состояние загнал себя Андрей, что вырываются из него и нигилистические, геростратовы искусства: раз сам пропал, то пропадай все на свете! Вспомним эпизод с мельницей. Вид ее вызывает поначалу в герое растроганные воспоминания; здесь — «итожная работа», где рождается «теплая, парная мука», венец земледельческих забот. Поистине святое место для крестьянина — и его-то осквернить, уничтожить! В Андрее вспыхивает вдруг «безудержное, лютое желание поджечь мельницу», «оставить по себе жаркую память». Тут писателем была соблюдена точная мера в постижении глубинной психологии героя, в соотношении теневой и световой красок его души: соблазн был жгуч, но только соблазн, поборол себя Андрей. Пока поборол, ибо эта потребность задушить в себе нечто страдающе-трепетное, вырваться из мучительно рефлектирующей круговерти, утвердиться в сладострастии злого разрушения будет в нем расти, и его настоящим выходом на свет станет убийство теленка, садистское, можно сказать, на глазах у коровы.

«Чудной мы народ! Пестрая душа! То чистая собака человек, то грустит, жалкует, нежничает, сам над собой плачет...» — удивляется Тихон Ильич в бунинской «Деревне». Такой «пестрой душой» Гуськов остается у Распутина до конца. В одном из последних свиданий с мужем, когда Настёну больно ударили в грудь происшедшие с ним перемены и она на мгновение усомнилась и в своем чувстве к нему, и в необходимости

таких страданий по его поводу, Андрей вдруг вспоминает своего убитого фронтового друга, их уговор оставшемуся в живых посетить родное место другого: «А недавно вспомнил, и слезы потекли. Я ж не бесчувственный, Настёна. А лучше бы бесчувственный — легче. Думаешь, думаешь до одури, а мысли все ключие... Жалят, жалят...»

И недаром, оглядываясь через несколько лет на проделанную в повести работу, Распутин высказывал такое сомнение: «Теперь по прошествии определенного времени, едва ли я стал бы писать в «Живи и помни» те картины «озверения» Гуськова, когда он воет волком или когда убивает теленка — слишком близко, на поверхности по отношению к дезертиру это лежит и опрощает, огрубляет характер»¹.

Уж кого бы никак не мог упрекнуть писатель в таком переборе в отношении к Андрею была его любимая героиня Настёна. Ее прототипом для Распутина было не конкретное лицо, а то «представление о русской женщине, какой она была и какую хочется знать не только по воспоминаниям,— женщине доброй, преданной, самоотверженной и готовой к самопожертвованию»². Судя по этому высказыванию, образ Настёны несет в себе черты авторского идеала. И пожалуй, основным ее качеством было такое представление о любви, которое с ней разделяет писатель. «Как печально,— говорил однажды Распутин,— что у нас заездили это великое слово. Я же под любовью понимаю прежде всего прощение»³.

У Настёны, то что называется, отчетливая доминанта на добро, то есть она обладает способностью

¹ Распутин В. Не мог не проститься с Матёрой //Лит. газ.—1977.—16 марта.

² Там же.

³ Цит. по ст.: Крупин Б.Л. Штрихи к портрету Валентина Распутина//Лит. Россия.—1983.—№ 1.—С. 11.

видеть в людях прежде всего их благую сторону, тем самым укрепляя в себе и окружающих начатки добра. А. А. Ухтомский, выдающийся отечественный физиолог, автор учения о доминанте как главном принципе психической деятельности человека, образующей стереотипы его поведения и отношения к миру, писал: «Дурное заранее видит в других дурное и этим провоцирует в них в самом деле дурное, роняет их до себя; так мы заражаем друг друга дурным и преграждаем сами себе дорогу к тому, чтобы вырасти до того прекрасного, что в действительности может скрываться в другом. Заражение дурным идет само собою очень легко. Заражение хорошим возможно лишь трудом и работой над собой, когда мы активно не даем себе видеть в других дурное и обращаем внимание только на хорошее»¹. В таком самовоспитании человека на новую психологическую установку по отношению к другому человеку, в переключении безразличной или агрессивной доминанты на любовную русский ученый видел начало «коперниканского» переворота в человеческом поведении, ведущего к постепенному нравственному возрастанию общества. Распутинской героине даже и не надо усиливаться на такую установку, она ей присуща естественно. В проникновенных беседах с Андреем, погружаясь в воспоминания о прошлом, она извлекает оттуда доброе, отрадное, любовное: моменты нежности, взаимного понимания, защиты ее мужем. Она даже не просто не хочет помнить, но так не помнит, что он на нее когда-то поднимал руку. Луч такого отношения — и единственно он — не только высвечивает в Андрее лучшее, но дает ему разгореться и выплеснуться наружу. Именно тогда в нем особенно пробуждается совесть, резко обостряется чувство вины, он по-настоящему чувствует себя преступ-

¹ У х т о м с к и й А. А. Запись на полях поэмы А. Блока «Возмездие» // Природа. — 1975. — № 9. — С. 34.

ником. В той непрерывной внутренней борьбе в Андрее двух людей (он так прямо и чувствует, что в нем поселился кто-то чужой и злобный, и Настёне он недаром кажется оборотнем при первом свидании, и это ощущение время от времени мелькает в ней), двух противоположных сил: раскаяния, самоосуждения и злобы, извращенного сладострастия окончательного падения — только под влиянием Настёны начинает усиливаться и на какое-то время преобладать лучшая сторона. Самый центр повести (10—11 главы) — кульминация во взаимном раскрытии душевных глубин Андрея и Настёны. Тут недаром и вершина чистой, незамутненной злобными обертонами муки Гуськова: «Господи, что я наделал?!»

Некоторым критикам изоцренность психологического анализа в «Живи и помни» показалась несколько искусственно усложненной, литературной. На мой взгляд, они не учитывают одной из существенных особенностей построения народного характера у Распутина: он никогда натуралистически не упрощает его, рисует в таком же богатом, глубоком объеме, как это обычно происходит при создании стоящих на высокой ступени развития литературных героев. Тут есть принципиальное признание за народным характером настоящей личности, со всеми присущими ей измерениями: способностью к самосознанию, нравственной ответственностью, глубинной психологией. Другое дело, что Распутин как раз умеет передать внутреннюю жизнь своих персонажей художественно органично, в присутствующих им образах, на их языке.

«Для писателя нет и не может быть человека конченого. Да, я уверенно говорю: мы должны судить или оправдывать. Или — или... Но не забывай судить, а потом оправдывать: то есть старайся понять, постичь душу человеческую»¹. В этом всегда была благая, нрав-

¹ Распутин В. Живу и верю // Комсомольская правда. — 1982. — 8 авг.

ственная роль литературы. В жизни от другого человека легко оттолкнуться, заклеить его характер, осудить поступки поверхностным или выгодным нам толкованием. А искусство выражает его как неповторимую, значимую личность; раскрывая изнутри, обнажая его душу, обстоятельства, ее лепившие, заставляет сочувствовать его страданиям и злоключениям, любить и каторжника Вотрена, и убийцу Раскольникова. Расскажите только внешние данные: молодой студент убивает двух женщин, одну старуху, а другую молодую, беременную, ради денег. Какой изверг! А большее проникновение раскрывает, почему он хотел убить первую, какие жизненные и идейные причины формировали его, какая «случайность» привела его ко второму злодеянию, как он потом терзался, выжигал из себя грех... Искупляющий эффект рождается из знания и понимания природы человека, его натуры и характера, побуждений и влечений, истории жизни, внутренних мотивов поведения. А для такой задачи никакой идущий вглубь психологии героя анализ не может быть чрезмерным.

В истории Андрея прослеживаются два этапа, две разные полосы: первая, пока он еще был связан с Настёной. Сюжетно это мотивировано так: пока стояла зима, контакт осуществлялся по льду через Ангару, да и сам Гуськов мог наблюдать за деревней, своим домом, даже в баню тихонько наведывался. А когда река стала освобождаться от льда и еще не установилась лодочная переправа, Андрея целиком отрезало от единственной человеческой души, которая ему «дышать давала». В таком положении он еще не был никогда. Пока шла нормальная, мирная жизнь или на фронте он был так или иначе включен в дело, людское общение и отношение. Даже после побега он то жил какое-то время с глухонемой Таней, потом пошли свидания с женой, переживания человеческих событий: беременность Настёны, воспоминания о прошлом, пусть ску-

пые, но рассказы о доме, о деревне. Через Настёну Андрей при всем своем изгойстве хоть в малой степени оставался причастным миру людей. А тут оказался совершенно один, лицом к лицу с самим собой, природой, концом, смертью... К тому же его одиночество отмечено фатальной печатью. Если бы он просто потерялся (скажем, в тайге) или потерпел где-то крушение, совсем другая, осмысленная шла бы борьба за существование, освещенная надеждой выжить, выйти и спастись. А тут впереди ничего, кроме гибели, позорного конца, отпущено лишь какое-то количество бессмысленной вечности мгновений. Тогда-то и начались последние терзания его собственно экзистенциального тупика. В них с особой пристальностью всматривается писатель. Здесь испытуются пределы человека, обнаруживаются — от противного — важнейшие, необходимые составляющие человеческой природы.

Автор отмечает какие-то новые, странные психологические реакции своего героя, целиком лишившегося всякого контакта с людьми: он предается бесцельным блужданиям, маниакальным действиям, нелепым играм с самим собой, прячется от воображаемых преследователей, как будто играет какую-то абсурдную пьесу своего жалкого конца с новыми персонажами: остатками снега, луной, ангарским тронувшемся льдом и т. д. Собственно человеческие качества не поддерживаются и медленно угасают в той обстановке, в которую он попал; Гуськов как бы опускается ниже по эволюционной лестнице: в нем восстанавливаются погребенные атавистические способности, отныне обретенное и изощрившееся звериное чутье заменяет ему почти все другие органы чувств. Он начинает фиксировать микрошевеления природной жизни: «Гуськов замирал, как зверь, чутко отзываясь на каждый звук и каждое дыхание. Он научился, подчиняя все остальные одному чувству, проникать туда, куда человеку доступ закрыт: ему чудилось, что он

слышит, как поет на льду лунный свет <...> видел могучую струю Ангары, пронизанную сверху глухим зеленым сиянием льда...»

Как преследуемого зверя, его тянут к себе всякие укромные места, он маниакально ковыряет мышинные норы, небольшие ямки, собственно, бесполезные для укрытия. Гуськов все больше дичает, сознание его местами расползается, как трухлявая ткань, начинаются странные провалы в памяти. Он уже не может удержать в себе стремления пусть даже каким-то неосторожным, диким поступком стряхнуть с себя одурение, вытворить что-то, напомнить, что он есть, жив, хоть в злом деле дать почувствовать себя миру людей (эпизод с теленком).

И в самой природе выделяются черты, как бы параллельные тому, что происходит с героем, нагнетается эмоциональный фон агонии: «синюшный, источенный солнцем и водой лед», «грязные и плоские, мокрящиеся ошметки снега». Недаром именно их («остатки зимы, которые еще сохранились в глухих, темных углах») с болезненной навязчивостью искал Андрей, долго «с неподвижной, тяжелой думою прощался» со снегом, «ощущал в себе непонятную родственную связь с ним» — вот и он уже сходит бесповоротно на нет, избывается к концу, как этот снег. Мир «настраивается» по человеку: воздух кажется «голодным и жадным» (как сам Гуськов), «сосущим и острым», отнимающим «последние силы»; «осиянная беспредельная пустота» неба отражает собственную бесконечную неприкаянность, а яркие лунные ночи тревожат его настолько, что становятся образом какого-то унылого, холодного Аида, призрачно-застывшего «того света».

Собственно, самого конца Андрея Распутин не дает, это уже не имеет значения, мы узнаем только, что, услышав шум на реке (момент самоубийства Настёны), он поспешно бежит в одно из найденных им дальних укрытий. В более поздних изданиях Распутин

снимает даже этот эпизод. Ничего принципиально нового с Гуськовым до того времени, когда его неизбежно отыщут, кроме явленного нам одичания и распада в нем человека, уже произойти не может.

Андрей Гуськов — искалеченная душа, жертва своего характера, своего отношения к жизни, своего «выбора», погубившего и жену, и ребенка, и его самого. Но он же и жертва, жалкая жертва войны. Протест против войны проходит через всю повесть, через эмоциональные всплески напряженно чувствующих героев, но он особенно убедителен в конкретном показе того маленького разреза общенародной беды, каким тут является судьба жителей сибирской деревни, ее вдов и сирот. Глядя на детей Нади, таких пронзающих сердце «сирот и пострадальцев», Настёна «почувствовала усталость от привычной тяжелой мысли: когда это кончится? Когда выправится нормальная, зависящая от самого человека, а не от какой-то посторонней жестокости, от какой-то геенны огненной жизнь?» Война воспринимается и Андреем и Настёной как вторгшаяся в жизнь иррациональная, «посторонняя» сила, как какая-то страшная кара, обрушившаяся на их головы. Сколько раз мучительно прокручивалось в душе героя: не будь войны, жил бы он, как все, справлял дело жизни человеческой, трудился, радовался и страдал, рожал и растил детей. А так был поставлен в крайнюю, нечеловечески жесткую ситуацию и не смог выдержать, как другие, а зачем в нее надо этой силе человека ставить, испытывать его на прочность, вместо того, чтобы мирной, доброй жизнью возвращать в нем добро... Как-то, говоря о крестьянских героях Залыгина, Распутин отметил, что для мужика «война — занятие противоестественное». Вспомним, что и отец Гуськова, «вернувшись с германской покалеченным, умудрился больше ни под чьим ружьем не ходить». У отвоевавшего три года Андрея образовалась своя память, «злей и сильней» тех взволнованных, облитых неж-

ностью воспоминаний мирного времени, которым предается Настёна: они меркнут перед тем страшным опытом, который вдвинула в сознание Андрея война. Особенно не дает ему покоя воспоминание о последнем бое с неожиданно возникшими танками противника, встает оно в галлюцинаторно четких, мучительных подробностях: «недолгая и страшная схватка железа с железом, где люди вроде были ни к чему», наводчик орудия, заглядывающий в свой распоротый живот, смрад, оглушающий скрежет и лязг напалзающих вражеских гусениц. Конечно, всего перевидал Андрей на войне. Но тут как-то особо затмилась для него человеческая мера войны, она обернулась какой-то жестокой и нелепой железной машиной. Здесь Андрей был тяжело ранен, и, возможно, это потрясшее сознание впечатление от бесчеловечного лика войны дало «смелость» Андрею на первое решительное движение, повлекшее его после госпиталя не обратно на войну, а к дому, к убежищу на берегу Ангары. На деле такое заботящееся лишь о себе инстинктивное бегство означало как раз предательство тех сил, которые в своем предельном напряжении стремились пресечь эту машину войны, ужаснувшую и душевно травмировавшую распутинского героя.

Вся преступная ущербность поведения Гуськова ярко проступает при сравнении с любым настоящим свидетельством о войне, о глубинном пафосе, двигавшем защитниками Родины. Возьмем, к примеру, военные рассказы А. Платонова, писателя, как уже отмечалось, близкого Распутину. Всякий, кто знаком с творчеством этого глубоко своеобразного гуманиста, знает, что высшей ценностью для него была жизнь, причем жизнь каждого без изъятия уникального человеческого существа, которая призвана к своему одухотворению и бессмертию. Но насколько закономерно меняется угол зрения Платонова в его военных рассказах. Речь здесь тоже идет о жизни, но уже не кон-

кретного человека прежде всего, а о жизни всего народа как целого. Стал другим отсчет, масштаб — более общим, родовым, а не индивидуальным. Главной заботой стало сохранение народного, национального. Ради этого себя, каждого, единственного человека, забывали и не жалели. Герои рассказов Платонова умели не травмироваться картинами войны, а видеть в ней работу, расчетливую и самоотверженную, по уничтожению зла. Ибо зло в этих условиях получило конкретное воплощение в фашистском варварстве, угрожающем дальнейшему, правильному развитию мира. Вот этого основополагающего чувства и понимания не было дано Андрею Гуськову, «блудному», так и не покаявшемуся «сыну» народа. Губительный тупик, на который он себя обрек, принадлежит страшному, отрицательному опыту, призванному учить и предостерегать.

«На острие многовекового клина...»

(«Прощание с Матёрой»)

Из «раствора» литературной жизни народа время от времени выпадают отдельные драгоценные кристаллы, вбирающие в себя трудные вопросы времени. Они отличаются особой густотой концентрации мук и забот поколения, высоким напряжением света понимания, отмечены какой-то чудесной художественной печатью, удостоверяющей удачу рождения истинно органической вещи, в которой ничего ни прибавить, ни убавить. Таково и распутинское «Прощание с Матёрой», одновременно и идейный гребень, и итог целого направления нашей литературы 60—70-х годов. Чтобы вышеозначенное «чудо» могло состояться, необ-

ходимо много условий: не только большой талант, честность и чуткость художника, упорная тщательность в работе, но и глубоко личная уязвленность тем конкретным сюжетом, вокруг которого пошла кристаллизация творческого воображения писателя.

Это последнее условие лежит у Распутина на поверхности. Деревня его детства Аталанка сама оказалась на дне Братского моря. Многие переживания героев «Прощания с Матёрой» были испытаны его родными и близкими. За несколько лет до создания этой повести Распутин публикует очерк «Вверх и вниз по течению» о своей поездке по волнам рукотворного моря в места своего детства, точнее, к новому поселению родителей, ибо самого этого места уже не существовало. В том очерке явственно прослеживается эмоциональный импульс, приведший к созданию «Прощания с Матёрой». С документальной достоверностью здесь передано ожидание переселения, атмосфера отъезда, то вырывание с корнем столетнего уклада, которое сравнивается по силе потрясения с чувствами военного времени. Со времени войны не видывала деревня ничего похожего. Целый ряд важнейших мотивов будущей повести тянется из этого очерка: и то же время года («это было жаркое, суматошное и душное лето»), и постепенное расшатывание нормальных человеческих реакций, «азарт разрушения», отчаянно охвативший многих (как легко развязать в человеке инстинкты озлобления, уничтожения, лени, достаточно безнадежно махнуть рукой и распуститься!), и стремление сбиваться в кучку для разговоров «все об одном», и описание мучительных расставаний, и весь шумовой аккомпанемент снятия с родных мест, вой собак, скота, крики, плач, и прощание с дорогими покойниками, обреченными на затопление.

Но главное — сравнение этих двух произведений писателя вводит нас в ту творческую «алхимическую» лабораторию, где происходит возгонка жизненного

материала в художественные образы, опыт переходит в обобщение, наблюдение прорастает в символ, переживание — в философское раздумье над процессами, далеко выходящими за региональный масштаб. Многих критиков удручила трагедийная сгущенность «Прощания с Матёрой», по их мнению, реалистически недостаточно оправданная: происходит довольно обычное для нашего времени событие, строится столь необходимая для людей электростанция, естественно, затопляются какие-то земли, люди переселяются на новые места. Интересно, что в очерке Распутина, рисующего, как оно было в действительности, где передана конкретная судьба конкретного места, есть, конечно, и свои драматические коллизии, вылезают общие противоречия прогресса, но нет никакой особенной трагедии: люди неплохо устраиваются в большом поселке, на высоком берегу, недалеко от прежней деревни, поселяются в своих же домах, поскольку никто их не жжет, как на Матёре, а каждая семья разбирает и перевозит с собой. Упреки, предъявляемые повести, обнаруживают недопонимание широты авторского замысла, самого ее жанра: при всей реалистичности в ней есть элементы философской притчи, а драматическая коллизия расставания с Матёрой таит в себе обобщенно-символический, общечеловеческий пласт значения. А в таком жанре, и в такой перспективе оправдана и предельная острота конфликта, и в трагический «лоб» сдвинутые противоречия.

«Прощание с Матёрой» — четко выстроенная, выверенная до «миллиметра» художественная конструкция. Писатель не отпускает ни сюжет, ни героев на те неожиданности, случайности, игру обстоятельств, непредвидимо возникающие сложности отношений, на все то, чем является катящаяся по своей прихотливой воле жизнь. Логика авторской мысли внедрена в персонажи, события, в столкновение позиций, в централь-

ный образ философского «резонера», каким является старуха Дарья, и движется с виртуозной точностью, разворачиваясь в последовательности 22 главок, 22 художественных «аргументов», в сцеплении и развитии которых раскрывается полнота замысла Распутина.

Первая глава, совсем небольшая, вводит ту природно-космическую рамку, которая обрамляет все происходящее на земле, в том числе и на Матёре: идет весна, с нее — отсчет природного обновления, нового поворота природного колеса. И начинается эта глава не случайно с рефрена: «И опять...», это не просто описание какой-то конкретной весны, а обобщающий взгляд на то, что «бывало много раз», внутри чего всегда находилась Матёра: опять ледоход, зелень, возвращение птиц, первые дожди, начало сева и т. д. И на острове вроде, как всегда, идут обычные для этого времени года сельские работы, но треснуло нечто в его укладе... Выразительными языковыми средствами автор нагнетает картину начавшегося «падения», запустения деревни: исподволь уже вползает зловещая царица мира, когда он лишается организованной человеческой деятельности, — энтропия, разрушающая, упрощающая, сводящая на нет. И в самой деревне уже остались только старухи и старики, люди уже почти отжившие, отработанные, в известном роде уже как бы и нездешние. В первой главе зачинается и тема Матёры, пока в самых общих чертах описана ее история, вплоть до нынешней «пограничной ситуации» грозящего ей уничтожения.

Вторая глава «экспонирует» главных действующих лиц, несколько старух, собравшихся у Дарьи за самоваром и вокруг нее. Этому основному человеческому ядру, своеобразной группе «оппозиции» происходящим событиям, в повести придано еще «дитя», пятилетний внук старухи Симы, он почти не говорит, но смотрит на всех «с каким-то недетским, горьким и кротким пониманием», и старик по прозвищу Богодул.

Более развернутый портрет последнего мы встречаем уже в четвертой главе. Сама внешность Богодула как будто списана с врубелевского Пана: «Из дремучих зарослей на лице выглядывала лишь горбушка мясистого кочковатого носа, да мерцали красные, налитые кровью глаза». Он всегда «от снега до снега» ходит босиком, так что его задубевшие ступни не в состоянии прокусить даже змея. Да и возраст его какой-то вечный, никто и сосчитать не может его годочков, «достался он деревне в подарочек еще от тех, прежних людей, полным строем ушедших на покой». Он и есть почти языческий полудемон острова, слитый с природой, с ее «правдой» и «правами»; недаром, и существо чуть не дословесное, изъясняется он больше ругательствами, восклицаниями, энергичными, эмоциональными сгустками, расцветающими у него богатейшей гаммой значений. Его любят старухи; «старуший приворотень», он вызывает у них какое-то особое чувство, как, может быть, задержавшийся на белом свете представитель целых ушедших веков, да и душа у него большая, понимает он многое глубоко и верно, хотя и не больно горазд на членораздельную речь, и на современный взгляд вовсе дикий вид имеет, как появившийся вдруг среди привычных зверей пещерный динозавр. Недаром внук Дарьи Андрей и за человека его не считает: «Че не гонишь от себя зверюгу такую? Это же не человек, это зверь». Но для Дарьи: «Он человек... я его и без лишнего разговора понимаю. И он меня понимает». Позиция у него в случае с Матёрой самая решительная: ни при каких обстоятельствах он не собирается ее покидать: «С места ни ногой!»

Именно Богодул и подымает тревогу среди старух, беседующих за самоваром: «Мертвых гр-рабют!» И тут сразу же, в третьей главе, завязывается важнейший сюжетный узел, смысл которого постепенно просвечивается в повести: матёринцы отбивают дорогие могилы от «разорителей» из санитарной бри-

гады, приехавшей очищать территорию, отбивают решительно и отчаянно, готовые на все, настолько возмущены и перевернуты их души. «Как посмели над могилками галиться?.. Мертвые ишо сами спросят...», «К кладбищу боле не касайтесь. А то я берданку возьму...», «Покуда я здесь живу, подо мной земля, и не нахальте на ней» — таков хор народных голосов, звучащий на кладбище.

С четвертой главы по-настоящему вступает в повествование главный, мучительно вопрошающий, честно сомневающийся и размышляющий голос Дарьи, и течение рассказа обретает новую глубину. Начинает вырисовываться и истинный объем образа Матёры. Глазами Дарьи производит Распутин смотр острова, его природного ландшафта. Исполвиль внедряется в восприятие читателя представление о Матёре как о некоем самодостаточном пространстве, кусочке и, может быть, модели всей земли (недаром писатель избрал именно остров, а не оставил просто береговую деревню, как в очерке): «Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре — всего, отделившись от материка, держала она в достатке — не потому ли и назвалась громким именем Матёра?» Громкость ее корня питается и бездонно гулким звучанием «м а т е р и — сырой земли», и м а т ё р о й крепостью натурально-родового уклада жизни. Обзор Дарьей острова, его леса, поля, луга, отдельных природных созданий, «личносно» выдающихся на общем фоне, таких, как царский лиственъ, идет не просто по горизонтали данного, расстилающегося перед взором мира, а углубляется в вертикаль прошлого. Каждая деталь целого оказывается частью обжитого людьми пространства, как сейчас говорят, антропогенного пейзажа, впитавшего в себя жизнь целых поколений, незримо обвитого их судьбами. «Космос» Матёры напоен человеческими существованиями, ки-

шит ими, уже ушедшими, но живущими в историях и поверьях. До сих пор по благодатному лугу, где когда-то матёринцы предавались праздничному веселью и любовной игре, бредит по ночам утопленник Проня, «русалочий муж». Открывается новое измерение драмы происходящего: дело оказывается не просто в том, что сотню человек переселяют на новое место, готовится как бы искоренение целой «ноосферы», человеко-сферы живущих и некогда живших, ныне истлевающих прахом в этой земле. Как позднее в споре с Клавкой Стригуновой точно формулирует Дарья: «Эта земля разве вам одним принадлежит? Эта земля-то всем принадлежит — кто до нас был и кто после нас придет. Мы тут в самой малой доле на ей».

Такой, казалось бы, простой и естественный взгляд, но кажется он уже и неожиданным и странным; во все не приходит он в головы тех, кто, исходя из глобальных планов, перекраивает окружающий мир.носителем такого взгляда в повести является старуха Дарья, причем характер ее видения поражает редкой точностью и конкретностью. В той распостранившейся в литературе плеяде симпатичных стариков и старух, напоминающих стремительно несущемуся времени о некоторых важных основах народной мудрости, ей принадлежит особое место: она настоящий «философ», движимый единым пафосом, со своей глубоко оригинальной мировоззренческой интуицией и системой ценностей. С этим пафосом мы сталкиваемся сразу же: он — в ее обращенности назад, к отцам и предкам, к умершим. Дарья начинает раскрывать себя как раз в четвертой главе, в момент нестерпимой душевной боли за поруганные родные могилы. Для нее подобное осквернение — знак высшего кощунства, выражение предельного одичания человека. Ее потрясенному сознанию даже «грезится, чей-то стрясется, вот-вот стрясется... Вышла на улицу, стала посередь ограды и стою — то ли гром небесный ударит

и разразит нас, что нелюди мы, то ли ишо че». Пушкинское восклицание о «любви к отеческим гробам»:

Животворящая святыня!

Земля была б без них мертва...—

для Дарьи интимнейшее и всепоглощающее содержание ее личности. Смысл своей жизни она видит в исполнении завета отца: «В горе, в зле будешь купаться, из сил выбьешься, к нам захочешь — нет, живи, шевелись, чтоб покрепче зацепить нас с белым светом, занозить в ем, что мы были».

Ты — не просто человек, творящий себя с нуля, или которого с того же нуля формирует жизнь, ты — сын или дочь, большая часть тебя уходит в прошлое, в предков, они дали тебе все: самое существование, оставили в наследство навыки, умения, средства — таково не головное понимание, а внутреннее, неизываемое ощущение Дарьи. Отсюда и ее глубоко личная тема ответственности и долга перед умершими. Не за себя, за свой привычный уклад (дайте, мол, умереть спокойно, где родилась!), а за весь свой род болеет и воюет она. Дарья себя понимает ответчицей и ходатаем за эту часто не осознаваемую или хамитически попираемую толщу предков. Ее служение им, как мы это увидим ниже, принимает почти жреческий характер. Она всеми силами крепится на одном чувстве и идее, на принципиально существенном, что желает отместить то направление, которое приняла жизнь. «Все сломя голову вперед бегут. Запыкались уж, запинаются на каждом шагу — нет, бегут... Куды там назад... под ноги себе некогда глянуть... будто кто гонится». Погружая нас в переживания и видения своей героини, разворачивая ее аргументы в споре с безоглядным вперед, который она ведет с самого начала повести, автор убеждает нас, что ее назад вовсе не ретроградного свойства, что в этой обращенности лежат истоки чего-то ценного и даже спасительного для человека.

Закал ее правды крепок, он прошел и самое трудное: горнило собственного сомнения. Вот вплетается в раздумье Дарьи знакомый, платоновский мотив отработанной, изношенной вещи, «остающейся без надобности, но догнивающей медленно и неохотно». А как быть с человеком, дожившим до бесполезной старой ветоши в глазах молодого времени? Может, и не надо искать ему «вышней правды и службы», а посоветовать поскорее убраться с дороги, а там уж выбросить и дезинфицировать место, и да здравствуют новые свежие ростки! И хотя противится всем существом Дарья логике живущего лишь настоящим, цель которого — польза и наслаждение хоть временным, да моим, но мучается: «Так ли? Так ли?» Нет, не так: дурная бесконечность прогресса, забывающая о правах личности живущей и жившей, не может дать счастья никому, его неумолимое поступание сотрет надежды и жизнь всякого, развеет их в прах. И каждому, ныне молодому торжествующему, придет время, когда он будет «с тоской и немощью смотреть ей (бегущей жизни.— С. С.) вслед, как смотрит сейчас она».

Распутин сразу же завязывает сложный и мучительный конфликт: между внутренними правами личности и благом общего, между отдельным имеющим вечное значение «я» и прогрессом, который измеряет свои достижения другими, не личностными величинами. Вечная коллизия по-своему преломляется в повести. На трагедию имеют право не только классические герои Корнеля и Расина, но и наши современники.

Пятая глава: к Дарье приезжает ее старший сын Павел из того самого поселка городского типа, куда свозят народ из двенадцати затопляемых деревень. Стержень этой главы — противопоставление двух укладов жизни: органичного, в согласии с природой, который представляет Матёра, и того, проведенного «под одну линейку» по плану «чужого дяди», где хоть дома и со всеми городскими удобствами, да на огородах

и полях — глина и камни (надо землю возить на них), в подпольях — вода, сена косить негде и корову держать также. Матёринский ландшафт освоен людьми, «одомашнен», ее среда обитания целесообразна, о культуре на трудом не одного поколения. Здесь же — среда искусственная, часто просто нелепая и противоестественная, как будто рассчитанная лишь на потребление («из магазина») и легкую жизнь. Недаром так и рвутся туда любители такой жизни вроде Клавки Стригуновой или пьяницы и лентяя Петрухи, «блудные» дочери и сыновья Матёры, ее «обсевки»¹.

Шестая глава опускает нас еще на один уровень реальности происходящего. Для этого Распутин вводит в круг персонажей одно маленькое фантастическое существо, ни на кого «не похожего зверька», Хозяина Матёры. Он, действительно, как бы от самой матери-земли, вещей крот ее потаенной жизни, хтонический, ночной Хозяин. Не случайно ему не дано различать ни звезд, ни неба, да он и не хочет туда смотреть, небо «вводило его в неясное, беспричинное беспокойство и пугало своей грозной бездонностью». Его сфера — другая: «микромир» Матёры; его изощреннейшему слуху, осязанию, обонянию внятна вся незаметная человеку рябь бесчисленных, мелких существований земли. Хозяину открыт свой бездонный нижний «космос» тварной жизни, мир дуновений, шорохов, копошений (от «дыхания возрастающей травы» до лопнувшего, «плававшего с вечера пузырька»). Только он фиксирует и тончайшие энергии беспамятного душевного общения людей, те всполохи, которые бледными венчиками вспыхивают над избами, где живые во сне встречаются с дорогими покойными. «Только ночами, отчалив от твердого берега, сносятся живые

¹ Само это слово «обсевок» заимствовано Распутинным, очевидно, у Бунина, где оно встречается в повести «Деревня». «Без детей человек — не человек. Так, обсевок какой-то».

с мертвыми, — приходят к ним мертвые в плоти и слове и спрашивают правду, чтобы передать ее еще дальше, тем, кого помнили они». Так Распутин умеет неожиданным представлением передать мысль, одну из центральных для повести, о непрерывной связи всех поколений людских: пусть ныне живущие несут в своем сердце и памяти живые образы только немногих своих непосредственных предшественников — отца и матери, бабушки и деда, но ведь те в свою очередь стояли в таком же отношении к своим отцам, а те к своим и т. д. — цепочка родственно-любовной связи, даже погребенная в землю, остается идеально нерасторжимой.

Наконец, Хозяину ведомы предчувствия и предзнавания жизненных сроков тварей и вещей острова. Из близкого будущего уже просачивается грозящая им участь «особенным, едва уловимым одним Хозяином, износным и горклым запахом конечной судьбы», «терпеливыми вздохами» и стонами готовых на заклятие изб. Так возникает этот недоступный прямому человеческому восприятию срез в грядущем «убиении» Матёры: произойдет не только разрушение органического уклада, выкорчевывание жизни поколений, но и буквальное стирание с лица земли и из ее глубины неисчислимой живой твари и созданных для верной службы вещей. По всему этому многообразию уже идут трупные пятна будущего конца, точно фиксируемые Хозяином острова.

В седьмой главе, рисующей отъезд бабушки Настасьи и деда Егора с острова, как раз развивается лирический (и одновременно философский для писателя) мотив верных, одомашненных вещей. Вся-то жизнь вместе с ними прошла, все-то они видели и претерпевали вместе с хозяевами, верно им служа, в них и остатки тепла уже ушедших людей, когда-то их создавших и любивших. Настасья к вещам своего дома, бытовой и хозяйственной утвари относится как к одушевленным существам, говорит с ними, трогательно про-

щается с теми, кого вынуждена оставить за их ненужностью в городской, «даровой» жизни. Человека в деревенской жизни естественно окружает целый «космос» существ и вещей, вместе образующих органическое, нерасторжимое единство: корова, собака, кошка, всяческая живность и множество необходимейших изделий, каждое из которых сосредоточивает в себе смекалку, изобретательность, творчество и труд предков, отцов, современников. Все вместе образует как бы дополненное, расширенное, умноженное в силе тело человека, который призван умело управиться с огромным миром сельских работ. Этот удивительно целесообразный и вместе с тем эстетически освоенный уклад земледельца мы встречали у Белова в «Ладе», в его рассказах (есть у него и специально посвященные всякой домашней, дворовой скотине «Рассказы о всякой живности»).

Эстетический центр домашних вещей на Матёре — самовар, «возглавие стола», место сбора всех, своеобразный алтарь неторопливого, сердечного общения. Самоварное чаепитие — часть народного ритуала, в котором раскрывается и отходит душа. Потому-то без него и стол не стол, «а так... кормушка, как у птиц и зверей, ни приятности, ни чинности». И все главные разговоры в повести идут у самовара. И наши старухи, и Богодул уже не просто собрались, а как бы малой горсткой со своей болью и своей правдой сгрудились у него, почти как у знамени и символа.

Вспомним пронзительную сцену у самого конца повествования, в 20-й главе, сцену проводов Дарьей своей избы в последний путь. В этом последнем действии Дарья — тщательнейшей, как перед самым большим праздником, приборке избы — выразительно представлена выработанная столетиями настоящая народная культура ухода за домом, в которой целесообразность не отделяется от сердечности и красоты. Деревенская изба — не просто квартира, место проживания, это Дом с большой буквы, в котором всю жизнь

прожила, вырастила детей и внуков не только сама Дарья, но и ее дед и бабка, отец и мать, его они и покинули последним на этом свете. И этот свой дом, неотделимый уже от нее, ее покров и продолжение, она обряжает как самого дорогого покойника, оплакивает его и молитвенно прощается с ним целую ночь.

За первым, представленным на переживание читателю отъездом следует и первый поджог дома, совершенный самим его владельцем, непутевым Петрухой; от зрелища огненной смерти избы не могут оторваться люди: так человек с исступленным вниманием вонзается глазами в мертвого, пытается заранее представить в том же положении, которого ему не миновать, себя. И недаром так знаменательна деталь, что Петруха «гармонь свою безголосую не забыл, вынес, а заслуженный, вспоивший, вскормивший его самовар кинул», выплавился он до небольшого слитка, и по нему-то больше всего и убивается Катерина, его мать. Петруха у Распутина по своему психологическому типу — отдаленный потомок «пьяненьких», шутов Достоевского: близкая душевная диалектика самообнажения, самооправдания и самонаговаривания, ничего нет слаще, как на виду у людей покрасоваться, не без юродства, и в собственной грязи поизгаляться.

Недаром в следующей главе Распутин вводит нас в раздумья Павла, старшего сына Дарьи, которые проливают свет на сущность таких людей, как Петруха, их, так сказать, социологические корни. Павел — представитель среднего поколения семьи Пинигиных, он и буквально срединная фигура, самый мучительно распяленный и вместе усталый от раздвоенности и сомнений человек. Дарья — натура цельная, убежденная в конечном итоге в своей правоте, умеющая провидеть опасности пути, по которому все бегут не оглядываясь, не давая себе труда подумать еще раз, выверить направление, оглянуться, не оставили ли чего ценного, совершенно необходимого позади, затоптав его по-

спешными ногами. Ее внук Андрей также по-своему знает, чего хочет, у него ясная система ценностей, и не случайно они с Дарьей и схлестнулись «идейно». Павел не таков, он полностью ни с матерью, ни с сыном. Он признает свою логику на каждой стороне, но внутренне недоволен такой своей неустойчивостью, куда качнут аргументами, туда и он; допытывается, домогается для себя единой высшей правды: «И где правда, почему так широко и далеко ее растянули, что не найти ни начал, ни концов? Ведь должна же быть какая-то одна, коренная правда?! Почему я не могу ее отыскать?»

Павел и принимает необходимость общего движения жизни вперед, в данном случае необходимость электростанции, но он же видит, как часто торжествует некий поспешный «тяп-ляп», он же сомневается: «А не слишком ли дорогая цена? Не переплатить бы?» На смену Матёре идет поселок, «сработанный хоть и богато, красиво, домик к домику, линейка к линейке, да поставленный так не по-людски и несуразно, что хоть руками развести». Но самое тревожное для Павла — это те реакции, которые возникают в тех, кто беспечно принимает его абсолютную экономическую несуразность — ни хлеба там толком не вырастишь, ни скота не разведешь — а зачем, привезут, дядя накормит! Облегченность городской жизни — чувствует Павел — и человека делает легковеснее, «без твердости и надежности», когда «любому дурному ветру ничего не стоит подхватить тебя и сорвать». Народ «другую привычку возьмет», жить для комфорта, полегче, без особого труда, боли и ответственности, не видя дальше сиюминутного довольства, а дальше будь что будет. А такая жизненная логика уже, как раковая опухоль, способна изъесть весь организм и где-то в своей серой перспективе грозит бедой.

Композиционный центр повести — самая ее середина, 11-я глава, в которой полдеревни вернулось на

Матёру, собралось на последний сенокос. Предсмертно всплеснулась жизнь по былому закону, идет прощание с землей, прощание не созерцательно-пассивное, но в активном с ней взаимодействии, в объятии жаркого, радостного труда. И сама природа рисуется писателем сменой ее состояния от утра до ночи в благодостной гармонии с людьми, расстающимися с ней. В это опьянение Матёрой примешивается горькое сознание последнего свидания; возвращаясь с покоса, поют «прощальную — номинальную» песню как «дружное и безнадежное заклинание», от которого «подплывало кровью сердце». Здесь особенно чувствуется обобщенный характер образа Матёры, иносказательные обертотны замысла писателя. Все вырастает в символ расставания с естественной природной жизнью, как если бы готовились земляне отлететь со своей теплой обжитой планеты в холодные вселенские дали, какие-нибудь пусть удобные, но искусственные, эфирные поселения, в пока чужой, научно построенный космический дом.

Два основных идейных оппонента у Распутина — Дарья и ее внук Андрей; центральные главы повести (от 12-й до 15-й) содержат их спор. Здесь высказаны самые глубокие прозрения народного философа, каким, по существу, является старуха Дарья. Она представлена писателем как такой «строгий и справедливый характер», который несет преемственно передаваемую службу необходимого нравственного центра сельского коллектива. Она — опора слабых и сомневающихся, рядом с ней собираются, чтобы «и себя почувствовать смелей и надежней». В отличие от Богодула, еще как бы не выделившегося из природы, который «по-звериному рычит да бурчит», изъясняя этим какое-то глубоко верное чувство и свою правду, Дарьино понимание жизни и человека дошло до высокого градуса сознания, она в повести истинный «резонер», в хорошем смысле слова, она-то и больше всех говорит, спорит, разворачивает довод за доводом.

У Андрея и у Дарьи — своя логика, свои исходные эмоциональные импульсы, ее питающие. Молодой человек весь во власти оптимистических лозунгов «человек — царь природы», «что захочет, то и сделает», «надо не поддаваться судьбе, самому распоряжаться над ней», рвется на самую стройку, то есть готов собственными руками Матёру топить, «воду на нас пускать...» — как задохнулась в понимании Дарья. Сейчас требуется электричество, и «наша Матёра на электричество пойдет» (так сказать, «Матёру на мыло!»). Траекторию его жизненного движения трезво осознает его отец: от земли — на «передний край», от первой он окончательно отошел и рвется на второй. Его увлекают большие масштабы, ценностью кажется только благо целого, люди на большой стройке в его представлении «там и живут только для этой работы, а вы здесь вроде как наоборот, вроде как работаете для жизни». «Там» и «вы» — простенько, еще юношески наивно, не поднимаясь над уровнем лозунгов, Андрей выдает точные оппозиции: «Вы почему-то о себе только думаете, да и то, однако, памятью больше думаете, памяти у вас много накопилось, а там думают обо всех сразу». Тут две точки отсчета: о каждом в отдельности человеке, и не только живом, но и мертвом (ведь и почившие — часть целого человечества, более того, значительнейшая его часть, к которой и каждый живущий вскоре примкнет) и обо всех сразу, при этом кому-то из этих «всех» может быть и плохо, так надо для целого. Для Дарьи такой подход неприемлем: «Мать, ежели она одного ребенка холит, а другого неволит, — худая мать». И уж совсем дикими второй точке зрения, начисто срезающей глубинную вертикаль человечества, кажутся какие-то переживания об участии усопших, заботы о могилах, неужели всерьез такое возможно выкапывать, с прахом возиться... Тут уж, кажется, пропасть лежит между Дарьей и Андреем. Но почему так тянет внука говорить с бабушкой,

вслушиваться в ее столь странные и неожиданные оценки и прогнозы?

Почему бабушке жалко человека, почему он в ее представлении «маленький», и на гордый афоризм «человек — царь природы» она отвечает своей прибауткой: «Поцарует, поцарует, да загорюет»? В рассуждениях Дарьи — главное замечательная трезвость взгляда на природу человека, столь необходимая для правильной жизни и действия в мире. Та же безграничная вера в силы человека, в его право перекраивать все в природе по собственной воле, не разобравшись до конца во всей взаимосвязи живого и неживого на земле, идеализация его природы, которой предан Андрей, по мнению Дарьи, может привести к большой беде. Ее жизненный опыт, вобравший в себя мудрость поколений, ее глубокий ум и чуткая совесть видят всю противоречивость и несовершенство природы человека: и ее смертную ограниченность, и «несовершеннолетие» человека («...родился ребетенком и во всю жисть ребетенком же и остался. И бесится, дурит — ребетенком, и плачет — ребетенком»), и ту «неродственность», которую он никак преодолеть не может («...от одного отца-матери — встретился, побыл, поговорил, поиграл в родство и разошелся — каждому своя дорога. Нет, дик, дик человек...», «слабы мы, непамятливы и разорены душой»).

Дарья точно съхватывает противоречия прогресса, односторонне направленного на технический путь, забывающего о необходимости «органического» усовершенствования самой физической природы человека. В технику, прогресс внешних человеку орудий уходят все усилия ума и таланта, а сам человек, может быть, еще слабее стал с ростом его искусственных подпорок: сам двигается мало, его возят машины, думает и рассчитывает меньше, работают умные счетно-вычислительные и прочие машины. «А че, не маленький, ли че ли? <...> Не прибыл, поди-ка. Какой был, такой и есть.

Был о двух руках-ногах, боле не приросло. А жисть раскипяти — и ил... Он думает, он хозяин над ей, а он давн-о-о уж не хозяин. Давно из рук ее упустил... Машины на вас работают. Но-но. Давно ж не оне на вас, а вы на их работаете...» Человек уже не властвует полностью над самими же им развитыми техническими возможностями, прогресс, безудержно несущаяся жизнь, как языческий молох, требует все новых и новых жертв: «Матёру ей подавай, оголодала она. Однуе бы только Матёру?! Схапает, помырчит — пофырчит и ишо сильней того затребует. Опеть давай. А куда деться: будете давай. Иначе вам пропаловка. Вы ее из вожжей отпустили, теперь ее не остановишь».

Еще один тонкий момент подчеркивает Дарья: вот превозносится человек своими успехами в покорении природных сил, в развитии науки и техники: «загордел, человек, ох, загордел. Гордей, тебе же хуже. Тот малахольный, который под собой сук рубил, тоже много чего об себе думал». И если 20—40-е годы могли быть безудержно оптимистичными в своем пафосе преобразования природного мира, то наше время с его экологическим кризисом, страшными, часто гибельными последствиями непродуманного вторжения человеческой, прежде всего промышленной деятельности в установившуюся взаимосвязь природных явлений и законов может внимательнее прислушаться к взгляду старой мудрой женщины, воплощающей духовный опыт народа.

А разве не заставляет нас задуматься о каких-то существенных противоречиях научно-технического прогресса уже тот очевиднейший факт, что рост положительных достижений человечества идет одновременно с накоплением такого же количества разрушительных возможностей, которые грозят вообще разрушить зону творчества и вообще жизни. Наука, основная созидательная сила современного мира, работает с равным циничным успехом и на разрушение. Дарья говорит

о, казалось бы, простейших ценностях: душе, нравственности, необходимости думать о конкретном человеке, ставить этого человека, его жизнь высшим критерием блага, смыслом развития. А если этого нет, если тот же прогресс и главная его движущая сила — наука выбрасывают эти ценности, то как бы действительно не вышло, что сук будет срублен. Вспомним, что давний скептицизм Льва Толстого по отношению к научному прогрессу был основан как раз на отрицательных чертах науки и практического приложения ее результатов в частнособственническом обществе, связанных с отсутствием в них ясного нравственного критерия. Вплоть до настоящего времени нередко утверждается мнение, в том числе и самими учеными, что этот критерий ограничивает дерзания испытующей, экспериментирующей мысли, подрывает якобы сам принцип свободы научного поиска. Между тем само существование страшных призраков будущего: всеобщего атомного уничтожения, чудовищных генетических манипуляций и т. д. — связано и с тем отсутствием рефлекса высшей цели, той души, о которой еще раз напоминает старая крестьянка, в самих недрах научного исследования, с отсутствием четкого понимания, для чего оно, к чему стремится. Тогда действительно наука может превратиться в какого-то распоясавшегося демона, который сам не знает, куда его понесет, — в рай или в ад. «Сейчас, как никогда, — писал Распутин, — встает вопрос о моральном праве ученого на открытие. Как никогда, встает вопрос о нравственной деятельности каждого из нас»¹. Вопрос о нравственных пределах прогресса, о человеке как мериле этих границ стал важнейшей философской проблемой повести.

Дарья напоминает, что главное — не просто научное, техническое, промышленное могущество человека

¹ Распутин В. Не мог не проститься с Матерью // Лит. газ. — 1977. — 16 марта.

ради могущества; должна быть удовлетворена какая-то другая глубинная потребность человека, потребность в смысле жизни, жизни каждого из живущих и когда-то живших, всей жизни вообще. Этот смысл лишь предчувствуется в повести в особых благодатных состояниях, когда открывается душа в песнях, перед красотой вечеряющего мира, и ее подхватывает ввысь, обвеивает дуновением истинной Жизни. Может быть, это чувство — «одно и вечно... и вынесет когда-нибудь к чему-то, ради чего жили поколения людей».

Принес ли нам нечто новое голос Дарьи? Надо ли прислушаться к нему? Мы часто становимся пленниками довольно поверхностного взгляда на человека. Последний выключается из многообразия своих связей и бытийственных корней, сводясь только к социальному, экономическому агенту или сейчас живущей психологической единице. Труд земледельцев включен в природные, космические циклы, научает его чутко прислушиваться и к выси, и к глубине мира, он более космичен. Переживание и понимание жизни у Дарьи не плоскостное, не поверхностно-оптимистическое, а глубокое и трагическое, ибо ей открыты противоречия жизни и ее развития. Силы, лепящие человеческую судьбу, не лежат для нее на поверхности; для нее реально существуют умершие, духовные энергии, идущие от туда, есть и со-весть о должном, укорененная в самой душе человека, но есть и слабая животная природа, и дикость, и падкость на легкий путь забвения и наслаждения минутой.

К концу повести набирает силу голос писателя, поднимается в высоту и проникновенно-душевной, и трагической, и саркастической. Распутин демонстрирует последствия распыления единой кровной крестьянской ответственности за урожай. Перемешали население, раздробили нераздробимые земледельческие операции: одни сеют, другие ухаживают, а собирают всеем «чужие дяди и тети». Такова та «орда из города

человек в тридцать», что нагрязнула на Матёру (16-я глава): послали ее на уборку хлеба, сами не выращивали, не их тут все, временщики, им бы попить, погулять, время живота здесь поразухабистее провести. Для остающихся матёринцев они уже как без образа человеческого, страшны и дики, наши старушки прячутся от них, боятся этой безответственной, разгульной стихии. То же в другом роде и школьники, присланные на картошку (18-я глава), для них уборка — игра, оперяют картофелину стрелой из перьев, выдернутых из живых кур и петухов, теряющих голос от такой экзекуции, и подбрасывают вверх или кому в спину: «Играли — такой народ! Что с него взять!» Разложили деревенский труд на всех, на все городское население, которому все равно, лишь бы побыстрее да повеселее. И как естественное следствие противоестественности происходящего: с обилием собранного урожая непонятно что и делать, куда девать.

В последней главе Распутин вновь возвращается к Павлу, передает то ощущение без-субстанциального, заведенного существования, которое поселилось в нем. Это «свихнутое и чужедальное, как у лунатика, состояние», действие по инерции, «без памяти и без мысли» во многом родилось в нем как раз из выдернутости естественных корней: «все, как у чужого дяди, делаешь с оглядкой, на все ждешь указаний». Выветрилась и ответственность, и боль, и душа как бы побавилась, затянулась равнодушием. Одним росчерком, в две-три детали встают зримые для нас иронические приметы создаваемого «новой» жизнью типа: жена Павла Соня, сразу обрюзгшая, ставшая тонко и с гордостью разбираться в своих вдруг обретенных болячках и сложных аптечных лекарствах против них. Совсем спивается Петруха, но преисполняется при этом чувством особой гордости, нужности своей этому укладу: «Че бы вы делали без этих пьяниц?..»

Но как ни корежь естество жизни, оно все равно

должно взять свое — верит Павел. И здесь, на этом несуразном клочке земли, приживутся люди, трудом и терпением вынуждены будут добыть из него толк. Надеждой светится и история-притча о старом листвене (19-я глава), перед которым оказались бессильны пожогщики и очистители острова от всякой живности и вещиности. Ни топор, ни огонь, ни бензопила его не взяли, ничто... Один на всем острове устоял! Но какой это один! «Царский листвень» стоит «вечно, могуче и властно», недаром создана народом легенда, что уходит он в самое дно реки, что им земля острова и держится, потому и поклонялись ему в старые времена как языческому божеству. Три раза (как в сказке) подбираются к нему пожогщики, каждый раз с прибаутками: «у нас дважды два четыре», «у нас пятью пять — двадцать пять», «у нас шестью шесть — тридцать шесть», удостоверяющих их полную уверенность в своей власти над природой. Замечателен сам этот контраст между мужичками, пригодишками «эвклидова ума», готового все рационализировать и верящего в легкую победу с помощью своих технических чудес, — и выстоявшего, не поддавшегося могучего лиственя, вырастающего в символ глубины, стойкости, иррациональности природного корня жизни. Недаром, с досадой отступившись от «царского лиственя», мужички сравнивают его с Богодулом: «Такой же ненормальный», не улегся послушно в прокрустово ложе их представления и плана.

А Дарья, обрядив свою избу к смерти (20-я глава), ушла из дому и целый день бродила без памяти по острову («помнила только... все будто сбоку бежал какой-то маленький, невиданный раньше зверек и пытался заглянуть ей в глаза»), и находят ее вечером у «царского лиственя». Все они союзники в единой беде, грозящей земле: силы матери-природы (Хозяин острова, листвень) и Дарья, родственно-отеческое сознание и совесть человека.

К концу повести нагнетается глубинная, трагическая тема Дарьи. Старухи собираются под одну крышу вокруг Дарьи. Но каждая из них еще глядит вперед, впускает в себя мечты, поддается иллюзиям и надеждам: Катерина мечтает, что ее Петруха образумится, заведет семью, и она сумеет помянуть внучат. Сима ждет себе от судьбы старичка, чтобы приложить к нему свою неутоленную женскую потребность за кем-то ухаживать, да и внучок Коля у нее на руках, его поднимать надо. Одна Дарья уже будто ничего не хочет от будущего, «и самых простых желаний, кажется, не осталось. Все сошло в одну сторону. На что ей, верно, надеяться? На смерть? Этого не минуешь, на это можно не тратить надежду». Умереть легко, и не стремится она к этому. Смерть — зона рока, неизбежности, падения, распада. Нет ничего проще, как умереть, достаточно замереть, не двигаться, не есть, не пить, или, напротив, одно движение — и готово. А как трудно все остальное, даже просто поддерживать живым свой организм, не говоря уже о достойной человека жизни, сильной и доброй, — сколько для этого надо терпения, усилий воли, ума и сердца! Но вместе с тем разве можно сказать про Дарью, что она изжитый, годный лишь на смерть человек? Никто в повести не живет такой интенсивной духовной жизнью, как она, никто так глубоко не думает об общем, о жизни, о человеке, о совести и ответственности. Просто направление ее духовной жизни для нас необычно. Ей дано драгоценное чувство рода, того, что сейчас живущий человек «лишь в малой доле» на этой земле; она умеет поддерживать контакт с той большей, ушедшей в землю частью, чувствовать самой своей жизнью ответственность за них.

Одна Дарья целиком повернута на ушедших, тут весь ее сердечный трепет, чуткое вслушивание в свою душу. Эта ее самая потаенная, интимно-лирическая тема выходит на поверхность в трех свиданиях с род-

ными усопшими на кладбище. Из них третье — самое напряженно-трагическое, уже после того, как становится окончательно ясно (как она говорит Павлу), что: «Могилки, значитца, так и оставим? Могилки наши, изродные? Под воду?.. Ежели мы кинули, нас с тобой не задумаются кинут... О-ох, нелюди мы, боле никто». Это последнее свидание происходит, когда деревня уже опустошена, увезли картошку и корову, осталось поджечь избы, и кладбище тоже разорено, нет «ни крестов, ни тумбочек, ни оградок», все потихоньку подчищено. «Вокруг среди родных березок и сосен, кустов рябины и черемухи лежали оголенные, обезображенные могилы, горбатясь поросшими травой бугорками, чуть ли не в каждой второй из них покоилась родня: братья, сестра, дядья, тетки, деды, прадеды, и дальше, дальше...»

Дарья приходит на могилки тех, «кто дал ей жизнь», для покаяния, выпросить прощение, за то что не смогла предотвратить то, что с ними вскоре произойдет. Ее растревоженной совести представляется видение будущего Суда, где расходящимся клином стоит весь ее род, а она на острие этого клина как ответчица: «А голоса все громче, все нетерпеливей и яростней... Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего».

Мировая литература, особенно романтическая поэзия — существовала и целая кладбищенская лирика — не раз приводила своих героев на кладбище. Тужили об ушедших, горевали о собственном неизбежном конце. Здесь тоска конечности особенно усиливалась самым местом элегического раздумья. Грустный звук мог соседствовать с философическим цинизмом, порождаемым зрелищем бренности всего и всех (вспомним знаменитые речи могильщика в «Гамлете»). Старуха Дарья продолжает те принципиально новые для литературы акценты долга перед умершими, которые так явственно прозвучали у Андрея Платонова... Здесь же,

на кладбище, героиня Распутина заново рождает те вечные вопросы, которые всегда звучали в человеческой душе, но рождает и ставит их уже с новым обогащением. «И кто знает правду о человеке: зачем он живет? Ради жизни самой, ради детей, чтобы и дети оставили детей, и дети детей оставили детей или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение? И если ради детей, ради движения, ради этого непрерывного продергивания — зачем тогда приходиться на эти могилы». Она не может принять дурной бесконечности «продергивания» родовой нити; один узелок — живая личность — распустился, другой — завязался, тоже распустился и так без конца. Если так, то правы неоглядывающиеся Клавка Стригунова и Петруха, журирующие настоящим, так сказать, «пирующие на могилах» отцов и предков. Сама Дарья ищет ответа, пока он для нее таков: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни», но и это, — понимает она, — еще не вся правда, полный ее объем еще предстоит добыть («снести это сполна виденное, слышанное и испытанное с собой и получить взамен полную правду»).

Трагичен тот «раскол», в который уходит здесь горстка старых людей; мощно прет новое, неоглядное и мящее себя нескончаемым, и вот в повести Распутина еще раздался их глас уже почти на пороге гроба: «Послушайте, скоро некому уже будет это сказать! Может, что надо подобрать в ваше движение, не все сметать, мы же не мусор, не забудьте наши ценности!» В символической завершающей сцене в густом тумане заблудился катер, ищущий Матёру, но и остатные матёринцы, сбившись в единую кучку в бараче Богодула, как старообрядцы-самосожженцы, без света, в темноте ведут странный разговор, не разговор, а словесное ощупывание друг друга, словно призраки, потерявшиеся между тем и этим светом...

«Прощание с Матёрой» — не столько повествование о некоем конкретном затоплении одного сибирско-

го острова, сколько философская повесть, ставящая вопрос о границах и нравственных пределах прогресса. Насыщенно-символическое ее звучание расширяет смысл происходящего до судьбы целой земли, прощания с натурально-природным укладом. Но природно-родовую основу жизни нельзя просто выкинуть, ее надо воссоединить с движением, с развитием, с задачей преодоления несовершенства, физической и нравственной немощи человека. Каждое прощание, даже готовящее переход на качественно высшую, необходимую в развитии ступень не может происходить без боли и трагедии, разрыва с устоявшимся и в своей сбалансированности гармоничным порядком. Прощаться надо, без него нет движения, вопрос в том, как прощаться, хамитически ли, отбросив все, как старую рухлядь, или любовно-человечески, не отряхивая родной прах с новой, скрипящей еще обуви, не забыв взять с собой все то нетленно ценное, что выработали поколения живых людей до тебя. Взгляд старухи Дарьи вносит важнейшие измерения в восприятие и понимание мира, не одномерно-сиюминутные, но глубинные, связанные с включенностью человека и в общеприродную, космическую жизнь, и в родовую цепь преемственности поколений. Вспомним, как другой современный герой, айтматовский Едигей, готов идти и биться за то, чтобы космодром не вытеснял кладбища, прогресс не попирает прошлого. Корни и вершины человеческого бытия нельзя разделять, это может привести лишь к усыханию и гибели древа жизни на Земле.

Труд души

(Поздние рассказы)

О характере рассказов Распутина, опубликованных в журнале «Наш современник» (1982, № 7), на мой взгляд, лучше всего сказал А. Адамович: «Новое, дей-

ствительно новое здесь — подчеркнутое чувство реальности происходящего. Реальность страстно утверждаемой художником нашей человеческой неисчерпаемости <...>. Человек в них — существо, себя самого удивляющее — глубинами, просторами, которые в нем сокрыты. И вдруг распахивается существо светоносное¹. Жизнь, представленная в этих вещах, — почти исключительно жизнь человеческой души. «Здесь новый уровень общения людей, — отмечал Вл. Крупин, — здесь душа с душой говорит»².

Пятнадцатилетний подросток Саня из «Век живи — век люби» только выходит в настоящее осознание своей личности, его чувство себя и окружающего еще незамутнено отвлекающей, деловой суетой, но зато и то внутреннее рождение Сани во взрослого человека, в котором мы его застаем к началу рассказа, носит пока еще самый общий, можно сказать, теоретический характер. Юный герой остро переживает момент своего как бы философского самоопределения в качестве именно человека, этого совершенно особого природного, космического существа, которым ему привелось родиться: какова же его природа, зачем он явился на землю и что такое мир, где он оказался. Вечные вопросы, но для Сани они первые, только в нем возникшие, и разрешить их нужно именно ему и для себя. И его домогание истины, домогание пути идет буквально в форме вопроса. И хотя нет вроде на него ответа, но поставлен он им так, что направление поисков, вектор его веры в человека, «столь законченного в своих формах и способностях и столь возвышенного среди всего остального мира», совершенно явствен.

¹ А да м о в и ч А. Светоносная реальность//Лит. газ.—1982.—1 сент.

² К р у п и н Вл. Штрихи к портрету Валентина Распутина//Лит. Россия.—1983.—№ 1.

Стечением удачных для него обстоятельств Саня остается совсем один в деревне, обретает хоть на какое-то время столь желанную полную самостоятельность (а его всегда завораживало само это слово: надо же самому стоять на своих ногах!). Его берет с собой в дальнее, заповедное место тайги на сбор голубицы мужик Митяй. С ними же идет и некий дядя Володя. Этот односуточный поход стал для героя рассказа чудным мгновением открытия мира в его живой, многоликой и таинственной полноте, а через мир — и самого себя в своих душевных глубинах. Подросток проникает в настоящий первозданный храм Природы («величественное в красоте его и покое первобытное раздолье»), где она ему, чуткому, сознательному, чувствующему созданию, открывает свою настоящую жизнь, впускает в свои празднества, во всех сменах блистательных декораций, от утра, полдня до вечера и ночи. Часто у Распутина природа несколько как бы замутнена или «смазана» состоянием человека, находящегося в ней. А тут Саня — идеально чистый сосуд (как первочеловек и перевозитель), и мир вливается в него в своей истинной красоте и величии.

Недаром день в этом рассказе называется «заглавным», но, собственно, все обнаружения природной жизни хочется здесь написать и прочесть с большой буквы. Всё в зените и пределе своей сущности как воплощение самой идеи Дня и Ночи: «его величество и его сиятельство день» и ночь, первая ночь Сани в тайге, открывающая почти по-тютчевски нечто неизмеримо большее, чем просто жизнь самой земли, дневное кипение ее тварей, когда выступает таинственное бытие самого космоса. Саня домогается понять, что оно такое, это бытие, и что, как ему кажется, оно пытается внушить ему.

Настоящий контакт с миром у героя идет моментами, когда ему удастся как бы отключить свое «я»,

стать чистым приемником волн космической жизни. Тогда он чует и «звучание исполински-глубокой, затаенной тоски», и какой-то зов, идущий откуда-то из глубин беззвездной ночи, и, наконец, ощущение «приятного тепла», «особенной полноты». Такое состояние Тютчев, «самая ночная душа» русской поэзии, по слову Блока, когда-то поразительно определил как «всезрящий сон»: снимаются краски, заботы, общее оглушение дня, отключается дневное сознание — и поэт погружается в состояние особого покоя, «бездействие глубокое». Такой «всезрящий сон» познавательно значительно ценнее, чем простое бодрствование: в нем чутче слышится скрытая жизнь мира, прорывается кора вещества, открывается люк в недра бытия, а в самом человеке — в его подсознание, ночную сторону души (у Сани последнее произойдет в его финальном сне). У Тютчева — вокруг уснувший мир живых, торжествует всеобщее беспамятство (как вокруг Сани у костра все спят и вокруг на сотню километров ни души), и лишь Поэт, визионер, медиатор, чует этот тайный Час, ночную мистерию космоса, великую Полночь, чует и ищет передать словами:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Из ночи Саня выходит в день, тоже не простой, а «вышний и всеславный», в «тепло и сияние до конца распахнувшегося, замершего над ним во всей своей благодати и мощи, раскрытой бездонности и нежности» дня. Разворачивается контраст абсолютной темноты ночи, дышавшей присутствием высшей и единой тайны, и дня, этого сверкающего, звенящего голосами неисчислимой твари праздника бытия. Вхождение Сани в великую «мистерию» *природной и космической жизни* передано писателем с поразительной силой, кажет-

ся, достигнуты какие-то почти чудесные возможности словесно выразить «неизъяснимость мира».

Но самого героя мучает неопределенность его ощущений и восприятий, теряющихся в тумане «чего-то», «каких-то», «зачем-то», «где-то», «когда-то» и т. д. Всеми своими способностями он пытается «чувствовать, угадывать, внимать» природной жизни, но никак она не поддается «какому-нибудь умственному извлечению из себя». Саня чувствует, что он близок, как никогда, к тому, чтобы схватить и обозначить истину мира, то, что он есть, в чем суть и смысл явления его стихий, его существ... Но близко, да не ухватишь никак, «неужели то же самое у всех? — спрашивает себя юноша. — И чего же недоставало в нем, чтобы увидеть и понять? Какого, способного отделиться, чтобы встретить и ввести вовнутрь существа-вещества, из каких глубин, какого изначалья?»

Кстати, обилие слов, выражающих неопределенности разного рода: «какой-то», «куда-то», «зачем-то», «почему-то» и т. д., их чрезвычайная частота употребления в речи — языковой факт, характерный именно для русского языка, почти как поразительно богатое, какое-то бессмысленное для другой языковой логики употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов. Если при помощи последних проявляется какое-то особенно ласково-любовное отношение к каждому существу и предмету мира (трава — она же и травонька, и травиночка, и травка, и травушка), то в первом случае отражается, может быть, чуткость к дали, еще неоформенной знанием (прохождением, освоением), к пространственной бесконечности, и смутная устремленность к овладению областями, лежащими за прямым, телесным, осязаемым и видимым опытом человека. В этих словах-неопределенностях, в продирании сквозь них ума есть и некое мучение от нескончаемых попыток поймать мир в наши познавательные сети, и желание избавиться от какой-то смуты и мути, засти-

лающих зрение Истины. Но и реалистически-познавательный такт, отказывающийся выдавать приближенность и неточность за достоверное знание. Недаром при всем мучении этой неопределенностью посещает распутинского героя сомнение: не лучше ли эта открытость на бесконечность усилий ума, опыта, интуиции, чем топорная, преждевременная, самодовольная определенность: «И как знать: если бы он оказался в состоянии угадать и принять в себя эту загадочную и желанную неопределенность, раскрыть и назвать ее словом — не стало бы это примерно тем же, что говорящий попугай среди людей?»

Рассказ «Век живи — век люби» построен на резком сбое настроения, тона, лада. Интересно, что как только все трое вышли из заповедных мест тайги, то и природа как бы свернула роскошный покров своего пиршества и рассыпалась на отдельные, «не сходящиеся в одно целое» явления и существования. Куда подевались «бесконечная и яростная благодать» окружающего, «звонкая и чистая мощь дня», «светозарное могучее течение» солнца, вся эта торжественно-мистериальная авторская лексика? «Догорел свет, небо потухло, не давая глубины, и затмилось; сглула выскочили над Байкалом слабые, мутные звездочки и тут же, как одернутые, скрылись <...> вода в море, притушенная скучным небом, едва мерцала дрожащим и искривленным, как бы проникающим из-под дна свечением»; подул «вялый, прерывистый ветер». И тут-то на этом новом фоне особенно отчетливо дошли до слуха Сани (ранее закрытого для тако́го) «неразборчивые и недружелюбные голоса дяди Володи и Митяя». Такое изменение природного лика, конечно, отражает спад в душе самого героя; его покидает то недолго длящееся состояние особой сосредоточенности и подъема, которое способно собрать мир в единство, дать ему обнаружиться (для тебя же) в своей полноте и сути.

Резко, с высот восторженного парения и слияния

с миром кидает Саню в человеческую пакость, особенно омерзительную в силу самой своей мелкости. Оказалось, всю ягоду, которую с таким азартным проникновением в «живое и чувственное рукоделье» сбора набрал подросток, надо тут же выбросить: он ее складывал в оцинкованное ведро, и она вся отравленная, негодная. А дядя Володя это заметил сразу, но никак не предупредил вовремя паренька из какого-то странного злорадства. Казалось бы, именно этот контраст хотел выявить автор: блистательная природно-космическая рамка, а в ней гадят и скрежещут люди. Но на этом писатель не останавливается.

Переворощено все нутро юноши, был он и вознесен и восхищен, и повержен и оскорблен, на большие пределы испытан. Спит он в эту ночь уже дома, и во сне звучат в нем разные голоса, и не только его дневного, одномерного сознания, но и поддонные, уходящие в толщу предков, тех сил, энергий и характеров, которые его конкретно «готовили», выносили и вынесли в конце концов к бытию, на белый свет. И слышит он в их хоре не только те, какие ему в себе знакомы и ведомы, но... «один голос произнес такое, такие грязные и грубые слова и таким привычно-уверенным тоном, чего в нем не было и никогда не могло быть.

«Он проснулся в ужасе: что это? кто это? откуда в нем это взялось?» Этим вопросом буквально кончается рассказ. Остановись он за абзац до этого, проклятием Митяя дяде Володе за его подлость: «На тебя первая же лесина сама свалится, первый же камень оборвется. Вот увидишь. Они такие фокусы не любят... ой, не любят», — не вышел бы читатель к настоящей глубине понимания человека, увело бы его на более мелкий уровень мстящей эмоции. Нет, загляни в себя, в своем глазу увидь «бревно», в себе ищи и вытравляй то недостойное, что есть в каждом, и не вали свою «праведную» злобу только на другого, на своего ближнего, который в силу каких-то его обстоятельств

повернулся к тебе своей «гадкой» стороной. Может, самого дядю Володю когда-то, когда он еще далеко не был дядей, так же, или еще более жестоко, в свое время проучили люди. Мы всего не знаем, а раз не знаем, не можем безоговорочно осуждать. Эта подспудно таящаяся, аналитическая нота, относящаяся к миру людей, их межчеловеческих отношений, введенная так художественно ненавязчиво, достойно венчает открытие большого природного мира, которое здесь происходит.

В рассказе «Что передать вороне?» (первая публикация в альманахе «Сибирь», 1981, № 5) Распутин рассуждает об «особых заданиях», которые дает человеку душа, и спрашивает за них «с нас по своему счету». В рассказе как раз и происходит конфликт между принятым заранее волевым решением, которое в данный момент кажется самым важным, и душевными требованиями, тихо заявляющими себя изнутри человека.

Автор рассказывает о себе, создается впечатление полной жизненной, даже биографической достоверности происходящего: он трудится над какой-то своей литературной вещью в домике на Байкале, приезжает на день в город, чтобы сделать необходимые дела, повидаться с женой и дочерью и обязательно вечером вернуться к наладившейся работе. Вторгается непредусмотренное обстоятельство: желание пятилетней дочки. Ей надо, чтобы папа остался с ней дома хотя бы на вечер, до утра. Не каприз, не упрямство, а нечто серьезное, ей насущно необходимое удостоверяет эта просьба не уезжать, даже не просьба, а мольба, «высказанная сдержанно, с достоинством, по всем существом». В герое побеждают воспитанные длительными волевыми упражнениями правила, голос сердца и интуиции задушен; девочка замкнулась в себе, ушла далеко-далеко от отца. Даже последняя надежда на прощение при расставании, как было заведено в этой семье, провалилась.

«— До свидания. Что передать вороне?»

— Ничего. До свидания,— отводя глаза, сказала она как-то безразлично и ловко, голосом, который ей рано было иметь». А ворона эта, реально существовавшая недалеко от дачного домика у Байкала, была постоянным персонажем созданного ими полусказочного мира: будто бы и в разлуке она все видела, что происходит с девочкой, и приносила о ней вести отцу. А тут девочка впервые вышла из игры, из сказки, включилась во взрослую поверхностную условность отношений, оскорбленная тем, что ее прямой душевный клич не дошел до отца.

Итак, на пути души, ее порывов, ее требований встает твердость характера, заведенность жизненных жестов. Последнее подчеркивается в описании всего обратного пути героя, начиная с того момента, когда уже, сидя в автобусе, порывался он вернуться, да привычный автоматизм оказался сильнее: урвал себе место, присиделся... Наконец, с грехом пополам вернулся писатель в свое уединение, к рабочему месту, но тут-то и началась «страшная месь» самого организма. Его главный настройщик — душа подверглась грубому насилию воли и «долга», не дали ей откликнуться на зов другой души, трепетно нуждавшейся в этом отзыве. И вот теперь холодный, опустошенный организм оказывается ни на что не годным, работать он не в состоянии, раз не вдохновляет его такая малость — душа, находящаяся в согласии с самой собой, не страдающая тупой виной.

В этом рассказе, как нигде, особенно чувствуется потребность писателя в прямом самовыражении. По существу, это почти дневниковая запись одного дня жизни, но тщательно художественно отделанная. Распутин достиг такого творческого этапа, когда материал его жизни может непосредственно стать предметом литературы. И нам, читателям, только, пожалуй, сейчас, когда писатель завоевал нашу прочную любовь, он по-настоящему интересен во всем: не только в своей

внутренней жизни и переживаниях, своих вкусах и пристрастиях, но и в бытовых привычках, в деталях «кухни» творческого процесса. Во все это он нас и вводит. Его открытость и доверие к другу читателю обязывают и последнего к чуткому пониманию. Мы становимся свидетелями экзистенциально-философского самоанализа писателя, узнаем о мучающем его чувстве какого-то несовпадения с самим собой, об ощущении своей «случайности», внутренней «беспризорности» и «подменности», как будто его по ошибке воплотили вместо кого-то другого в это тело и поместили в эту судьбу, потому-то он и не осознает их до конца своими. Где его «я», так сказать, изначальное, основное», с которым «произошло бы полное и счастливое совпадение»? Нам открывается и замечательная медитативная способность писателя, погружающая его на скрытые уровни душевной и духовной реальности, опыт которой он умеет точно донести до своих читателей.

То, что происходит здесь с героем во время его прогулки на берегу Байкала — это и продолжение опыта Сани, и дальнейшее его качественное углубление. Как Саня, он не просто наблюдает окружающий мир (в данном случае кружение неба над Байкалом и воды в нем), а пытается проникнуть в тайну согласованной жизни стихий, в силы, движущие природной космической мистерией. В русской поэзии вещуном этих тайн, на что-то намекнувший в них, был Тютчев. «Вечные вопросы» у Распутина также не замыкаются на человеке, они простираются на весь мир, тайну его устройства. Но вскоре автор перестает задавать себе и такие вопросы, он погружается на еще более глубокий уровень медитации, когда как бы меркнут в своей отдельности органы чувств, обычно уловляющие и анализирующие различные качества и стороны окружающего. Истинную целостность мира может ощутить лишь полнота восприятия, не расчлененного на отдельные

рецепторные каналы, слуховой, зрительный, осязательно-обонятельный («общее чувствилище», как выражается Распутин). Соотнесенность состояния воспринимающего человека и мира тут полная: отключаются все волнения, чувства, мысли героя, идет освобождение от всякого шума, житейского, психического, создается внутри полный покой; и окружающее теряет свои очертания и формы. Казалось бы, тут почти классическая схема восточной йогической медитации. Но практикующий ее ищет выхода в чистое безличное бытие, за пределами всех явленных вещей. Герой же рассказа вступает в духовный контакт с ушедшими из жизни, но для его души всё живыми, близкими и дорогими людьми. «Я не ощущал себя вовсе, всякие внутренние движения сошли из меня <...>. Я словно бы соединился с единым для всего чувствилищем и остался в нем. Ни неба я не видел, ни воды и ни земли, а в пустынном светоносном мире висела и уходила в горизонтальную даль незримая дорога, по которой то быстрее, то тише проносились голоса». На них он равняет свою душу: «Что-то во мне не нравилось им, против чего-то они возражали».

Контакты души тоньше, чем возможности других сил человека, они укоренены в такие сферы, которые недоступны одному рассудку. У души свои ценности, своя заветная жизнь, свои законы, которые выпадают из «естественно»-природного порядка. Как у Тютчева, который постоянно вспоминается в связи с последними рассказами Распутина, одна человеческая душа противостоит страшному вихрю судьбы, несущемуся в дурную бесконечность вечной смены и забвения («Что нужды ей?.. Вперед, вперед!»). Природа в своем движении стремится только вперед. Сердечная же направленность единственно в природе идет назад, стремится остановить поток всеуносящего времени, сохранить в себе, в душевной глубине на вечное поселение ушедшие события, дорогие лица:

Душа моя — Элизиум теней,

Теней безмолвных, светлых и прекрасных...

У Распутина эти тени заговорили о чем-то важном, они прочистили ему душу своим «судом», после чего ему становится «приятней и легче».

Но ночью обострившимся душевным чутьем он ощущает уже случившееся несчастье, и это тоскливое предчувствие не обманывает писателя, утром он узнает по телефону, что «дочь еще вчера слегла и лежит с высокой температурой». Разлад между разумом и сердцем, который лежит в основе грустного опыта героя «Что передать вороне?», несколько напоминает тот, что был в раннем рассказе «Рудольфио». Следование только рассудку, попытка совсем заглушить душевные интуиции в обоих случаях карается бедой.

В этих своих рассказах Распутин не боится раздвинуть возможности внутренней жизни человека за пределы рационально объяснимого, не боится предчувствий, видений, снов, фантазий, таящих человеческое, даже собственно человеческое богатство души. В рассказе «Наташа» в такой вот грезе-сне о чаемом автор летает над Байкалом, и ему в этом новом состоянии замечательного могущества и свободы человека летящего открывается новое ликующее чувство бытия, «сладостная тяга» к небу, к солнцу — «рвануться к нему и никогда не остановиться». «Я вижу, и слышу все и чувствую себя способным постичь главную, все объединяющую и все разрешающую тайну, в которой от начала и до конца сошлась жизнь». Водительницей его в этом необычном состоянии оказывается девушка Наташа. Ее-то он и встретил перед операцией в больнице, где она работала дежурной медицинской сестрой. Сначала он никак не может вспомнить, где же он ее видел раньше, что чрезвычайно важное соединило их, и только когда он отходил от послеоперационного наркоза, в его памяти всплывает это видение-

сон. Замечательно описана эта несколько полноватая, крупная девушка, источающая всем своим существом какую-то бесконечную милость, особую силу доброты, обезоруживающей всякое зло. Ее так и видишь, это вовсе не какая-нибудь бесплотная, воздушная сальфида: «...совсем еще молоденькая девушка, рослая и пухлая, но в пухлости своей какая-то вся аккуратная, без излишеств, и заманчивая, словно бы так с самого начала и задуманная, с широким, мягким, цветущим добротой лицом, встретив которое даже где-нибудь в Австралии или Новой Зеландии, можно без опаски заговорить по-русски». Больница, беспомощное и тревожное положение серьезно больного, накануне ответственной операции,— и тут же такой милосердный, в белом халате, утешающий и утишающий всех страждущих ангел-хранитель в облике медицинской сестры; недаром она и вырастает где-то в заветных видениях героя в такое необыкновенное существо, обладающее чудесными качествами, в том числе способностью преодолеть силу тяготения и дать такую же возможность другому, влить в него уверенность, убрать страх и тормозящий запрет перед невозможным: бежим и летим! Летим!

В этот небольшой рассказ тянется немало нитей из мировой литературы от самых таинственно-заповедных ее образов. Вспомним хотя бы пушкинское: «ми-молетное виденье, гений чистой красоты», лермонтовское «мечты моей созданье С глазами полными лазурного огня», тот идеал «вечно-женственного», в котором таится сила, воздымающая и преобразующая природу человека. Каждая встреча поэта в глубине своей грезящей души с этим идеалом выдает мечту об иной просветленной природе, «таком месте», где, как у Лермонтова, «любовь предстанет нам, как ангел нежный», о том «крае незнакомом, мире волшебном», в который уносится воображением Тютчев в стихотворении «Е. Н. Анненковой»:

Мы видим: с голубого свода
Нездешним светом веет нам,
Другую видим мы природу,
И без заката, без восходу
Другое солнце светит там...

Все лучше там, светлее, шире,
Так от земного далеко...
Так разнo с тем, что в нашем мире,—
И в чистом пламенном эфире
Душе так родственно-легко.

Отвечая на вопрос одного из своих читателей о том, как он представляет себе будущее, Распутин писал: «Я верю, что наступит такое время, и оно не за горами, когда люди вынуждены будут согласиться, что безоглядный и безудержный технический прогресс не служит человеку и что он не есть прогресс. Тогда, собравшись лучшими умами, люди решат, что полезно из созданного нами и что вредно, и ненужное уничтожат. Вглядевшись внимательно друг в друга, они найдут такую работу рукам, ногам и головам, которая наилучшим образом будет способствовать физическому и духовному совершенствованию человека»¹. В таком направлении думает не один Распутин. Известно, что Россия дала миру целое направление естественно-научной и философской мысли, в ряду которой стоят и К. Э. Циолковский, и В. И. Вернадский, и А. Л. Чижевский и др., которое выдвинуло идею «активной эволюции», нового сознательного этапа развития мира, когда человечество направляет его в ту сторону, в какую диктует ему разум и нравственное чувство, берет, так сказать, штурвал эволюции в свои руки. Человек понимается при этом как сознательно-творческое, «растущее» существо, призванное преобразить не только

¹ Р а с п у т и н В. Прежде всего воспитание чувств//Лит. газ.—1980.—26 марта.

внешний мир, но и собственную природу. Эти философы и ученые сумели соединить заботу о большом целом, о земле, биосфере, космосе с глубочайшими запросами высшей ценности — конкретного человека. Они выступили против крайностей чисто технического развития, за принципиально новый тип прогресса, прогресс натуральный, органический, осуществляющийся в самой природе человека. Ведь все технические орудия есть как бы проекция во вне наших сущностных сил, которым недостает ограниченных физических возможностей человеческого тела, искусственное продолжение наших органов чувств, органов действия и понимания. Развивая технику, человек не улучшает собственную природу, как таковую, оставляет себя, как есть, ограниченным и физически, и умственно. Сила его увеличивается за счет внешних ему, его телу, его мозгу орудий и машин, призванных усилить возможности и тела, и мозга. Эти машины совершенствуются и служат со все более поражающей способностью все таким же слабым, заново обучающимся людям. Разрыв между мощностью техники и слабостью самого человека, как такового, все растет и потому все более ошеломляет, даже начинает ужасать (отсюда современные мифы-фобии «восстания машин», порабощения людей будущими киборгами, могучими роботами и т. д.). Об этом же мудро, как мы помним, предупреждала и старуха Дарья. Этот ужас настоен на бессознательном чувстве вины за не тот, более легкий тип развития, который выбрало человечество. Если бы оно пошло по пути пусть медленного, но органического прогресса, всю силу ума, выдумки, расчета, озарения обратило — грубо говоря — не на искусственные приставки к своим органам, а на сами органы, их улучшение и развитие, так, чтобы человек сам мог летать (как это происходит во сне-грезе героя Распутина), видеть далеко и глубоко и т. д., то это всемогущество не могло бы тогда соединяться с чувством какой-то по-

зорной зависимости от внешних механических приспособлений, дарово подносимых каждому, все более изнеживающемуся поколению. Нельзя отрицать значения техники, нужно только поставить ее на место, не фетишизировать ее. Ведь и в созидании орудий, в развитии техники лежит импульс к экспансии самого человеческого организма в мир, к преодолению природных пределов. Недаром тот факт, что в машине человек выходит больше себя «и по размеру и по смыслу», оставался поводом для радостного потрясения и постоянной работы мысли героев А. Платонова. Но техника — это как бы первая, грубая, осуществляющаяся в кожных природных материалах примерка человечеством своих творческих, трудовых, более совершенных органов. Примерка для другого, качественно иного типа органического самосозидания. О нем мечтала, вдохновляясь идеями русских космических философов, молодая послереволюционная советская поэзия. «Мы будем человечеством крылатым!»¹ — провозглашал пролетарский поэт И. Филипченко, подобные мотивы мы встретим и у Хлебникова, и у Маяковского, и у Клюева,

¹ Подобная космическая мечта возникла еще в XIX веке, в частности, в философском труде знаменитого драматурга Сухова-Кобылина «Учение Всемира», оставшемся в рукописи. Человечество сейчас находится в земной стадии своего развития, ему предстоит еще пройти, вернее, завоевать собственным усилием еще две: солнечную (расселение землян в околосолнечном пространстве) и звездную, предполагающую освоение глубин космоса, — считал философ. Дальнейшее развитие и одухотворение человечества связано в мысли Сухова-Кобылина с достижением способности «летания», которое есть как бы отрицание пространства, победа над ним. Он пишет о «будущих органических крыльях, которыми человек, несомненно, порвет связующие его кандалы этого теллурического мира» (Сухова-Кобылин А. В. Философия летания. — ЦГАЛИ, ф. 438). Наиболее последовательно направление такого рода поисков запечатлено в «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова.

и в серии небольших революционных поэм Есенина 1917—1919 годов...

Мечта о полете, о новых чудесных возможностях человека возникает в небольшом рассказе Распутина совсем в другой атмосфере, здесь нет той громогласной патетики, утопического максимализма, каким часто сопровождалась преобразовательные, космические дерзания 20-х годов. Речь идет, скорее, о глубокой душевной потребности, о неудержимом стремлении человеческого духа расширить сферу своего познания и действия.

Рассказ «Не могу-у», кажется, стоит особняком к трем другим уже рассмотренным рассказам. В последних — тонкости богатой и изощренной душевной жизни, моменты особых прозрений, а тут — низины физического и духовного падения, до потери облика человеческого. В поезде слившийся «бич», носящий, как выясняется, вычурное имя Герольд, в ужасе и отчаянии бьется головой о стекло вагона и непрерывно стонет в надрывном крике: «Не могу-у!» В небольшой сценке писатель сумел точным росчерком обрисовать несколько ярких человеческих типов, за которыми не только различное отношение к «несчастному», но к жизни вообще. Тут и сочувствующая конкретному чужому страданию мягкая, интеллигентная старушка с книжкой в руке; и непримиримая, суровая народная старуха: «Голики! Голики несчастные! Всех бы поганой метлой повымела! Измотали, измучили народ»; и рыжий верзила, крепкий, корневой человек, верящий в необходимость и возможность искоренения этой страшной напасти и очищения народа, на безнадежное уверение Герольда, что все равно все сопьются, и сын его единственный, он буквально взрывается: «Им надо нашу линию выправлять. Понял ты, бичина? И никогда больше про своего сына так не говори. Понял? Кто-то должен или не должен после тебя, после нас грязь вычистить?!» Тут и некое «начальствующее»

лицо в «трико», которое выражает приличествующее негодование и грозитя ссадить пьяницу на ближайшей станции. Это его неожиданно зло припечатывает точным словом сам Герольд, на минуту вынырнувший из своего «ада»: «По-рожняк!», «Я вижу — это он. Это он, он! Я бич, я никто, я отброс, но я десять лет честно работал. Мой отец воевал. А этот... он всю жизнь честно бренчит. Это он, он!» Вся накипевшая в нем горечь на таких вот пустых, формальных людей, научившихся не столько дело делать, сколько правильный вид, «как полагается» реагировать, и говорить, говорить, от которых этот Герольд, очевидно, немало натерпелся, вдруг прорвалась в нем.

В этом рассказе рассуждающий, оценивающий авторский голос звучит прямо, иногда с почти публицистической страстью; за искаженной маской «сдутловатого, заросшего, тяжелого, полного дурной кровью» лица Герольда Распутин провидит тот первоначальный, светлый облик, который подарила ему природа «для простодушия и сердечного отсвета». «А вспомнить — такие же мужички, прямые предки его, с такими же русыми волосами и незатейливыми светлыми лицами, какие чудесным и редким раденьем, показывая породу, досталось ему,— шли на поле Куликово, собирались по кличу Минина и Пожарского у Нижнего Новгорода, сходились в ватагу Стеньки Разина, продирались с Ермаком за Урал, прибирая к хозяйству земли, на которых и двум прежним Россиям было просторно, победили Гитлера...» Полный боли, сострадания, негодования голос писателя пронизывает всю сцену: как же страшно распорядился собой этот человек! Но ведь не он один, размеры бедствия достаточно серьезны, и недаром в настоящее время развернута с ним самая решительная борьба. Напомню еще один важный факт: ученые, говоря о влиянии алкоголя на мозг, на наследственность, особенно в течение ряда поколений, предупреждают о возможности отрицательных из-

менений в самом народном характере. То есть речь фактически идет об угрозе ослабления тех положительных качеств открытости, доброты, миролюбия, которыми всегда отличался русский народ. На единичном случае Распутин убедительно обнаруживает деградацию спившегося человека, те яды безответственности, озлобления, безнадежности, которые сеет в души алкоголь.

Хотелось бы высказать только одну претензию к писателю: в вышеприведенной цитате, где выстроены примеры достойной деятельности предков, родителей героя, все они связаны только с ратным подвигом, с защитой Отечества от захватчиков, с народным восстанием, с завоеванием новых земель. Небось и этот несчастный, опустившийся, дошедший до точки человек, если бы оказался в таких же исключительных исторических обстоятельствах, просто не стал бы тем, чем он стал, и проявил бы себя не хуже своих предков. Почему в этом перечне не оказалось ни одного созидательного, мирного дела? А ведь только оно может увлечь, воодушевить человека в обычные спокойные времена, причем такое дело, которое обеспечивает осмысленность жизни по настоящему высокому счету, так что захватывает и удовлетворяет конкретно его, его личность.

В поздних рассказах Распутин достигает поистине замечательного, в некоторых отношениях нового для себя уровня мастерства. Тончайший душевный анализ, донесенный до читателя изощренным в своей точности словом, глубокая философичность, начисто лишенная всякой риторичности, но утопленная в изобразительной, психологической ткани повествования, всегда свойственные таланту Распутина, здесь соединились с проникновенной личной интонацией и породили новое художественное качество. Качество такой лично-субъективной достоверности и органичности, которое особенно волнует и убеждает.

По сравнению с равными рассказами значительно меняется стиль. В первых господствовало простое письмо с вкраплениями ярких образов и сравнений, от которых, как от драгоценного ожерелья, начинала играть вся незамысловатая ткань рассказа. Теперь сам синтаксис фразы, следующий за плетением мысли автора (а она ищет передать часто совершенно особое, редкое, на грани несказуемого чувство или ощущение), стал значительно сложнее. Ритмическая, мелодическая сторона речи, а ей писатель всегда придавал большую тщательность, здесь становится особенно выразительной. Распутин — мастер оттенков в передаче качеств вещей, явлений, переживаний... Эти оттенки живут в его поразительных по богатству определениях и наречиях. Вспомним хотя бы из «Последнего срока»: «высветленный, затаенно-сообщающий голос» или «нечеловеческую стынь» Анны, «суматошные от радости, еще не нашедшие землю солнечные лучи»... Из последних рассказов можно выписывать подряд. Остановимся на одном примере, взятом из рассказа «Что передать вороне?», где в природе также «неопределенно и тягостно», как в этот момент «неприкаянно и обездоленно» самому герою: «Воздух слепил глаза каким-то мутным блеском испорченного солнца; его, солнце, нельзя было показать в одном месте, оно, казалось, растеклось по всему белесо-задымленному, вяло опущенному небу и блестело со всех сторон». Протянуты тонкие нити соответствий душевного состояния нашему природному вместилищу: связи, взаимовлияния и взаимонастройки тут явные и скрытые, опознанные и таинственно-неясные.

Но при этом, в чем никак нельзя упрекнуть Распутина, так это в излишней метафоричности, и вообще в метафоричности. Можно сказать, что он ее вообще не любит. Сравнение, да! И то чрезвычайно тактично: «как будто», «казалось», ничто резко, в лоб не срав-

нивается, а тем более вещам и явлениям никак не навязываются «брачные» союзы по сходству, по ассоциации... Вы не найдете даже в самых образно напряженных местах его прозы метафорических гроздей, в которых спаялись бы различные, далекие друг от друга свойства. В метафорическом творчестве при постоянном упражнении в родственном сопряжении качеств, процессов, вещей мира часты и злоупотребления; оно впадает в «свальный грех» всего со всем, в какое-то бесцельное замутнение смысла, логоса вещей, символическое запутывание действительности в хаотический, неряшливый, нераспутываемый клубок. Распутин же, даже внедряясь в самые смутные, «странные» области человеческой психики, всегда прежде всего стремится к ясности, к свету понимания и познания.

И намеки, и недомолвки, тонкие художественные наведения призваны воздействовать на эмоциональную, рациональную, интуитивную способности читателя; важно разбудить в нем эти качества, заставить почувствовать, додумать, оставить в нем по прочтении вещи след плодотворной тоски, порождаемой незавершенностью, уходящей вдаль перспективой самой жизни.

Простившись с «Матёрой»

(«Пожар»)

В одном из своих интервью Распутин писал: «Матёру, мою деревню, затопили. Люди ее живут сейчас кто в городе, кто в рабочем поселке, и я должен идти за ними, должен смотреть, что ими утрачено, что приобретено». Эту свою писательскую потребность он высказывал неоднократно, и сразу же после опубликования «Прощания с Матёрой», и позже. И вот, наконец, почти через десять лет после написания «Матёры» появляется новая повесть «Пожар» (Наш современник, 1985, № 7), где Распутин выполняет свое давнее обе-

щание. Он ведет читателя как раз в поселок такого типа, куда свозили жителей Матёры и подобных ей деревень после затопления. Писателю нужна была эта временная дистанция, за истекшее время окончательно проявился новый уклад жизни, оформились те сдвиги во взаимоотношениях людей, их характере и ценностях, которые он исследует.

Главный герой повести Иван Петрович Егоров (и фамилия у него по названию его бывшей деревни Егоровки, оказавшейся на дне рукотворного моря) — на «краю» и физических и нравственных сил: «Ничего не хотелось. Как в могиле». Нет, пожалуй, только одного — беспamięтно, надолго отключиться от себя, как бы «умереть» в этом своем состоянии, и чтобы также сгнула нынешняя так устоявшаяся у них в поселке жизнь, и затем пробудиться, воскреснуть вместе со всеми уже в другом, обновленном качестве: «...пусть бы долго-долго, без меры и порядка ночь, чтоб одним отдохнуть, другим опамятоваться, третьим протрезветь... А там — новый свет и выздоровление. Вот бы хорошо». Хорошее здесь слово: опамятоваться — остановиться, оглядеться, сверить с памятью, со своими главными ценностями, с вековой мудростью, туда ли идем, так ли, как надо. И вдруг как будто кто услышал единственное сейчас желание героя и вызвал уничтожающую и очищающую стихию: «Пожар!» Недаром автор тонко отмечает: «Ивану Петровичу... почудилось, будто крики идут из него».

И дальше вся повесть строится по наиболее близкой Распутину художественно-композиционной логике, движется в регулярном чередовании и скрещении двух временных потоков: настоящего (сам пожар и люди на нем) и прошлого (где идет исследование причин, обстоятельств и сил, приведших к нынешней ситуации). «Пожар» по жанру можно определить как философско-публицистическую повесть. Притом что центральное ее событие, запечатленное в самом ее назва-

нии, подано реалистически достоверно, чрезвычайно живо, картинно, можно сказать, оно несомненно является здесь как заданное писателем испытание людям и как определенный символ. Если во втором временном плане повествования творится суд нравственный над тем поворотом, который приняла жизнь в поселке, суд внутренний, никому не видимый, героя над самим собой, то в сценах пожара разворачивается как бы внешний суд этой же жизни. Горят склады, материальные «магазинные» ценности, масса их тут, и таких в том числе, каких жители и не видят на прилавке, огонь пожирает ту вещьность, обладание которой стало для многих единственным смыслом существования. (Обнаружилась при этом полная неподготовленность к такому бедствию: все средства для тушения огня оказались в негодности, воду подать к пожару не удалось. Не нашлось того, кто сумел бы организовать сбежавшийся сюда, бестолково мечущийся почти в полном своем составе поселковый люд «в одну разумную твердую силу, способную остановить огонь». Речь могла идти лишь о том, чтобы что-то вытащить и спасти и не дать огню переброситься дальше на сам магазин и дома.) Пламя пожара ярко высветило людей в их сущности, выделило и тех, кем крепится прочность и порядок жизни, кто готов из всех сил спасать, что еще можно, и строить жизнь дальше; и тех, что лихи и бесстрашны лишь в азарте разрушения, опьянения катастрофой; и тех, кто действует по принципу: рушится все — тащи с пылу, с жару, во всеобщей неразберихе, сколько можешь! (Причем вторая и третья категории людей часто совмещаются в одном лице.) И огонь и сами люди ордой прошлись по собранным на складах вещным богатствам. Но огонь самосуда проносится и в душе героя; внутреннее его состояние рисуется в тех же красках, почти в тех же словах, что и картина после реального пожара, те же разорение, дым и обломки: «Страшное разорение чув-

ствовал в себе Иван Петрович — будто прошла в нем иноземная рать и все вытоптала и выгадила, оставив едкий дым, оплавленные черепки и бесформенные куски от того, что было когда-то устоявшейся жизнью». А вот и прямая, образная подсказка автора: «Перед глазами все смешалось — пожар изнутри и пожар настоящий, те и другие огни наплывали и кипели вместе» (выделено мной.— С. С.).

Описывая пожар, писатель нагнетает впечатление какой-то призрачной, угарной театральности, идущей от жестов и действий людей; серьезностью, мощью и даже красотой обладает здесь только пламя. Недаром огонь почитался всегда в двух своих нераздельных ликах, карающем и испытующем, как начало, несущее разрушение, но и очищение одновременно. В этой грозной для живого стихии сторают плевелы, скверна мира, идет суд ему. И конкретная катастрофа в повести не столько сам пожар, а тот людской погром, венчающий себя смертоубийством, который здесь учиняется. Пожар — скорее, образ неизбежности катастрофы для того типа отношений к жизни и друг к другу, который установился в этих местах, символ своеобразной кары и испытания людям и их порядку. Углубиться в суть этого порядка дает возможность ретроспективно-аналитический пласт повести.

В Распутине-писателе сильно публицистическое начало, недаром и начинал он как журналист и очеркист. Анализ общей ситуации, к которой пришла жизнь в рабочем поселке Сосновке, вобрал в себя опыт многолетнего социологического наблюдения писателя над процессами реальной жизни. Сам поселок напоминает тот, сработанный «линейка к линейке», с которым мы уже встречались в «Прощании с Матёрой». Но там стоял он новенький, и была еще надежда, несмотря на всю его несуразность, обжить его, приспособить окружающие земли к обработке. Здесь же в Сосновке вообще забросили земледельческий труд, перешли к заготовке

леса, а значит, целиком потеряли чувство прочности жизни, элементарной оседлости: «А лес выбрали — до нового десятилетия и десятилетия лет. Выбирают же его при нынешней технике в годы. А потом что? А потом собирайся и кочуй». А потому и определился поселок как «неуютный и неопрятный, и не городского и не деревенского, а бивуачного типа», тротуары не держались, и грязь намешивалась техникой «до черно-сметанной пены, которая тяжелыми волнами расходилась на стороны и волнами потом засыхала, превращаясь в каменные гряды, а для стариков — в неодолимые горы». Вот на что уходит теперь писательский дар точного, образного живописания: на грязь; вокруг в поселке ни деревца, все «голо, вызывающе открыто, слепо и стыло». Природа исчезла в этой повести, лес стал лишь рабочим объектом, предназначенным к максимально быстрому, эффективному уничтожению. В самой смене основного занятия жителей прежних дозатопных деревень было значительное качественное понижение: одно дело — хлеборобство, производство жизненно необходимого продукта, основы благосостояния и нравственной крепости народа, и другое — труд по обработке уже готового, данного природой, притом часто хищнический. Такая же перемена труда, а с ней и уклада жизни и самоощущения человека случилась в свое время в деревне, где умирала старуха Анна. В «Пожаре» эта ситуация исследована специально, более пристально, разносторонне и в самом крайнем своем виде.

Убить инстинкт земледельца, органичность его страсти к необходимому, дающему цельное и прочное самочувствие труду, весь его соразмерный и природосообразный тип существования, складывавшийся веками, — небезопасная операция, назад этот инстинкт трудно, если и вовсе невозможно, будет вживить. А главное — создается психология иждивенческая, не творящая, а потребляющая, вскармливается логика па-

разита и захребетника, «знающего одну дорогу — в магазин: и чтоб поесть, и чтоб время от работы до работы скоротать. Сначала от работы до работы, а затем и работу прихватывая, заслоняя ее магазином, и чем дальше, тем больше, тем слаще и неудержимей». Символически-образным строем повести Распутин предупреждает: пустили одну стихию — воду — на Матёру (расширительно на весь производящий, натуральный склад существования), и не запылает ли в языках другой стихии — огня — вывихнувшаяся в потребление и рвачество жизнь?

«Я не решаю экономических проблем в своих произведениях, меня интересует моральная сторона проблемы — человек и то, что он приобретает или теряет в моральном плане от этого»¹. Но дело в том, что эти две стороны связаны между собой, и, как правило, то, от чего страдает человек, нравственное качество его жизни оказывается, если не сразу, то через некоторое время буквально нецелесообразным, вредным, а то и преступным с точки зрения экономики и хозяйства. Достаточно ознакомиться с материалами «круглого стола» «Земля и хлеб», опубликованными в том же номере журнала, что и последняя повесть Распутина, чтобы убедиться в этом. Крупнейшие наши ученые, теоретики и практики, свидетельствуют правду общего пафоса художественно-публицистического исследования Распутина. Темы раздумий специалиста и писателя близки: тут и предостережение против глобальных вторжений в установившиеся природные взаимосвязи пусть с самыми благими намерениями, которыми впоследствии остается часто лишь уместить дорожку в неожиданно вылезший «ад» общего итога; и защита леса от хищнической промышленной вырубki, и выявление оборотной стороны безудержной технизации (того, что Распутин в одном из своих выступлений назвал «техни-

¹ Распутин В. Право писать.—С. 172.

ческим игом», а доктор биологических наук А. Г. Назаров «пантехницизмом, некритическим отношением к технике, доходящим чуть ли не до ее обожествления»); и выдвижение в качестве критерия доброго и полезного дела того, как оно служит человеку, жизни в целом. «Лучше б мы другой план завели — не на одни только кубометры, а и на души! Чтоб учитывалось, сколько душ потеряно, к черту-дьяволу перешло, и сколько осталось!» — горячится в споре Иван Петрович. И А. Г. Назаров убежден в том же, высказывая эмоциональную мысль распутинского героя трезвой, научной лексикой: «Прогресс социалистического общества в решающей мере будет зависеть от осознания и последовательного проведения в жизнь примата духовно-нравственных ценностей перед ценностями узколобого природопокорительства и пантехницизма»¹.

Не случайно именно Распутин так остро ставит эти проблемы в своем творчестве и особенно в своей последней повести. Говоря словами писателя, его родной край «Сибирь выдерживает на себе сейчас такой яростный натиск покорителей, какого не знала еще ни одна земля, который никакому Клондайку и не снился»². Есть что-то злое в процессе, когда мощнейшая техника подчистую, головокружительно быстро расправляется с тем, что природа создавала тысячелетиями, что человек всегда воспринимал как заветную святыню, как свое богатство и красу. Такое легкое и как бы моментальное ее поругание сминает нечто драгоценно-трепетное в самом человеке, поселяет в нем то ли растерянность, то ли цинизм и бесчувственность. И о таких, не всем и не сразу видных душевных последствиях Распутин, проникновенный психолог, всегда тонко чужавший особенности русской души, русского национального характера, может сказать и говорит свое

¹ Назаров А. Г. Наука и опыт народа//Наш современник.—1985.—№ 7.—С. 149.

² Распутин В. Право писать.— С. 172.

слово: «В отношении к природе и всему природному вокруг себя мы остались язычниками. Это у нас в крови: мы и иню готовы поклониться, сожалея о срубленном дереве, как о погубленной жизни, и оплакать домашнюю скотину как самое близкое существо <...> И потому именно, что мы не вышли, как другие, из естественного состояния своего национального характера, связанного с родной стихией, неразумное обращение с этой стихией для нас губительно вдвойне. Думая об отравленной среде, мы еще прежде должны подумать об отравленной душе»¹.

Еще одно косвенное следствие бурного внедрения техники в лесозаготовки, которое непосредственно отразилось на нравах поселка, прослеживается в своей повести. Машины задают стремительный темп работе, объем ее растет лавиной, и она требует себе все больше людей, точнее, рабочих единиц, часто каких попало. Сосновка наполнилась массой пришлого бескорневого народа, «временщиков» во всех смыслах, и по отношению к этим местам, и к труду, которым они здесь занимаются. Писатель дает целый разрез социальных типов современного сибирского поселка. Интересны его наблюдения над расплодившимся за последние годы бесцельно и безрадостно кочующим племенем людей (чаще всего в виде всякого рода сезонников), и «не за деньгами гоняются... а гонимы словно бы сектантским отвержением и безразличием ко всякому делу». В этом случае мы словно сталкиваемся с омассовленным возрождением новых «лишних людей», недаром как «конституционную» черту этого типа писатель отмечает его своеобразный индивидуализм, «гордое» одиночество («можно сказать, что он всебятился, принял одиночество как присягу»). И приметы их поведения весьма напоминают нам старый, разочарован-

¹ Распутин В. Жила-была сказка... живет ли она? // Евсеенко И. Крик коростеля. — М., 1982. — С. 319.

ный во всем — в жизни, в людях, в порядке вещей — «байронический» типаж, опошленные вариации всяческих «героев нашего времени». Обычно нарождаются они в эпохи кризиса ценностей и целей и живут в мертвом поле бесцельного, бессмысленного существования. И блуждают по нему, и блудят, и отчаиваются, и забываются, и живут так, «чтоб только вечность проводить», скучную вечность абсурдных мгновений. Память о себе эти современные «лишние люди» оставляют почти такую же, как и их давние предшественники, в лучшем случае нелепыми чудачествами, странными «выкидонами», в худшем сея пример безжалостной мести «обидчику» (в повести это история с лесничим Андреем Солодовым, у которого за наложенный им штраф баню спалили, а потом выкрали единственную и незаменимую лесхозовскую кобылу, в тайгу завели, одни косточки по весне нашлись, а в прошлые времена — это могло быть дерзкое осмеяние человека, а то и его хладнокровное убийство, скажем, на дуэли). Но всегда результат их вторжения в традиционно устоявшийся жизненный уклад один: вносится в него какая-то растерянность, разлад. А там-сям, особенно среди молодежи, внедряется какой-то нелепо-шутовской, «пакостный» стиль хулиганских проделок.

А тут к этим «перекати-поле» добавилась в Сосновке еще и бригада оргнабора, которых быстро окрестили «архаровцами», быстренько установили они свои порядки, нагло давили всех, кто пытался идти против них. И постепенно таких уж и не очень находилось. Перед «какой-то невиданной сплоткой, державшейся не на лучшем», а словно бы на худшем в человеке, растерялись» местные жители. «Сотни народу в поселке, а десяток захватил власть — вот чего не мог понять Иван Петрович. Но, раздумывая об этом, догадывался он, что люди разбрелись всяк по себе еще раньше и что архаровцы лишь подобрали то, что валялось без упotreбления».

Распад «общего и слаженного существования», старых общинных связей, моральных представлений и привычек, с которыми въехали бывшие крестьяне в новый поселок и какое-то время еще их держались, шел неуклонно. И за двадцать лет произошел полный перевертыш нравственной ситуации: что «было не положено, не принято, стало положено и принято, было нельзя — стало можно, считалось за позор, за смертный грех — почитается за ловкость и доблесть».

Конфликт героя с окружением в том и состоит, что он остался верен прежним нормам добра и зла. Иван Петрович — человек неравнодушный и совестливый, работник по природе, для кого главное — трудиться честно и вести себя по правде. Он взыскует доброй осмысленной жизни, болезненно переживает ту деградацию людей, их отношения к труду и между собой, которая так резко обозначилась в последние годы, вызывает к совести: «...не умея молчать, содравший бы с себя потом семь шкур за молчанку, поднимался он на собрании и вслух объявлял все, что творилось на лесосеках, на нижнем складе, в гараже и магазинах. Говорил то, что знали все и что постепенно становилось обычаем...», о порче и воровстве общественного имущества, злоупотреблениях, пьянстве на работе... И остается, по существу, в одиночестве: недвусмысленно предупреждают его пришлые архаровцы, устраивают ему всяческие «диверсионные» пакости; перестают понимать и бывшие деревенские. Но Егоров из тех людей, которые могли бы присоединиться к словам Сократа, отчеканившим на все времена императивное сознание своей индивидуальной ответственности за исповедуемые нравственные убеждения: «Даже если все согласятся, — я один не соглашусь!»

Однако неожиданно оказалось так, что внутри самого героя объявилась инстанция, которая с ним самим не согласилась, — его собственная душа. Разве это возможно в случае Егорова? Какой может быть тут

внутренний конфликт, раз человек поступает по своему убеждению, по правде и совести? И сам Иван Петрович, мучительно размышляя об этом, упирается в предел своего понимания: «А разве душа и совесть не родные сестры, разве не совесть питает душу и разве есть между ними распря?» И тем не менее он «заблудился в себе», чувствует внутри «беспорядок», «раздор с собой»: его душа действительно «возроптала и отказалась его понимать. То, как он жил, было ей поперек». Словно душа ведает какие-то более высокие ценности, чем совесть и правда, которым служит Иван Петрович. И эти его всегдашние путеводные ориентиры вынуждены смутиться и уступить непонятному давлению этой высшей силы. Он пытается сопротивляться, обвиняет эту душевную ценностную интуицию в том, что она «готова служить и вашим и нашим», что, не признавая «прямолинейности» и «прямосудия», «ей любо отыскивать жемчужные зерна в отвалах...», уходить «со своей стороны на чужую». Никак не может Егоров «додолбиться» в бесконечных этих «как» и «почему» до окончательного ответа, бьется в «глухом тупике». Но сами эти вопросы, сами его обвинения своей «беспринципной» душе выражены такими тонкими, понимающими словами, что не прямым дидактическим высказыванием, а наведением, приглашающим к додумыванию читателя, встает предчувствие истины: есть какой-то существенный изъян в прямолинейном обличительстве, которому «по совести» предавался герой (практически этот изъян очевиден хотя бы потому, что не приносят критические усилия Ивана Петровича никаких плодов, люди на них уже не реагируют, они их даже отталкивают). «Душа, насильно приводимая к добродетели, впадает в бесчувственность», — было кем-то мудро сказано уже давно. Может быть, не хватило герою в его требованиях к людям единственно животворящей и действенной силы любви, для которой «другой» — не просто внешний — объект, изобличаемый

за недолжное поведение, но личность; а в ней надо разобраться, ее надо понять и ей же помочь сойти с недостойного или гибельного пути. Любовная «доминанта» склонна видеть в пороках извращенно развитые, часто до неузнаваемости искаженные добродетели, а в зле некую «болезнь» человека и стремится поставить точный диагноз и помочь излечению. Даже те же архаровцы — народ по-своему лихой, ловкий, артельный, но как повернуть их качества на созидание, что может по-настоящему зажечь их, кроме пожарного азарта? Иван Петрович «допускал и верил даже, что при большой общей беде архаровцы могли показать себя людьми — не совсем же пропащее это племя...», так же как и сезонники — «не совсем бросовые, не потерянные окончательно», но при всей своей склонности к вопрошаниям, глубоким, прямым, обращенным и к себе, и к людям, он ни разу не поставил подобного вопроса.

Две основные силы-энергии движут жизнью: память, богатство наследия, активное воздействие прошлого в его высших, проверенных временем идеях и ценностях, и творчество, поиски новых путей, созидание ранее невиданного. Только в гармоничном соединении обеих сторон возможно плодотворное движение. Без прошлого, без памяти — в широком, ценностном значении слова — это движение может превратиться в какие-то судорожные рывки, широковещательные скачки, которые вскоре обнаружат свою эфемерность, а то и глубокую вредность. Без второго, без творчества — стояние на месте, застылость, упадок. Герою Распутина не просто ведома первая сила, он ей служит всем своим существом. Лучшие персонажи всего творчества Распутина и этой повести преданы этому началу. Афоня Бронников — тот хочет на воде, на месте, где была когда-то его родная деревня, «знак какой поставить... Что стояла Егоровка, работницей была не последней, на матушку-Россию работала». Дня не проходило, чтобы сам Иван Петрович не вспоминал Егоровки, и в

своим неприятии нынешнего оборота вещей он опирается на те основы добра и человечности, которые сохранялись там. Охранительный пафос, одушевляющий Ивана Петровича,— драгоценен. Распутин в своих выступлениях не раз говорил, что теперь именно сохранение трех вещей: мира, природы и памяти стало тем главным делом, от успеха которого зависит сама жизнь. Но даже охранять надо творчески, искать повышения качества объединяющих действенных идей (в самом разном масштабе, от семьи, работы до народа и человечества), которые могли бы увлечь и слабых, и сомневающихся, и отчаявшихся, и озлобленных, каждого лично.

В нравственных усилиях героя, на мой взгляд, не хватило творческого начала, так же как его недостает и в отношении Егорова к миру. Истинно положительное нравственное творчество не довольствуется моральным судом (при всей праведности своих критериев), а ищет такого пути борьбы со злом, который мог бы захватить самих «зараженных», ибо моральное излечение невозможно без активности самого «больного». И основная задача (и трудность) заключается в том, чтобы найти способы развить эту активность. Вот тут-то и необходим творческий подход, каждый раз конкретный, в зависимости от времени, места и человека.

А так к какому жизненному повороту подошел наш герой? Со всем своим заядлым правдоискательством превращается он в какой-то настаивающий на своем, неудобный «пережиток», и его фактически выталкивает из себя, как инородное тело, свой же родной поселок. Но хотя совсем уже собрался уехать на Дальний Восток к одному из сыновей Иван Петрович с женой Аленой (уже и заявление об уходе подал, дорабатывает последнюю неделю), и жизнь в том далеком поселке вроде заведена по вкусу героя, ладно и дружно на «междоусобном общинном законе», но как бросить на

окончательное разорение родные места и людей? Укоризненно спрашивает его Афоня Бронников: «Ты уедешь, я уеду — кто останется?.. Эх! Неужто так и бросим?! Обчистим до ниточки и бросим! И нате — берите, кому не лень!» Мучительные вопросы, сомнения в себе самом буквально язвят самые чувствительные, болезненные точки души героя, перед нами раскрываются глубины его рефлектирующего «я». Такой исследовательский зонд погружается в повести только в одного человека, в Ивана Петровича, и делает это он сам.

Впрочем, это обычно для произведений сибирского писателя: в «Деньгах для Марии» нам глубоко раскрыт только Кузьма, в «Последнем сроке» — старуха Анна, в «Прощании с Матёрой» — Дарья, а в «Живи и помни» — правда, двое, Настёна и Андрей, все прочие персонажи предстают через свои жизненные жесты, детали поведения, отдельные реакции, поступки, слова, фиксируемые во внешнем наблюдении и оценке главного героя, слитого с автором. Та же картина и в «Пожаре». Алене посвящена одна маленькая глава, где мы ее видим глазами Ивана Петровича: для него это идеальная жена, в которой счастливо совпали два обычных для мужа образа жены, «какая она есть и какой бы он хотел ее видеть»: «В этой маленькой расторопной фигуре, как во всеединой троице, сошлось все, чем может быть женщина»: и мягкое простодушие, неугомонность в работе, полное и тихое понимание мужа, отдача всей себя семье и людям, и сверхчеловеческая сила в критический момент... В творчестве Распутина это единственный пример совершенной семейной пары, достигшей полной взаимной дополнителности и гармонии. Образ жены и отношений с ней — идиллические, они резко контрастируют со скрежещущей взаимной разъединенностью атмосферой поселка, но это та идиллия народного лада «плоти единой», что должна бы быть, по мечте героя, завязью,

первоклеточкой всеобщего мира и согласия малой и большой человеческой общности.

В одной из своих статей Распутин разграничил понятие народа: народ как все население той или иной страны и «народ как объективно и реально существующая в каждом поколении физическая, нравственная и духовная основа жизни, корневая ее система, сохранившая и сохраняющая ее здоровье и разум, продолжающая и развивающая ее лучшие традиции, питающая ее соками своей истории и генезиса»¹. И среди населения Сосновки, конечно, есть народ в этом духовно-нравственном смысле слова. И его наглядно, в конкретных лицах выявила испытующая сила огня. Это и начальник участка леспромхоза Борис Тимофеевич Водников — центральная фигура операции спасения (и фамилия у него словно для усмирения разрушающей стихии), пожилой, усталый и резкий человек, но «мужик свой, внутри твердо разбирающийся, кто есть кто и что есть почем, и дело свое по возможности правящий, как следует». И тот же Афоня Бронников, что каждый раз оказывается на самом нужном и опасном месте, именно он организует вынос главного из горящих продуктов: муки. И это одна из символических, внушающих надежду деталей повести: многое сгорело, многое растащили те же архаровцы, да и свои тоже, и уж в первую очередь водку или разные там броские мануфактурные штучки-игрушки (мелькает знакомая нам еще по «Прощанию с Матёрой» Клавка Стригунова, что ими все себе карманы набила), а единственное, что целиком спасли, благодаря до изнеможения работавшей среди огня и дыма цепочке людей, — был хлеб.

Из народа — и старый дядя Миша Хампо, этот «дух егоровский». На Матёре таким духом был дед Богодул. Дядя Миша наделен от природы большой фи-

¹ Р а с п у т и н В. Необходимость правды//Лит. учеба.—1984.— № 3.— 131.

зической силой, хотя и был с детства парализован, и одна рука у него висит плетью. И не говорит он почти, только все силится сказать: «Хампо-о!» — но ему и не дают дальше мучиться, свои деревенские понимают его, как и эмоциональных восклицаний Богодула достаточно было для старух. Но сильно огорчало дядю Мишу, что не может он людям донести что-то самое важное, и он, указывая в сторону затонувшей деревни, выдавливал из себя лишь свое «хампо-о!». Детская чистота сердца, стихийное ощущение первооснов человеческого существования на самом нутряном, дословесном уровне (в чем-то он «истиннее» даже словесного, ведь как слово может излукавиться!) — вот что существенно общее между двумя этими персонажами. Дядя Миша всю жизнь сторожил людское имущество, сторожил по сердечной потребности, по призванию; «не укради» — для него первейшая заповедь. «Все неудобство мира и неустройство его он, быть может, с одним только и связывал: трогают». Всякое покушение на чужое добро потрясает все его нехитрое существо до основания как личная катастрофа: такая чувствительность на отклонение от «образа человеческого» в людях в нем живет естественно, от природы. А ведь воровство — это как частичное убийство, похищение того, на что ушла какая-то часть жизни человека. Дядя Миша — человек одного сильного переживания и одного понимания. Но критерий его понимания более чем плодотворен в диагнозе состояния мира, людских душ. И в последнее время, когда жизнь в поселке пошла наперекосяк, так, что каждый гребет в свою сторону, и воровство стало многоликим, разнообразным, и нагло-открытым (воруют материалы), и прикровенным (махинации с товарами на складах), и хулигански нелепым. И недаром разгулявшаяся на пожаре воровская стихия зверски забивает дядю Мишу Хампо, этого «рыцаря бедного» давно поруганной святыни.

Но в смерть он уходит не один, крепко зажав

с собой одного из самых отпетых, наглых архаровцев с бабьим именем Соня. «Так потом и увидел их Иван Петрович: лежат на истоптанном снегу в обнимку — маленький, скрюченный в три погибели Соня и навалившийся на него с вывернутой головой дядя Миша Хампо». Этой символической последней, смертной «обнимкой» двух полярных противоположностей, на которые может разойтись народ и человек, противоположностей, тут взаимно друг друга уничтоживших, и завершается сцена пожара. Кстати, предстоит и дяде Мише и Соне пополнить ту статистику дурных, насильственных смертей (пьянка, поножовщина, а здесь — за ворох цветного тряпья), которых в сумме за последние четыре года, по подсчетам директора сосновской школы, набралось не меньше, чем всех погибших за войну.

«Тихие» герои, заставляющие нас задуматься о тайне и судьбе народа, способствуют приобщению к этой судьбе, надо полагать, больше, чем герои резонерствующие, громкоговорящие, деятельно-правильные»¹, — писал Распутин. Его знаменитые женские характеры, даже если такие из них, как старуха Дарья, умели в прямом споре отстоять свои убеждения, принадлежали именно к такому типу героев. Они были многомерны и словно неисчерпаемы; в них действительно сквозила милосердная глубь народной души. На их фоне Иван Петрович и в своих думах о жизни, о современных мутациях в понятиях добра и зла, даже в своих столь тонких душевных погружениях остается более плоскостной фигурой. К тому же как только в повести Распутина в качестве главного героя появляется мужской персонаж, женщина при нем фактически лишается собственного голоса. Так было в «Деньгах для Марии» с образом самой Марии, так

¹ Распутин В. Жила была сказка... Живет ли она? — С. 318.

и в «Пожаре» с Аленой. Ведь у Распутина, как правило, одно центральное лицо оттягивает на себя весь глубинно психологический, философский заряд произведения. И когда это бывает женщина, этот заряд возрастает в напряженности и силе, словно подключаясь к каким-то тайным источникам питания. Как известно, во всей «деревенской» прозе именно женщине прирождено было стать осевой нравственной фигурой художественного мира. Только, пожалуй, у Шукшина действительность взята с преимущественно мужской точки зрения, в оптике юродиво-чудачески искаженной, но глубокой духовности: здесь «чудик» взыскует смысловой надбавки над просто жизнью, а жена его обычно довольствуется последней, желает ее, как у людей, да послаще, и не хочет понимать порывов и тоски мужчины, того, что у него какая-то там «душа болит».

В «Пожаре», на мой взгляд, прослеживаются черты прозы позднетолстовского типа: они и в исходной установке на суд и самосуд, в морализирующем психологизме, в известной рационалистичности сюжета, характеров, символических образов и мотивов, в стремлении простым, народным, разговорным словом сказать о сложном. Для нас ценны дополнительные к всепониманию, глубине и мягкости женского народного типа новые мужские гражданские черты характера Егорова, его непримиримость к разведшимся «неробям и причиндалам», чувство ответственности за свой, данный от рождения угол земли, каким бы испытаниям это чувство здесь ни было подвергнуто.

И не сможет, несмотря ни на что, уехать Иван Петрович из дома, идея и образ которого стали итогом всех его сомнений и раздумий: «Чтобы человеку чувствовать себя в жизни сносно, нужно быть дома... в себе, в своем собственном внутреннем хозяйстве... Затем дома — в избе, на квартире, откуда с одной стороны уходишь на работу и с другой — в себя. И до-

а — на родной земле». Крепко держит его «сама основка», «земля, которой отдана жизнь», «и жизнь его позадного, прежнего рода». И после пронесенного катаклизма, казалось, выжегшего последние силы надежды, вторят друг другу Афоня Бронников и Иван Петрович: «Жить будем» — «Будем жить». «И до каких же пор мы будем сдавать то, на чем вечно держались? Откуда, из каких тылов и запасов придет желанная подмога?» — сколько таких вырванных из сердца, оскорбленной совести героя вопросов разбросано по всей повести. Чтобы достойно жить дальше, до начинать на них отвечать — поиском, делом, творчеством. В финале кажется, будто этого ждет сама земля.

Природа возникает только в самом начале и в самом конце повести, как бы ее обрамляет. В начале природа вокруг, как всегда у Распутина, под стать человеку и переживаемому моменту: мартовская, вялая (исходящая из долгого зимнего оцепенения и будто неяркая в свои возрождающие возможности, вся как-то мутная и неряшливая. И в голове Ивана Петровича непонятно как связались «слова «март» и «мерть». Было в них что-то общее и кроме звучания. И вот, надо одолеть март...» — а значит, превозмочь и эту смертельную безнадежность, что завладела душой героя.

В самом конце повести автор выводит своего героя за поселок, на открытый простор, через поле к лесу. Предстоящий здесь природный пейзаж особенно философски насыщен. Момент затишья, ожидания (тихо-тихо было кругом — как в отстое, в котором бирается новое движение) перед каким-то решающим сдвигом, новым поворотом колеса к весне, к обновлению. Что-то сдвигается и в душе шагающего по сырой земле Ивана Петровича, «будто случайно выискал он и шаг свой, и вздох, будто вынесло его наконец на верную дорогу». Запах смолы уже идет слов-

но изнутри его самого, дятел стучит в его сердце — он сливается чуткой, благодарной частичкой с целым неотторжимой от него родной природы. «Никакая земля не бывает безродной». Природа честно правит свое вечное дело, скоро «вынесет она все свое хозяйство в зелени и цвету и представит для уговорных трудов. И не вспомнит, что не держит того уговора человек». А он обязан держать его; обязан и этот «заблудившийся человек, отчаявшийся найти свой дом», вновь обрести его как прирожденное ему поприще естественной, возделывающей и украшающей эту землю деятельности.

* * *

Есть два слова, выражающих одно понятие: родина и отчизна. Все знают, что это синонимы, но, как все синонимы, они вовсе не абсолютно тождественны друг другу. Отчизна, происходя своим корнем от «отца», больше взывает к рациональной сфере в человеке, к воле и чувству долга; Отчизна — это твоя страна в ее исторической, социальной, государственной судьбе. Родина — представление более сердечное (так и просится: Родина-мать), чувство родины, уходя в недра родового бытия, укореняется на самом глубоко-бессознательном уровне человека; это чувство в своих истоках питается такими первейшими реальностями, как мать, родная природа, родной язык, фольклор («бабушкины сказки»), затем — семейный уклад, человеческие взаимоотношения и традиционные нравственные ценности того места, которое тебя взрастило.

Вспомним одно прекрасное старинное слово: «таинник», то есть причастник некоей тайны, ее ведатель, посвященный. Распутин — таинник этого особого чувства родины (кстати, и не очень-то скажешь: чувство отчизны). «Удивительно и невыразимо чувство Родины... Какую светлую радость и какую слад-

чайшую тоску дарит оно, навещая нас то ли в часы разлуки, то ли в счастливый час проникновенности и отзвука!» Как всякое чувство, чувство родины имеет у Распутина свои пики, когда оно является во всей своей незаемной, трепетной силе. Это те редкие мгновения, когда писатель являет нам себя в роли посвященного, и через него «пифийно» обнаруживает себя эта «лоновая», душевная, кровная реальность родины. Тут-то особенно проявляется распутинская способность глубоко вчувствоваться в природу и одновременно в себя, его медитативный тип духовности. «Потом он уже не смотрел, не слушал и не размышлял. Он плыл в воздухе совсем один, сворачивая то к дальним молчаливым горам или черным пашням, то снова возвращаясь к реке, и все, что оставалось позади него, уходило ко сну. Он плыл, благословляя открывшиеся ему в свой сокровенный час родные места на отдых и силу и слышал, как они отзываются ему благодарным шепотом» («Вниз и вверх по течению»). Распутину веришь, что это не какой-то метафорический «шепот», а почти настоящий; любовным проникновением он обретает возможность не только всем своим существом впитать родной пейзаж, объять его весь, воспарить над ним в панорамном видении, но и как бы вступить в контакт с его «душой», вызвать ее и добиться от нее отклика. Обретя на время такое обнаженное восчувствие Родины, человек «получает в этот час предельный слух и зрение, позволяющие ему опускаться в самые заповедные дали, в глухие глубины истории родной земли. Не стоять человеку твердо, не жить ему уверенно без этого чувства, без близости к деяниям и судьбам предков, без внутреннего постижения своей ответственности за дарованное ему место в огромном общем ряду — быть тем, кто он есть»¹. Так, от чувства

¹ Распутин В. Иркутск с нами//Сов. культура.—1979.—14 сент.

начинается переход к более рациональному уровню, ибо только на основе чувства Родины возможно дальнейшее осознание своей причастности большому целому, чем твоя «малая родина», своего долга и ответственности перед отчизной, перед человечеством.

Без этого чувства и долг, и ответственность будут только нау́ченными, головными, а потому их легче и стереть, и исказить. Именно об этом драгоценном эмоциональном ядре, неподдающемся отчуждению и извращению¹, проникновенно напомнила нам «деревенская» проза в лучших своих образцах. Не случайно и «малая родина» как образ, понятие, действительность особенно зазвучала здесь. Если с отчизной в нашем представлении связываются больше мужские образы: герои, исторические и культурные деятели, столпы государственности, то с родиной в вышеизложенном смысле — женщины, матери, бабушки, хранительницы фольклора, народной мудрости, устоев и традиций. Они то и заняли такое важное и какое-то заветное место в этой прозе.

«И все же в чем отличие писателя, вышедшего из деревни, от городского писателя? — спрашивает себя Распутин и отвечает: — Думаю, в более чувственном и менее рационалистическом восприятии жизни»². Однако сам он сочетает в себе в полной мере оба качества. Так же как он, чуткий художник (и даже поэт) родины, ее природы, ее особых душевных начал,

¹ Как известно, чем шире, универсальнее объем понятия, тем беднее и абстрактнее его содержание, а чем уже — тем оно конкретнее, богаче, «теплее». Сравните общее понятие «человек» и «Петр Иванов». Последний, вполне определенная личность, включает в себя и все признаки человека вообще и еще неисчислимую массу только своих качеств, живо переживаемых окружающими. То же в случае с «большой» и «малой» родиной.

² Р а с п у т и н В. Нужно взволнованное слово// Сов. культура.—1985.—19 марта.

которыми пронизаны женские образы, эмоционально-лирические лейтмотивы его произведений, одновременно писатель, болеющий судьбами своего отечества, взывающий к совершеннолетней ответственности перед прошлым, настоящим и будущим, прозаик-моралист и социальный критик.

В Распутине больше, чем в других ныне работающих писателях, выражена отчетливая учительная интонация. Представление о миссии писателя как воспитателе и духовном руководителе своего народа у него идет от русской классической традиции. «Писатель не просто поэт эпохи, но еще и мыслитель, и воспитатель, и тот не обозначенный пока другим словом пастырь, заботящийся о добродетели своих прихожан, то есть читателей»¹. Настойчиво повторяет Распутин свое убеждение, что писательство — «служба единому богу — правильному и возвышенному воспитанию человеческой души»², что «литература — это прежде всего воспитание чувств», что ее роль «не в том, чтобы изменить мир, а в том, чтобы изменить человека. А уж человек, измененный к лучшему, изменит к лучшему и мир»³.

Чувство тревоги за человека и землю, на которой он живет, стремление к прямому и немедленному «терапевтическому» воздействию словом приводят Распутину, особенно в последние годы, к публицистике, глубоко личной, проникновенной, сочетающей логическую убедительность с образным, эмоциональным началом. Круг ее страстных забот разнообразен и целен: литература и ее назначение, защита языка от процессов, подмывающих его органическую цельность и силу («экология речи»), но главное — ценностные ориентиры экономического и общественного развития, человек

¹ Распутин В. Не ищу героев на стороне.

² К международной встрече писателей в Софии// Иностр. лит.—1977.—№ 6.—С. 239.

³ Распутин В. Ценность наших идеалов.

в резко меняющемся мире (и своего типа труда, и среды обитания), вопросы охраны природы, прежде всего конкретно связанные с Байкалом и Сибирью, памятников истории и культуры, мира и жизни. Судя по выступлению Распутина по телевидению 14 августа 1985 года в диалоге с С. Залыгиным, он считает эту сторону своего труда сейчас для себя важнейшей. (Кстати, анализируя художественное творчество Распутина, я постоянно опиралась на его публицистические работы.) Выступления в печати — только часть общественной деятельности сибирского прозаика. Она продолжается и у себя в родном Иркутске, и в писательских поездках по стране и за границу.

Но все же основную свою задачу «воспитания человеческих душ» Распутин осуществляет главным образом своими художественными произведениями, где он не только умный социолог, страстный публицист, претворяющий свое наблюдение и понимание в точное слово и образ, но прежде всего глубинный психолог, ведающий скрытые двигатели души, противоречивую динамику ее жизни, тайные сюжеты ее переживаний и конфликтов. От трепетно родного кусочка земли, с детства запавших в сердце характеров к мировым, вечным проблемам, общечеловеческим образам — таково общее склонение его творчества. Пронизан художественный мир Распутина благотворными токами традиции: всегда открыта перед ним великая книга фольклорной мудрости, восточного народного языка; от великих учителей в нем и толстовская диалектика души, и духовная напряженность Достоевского, бунинские пластическое богатство и филигранность в передаче форм, красок, звуков действительности, душевная пронзительность Платонова, шолоховская смелость брать народные характеры на трагическом разломе их судьбы... Но сам этот мир уникален, со своими задушевыми идеями и героями, беспокойно вопрошающей мыслью, острыми проблемами и сюжетами, устойчивы-

ми лирическими мотивами и символами, особой выверенностью конструкции целого, со своим классическим по простоте, точности и одновременной изощренности языком. На полюсах чувственной объемности, яркости видимого и ощущаемого мира, медитативного восчувствия его глубин и рационалистичности, нравственного учительства, даже некоторого дидактизма, сплавляется замечательное, самобытное явление искусства Валентина Распутина.

Светлана Григорьевна Семенова
ВАЛЕНТИН РАСПУТИН

Редактор
В. М. Курганова
Художественный редактор
Н. Д. Викторова
Технические редакторы
Л. А. Фирсова,
Е. В. Кузьмина
Корректор
Т. А. Лебедева

ИБ № 7331
Сдано в набор 14.10.86. Подписано
в печать 25.02.87. А02863. Фор-
мат 70×90/32. Бумага типограф-
ская № 1. Гарнитура *школьная*.
Печать высокая. Усл.-п. л. 6,44.
Усл. кр.-отт. 6,59. Уч.-изд. л. 8,14.
Тираж 25000 экз. Заказ 638. Цена
25 к. Изд. инд. ЛХ-163.

Ордена „Знак Почета“ издательство „Советская Россия“ Государственного
Комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Сортавальская книжная типография Государственного комитета Кар-
ельской АССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
186750, Сортавала, ул. Карельская, 42.