


и представлений о нем. После зрелых рассказов Шукшина и его «Калины красной» вряд ли можно всерьез принимать всякие там пейзажные идиллии, коими нас неоднократно потчевали в недавнем прошлом, вряд ли можно доверять однозначному изображению «простого человека».

В этом герое Шукшин обнаружил острейший внутренний драматизм, который явился свидетельством качественного роста самосознания современной личности, ощутившей первостепенную важность в своей жизни духовных ценностей. В рассказах Шукшина «человек из массы» сам поставил себя перед мирозданием, сам требовательно спросил с себя ответственного знания смысла своей жизни. Поиски ответа мучительны и сложны. Подмена подлинных духовных ценностей потребительскими псевдоценностями, нравственная «некомпетентность» оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно.

Но в драматическом раздумье и выборе своем герой Шукшина тянется к эпической цельности: к деянию в полном согласии с высокими законами жизни, с нравственными идеалами народа. Но эту цельность он хочет понять, вступить в нее осознанно. И в этом проявляется дальнейшее совершенствование представлений современника о свободе.

За пульсацией драмы и эпоса в рассказах Шукшина стоит понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее, как неутомимого порыва к светлым горизонтам, за которыми открываются новые дали и заражают новой тоской по ним.

Вот что открыл Василий Шукшин в народе, в рядовом человеке, в душе каждого из нас.



ПОНЯТНАЯ ЗЕМЛЯ И БЕЗДОННОЕ НЕБО

(Над страницами повести Василия Белова
«Привычное дело»)

Говоря о современной классике, а именно о тех произведениях, где впервые открылись глубоко и с художественным совершенством новые тенденции на-

родной жизни и новые грани народного характера, никак нельзя умолчать о повести Василия Белова «Привычное дело». Явившаяся в свет в начале 1966 года на страницах в ту пору еще малоизвестного журнала «Север», она была одной из самых первых ласточек того мощного нравственно-философского течения в нашей литературе, которое получило название «деревенская проза». И между тем ни одно из произведений «деревенской прозы» не обросло таким панцирем односторонних, произвольных интерпретаций, как эта повесть.

Как только ни величали «Привычное дело» — и «гимном миллионам сеятелей и хранителей русской земли», и «поэмой», и «эпосом», какие только аттестации ни выдавались Ивану Африкановичу, главному герою повести: цельный характер, «стойкий характер», «душевно развитый человек с обостренным гражданским сознанием», «активный ум, глубокая пытливость, личность недюжинная и основательная» и т. д., и т. п.¹ Не один критик пытался использовать обаяние этой, как ее справедливо назвал Федор Абрамов, «жемчужины российской словесности» для обоснования умозрительных, внеисторических, а точнее, неопатриархальных концепций народной жизни и духовного облика человека из народа.

Абсолютное большинство статей и рецензий этого толка написано в модном ныне в критике стиле импрессионистических размышлений «по поводу». Само произведение в данном случае играет чисто служебную роль. Критик отталкивается от какой-то выдернутой из живого текста частности и совершает вольное парение на волнах собственных произвольных эмоций и чужих умозрений, почерпнутых из разнообразных источников (от протопопа Аввакума до К. Леонтьева — чем экзотичнее источник, тем выше авторитет оригинальной мысли). Время от времени критик все же дотрагивается до почвы художественного текста в удобном для себя месте, откуда легче будет вновь воспарить все далее и выше. Так совершается это вольное порхание над произведением и кружение своенравной мысли — все это именуется критическим прочтением.

Что общего имеет это «прочтение» с самим произведе-

¹ См. статьи и рецензии В. Чалмаева, П. Глинкина, Е. Клепиковой, Л. Фоменко, Т. Наполовой, И. Золотусского, М. Лобанова, посвященные В. Белову и его повести «Привычное дело».

дением, с конкретным миром его героев, событий, действий, с выстраданными и выношенными идеями автора, бывает нелегко установить. Не случайно же именно по поводу ряда вышеназванных «апологий» в честь Ивана Африкановича критик И. Дедков с возмущением воскликнул: «Диву даешься: полно, да читали ли восторженные поклонники беловского героя повесть, ее ли имеют в виду?»¹ Игорю Дедкову стоило только восстановить сюжетную канву «Привычного дела», чтоб убедительно доказать, что «Иван Африканович написан В. Беловым если и с несомненной симпатией, то одновременно и с глубокой горечью», что «Иван Африканович — не одна только отрада русской деревни, тем более не гордость ее»². А ведь восстановление сюжетной канвы произведения — это самая простая, первоначальная работа, которую обязан проделывать критик-профессионал. Но уже эта работа сразу опровергает концепции, за которыми не стоит профессионального отношения к художественному тексту.

Однако среди «прочтений» повести В. Белова встречались и такие, которые, кажется, обеспечены высоким уровнем филологической культуры критика, его пониманием тех способов, которыми именно этот художник преобразует жизнь в искусство, и умением применить к произведению корректный, то есть наиболее соответствующий его художественному своеобразию, метод анализа. Такие критические разборы вызывают доверие, за ними стоит авторитет литературной науки. И тем опаснее они, если их авторы нарушают хорошо известные им требования избранной ими же методики научного анализа во имя утверждения своей предвзятой идеи, если — более того — теоретическим «туманом» прикрывают свой критический субъективизм.

В данном случае я имею в виду статью Вадима Кожина «Голос автора и голоса персонажей. («Привычное дело» Василия Белова)»³. Статья эта, помеченная 1968 годом, представляет собой сокращенный вариант работы, опубликованной под тем же названием в коллективном труде Института мировой литературы «Про-

¹ Дедков И. А. Страницы деревенской жизни. (Полемические заметки.) — Новый мир, 1969, № 3, с. 243.

² Там же, с. 243, 245.

³ Опубликована в книге В. В. Кожина «Статьи о современной литературе». — М.: Современник, 1982.

блемы художественной формы социалистического реализма» (т. II, М., 1971).

В новом варианте В. Кожинов сохранил исходную теоретическую посылку. Вот она: «В прозе громадную роль играет взаимодействие голоса автора и голосов персонажей и — шире — голоса народа. Сплетаясь, пересекаясь, контрастируя, эти «голоса» создают сложную ткань художественного повествования, определяют ее выразительность и смысловое богатство. Взаимодействие голосов в речи прозы предстает как одна из важнейших проблем поэтики. С одной стороны, оно играет решающую роль в таких типичных для современной прозы формах психологического анализа, как «внутренний монолог», «пережитая речь» и т. п.; с другой — активно участвует в целостном освоении мира и народного бытия» (65—66).

Эта посылка весома, за ней слышны фундаментальные идеи М. М. Бахтина о так называемой диалогичности «романного» слова. И в работе, опубликованной в 1971 году, В. Кожинов обстоятельно исследовал взаимодействие голосов автора и героя в рассказе М. Шолохова «Судьба человека», их движение навстречу друг другу, сближение на почве «единого высокого, торжественного слога» и соединение с неким хором, как бы голосом народа. За всем этим исследователь справедливо усмотрел духовное единство автора и Андрея Соколова, их слитность с общим народным мировосприятием.

Но когда дошло до «Привычного дела», профессиональная обстоятельность и, похоже, даже читательское чутье стали отказывать В. Кожинову. Правда, сначала он говорит о «речевой симфонии», звучащей в повести, называет «несколько отчетливых, самостоятельных «партий»: он выделяет голос главного героя, Катерины, бабушки Евстоля, шурина Митьки, «партию» детей, «голос природы» (69). Не будем пока оспаривать эту классификацию голосов в «Привычном деле». Однако ждешь, что теперь-то литературовед выяснит, какое содержание несет каждая из названных им «партий», а главное — как они переплетаются, образуя сложную «речевую симфонию повести», каким смыслом наполнена эта симфония.

Но не тут-то было. В. Кожинов выдвигает следующий принципиальный тезис: «Как мера всего выступает голос главного героя повести, Ивана Африкановича. Он слышит все «партии» и так или иначе отвечает им» (69).

Но вы не найдете в статье ни полслова о том, как же голос Ивана Африкановича отвечает всем другим голосам. В. Кожин восторженно пишет об «огромном диапазоне голоса героя» (74), но совершенно уходит от выяснения того, как меняются «регистры» голоса Ивана Африкановича в пределах этого диапазона, откуда и куда движется сознание героя. В. Кожин отмечает присутствие в повести и голоса автора (безличного повествователя), но если верить исследователю, голоса автора и героя непрерывно и гибко взаимоотражаются друг в друге — никаких конфликтов, сплошная гармония.

Из всего этого, естественно, вытекает вывод о паразитической полноте и цельности того стихийного мировосприятия, которое отличает Ивана Африкановича от других людей, от «тех, кто, так сказать, специально «учился» чувствовать». «Иван Африканович ни в коей мере не «идеальный» или «идиллический» персонаж», — оговаривается В. Кожин, но подчеркивает: «Единственное его «превосходство» — в том особенном единстве бытия и сознания, в той цельности практической, мыслительной, эстетической и нравственной жизни, которое неизбежно утрачивается очень многими из тех, кто «учился» мыслить и чувствовать» (79).

Вот к какому апофеозу стихийного, «нутряного» мироотношения, якобы составляющего неизменную сердцевину народного духа, привели В. Кожина его наблюдения над голосами в повести «Привычное дело».

Но анализ выполнен некорректно: без должного внимания к тексту, к его реальной «партитуре»; верные теоретические посылки — о необходимости изучения переплетения голосов, процесса их взаимоотражения — не материализованы в методике исследования.

Прислушаемся и мы к «речевой симфонии» «Привычного дела». Так ли уж она благостна и эпически спокойна? Так ли уж гармонично перекликается со всеми голосами голос Ивана Африкановича? Так ли уж статически одномерно соотносены все речевые «партии» или есть какая-то динамика, какой-то процесс в сопряжении голосов?

И что за всем этим стоит?

Повесть В. Белова поначалу может оглушить своим многоголосьем. В ней «перемешаны» разные речевые и фольклорные жанры: пословицы, поговорки, частушки, молитвы, народные приметы, сказки, деловые бумаги (чего стоит один только «Акт», составленный по случаю

поломки самоваров), бухтины, брань. В ней сталкиваются разные речевые стили: и поэтическая речь бабки Евстоли, что сродни народной песне и плачу; и литературная, «книжная» речь безличного повествователя; и казенное, претендующее на державность, слово «густомясого» уполномоченного («А у вас в колхозе люди, видать, это недопонимают, им свои частнособственнические интересы дороже общественных»); «Вы, товарищ Дрынов, наш актив и опора...»); и «наигранно-панибратский голос» газетчика, вооруженного «поминальником»; и реплики Митьки, освоившего в городе лишь пену «блатных» оборотов («А мне до лампочки»; «Я его в гробу видал. В белых тапочках»); наконец, в повести очень часто звучит суматошный, захлебывающийся говор «бабьих пересудов». Причем автор очень продуманно «оркестровал» стиль повести. Сначала он дал каждому голосу прозвучать чисто, беспримесно: первая глава открывается монологом Ивана Африкановича, в этой же главе обстоятельно излагаются бабьи пересуды по поводу сватовства Мишки Петрова, а вторая глава начинается с развернутого авторского слова. Поэтому, когда все эти голоса схлестываются в речи безличного повествователя, они легко узнаются, их «характеры» читателю уже известны.

А за каждым из голосов стоит свой кругозор, свое понимание мира, и именно на этой основе они поляризуются, отталкивая или притягивая друг друга.

Так, стиль «бабьих пересудов» сопровождает все пошехонское, что есть в героях «Привычного дела»¹. Вот как, например, описывается «вылазка» вконец захмелевшего Ивана Африкановича:

«Только спел Мишка эту частушку, а Иван Африканович схватил новый еловый кол и на Мишку:

— Это я плясать не умею! Это я со сторонки! — и как хрястнет об землю.

— Сдурел, что ли? — сказал Мишка и попятился, а Иван Африканович за ним, а в это время Митька на

¹ О «пошехонстве» как одной из сторон жизни героев «Привычного дела» первым сказал В. А. Сурганов. Он заметил, что пошехонцы, «непутевые эти герои, порождение горьковатого народного юмора, (...) совсем не случайно появились в повести. За лежащей на поверхности сказки иронической и наивной дидактикой есть еще и глубинный подтекст — невеселая усмешка над собственной нескладницей и, пожалуй, едва ли не над философией «привычного дела». (В. А. Сурганов. Человек на земле. Историко-литературный очерк. М.: Сов. писатель, 1975, с. 501).

бревнах засмеялся, а Иван Африканович с колом на Митьку, а Митька побежал, а Иван Африканович на Пятака, Пятак от него в загородку».

Все описанное выдержано в стиле «бабьих пересудов»: динамичная фраза, нагнетание однотипных говорных конструкций, сниженное просторечие («хрястнет»). В таком же стиле повествуется о том, как Дашка Пунтанка особым зельем привораживала Мишку, как Мишка «баню с молодой женой в речку трактором спихивает», как Иван Африканович в Мурманск ездил и т. п.

За речевой зоной «бабьих пересудов» стоит пошехонский мирок, мирок, в котором действуют какие-то нелепые, чуждые здравому смыслу законы. Они захватывают не только бытовую сферу. В «пошехонском свете» представлены у Белова и некоторые неразумные методы управления и хозяйствования на деревне. Не случайно рассказ конюха Федора о том, как перед областным начальством показывали механизированную подачу воды из колодца, куда Федор заранее навозил на своей кляче воду, или размышления старого Пятака о запретах косить в лесу, где трава все равно «под снег уходит», приобретают черты сказки про пошехонцев. Очень кстати рядом с этими современными сказками оказываются описанные непосредственно повествователем сцены с участием председателя и уполномоченного, который «важно стучал в перегородки, принюхивался и заглядывал в стайки», но более всего нажимал, чтоб «наглядную» (имеется в виду наглядная агитация) сделали к совещанию животноводов. Их диалог дан в откровенно пародийном ключе. Да и вся зона «казенных» голосов, а вместе с ними и «блатной» жаргон Митьки сливаются с зоной «бабьих пересудов». Это все голоса пошехонского мирка.

Но горькая и смешная нескладница в современной жизни критикуется самим народом. Именно люди из народа: старик Федор, его приятели Куров и Пятак — умеют разглядеть нелепости в окружающем их мире и осмеять их, не прочь они провести и веселый розыгрыш на пошехонский лад (вспомним хотя бы, как Куров перепугал до смерти Еремиху своим требованием платить алименты за бойкого петуха). Наконец, сама мера, позволяющая обнажить дурость, старую и новую, принадлежит народу. Этой мерой выступают у Белова веселые сказки про пошехонцев, которые рассказывает мудрая и сердечная бабка Евстоля.

К зоне речи бабки Евстолии и вообще к стилевому пласту высокой народно-поэтической речи тяготеет и речь центрального персонажа, Ивана Африкановича Дрынова. Но именно тяготеет, забываясь всякого рода стиливой чересполосицей: и искаженным «городским» словом («малированное блюдо»), и «официальным» словцом («конфликт»), и веселым сниженным просторечием («налелькались»). Здесь приведены слова только из первого монолога Ивана Африкановича, когда он, пьяненький, по дороге объясняется с мерином Парменом.

Слышит ли все это Вадим Кожинов? Слышит, конечно. Но — вот парадокс! — признавать не хочет. Воздавая должное великолепному словесному дару Василия Белова, литературовед считает, что именно в данном случае «автор даже несколько «перебарщивает». Такие вошедшие в этот «диалог» выражения, как «весь до кишков на ветру промерз», или слово «клиенты», обращенное к собственным детям, нарушают цельный образ по-своему гармоничной и даже прекрасной речевой стихии, отражают не простую, а попросту дурную речь. Дело не во «внелитературности» этих выражений, а в отсутствии той органичности, которая живет в большинстве фраз Ивана Африкановича» (75).

Вадима Кожинова можно понять. Допусти он, что эта неорганичность в речи Ивана Африкановича, так сказать, запланирована автором, ему пришлось бы усомниться в гармоничности характера героя, этого славного, мягкого, доброго Ивана Африкановича, и... и отказать от апологии стихийной, «нутряной» жизнедеятельности.

Но если писатель не поддерживает навязчивую идею В. Кожинова, тем хуже для писателя. Значит, это он, писатель, «переборщил», значит, это он допустил просчет.

А если все же довериться не В. Кожинову, а В. Белову?

Тогда нам придется признать, что первый монолог Ивана Африкановича написан так, чтоб, вызвав симпатию к герою, вместе с тем и насторожить, сразу дать почувствовать какую-то зыбкость, противоречивость в его характере, намекнуть, что с этим будет связан конфликт повести и все движение сюжета. А противоречивость характера Ивана Африкановича писатель проявляет не только через внутреннюю «разностильность» его монолога, но и через сопоставление «разностильных» его

монологов. Так, второй монолог героя, в отличие от первого, начисто лишен сниженно-комического колорита, нет в нем подчеркнута «чужих» слов, повествование наполняется поэтическим, по-настоящему трогательным звучанием.

Утро, Иван Африканович оглядывает свой родной, привычный с детства мир:

«В километре-полтора стоял неподвижно лесок, просвеченный солнцем. Синий наст, синие тени. А лучше сказать, и нету теней, ни в кустиках, ни на снегу. Игольчатый писк синички сквознячком в уши,—где сидит попрыгунья, не видно. А, вон охорашивается, на ветке. Тоже тепло чувствует. У речки, нестарый, глубоко, по-ребячьи спит осинник. И, словно румянец на детских щеках, проступает сквозь сон прозрачная, еле заметная зелень коры. Несмелая еще зелень, будто дымок. Крупные, чистые заячьи горошины на чистом же белом снегу, и захочешь побрезговать, да не выйдет. Ничего нечистого нет в заячьих катышках, как и в коричневых стручках ночевавших под снегом тетеревов».

Здесь взгляд героя принят автором, их «зоны» (воспользуемся бахтинским термином) тесно сплелись, и разговорно-сниженное словцо героя ничуть не расходится по тону с литературным словом автора-повествователя. Это родство настолько органично, что даже в описаниях родного герою мира русской природы, которые не опосредованы взглядом Ивана Африкановича, голос повествователя вбирает в себя живое говорное и одновременно поэтическое слово своего героя. Так, в частности, «озвучен» пейзаж в главке «На бревнах»: «Давно отбулькало шумное водополье. Стояли белые ночи»; «Черед же пришел благодатному утру... Белая ночь ушла вместе с голубыми сумерками, багряная заря подпалаила треть горизонта...» От неизъяснимой, скромной красоты ближнего мира теплеет душа, этой красотой и сама жизнь на земле, и тяготы земных забот и мучений освящаются и оправдываются.

Собственно, все черты и детали родного герою мира составляют не просто «локус», место действия, они насквозь пропитаны нравственным и психологическим смыслом, они нередко прямо соотнесены с духовным миром человека. Например, родничок, у которого переводили дух Иван Африканович и Катерина, где совершались примирения и происходили расставания, родничок, пробившийся сквозь неизвестно кем наваленные комья

глины, вызывает у Ивана Африкановича прямую поэтическую аналогию: «Вот так и душа: чем ни заманивай, куда ни завлекай, а она один бес домой просачивается. В родные места, к ольховому полю. Дело привычное».

Но родной, ближний мир в «Привычном деле» не весь и не целиком поэтически прекрасен. Да, есть в нем и неумирающий родничок, есть и угор, с которого открывается краса родных мест, но есть там и Черная речка, и жидкая земля, где «лежали и гнили упавшие деревья, скользкие, обросшие мхом», есть там и вовсе «мертвое, гиблое место», где разбойничал когда-то лесной пожар. Эти тревожно-тягостные образы ближнего мира тоже преломляют в нем духовный мир главного героя и открывают в нем не только поэтическое мироотношение, но и нечто иное.

Если мы не увидим принципиально противоречивого устройства пространства «Привычного дела», а будем лишь замечать «холмы», с которых открывается светлый и чистый простор, тогда, конечно, подскажется такой вывод: «Нет, тут простор в душе и простор души — будь то душа Ивана Африкановича, жены его Катерины, «деток» или величественно-сказочной бабки Евстоля»¹.

Здесь мы встретились с еще одним, относительно новым «приемом», используемым критиками импрессионистического склада. Относясь не без некоторого снобизма к так называемой «филологической» критике с ее скрупулезным «ковыряньем» в тексте, они теперь не игнорируют вовсе новые научные методы, более того, храбро обращаются к ним. Но, к сожалению, не очень утруждают себя желанием вникнуть в суть, в принципы избираемого метода. Поэтому нередко все кончается игрой в модные термины, которые лишь создают иллюзию основательности критического суждения. Нынче в особой моде «хронотоп» — и началось чревоуещанье по поводу образа дороги, образа холма, образа площади и т. д., и т. п. Сам по себе «хронотоп» ни в чем не виноват. Образцы тонкого и целостного анализа художественного пространства и времени, открывающего новые глубины художественного смысла, дают труды М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, В. Я. Проппа, Б. Н. Путилова, А. П. Скафтымова и других известных исследователей литературы. Но когда вместо анализа крепко связанных

¹ См.: Золотусский И. П. Час выбора. М.: Современник, 1976, с. 38—42.

в систему пространственно-временных образов, вместо размышлений о смысле, заключенном в объединяющей их связи, предлагаются сделанные не без изящества наблюдения над разрозненными, произвольно выбранными деталями и подробностями, это не может не обернуться в конечном итоге обеднением, а значит — искажением концепции произведения.

Что же на самом деле воплощено в устройстве художественного мира повести Белова?

Отвечая на этот вопрос, в первую очередь отметим, что родной, ближний мир введен в «Привычном деле» в просторы мироздания: он окружен бескрайними далами неба и земли, точнее — «понятной земли» и «бездонного неба». Собственно, «понятная земля» — это и есть тот самый родной, ближний мир, в котором живут герои Белова. А «бездонное небо» выводит в просторы бытия, законы которого действуют и на «понятной земле» Ивана Африкановича. Но вся беда героя в том и состоит, что он боится смотреть в небо, что он страшится раздумий о законах жизни и смысле своего, человеческого существования. «Снег на солнце сверкал и белел все яростнее, и эта ярость звенела в поющем под ногами насте. Белого, чуть подсиненного неба не было, какое же небо, никакого нет неба. Есть только бескрайняя глубина, нет ей конца-краю, лучше не думать», — это Иван Африканович. Не случайно повествователь сравнивает его состояние с состоянием шестинедельного сыночка Дрыновых: «Он ничего не думал, точь-в-точь как тот, кто лежал в люльке и улыбался, для которого еще не существовало разницы между явью и сном. И для обоих сейчас не было ни конца, ни начала». Конечно, в таком состоянии Ивана Африкановича есть и умиление, есть и поэзия созерцания мира, но нет стремления к миропониманию.

И в явном контрасте с позицией Ивана Африкановича представлено мироотношение старой Евстоля: «Она долго и мудро глядела на синее небо, на зеленое поле, покачивала ребеночка и напевала...» Бесстрашием перед бесконечностью неба, перед понятой неотвратимостью законов бытия отличается бабка Евстоля от Ивана Африкановича. Именно она всегда находит верную меру во всем, именно она в самой лихой для семьи час, когда умерла Катерина, заставляет всех, и прежде всего Ивана Африкановича, продолжать «привычное дело» жизни.

Человек, не соотносящий свою жизнь, свой родной мир с «небом», и на самой земле живет непрочно, неуверенно. Ивану Африкановичу только кажется, что земля ему понятна. На самом же деле он до поры до времени «блуждает» по ней. И рассказ о том, как Иван Африканович заблудился в родных-то местах, «где каждое дерево вызнато-перевызнато», как он попал в чужой лес, в болото, в гарь, приобретает символическое значение. Так вершится суд над душой, хоть и доброй, и поэтически чуткой, но не возвысившейся до самосознания. Герой сам вершит этот суд, и в ситуацию суда он поставлен жестокой логикой собственных стихийных метаний и ошибок.

Лишь заблудившись среди глухих мест родного мира, Иван Африканович заставляет себя взглянуть на ночное небо. И лишь тогда видит он звездочку: «Звездочка. Да, звездочка, и небо, и лес. И он, Иван Африканович, заблудился в лесу. И надо было выйти из леса. Звезда, она одна, звезда-то. А ведь есть еще звезды, и по ним, по многим, можно выбрать, куда идти... Эта мысль, пришедшая еще во сне, мигом встряхнула Ивана Африкановича». (Таким же откровением стало небо и для приближившейся к своему жизненному пределу Катерины: «Приступ понемногу проходил, она прояснила, осмыслила взгляд и первый раз в жизни удивилась: такое глубокое, бездонное открывалось небо за клубящимся облаком».)

Как и все, что связано с описанием блужданий Ивана Африкановича по лесу, образ путеводной звезды имеет не только прямое, фабульное, но и косвенное, метафорическое значение, характеризующее духовные искания человека. Параллельно с поисками выхода из леса Дрынов приходит к неизбежной необходимости поставить перед собой вопрос из тех, что относят к категории «последних»: «...вот родился для чего-то он, Иван Африканович, а ведь до этого его тоже не было... И лес был, и мох, а его не было, ни разу не было, никогда, совсем не было, так не все ли равно, ежели и опять не будет? И в ту сторону пусто, и в эту. И ни туда, ни сюда нету конца-края... А ежели так, ежели ни в ту, ни в другую сторону ничего, так пошто родиться-то было?»

Иван Африканович все-таки додумывает этот мучительный вопрос, ответ он находит в осознании неостановимого хода жизни, ее нескончаемости, преемственности рода людского. И в этот миг кончаются блуждания по

«чужому лесу»: «Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на свое место: теперь он знал, куда надо идти».

Вот лишь когда пришел Иван Африканович к миропониманию. В сущности, весь сюжет «Привычного дела» представляет собой драматическую историю личности, горько расплачивающейся за «нутряное» существование, за зыбкость своей жизненной позиции и лишь ценою страшных, невозвратимых утрат возвышающейся к миропониманию. Об этот сюжет разбиваются вдребезги рассуждения В. Кожинова насчет какого-то «особенного единства бытия и сознания» в Иване Африкановиче и его какого-то «превосходства» над теми, кто «учился» мыслить и чувствовать».

Но... но сюжет повести В. Белова литературовед откровенно игнорировал. Как же ему удалось это сделать? Это настолько поучительный пример теоретического лукавства, что на нем следует остановиться подробнее, отступив ненадолго от логики наших наблюдений над оркестровкой «голосов» в повести «Привычное дело».

В. Кожинов несколько раз, словно уговаривая своих читателей, повторяет: «Действие повести несложно; его можно бы пересказать в нескольких словах (69); «повесть, не очень сложная по сюжету» (81); «Верно, что с героем не случается, не происходит «ничего особенного» и «необыкновенного» (79).

На наших глазах мотается из стороны в сторону не такой уж молодой мужик, сгоряча срывается с места, оставляя любимую жену и любимых деток — а их точно, семеро по лавкам — без опоры¹. Умирает Катерина,

¹ Правда, история с отъездом Ивана Африкановича в Мурманск имеет и иную критическую интерпретацию. Вот что, например, пишет М. Лобанов: «Иван Африканович — фронтовик. Даже депутат. Умеет постоять за себя, добиться того, что другому не под силу, — это видно по его поведению, когда он приходит к председателю колхоза за справкой. Здесь в Иване Африкановиче вырывается такая решимость настоять на своем, что председатель колхоза пасует и тут же выдает ему нужную справку» (Октябрь, 1982, № 10, с. 184).

А вот почему М. Лобанов не заметил, как Иван Африканович совершенно тушется перед каким-то там уполномоченным, явным бюрократом и формалистом, что грозно грохочет на него, честного трудягу, кулаком по председательской столешнице? Вот тут бы ему, фронтовику и депутату, постоять за себя, да и за других мужиков, что, как и он, накашивали для своей буренки копешку бросовой травы по неудобьям. А он вместо того «чуть не плакал от стыда, виновато мигая», даже шапку потом забыл надеть.

У Белова-то эти две сцены связаны по контрасту, они смотрятся друг в друга.

надорвавшись в одиночку. Начинает рушиться семья. Иван Африканович от тоски и чувства вины едва не кончает с собой. С большим трудом находит он в себе силы выстоять... И это называется, не происходит «ничего особенного»? А что же бывает еще «особеннее»?

В. Кожинovu очень нужно не заметить «ничего особенного» в сюжете «Привычного дела». Иначе ему пришлось бы задуматься над конфликтом, над тем, какую роль сыграл добрый и поэтичный Иван Африканович в том, что случилось с его семьей, с Катериной. И тогда пришлось бы поубавить сияния в нимбе вокруг его чела, а заодно потребовалось бы проследить за теми изменениями, которые претерпевает душа Ивана Африкановича в ходе событий.

Ну, допустим, обошел критик стороной сюжет повести. Сосредоточился на «речевой симфонии». Но ведь эта «речевая симфония» тоже сюжетно организована. Движение самосознания Ивана Африкановича, эта стержневая линия сюжета, преломляется в стилевой перестройке его голоса и — что особенно показательно — изменении отношений между речевыми зонами героя и автора (безличного повествователя).

В самом начале повести автор резко и четко отделяет свой голос, литературно выдержанный, от «речевой экзотики Ивана Африкановича». Тем самым «автор предупредил, что он не только не вмешивается в поступки и слова героя, но не смешивает себя с ним» — это наблюдение принадлежит Игорю Шайтанову¹.

Затем, описывая всяческие приключения и похождения Ивана Африкановича, повествователь как бы отступал перед «сказовым» внутренним голосом героя, «озвучивающим» стихийное восприятие мира. А вот с той поры, когда Иван Африканович возвышается до бесстрашного и мудрого взгляда на жизнь, отношения между речевыми зонами героя и автора меняются. Теперь повествователь вбирает мысль героя в свой голос и передает ее своим словом, литературным, строгим, лишь слегка подкрашенным личностными метами персонажа. Именно так соотносятся зоны автора и героя в ключевом размышлении Ивана Африкановича: «Вот

¹ См.: Шайтанов И. Реакция на перемены. (Точка зрения автора и героя в литературе о деревне). — Вопросы литературы, 1981, № 5, с. 50.

эдак и пойдет жизнь...» — когда открывается перед зрелым взором героя закон вечного круговорота жизни, которому «конца нет и не будет».

Такое сближение голоса героя с голосом повествователя закономерно. Ведь повествователь с самого начала событий выступал носителем зрелого, основанного на подлинной образованности, философского сознания бесконечного обновления жизни. Во многих описаниях, которые ведутся с точки зрения безличного повествователя, запечатлены неотвратимый динамизм жизни, борьба начал и концов, их переход друг в друга. Вот характерные строки: «День долго не мог догореть, все вздыхал и ширился в поле и над деревней. Солнце дробилось в реке на ветряной голубой зыби, трава за день заметно выросла, и везде слышалось зеленое движение, словно сама весна в последний раз мела по земле зеленым подолом».

Сближение в потоке несобственно-прямой речи голоса героя с голосом автора стало возможным лишь с того момента, когда сознание героя возвысилось до зрелой философской позиции повествователя. А прямое слово Ивана Африкановича теперь сливается с тем народно-поэтическим миром («зоной Евстоли»), который с самого начала вносил в повесть чувство естественной, мудрой народной меры. И финальный монолог Ивана Африкановича, обращенный к умершей Катерине, звучит, как горькая песня-плач: «...Катя... ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... что теперече... вон рябины тебе принес... Катя, голу-бушка...»

Так совершается оценка стилем: трагедийное возвышение героя до подлинного миропонимания выражается в соединении в его сознании голосов стихийной народной мудрости и целеустремленно образовавшего себя интеллекта. Оба эти полюса у Белова не только не противопоставлены, а согласно откликаются друг в друге, сходятся в высоком философском своде повести. Сходятся они в конце концов и в душе ее главного героя.

Оценка «голосом», речевой мелодией у Белова в высшей степени искренна. А истинность этой оценки подтверждается устройством художественного мира произведения. В устройстве мира «Привычного дела» объективируется та закономерность диалектического движения бытия, которую выражали народно-поэтический и «авторский» голоса.

Идея бесконечного круговорота жизни опредмечена здесь уже в том, что все действие повести совершается в пределах круглого года, причем четко обозначаются его времена: зима — «белый буран», «синий наст, синие тени», весна, когда «отбулькало шумное водополье», лето — сенокосная пора, осень с первым снегом и опять — к зиме, последняя фраза повести: «Где-то за пестрыми лесами кралась к здешним деревням первая зимка». И даже отдельные главы объединены неким «природным» началом: например, вся глава вторая — это рассказ об утре, вернее, об утрах детишек Дрыновых, самого Ивана Африкановича и Катерины; а глава третья охватывает один день от «широкого благодатного утра» до «светлой и спокойной» ночи.

А ведь это традиционнейшие способы эпического воплощения «круговорота» бытия. В круговорот этот вписана и жизнь семьи Дрыновых. В ней тоже действует общий закон движения и переимчивости. Не случайно девятый, самый малый сын назван по отцу — Иваном. Не случайно же и маленькая Катюшка делает свой первый зарод вслед за матерью, Катериной, для которой этот прокос стал последним. Да и весь мир семьи Дрыновых, где есть трое взрослых — бабка, отец, мать и семеро ребятишек, и каждый из них — наособинку, где есть люлька, в которой перебивали все девять детей, включая уже покинувших родительскую избу Таню и Антошку¹, где есть двор с коровой Рогулей, чья жизнь описана с эпическим вниманием и любовью, этот мир по-своему закруглен, целостен, внутри себя преемствен и тем бессмертен.

Вот как устроена жизнь, вот что такое привычное дело бытия. Эта философская эпическая истина возвышается над всеми иными позициями, заявленными в повести. Через движение от разноголосья к диалогу, в котором объединенные голоса народной мудрости и пылливой образованности дают отпор множеству фиктивных голосов-позиций, В. Белов не только дал развернутую картину очень непростой духовной жизни народа, но и ясно представил путь, по которому может и должен пойти сегодня каждый человек, — это путь возвышения к мудрому миропониманию и ответственному самосознанию.

¹ «Магическис» числа (три, семь, девять) тоже бросают эпический отсвет на припычную жизнь семьи Дроновых.

Таков строгий, взыскательный пафос повести «Привычное дело». Прочтение этой повести Василия Белова как апологии стихийного, «естественного» человека, использование ее как подсобного материала для построения неопатриархальных концепций есть либо следствие поверхностного подхода, либо результат расчетливого игнорирования существенных содержательных пластов этого сложного и в высшей степени емкого произведения¹.

ГЛУБОКИЕ КОРНИ ПРАВСТВЕННОСТИ

(О повести В. Распутина
«Последний срок»)

На Руси издавна существовало понятие, которым народ обозначал самую высокую меру подлинно человеческого мироотношения. Это понятие — мудрость. «Мудрость — качество, не тождественное интеллекту, оно рождается где-то на стыке интеллекта, опыта и нравственного чувства», — написал Александр Крон в романе «Бессонница». По-моему, очень точно сказано. Ибо в мудрости органично сливаются, подкрепляя друг друга, жизненный опыт, разум и нравственное чувство. Уберите хоть одно из составляющих — и получится что угодно, но только не мудрость. Жизненный опыт, не просветленный разумом, до обидного бесполезен. Помните старого Таганка из бунинского рассказа «Древний человек», что из ста восьми лет прожитой жизни сохранил память лишь о сущих пустяках? «Драгоценный сосуд огромного прошлого» оказался пуст! Разум без опоры на жизненный опыт превращается в бесплодное, умозрительное мудрствование, а не согретый теплом нравственного чувства он может рождать камеры-душегубки, атомные бомбы, уничтожившие Хиросиму и Нагасаки, ядовитый «ориндж-эйдж» и другие чудовища, которые враждебны самой жизни. Нравственное же чувство, не организованное разумом, неустойчиво, зыбко, на него опасно полагаться. Сколько мы

¹ А такие «прочтения» еще продолжают встречаться. См., например, статью В. А. Емельянова «Воспитание любовью. (Нравственный потенциал творчества Василия Белова)». — Литература в школе, 1982, № 5.