

ИНТЕЛЛИГЕНТ ПЕРЕД ЛИЦОМ СМЕРТИ  
(Последние книги Юрия Трифонова)

Недавно смерть Юрия Трифонова трудно принять как случайность. Трудно — ибо не случаен был успех его последних книг.

Начиная с "Обмена" (1969 г.) мы, читатели, сделали свидетелями довольно редкого феномена: на месте полунинтеллигентского московского литератора, каких десятки, если не сотни, внезапно обнаружилась писательская фигура первой величины. Податливый лауреатский голосок вдруг зазвучал, набирая силу и высоту — и новый голос явился в русскую литературу.

О Трифонове заговорили разом, как по команде, именно в 1969 г., с "Обмена", хотя он регулярно печатал свои романы и повести с конца 40-х. Сам писатель объясняет внезапное свое вхождение в фавор тем, что изменилась фактура его книг, тем — что он стал писать иначе, сложнее... "Моя изобразительная манера с годами... стала иной. Сейчас я пишу, мне кажется, все более сложно. Во всяком случае "московский стиль" — это другая литература, чем, скажем, мой первый роман "Студенты" (Литгазета, 23 марта 1961 г.)

Но так ли уж другая литература? Ведь "план выражения", как я попытаюсь показать ниже, остался у Трифонова без изменения. Язык, убогий арсенал выразительных средств, сюжетные структуры — ни один из этих элементов в принципе существенно не изменился. С точки зрения эстетической, книги Трифонова по-прежнему принадлежат 40-50 годам. Однако в 70-х в творчестве писателя прорезалась некая свежая интенция, в течение повествования обнаружилось какое-то новое колено. Голос повествователя стал надтреснутым, вибрирующим. Вибрация эта вышла за пределы манеры говорения. Вышла и развилась в новую — для советской литературы — тему: неизлечимо, смертельно больной совести. В тему — традиционную для русской классики, в тему — наскоро и бегло обговоренную литературой оппозиционной — Пастернаком, Солженициным, Максимовым, но — с повестями Трифонова впервые прорвавшуюся на страницы официальных советских изданий, впервые — со времени Достоевского и Чехова — тотально захватившую разные стороны бытового и истори-

ческого существования нашего.

К Трифонову благоволил литкритика самых разных политических тенденций — благосклонность, объяснимая, пожалуй, именно этой тотальностью.

Появляется ностальгия по утраченной "целостности" — и последние работы писателя возвращают нас к допартийной эре советской литературы — периода "доктора Иваго". Так же, как в романе Б. Пастернака, в книгах Трифонова налицо мучительность, связанная с попыткой русскоязычного писателя рассмотреть отечественную историю и современный нам быт не партийно, не позиционно — но человечески — так, словно не произошло идейного раскола между "почвенниками" и "западниками", между "лояльными" и "нелояльными" властями литераторами".

И говорю: стремление рассмотреть человечески, сознательно избегая термина "экзистенциально", обычно применяемого в аналогичных случаях. Ибо экзистенциальный взгляд на вещи, если и присутствует в повестях Трифонова (отчетливей всего — в "Другой жизни"), то постоянно дополняется взглядом историческим. Классический экзистенциализм в значительной мере игнорирует историю, сводит ее к личности, рассматривает человека вне родового или бытового контекста. В экзистенциализме много от французского классицизма, который потсоянно навязывал герою ситуацию радикального выбора. Для экзистенциального героя выбор важен сам по себе. Доминанте поведения такого героя всегда — это выбор выбора. Вспомним к примеру Калигулу у Камю или саксофониста Джонни Картера в рассказе "Преследователь" Хулио Кортасара. Таким героям не важно, что, где и когда выбирается. Важно — не выбрать окончательно.

Говоря о "человеческом" в творчестве Трифонова, я отделил это понятие от понятия "личность", поскольку личность в его книгах всегда детерминирована и во времени, и в пространстве. Детерминирована не автохтонными процессами, происходящими в ней, но обусловлена жизнью.

В то же время человек в повестях Трифонова детерминирован не настолько, чтобы раствориться в истории или в быте.

"Человеческое" у него одинаково противопоставит и "личное"

ному" и "историческому". В этом смысле творчество писателя ориентировано антиисторисофски, независимо от того, какого цвета историсофствование — марксистски или славянофильски оно окрашено.

"Человеческое" для Трифонова означает "историческое, слишком историческое", то есть нечто, убегающее каких бы то ни было головных схем, любой идеологизирующей воли. Нечто, что обнаруживает свою реальность только перед лицом небытия.

Итак, перед лицом личного уничтожения и в перспективе истории обнаруживается "человеческое". Обнаруживается внезапно — как это, вероятно, произошло с самим писателем в конце 60-х годов.

Видимо, тогда-то впервые почувствовал он физическую реальность своего небытия. И тогда привычный быт, с детства усвоенные исторические схемы — все озарилось каким-то новым светом. От "Обмена" к "Старику" все острее и отчетливее это предчувствие собственной смерти, все более ясное знание о ней. Знание, которое дается как награда, как компенсация за невидимые окружающим, но явные самому человеку прошлые срывы, поражения, ошибки. Знание — которое существует как выход из неразрешимого нравственно-исторического лабиринта.

И все это потому, что прию Трифонову посчастливилось (если здесь вообще применимо понятие "счастья") как-то повернуть язык, глухонемым мчущим словопоток, какой-то кестиккулярной лавиной затронуть, зацепить неочевидный нерв нашей жизни в прошлое десятилетие — в 70-е годы — и вызвать в городском — в городском, подчеркиваю — читателе симпатическую зубную боль души, чеховское чуждое сквержение — т.е. обнаружить то самое эмоциональное и временное эхо, тот отзвук из темных бездн недавней истории нашей, нашего плоскоземперфекта, — отзвук, который дает возможность нам самим как бы с стороны услышать собственный голос.

Задача, близкая к солженицынской. Но "великий писатель земли русской" не выдержал историсофического искусства. И ныне он скорее идеолог, нежели писатель.

Трифонову повезло остаться (или даже стать!) писателем. При общности задачи, так сказать, художественно-этической предпосылки, все решал выбор героя, выбор объекта писатель-

ского анализа.

Оказалось: "народный человек" Иван Леонидович Солженицын на обречен был на то, что рано или поздно должен прибиться к какой-нибудь "теплой" массе — к там или к этим. Ивану Леонидовичу, перенесенному из лагеря в условия аморфной, паразитической столичной жизни, как на первый взгляд ни парадоксально, легче сказать "мы", чем "я"; "они", чем "вы". Он не способен ни на монолог, ни на диалог. Он — голос из хора. Его "я" неустойчиво и несущественно. Таковы многие герои и у писателей-деревенщиков. Историко-бытовое начало доминирует в них над началом собственно личностным.

Но в России всегда был и существует до сих пор слой людей, которые говорят "я" с напористым постоянством. Ильдо-петровский Василий Локанкин, казалось, свидетельствовал о том, к концу 20-х годов "я-человек" совершенно дегенерировал и вот-вот вымрет окончательно, исчезнет вместе с остатками пережитками старого мира. Однако — живет.

Что же это за "я-человек"? Чем отличается он от Иванов Леонидовичей, от "мы-человека"? В переводе на язык общепринятый и распространенный в прошлом веке, мы бы сказали — это "интеллигент".

Подобно Чехову, Трифонов писал об интеллигенции и для интеллигенции. Выбор героев и читателей не был бессознательным. Сам писатель осознавал его четко и недвусмысленно. За неделю до известия о смерти Трифонова, в "Литературной газете" было опубликовано интервью с писателем, где он следующим образом определяет социальный статус героев своих книг: "Мне хочется как можно более многообразно и широко изобразить тот огромный слой <sup>средней</sup> интеллигентности и материального достатка, которых называют горожанами. Это не рабочие, и не крестьяне, и не элита. Это служащие, работники науки, гуманитарии, инженеры, соседи по домам и дачам, просто знакомые..."

Но герои эти интеллигенты не только социологически. Они — лучшее опровержение тезиса Солженицына об образовании. Делать вид, что интеллигенция существует лишь номинально, социологически, а духовно реальны одни только правдолюбивые-деревенщики да бюрократы-дармоеды, одни только бело-черные полуса нашего социального бытия — значит не видеть реальных

процессов, происходящих как в обществе, так и в душе каждой человека.

Герои повестей Трифонова — эти духовно искалеченные, опустошенные "бывшие и настоящие", эти нестарые еще "будущие без будущего", эти полубразованные полудиды, погруженные и уни в вязкое болото непомословского быта — все же никак не могут утратить родовых черт русской интеллигенции.

Пружина их поступков, их метаний, их раздумий — та же, что двигала и героев Чехова, Достоевского, Толстого. Рефлексия. Неизлечимая гамлетовская болезнь. Родимое пятно русского интеллигента. Незакладное разматывание путаного клубка жизни. Поиск в настоящем той ошибки, которая совершена где-то в прошлом. Т.е. то самое стойство, которое равно отличало интеллигента прошлого века и от "мушкетера" и от образованного бюрократа. То, что мы имеем в виду, когда говорим о "духовном пути интеллигента".

Вспомните толстовских героев с их ошибками, провалами, озарениями. Андрей Болконский, Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов — все они двинутся. Движение это можно изобразить как направленное вперед (во времени) и вверх (в духовном становлении).

Но духовный путь героев Трифонова — это путь назад (во времени) и вниз (духовно). Они ищут не столько истину, сколько истину негативную — ищут свою прошлую ошибку — бедняку, из которой развились они. Изначальную червоточину, которая лежит в основе и является главным побудительным толчком их к <sup>их</sup> самоанализу и самообнаружению.

Речь идет об особом нравственном складе, который, вероятно, неиспорчен никакими историческими зигзагами. Червь, соевущий внутри человека, бросает его на поиски правды.

Кажется, еще Бердяев заметил лингвистическую путаницу, которая царит в сознании русского человека, когда он произносит слово "правда". Мы не отличаем "правду-истину" от "правды-справедливости". Этика и гносеология смешаны и перепутаны. Это порождает особую атмосферу трифоновских повестей. — Чисто русскую атмосферу нагалеятуального гумана, морена, бреда.

Сквозной пластический мотив романа "Старик" — предвещательная дурота — не столько факт историко-метеорологический

## СКОЛЬКО

(января 1972 года) — соотносится с духовным и уместенными сессиями главного героя, которому "нечем дышать в багряной мгле и который поэтому так остро ощущает, что "нижняя земля, не только внизу — в воде и в воздухе". Вот он — <sup>КИПЯЩИЙ</sup> ~~кипящий~~ <sup>ПИТАТЕЛЬНЫМ</sup> ~~питательным~~ бульоном мысли и мысли — плазма, где самозарождается русская интеллигенция.

Но Трифонову, в основе зарождения интеллигента как человека особого психического облика лежит некая нравственная традиция, некий провал, который со временем становится роковым провалом памяти.

Центральные герои повестей Трифонова — это люди, как правило, живущие на палате жизни, люди в возрасте за 40—45 лет. И "Обмен", и "Дом на набережной", и "Старик", и "Другая жизнь" — все эти книги построены по одной и той же схеме. На разных ладах, <sup>с</sup> ~~с~~ <sup>под</sup> ~~под~~ <sup>детективной</sup> ~~детективной~~ <sup>разных</sup> ~~разных~~ персонажей, коллизий, судеб, разигрывается одна и та же прологитация: очень мне не очень старый, но начинающий стареть, человек сталкивается со случайным осколком своего прошлого — приходит письмо от подруги детства, встреча в мебельном магазине с опустившимся школьным другом, обмен, чтобы съехать с больной, находящейся при смерти матери, смерть мужа — и прошлое оживает, жизнь раскручивается назад. Прошлое воскресает перед глазами героя (и читателя) — воскресает, чтобы обнаружить центральное событие жизни героя. Ту самую ошибку, трагедию, провал — то, что критически зацементировано человеческой памятью — сработал ее защитный механизм. В центре становления личности героя оказывается предательство — предательство, на которое он был вынужден самой историей, всего лишь своим движением в толпе временного полена. "Тогда точно в лезве, не замечая лезва. Промли годы, промла жизнь. Начинаешь разбираться как да что, почему было это. Реально кто видел и понимал все это издали умом и глазами другого времени" (с. 72)<sup>X</sup>

Представление об исторической относительности нравственных ценностей, безусловно усвоенное большинством героев Трифонова, является источником этой памяти самому себе к тому (там), кого и что он по-настоящему любит.

Такое впечатление, что в нашей жизни господствовал определенный психический тип человека, известный нам по Библии.

<sup>X</sup> Цит. здесь и дальше по изданию: Ю. Трифонов. Старик. Другая жизнь. М. 1978.

Есть фарисеи и легионеры, есть Пилат, есть апостолы. Есть, наконец, Иуда. В контексте "московского цикла" это имя встречается лишь дважды, да и то в применении в <sup>единственном смысле</sup> положительному персонажу — Мигулину. Приводятся слова генерала Краснова о Мигулине: "Иуда донской земли". Но предательство — сквозная тема цикла. Предаёт свою любовь и своего учителя герой "Дома на набережной". Предаёт свою мать герой повести "Обмен" — изменяя нелюбимой жене с любимой женщиной, изменяя любимой женщине с нелюбимой женой. Предаёт Павел Вбграфович Летунов — герой романа "Старик", хотя в его случае субъективного предательства нет.

Для таких людей память — и спасение (поскольку она терапевтически вымарывает из живых воспоминаний обстоятельства человеческого краха), и наказание (поскольку она оставляет в человеке необъяснимое ощущение его радикальной неправды, изначального смертного греха).

Именно это чувство неясного смертного греха заставляет героев Трифонова метаться, искать — и в результате не отыскивать подлинную причину их состояния. Так, расковыривая кожу, ищут засевшую глубоко внутри занозу. Могут и не найти, но все равно. В этом случае больной знает о своей болезни больше, чем врач. Знает подсознательно ее локализацию и причину.

Когда Трифонов относит к себе слова Герцена о писателях: ми не врачи, ми — боль — он оказывается в оппозиции к официальной и к эмигрантской современной русской литературе. Но ни та, ни другая сторона не улавливает центра его позиции. Роман "Старик" оценен сквозь зубы, словно бы через силу и здесь, и в эмиграции. В официальном некрологе, опубликованном 1 апреля "Литературной газетой", это произведение просто не названо при перечислении книг Трифонова, как, впрочем, и две другие наиболее удачные, на мой взгляд, его вещи — "Дом на набережной" и "Другая жизнь".

"Старик" со всей отчетливостью и жесткостью демонстрирует две полярные точки зрения на историю, на память. Это спор двух жизней — Анны Игумновой и Павла Летунова. Перед нами два старых, очень старых человека. В судьбе одного из них — Павла Вбграфовича — нравственная трещина. Не потому

ли он так скептивен вообще по отношению к человеческой памяти, что не хочет или не может вспомнить чего-то главного в своей жизни, не потому ли он восклицает: "Бог ты мой, память — штука ненадежная. Нужны старенькие бумажки, истлевшие на стгах документы, выцветшие чернила, бледный прифт ундервуда..." (с. 164).

Сохранив <sup>нее</sup> нравственную цельность, человек сохраняет и доверие к памяти — память "чистого" человека обходится без цензоров и внутренних редакторов, но зато и жизнь такого человека безрефлективна — много беднее и однозначней, чем ли, жизни своего оппонента. И "виновный" Летунов воскрешает историческое бытие Мигулина, тогда как "невинная", сохранившая в памяти цельный образ мужа, Аня ничего не в сила сделать для этого воскрешения. Анна Игумнова пишет, обращаясь к Павлу Биграфовичу: "Задержалась с ответом, потому что нужно подчас вспомнить и записать подробнее, как ты просил все, что сохранила память (с. 152). ...я пишу чересчур подробно и не могу остановиться. Все подряд вспоминается, все новое и новое, одно цепляется за другое. И сама поражена, сколько всего осталось в памяти, ведь прошло больше 50 лет. Нет, наша память человеческая поистине чудо природы" (с. 156).

Есть в романе "Старик" и третья позиция — объективная позиция историка. Это резюме книги, данное как запись размышлений Игоря Вячеславовича, "костлявого вноши в темном провинциальном пиджачке, в очках, залецленных дождем": "Истина в том, что добрейший Павел Биграфович в 21 на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия Мигулина в контрреволюционном восстании, ответил искренне: "Допускаю", но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, тогда так думали все или почти все, бывают времена, когда истина и вера сплавляются нерасторжимо, слитком, трудно разобраться, но мы разберемся" (с. 204).

Вымученность последних слов — "мы разберемся" — их очевидное несоответствие прикинутому облику <sup>самого</sup> Игоря Вячеславовича — близорукого человека в провинциальном пиджачке ставит новый вопрос: кто же разберется в нашей эпохе — в эпохе, когда истина и вера разделены глухой стеной. Имеем ли мы

вообще право "разбираться" в истории, касаться ее, говорить о ней.

Сереха, герой повести "Другая жизнь" — историк. Историк — неудачник. Постлесталинская советская литература испытывает к неудачникам какое-то почтение, граничащее с самоуничтожением. Удачливый бойкий писатель испытывает свою совесть, рассуждая о неудачах героя, идеализируя сам принцип "неудачливости". В лучших своих произведениях советская новейшая литература потому-то и столь заунывна, скучна, безнскодна, что вглядываясь в разномастную жизнь, она коллективно мучится совестью, лишь только стоит ей выбрать одно лицо из толпы, одну судьбу — а "какая же судьба у тех, чья жизнь сложилась гладко", без драмы — по выражению Юрия Трифонова.

Сочувственный угол зрения на фигуру Обломова в кинематографе, в фильме Никиты Михалкова говорит о самоощущении нашей эпохи больше, чем "проблемные" статьи "Литературной газеты".

В свете этой переоценки яснее и позиция Трифонова. В романе "Старик" есть два типа негативных героев. Один — тип исторический — маньяк типа Шигонцова или Бреславского. Другой — "деловой человек", современный Штольц немецкой выучки и американской хватки — Кандауров, который всегда добивается в жизни того, что хочет, любой ценой реализует любое свое желание, будь то поездка в Мексику или оставшаяся без хозяина избушка в дачном гресте.

Как ни парадоксально, эти два исторически разделенных, психологически полярных, интеллектуально несопоставимых человеческие типа связаны между собой очевидным пунктиром, ускользающей трассирующей нитью. Их объединяет общий звериный инстинкт по отношению к жизни, заставляющий человека вгрызаться в ее мясо. Инстинкт, действующий независимо от сознания у Шигонцова, когда тот пытается изнасиловать сестру своего товарища по каторге — первый поступок <sup>революционера,</sup> вернувшегося в революционный Петроград с каторги.

Тот же инстинкт у Кандаурова проявляется в формах, соответствующих нормам нашего нынешнего общественного состояния — он контролируется сознанием, больше того — вся мощь отлично смазанной машины рассудка работает на удовлетворение этого инстинкта. И вдруг — встреча со смертью, "неудача

организма", инфаркт.

Или вдруг — гибель от случайной пули /Шигонцев/ — "неудача судьбы".

Смерть. Смерть является незримым главным героем последних повестей Трифонова. Радикальная неудача, которая предстает каждому человеку, независимо от того, как складывалась его жизнь. И тут оказывается, что вся жизнь человека есть всего лишь подготовка к этой неудаче.

Ни Кандауров, ни Шигонцев, ни профессор из "Дома на набережной", ни Ольга Васильевна из "Другой жизни" к этой неудаче не подготовлены именно потому, что жизнь их складывалась из инстинктов и желаний, из достижения реальных целей и приобретения "реальных" вещей. Смерть внезапно обрушивается на них. Они не подготовлены к самой мысли о смерти. Материалистическая основа мышления делает их беспомощными и жалкими перед этой мыслью.

"Человек уходит, его уход из мира сопровождается эманацией в форме боли, затем боль будет гаснуть и когда-нибудь, когда уйдут те, кто испытывает боль, — она исчезнет совсем... ничего, кроме химии. Химия и боль — вот и все, из чего состоит жизнь и смерть", — эти слова отчаяния принадлежат Ольге Васильевне, кандидату-химику, вдове, потерявшей мужа и пытающейся вжиться в свою потерю, примириться с ней, объяснить и даже оправдать ее.

В какой-то мере героине удается проделать над собой психологический трюк, который избавляет ее сознание от самой мысли о смерти — но какой ценой! Будучи вытеснена из оперативного сознания, мысль, вернее, обретенное со смертью мужа реальное знание о реальности смерти, превращает прошлую жизнь героини в нравственный ад, становится памятью, чувством вины, разрушающим замкнутый и самодостаточный мирок ее прежнего существования: "мысли о смерти были гораздо легче памяти... Без алкоголя была память и боль... Никто не должен замечать, и все силы она употребляла на скрытанке, но на ночные часы ее не хватало..." (с. 207).

Истина, согласно представлениям Трифонова, корнями уходит во тьму, в ночь, в бессознательное бытование ума, хаотическое блуждание по закоулкам памяти. "Ночью обнажается

истинное", — вырывается почти тотчевская сентенция у героини.

Обнаружение "ночной", "другой" жизни под пластами привычного "дневного" существования — это тот максимум духовного восхождения "интеллигента", тот предел, достичь которого способен современный средний образованный человек в силу воспитания или изначального конформизма, ориентированный атеистически.

Проза Трифонова глубоко пессимистична и безысходна. Он с ужасом останавливается перед "другой жизнью". Замирает, открыв ее реальность.

Честность его не вызывает сомнений — но перед нами трагическая честность атеиста, который до конца обнаруживает бессельность обездуховленного бытового человеческого существования, принимает за последнюю истину эту бессельность и единственное, что может противопоставить ей, слабо защищаясь от полного нравственного и интеллектуального распада, — это некие смутные исторические идеалы и параллели, аморфное и гнетущее "чувство истории", слабо утешительное — "мы разберемся".

За тридцать лет, на глазах одного поколения, произошел полный распад некогда убедительного и победоносного исторически детерминированного взгляда на вещи — взгляда, казалось бы, цельного и логичного, все объясняющего, но не выдерживавшего элементарной критики одним единственным фактом реальности человеческой смерти — смерти индивидуума.

Трифонов демонстрирует апокалиптическое состояние этого историко-диалектического, материалистического сознания. Он останавливается, как мы говорили, на грани историсофии, на грани признания того, что история, так же как и жизнь каждого отдельного человека, имеет скрытый метафизический смысл.

Отсюда — упомянутый уже интерес к "неудачникам". По Трифонову, они — боль истории, поэтому нерв истории опутим ими острее, чем другими людьми.

Итак, муча Ольга Васильевна, Сережа, историк-неудачник. Его занятия любопытны для нас в свете выявленного уже доминантного архетипа героев Трифонова — архетипа Иуды. Феноменология предательства и провокации — вот, собственно, предмет

занятий Сережи. Его тема — история охранного отделения в Москве в революционные годы. Его профессиональные неудачи обусловлены именно избранной темой. Потенциальный итог его работы угрожает самим основам нашего социального бытия. Герой гибнет. Он подготовлен к собственной смерти. Эта готовность умереть, готовность скорее стоическая, нежели религиозная, сопровождается организмической философией истории, единственной по-настоящему оптимистической нотой в последних книгах Трифонова, хотя бы слабой, но возможностью обретения человеком смысла жизни перед лицом смерти. Но метафизика истории затруднена и для Трифонова и для его героя представлением об истории как об огромном теле. История — это организм, в котором каждая жизнь — клетка, ничто не пропадает в истории, всякая жизнь имеет смысл. Казалось бы, в меру утешительно. С такой философией вроде бы можно жить осмысленной и уже без страха взглянуть в будущее, в свое, личное будущее.

"Человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отщипнуть и выделить — и по нему определить многое. Человек никогда не примирится со смертью, потому что в нем заложено ощущение бесконечности нити, часть которой — он сам", — такова нить рассуждений главного героя, нить рассуждений, приводящая его в итоге к смерти, вернее, к примирению со смертью.

Писатель и герой пугаются в противоречиях. Дело здесь вовсе не в отыскании безупречно логического решения проблемы — до какой степени детерминированы историей жизнь и смерть отдельного человека. Противоречие тут скорее эмоционального характера. Если история воспринимается Трифоновым и лучшими из его героев как единственно реальная, подлинная сфера оценки жизни человека, если мы существуем лишь в истории, и смерть каждого из нас не означает обрыва исторической нити, — то как мы сами должны относиться к неизбежности своей собственной смерти? Исторически? Рассматривать ее лишь как факт жизни окружающих, которые переживут нас? Как ячейку в родовой памяти? Но личная память об умерших мучительней мысли о смерти. Но родовая память знает невозполнимые обрывы нитей — миллионов нитей. Коллективная память немислима без коллективной терапии забвения.

Повисают в воздухе патетические слова Сережи: "нити, которые тянутся из прошлого... ты понимаешь? — они чреватые... Они весьма чреватые... Ведь ничего не обрывается без следа. Окончательных обрывов не существует! Если можно раскапывать все более вглубь и назад, то можно попытаться отыскать нить уходящую вперед." Можно, конечно, попытаться. Марксизм был одной из таких попыток. Но к чему приводит наше знание о будущем? Не к тому ли, что мы насильно навязываем будущему свои представления о нем, и оно под давлением нашей воли приобретает те внешние формы, которые были нами якобы предугаданы, однако сила побочного эффекта, сила "исторической случайности", зигзага, пустяка, "ошибки", какой мы почему-то не могли предусмотреть, наполняет эти формы иным, неизвестным нам содержанием.

Венкое конструируемое будущее — предмет историософии — всегда теснее прилежит к прошлому, чем к настоящему, потому что история, понятая как смысл и цель человеческого существования, как тело, в котором мы — клетки, молекулярные соединения, нейроны и т.д. есть только тело. Такое же физическое, конечное, смертное как и прочие тела материального мира, с той разницей только, что в отличие от объектов, протяженных в пространстве, историческое тело протяжено во времени.

Если человеческая история — это огромный единый организм, протяженный во времени, то прошлое принадлежит будущему, будущее — прошлому, а настоящего нет, ибо оно нефиксировано, текуче, нереально. "Когда течешь в лаве, не замечаешь жара..."

Трифонов — писатель теплый. "Ты не холоден, ты не горяч — ты тепел..." Уровень его размышлений — сфера душевной жизни человека. Все, что превышает этот уровень, либо слишком горячо, либо слишком холодно для него. Но теплоты в нашем мире становится все меньше. Настоящее человеческой души оказывается все более стиснутым между двумя полюсами — горячим прошлым рождения и ледяным будущим смерти. Времени для сумерек не остается.

Финал "другой жизни" звучит как реквием по целой эпохе, как отходная скучному промежутку человеческой жизни в истории. Другая ее жизнь возможна только в каком-то ином эска-

гологическом измерении, в том состоянии, какое представляется Трифонову всеобщей тьмой, мировой ночью.

"Вини ее /Ольги Васильевны/ нет, потому что другая жизнь была вокруг, была неисчерпаема, как этот холодный простор, как этот город без края, меркнувший в ожидании вечера" (с. 349).

И нет вины на писателе за то, что дальше вечернего гаснущего города он не видит. Нет вины, потому здесь кончается литература как профессия, литература как искусство и открывається словесность как результат благодати.

В наши дни художественное слово безблагодатно — и нет на нас вины за это, но есть граница, есть предел нашему слову. Можно говорить собачьим языком о собачьих проблемах бытия или истории. Попытаемся взять тоном выше — и голос фальшивит.

Нельзя сказать, что Трифонов не делает попыток "вознестить" свою речь. Атмосфера языковой какофонии является в его работах чем-то производным от какофонии, путаницы интеллектуальной, душевной. Слово в его прозе мучится так же, как и те, от кого оно исходит. Чего стоят, например такие языковые гримасы, как:

"...после вернисажа... устроил алабуршетик для своих"  
("Другая жизнь")

или: "Федя был человек хороший, но не такой исусик, как она изображала"

("Другая жизнь")

или: "...наосси — его вотчина. Он один отвечал за это дело"<sup>X</sup>.

Язык Трифонова невероятно тавтологичен, неточен, текуч, непластичен. Тавтология есть языковой образ той однообразной изматывающе-скучной жизни, которую вынуждены вести его герои. Жизнь их сама настолько тавтологична и некрасива в движении своем, что язык только <sup>мучно</sup> регистрирует ее тупое течение.

"...кофточка была с короткими рукавами, что было некрасиво..." Герои Трифонова много и охотно говорят. Но они производят впечатление глухонемых, ибо никто из них, хотя бы с минимальной отчетливостью и ясностью, просто не в состоянии сказать то, что хочет, то, что нужно. Для этого нет языка.

"Дмитриеву что-то хотелось сказать, какая-то мысль, не-

<sup>X</sup> "Обмен". "Новый мир", 1969, 12.

ясно тревожная, возникала на пороге сознания, но так и не возникла, и он, сделав два шага вслед за Леной, по- стоял в коридоре и вернулся в комнату..." ("Обмен").

Революция и последующая история России перемешала не только социальные пласты, но и взорвала сложившуюся иерархию литературного языка. Трифонов как писатель об- разовался в атмосфере языкового хаоса, поэтому, видимо, не удалось ему и впоследствии, несмотря на интенсивную идейную эволюцию, охватить реальность и вертикаль языковой организации. Низкое и высокое, канцелярское и поэтичес- кое соединяются в его прозе чисто механически, как облом- ки кирпичей, галька, гранит в асфальте южных городов.

Вглядитесь, к примеру, во фразу, взятую наугад из "Обмена": "В то утро начального октября была синь, комната поднялась светом, отраженным от залитого солнцем белокир- пичного торца противоположного дома..." Кто читал "Дар" Набокова, помнит, вероятно, иронию автора по поводу син- таксической неуклюжести Чернышевского - Набоков приводит в пример конструкцию, аналогичную вышеприведенной - двой- ное (подряд) употребление существительных, взятых в одном и том же падеж е: появилось светом, отраженного от залито- го солнцем...торца (тв. пад.), или: светом, отраженным от торца дома (род. пад.).

Язык неудобен, неприспособлен к отделению главного от второстепенного, к обнаружению естественной связи меж- ду предметами и людьми. Что такое "начальный октябрь"? О чем речь - о начале октября или о первом октябре? Отчего вдруг фраза как-то истерически набирает лексическую высо- ту, становится выпяченной? "комната поднялась...была синь". Эта неуклюжая и неумелая потребность ни к месту, ни к селу ни к городу, заговорить красиво - как жалка она! И насколь- ко очевидным благодаря ей делается самый существенный изъян бытования нашего - отсутствие красоты вокруг. Обнаружи- вается пустое место, какое должен был заполнять, изъятый самим ходом исторического процесса, пласт бытия - прекрас- ное. Прекрасное, которого наша повседневная (и не только физическая, но даже интеллектуальная) жизнь лишена уже до- статочно давно.

Порой Трифонова просто больно читать. "День неожидан-но смерк" — словно перед лицом моим махнут изуродованным словообрубком. Словесна я игра? Трифонов — писатель не игровой, но проблемный, слишком проблемный, чтобы словесная игра могла привлечь его сама по себе. Не понимал ли он сам, до какой степени нелепо звучат беспричинно уязвлены не искаленные слова? Кажется, при полном отсутствии интереса к сознательной работе с языком, так сказать, пребывая в состоянии языковой безрефлективности, Юрий Трифонов — необычайно чуткий к социо-идеологическим сдвигам эпохи — каким-то боком уловил перемены в направлении "языкового ветра" — лингвистическое производное от этих сдвигов. Уловил — и попытка зацепить "воздушный поток" парусами своих последних книг.

Дело в том, что после появления романов Солженицына, в современной советской литературе произошло нечто вроде языкового переворота — произошло незаметно, но бесповоротно. Идеи автора "Гулага" проникли в подцензурную словесность, обойдя цензуру на уровне языковых изменений. Нарочито крученный, архаизированный синтаксис Солженицына, особенности его словоупотребления, когда блатная музика звучит на фоне риторических, богато <sup>и</sup> патетически интонированных, восходящих к языку перевода Библии периодов, когда приподняты лопки над подземельями языка и одновременно отворены окна в языковом небе, когда — проще говоря — "великий писатель земли русской" едва ли всерьез считает, что заговорил о современности языком Толстого и Евангелия, языком вечности, хотя единственный, кто, действительно, близок ему, по меньшей мере стилистически, — это протопон Аввакум — когда все это обрушивается на литераторов средней одаренности, способных воспринять солженицынский пророческий пафос, они реагируют однозначно: деформацией языка своих книг в том направлении, в каком деформирует язык Солженицын. Виднее всего тенденция — вспять, к языку "до 17 года" в произведениях литераторов-деревенщиков — Белова, Распутина, Астафьева. И Юрий Трифонов, несмотря на весь свой историзм, не остался глух к ней, да вот беда: и вроде бы глух не остался и слуха настоящего на "язык вечности и классики" не имеет.

Не то было воспитание. Несравненно более мощный голос Солженицына тоже мало выигрывает от ретро-ориентированных обертонов, что, впрочем, мало заботит его обладателя, поскольку утилитарным социально-обвинительным целям язык его книг как нельзя лучше соответствует. И языковые "пазухи" нобелевского лауреата в "Августе 14", например, — всего лишь прямое, непосредственное следствие перенапряжения "мировоззренчески-связок".

Современный русский писатель поставлен в такие духовные и лингвистические условия, когда среди грохота, шума и гула, среди воли заглушки, он вынужден форсировать свой голос, перенапрягаться, кричать, чтобы быть услышанным, даже если он повествует о благостном воздействии тишины и гармонии на душу человека.

Лицо честного повествования всегда искажено, налило кровью, мучительно для постороннего взгляда. Вглядываясь в это лицо, мы вдруг обнаруживаем, что оно неподвижно, словно писатель, глядя в глаза нам и предназначая для нас, читателей, тяжелые и убогие слова свои, смотрит не на нас и говорит, обращаясь не к нам, современникам. Говорит для прошлого и будущего. Говорит перед лицом смерти. Говорит только об одном, какие бы коллизии, характеры, образы ни скрывали предмет говорения. Говорит о страхе смерти — страхе, который из глубоко интимного чувства за истекшие полвека развился в особый социальный инстинкт, толкающий писателя вон из языка из эроса, из любого гедонистического занятия — к убийственному знанию о реальности собственного небытия. И что по-настоящему страшно — небытия, преломленного сквозь историю страны, судьбу ее культуры, ее словесности.

Иными словами, одновременно с раскрепощением голоса писательской совести, начиная с "Обмена", в творчестве Трифонова стала расправляться самоубийственная пружина, исподволь подготовлявшая тот апоплексический удар, который, согласно известной легенде, хватил писателя в помещении одного из московских издательств в момент редактирования нового, не выпущенного пока в свет романа.