

Игорь Рейф

ПИСАТЕЛЬ НА ВСЕ ВРЕМЕНА. ЮРИЙ ТРИФНОВ

В марте не так давно отшумевшего 2011 года исполнилось 30 лет со дня смерти Юрия Валентиновича Трифонова. Срок по нынешним временам огромный, вместивший в себя грандиозные перемены и подвижки – в быту, в сознании, в социальных отношениях. И хотя все мы родом из СССР, включая и тех, кто родился после его распада, но всё же люди в своей массе живут и думают теперь не совсем так, как когда-то, а потому и многое в этом прошлом видится им как сквозь слегка затуманенное стекло. Что уж говорить о художественной литературе тех лет, особенно, как в случае с Трифоновым, намертво привязанной к реалиям позднесоветской эпохи. Между прочим, многие и смотрят сегодня на его творчество как на её литературный оттиск, теперешнему читателю уже мало созвучный, а потому и не слишком интересный.

В Википедии о Юрии Трифонове сказано так: «одна из главных фигур литературного процесса 1960-х –1970-х годов в СССР». То есть не вообще русской, советской литературы, а именно литературы конкретных десятилетий. Да, о жизни городской, столичной интеллигенции послевоенных десятилетий судят и будут судить в первую очередь по Трифонову, по таким его вещам, как «Обмен», «Другая жизнь», «Дом на набережной», потому что правдивей и глубже него никто эту жизнь не описал. Как ядовито заметил в своём дневнике Юрий Нагибин, «все, кого я ни читаю, – Трифоновы разного калибра. Грекова – Трифонов (наилучший), Маканин – Трифонов, Щербакова – Трифонов, Амлинский – Трифонов, и мой друг Карелин – Трифонов»¹. Но ведь и о России последнего десятилетия XIX века мы судим прежде всего по Чехову, однако никому не придётся же в голову аттестовать Чехова как главную фигуру литературного процесса 1890-х годов, хотя это и правда.

¹ Нагибин Ю. Дневник М.: Издательство «Книжный сад», 1996. С. 403

В своё время ангажированная советская критика, почти так же, как когда-то Чехова, упрекала Трифонова в заземленности, в увлечении бытописанием, и эти поправки, надо сказать, не проходили бесследно.

– Я пишу о жизни и смерти, – недоумевал он, – а у меня находят один лишь быт. Пишу о любви, о долге, о человеческой порядочности, а мне опять вменяют в вину неспособность подняться над подробностями быта.

Да, что-то подобное происходило и с Чеховым. Его сразу полюбила читающая публика, но очень долго косилась в его сторону журнальная критика, видевшая в нём холодного натуралиста, «апостола беспринципности», бесстрастно фиксирующего неприглядные стороны современной ему действительности, не уравновешенной никакими позитивными идеалами. А всё дело было в новой художественной эстетике, до которой просто не дозрели некоторые из чеховских недоброжелателей.

И ещё одна параллель, невольно напрашивающаяся при сопоставлении этих двух авторов. Ведь, как известно, было два разных Чехова. Один – автор «Осколков» и «Будильника», легкий и плодовитый Антоша Чехонте, относившийся, по собственному его признанию, без должного уважения к своему таланту. И другой, каким он стал к 26-27 годам, постепенно вырастая из непритязательного газетно-журнального юмориста и превращаясь в глубокого и трезвого художника, безжалостно браковавшего плоды своего раннего творчества, значительную часть которого он даже не включил в собрание сочинений (это сделали без него полстолетия спустя, наплевав на его авторскую волю).

25-летний Юрий Трифонов заявил о себе как типичный литератор эпохи соцреализма. Его первая большая вещь «Студенты», получившая одобрение на самом верху, была удостоена Сталинской премии (впоследствии он говорил, что не отказывается ни от чего им написанного, но из повести «Студенты» не в состоянии прочесть больше двух страниц). А потом были полтора десятилетия мучительных поисков – себя, своего мироощущения, своего места в литературе и своей особой стилистики. За это время у него вышел большой роман «Утоление жажды» – о строителях

Каракумского канала, сборник рассказов, серия очерков на спортивную тему, но всё это был ещё тот, по преимуществу старый Трифонов, с которым он окончательно распрощался лишь к концу 1960-х годов. И так же как для Чехова все его «Лошадиные фамилии», «Унтеры Пришибеевы» и пр. были лишь пробой сил, только подготовкой к предначертанному ему великому поприщу, так и проза Трифонова первых полутора десятилетий явилась для него своего рода предстартовой площадкой, испытательным полигоном, когда старое ещё цепко держало его в своих соцреалистических объятьях. И если бы не чудо его второго рождения, он был бы сегодня, скорее всего, забыт, а его творчество осталось бы достоянием одних историков литературы.

Новый Трифонов, которого мы так любим и ценим, начался с автобиографической повести «Отблеск костра», посвящённой памяти его репрессированного отца (вышла в 1967 г. отдельной книгой), но в особенности – с опубликованной «Новым миром» повести «Обмен» (1969 г.) и нескольких рассказов («Голубиная гибель» и др.). И тут нельзя не сказать о некоторой драматической несинхронности в творческой судьбе писателя.

Ведь всё написанное им после 1967-68 года с полным правом можно отнести к так называемой оттепельной прозе, хотя оттепель к тому моменту осталась уже позади. Как сказал однажды сам Трифонов, вернувшись из издательства, где подписывался в набор «Отблеск костра», «мною захлопнули дверь». Но в то время когда Твардовский открывал и переоткрывал своих новых авторов, поднявшихся на оттепельной волне, – Солженицына, Федора Абрамова, Георгия Владимова и др., – которых пестовал, как собственных детей, и которыми гордился, Трифонова, однако, «своим» не считал и к его творчеству относился безо всякого интереса. Хотя чувствовал в нём родственную душу и мог часами увлечённо беседовать, стоя у дачного заборчика – они были соседями в посёлке «Красная Пахра» – и обсуждая последние литературные новости, а нередко и выпивать. (Заметим в скобках, что именно Твардовский напечатал когда-то в «Новом мире» его повесть «Студенты» и даже

выдвинул её на Сталинскую премию. Но то был другой «Новый мир», другой Твардовский и, вообще, совсем-совсем другая эпоха.) И когда Трифонов после 17-летнего перерыва вступил, наконец, на подножку поезда под названием «Новый мир», решив передать редакции сначала «Голубиную гибель», а затем и «Обмен», поезд этот отсчитывал уже последние километры пути, и Твардовскому, ушедшему с головой в борьбу за сохранение журнала, было уже, по большому счёту, не до него. И только этим можно объяснить прохладную реакцию главного редактора, принявшего к печати его первую «московскую» повесть.

«Зачем вам этот кусок про посёлок красных партизан? – спросил он, возвращая автору рукопись с редакторскими пометками. – Какая-то новая тема, она отяжеляет, запутывает. <...> Вот вы подумайте, не лучше ли убрать». «Может быть, Александр Трифонович не слишком внимательно читал - было не до того, – вспоминал впоследствии Трифонов, – а может, в виду сгущавшейся опасности проявлял некоторую осторожность. <...> Но, когда я сказал, что посёлок красных партизан для меня важен и убирать его не стоит, ибо исчезнет второй план, Александр Трифонович легко согласился: «Пожалуйста, оставляйте...» В этом лёгком согласии я почувствовал не только великодушие редактора, но и некое грустное безразличие... И это было то, что омрачало радость»².

«Обмен» был напечатан в предпоследнем номере журнала, подписанном Твардовским, а с января 1970 года «Новый мир» в прежнем своем составе прекратил существование. И это была потеря не только для тех, кто в нем работал и печатался, но для всей читающей России. Да, не стало журнала, сумевшего собрать вокруг себя лучшие литературные силы, а год спустя, сломленный утратой своего детища, ушёл из жизни и главный «собиратель» Александр Твардовский. Но осталась блестящая когорта выпестованных им авторов, «птенцов гнезда александрова», какой могла бы на тот момент позавидовать любая литература мира, и каждому из них предстояло теперь выгребать самостоятельно.

² Трифонов Ю. Записки соседа. Воспоминания / http://royallib.ru/read/trifonov_yuriy/zapiski_soseda.html#0

Всего десять лет отвела судьба на это самостоятельное плавание самому Юрию Валентиновичу. Но именно в эти десять лет он развернулся в полную свою силу, как бы перехватив эстафету, перенятую им из рук Твардовского, а, с другой стороны, уйдя далеко за горизонты новомирской школы. И если к 1962 году в активе Трифонова не было ничего равного «Одному дню Ивана Денисовича» или «Случаю на станции Кочетовка» – Солженицын считался в те годы первым автором «Нового мира», – то в дальнейшем по масштабам литературного дарования он, конечно, его превзошел, хотя Нобелевской премии и не получил (правда, выдвигался на неё и даже, как говорят, был близок к заветной черте, но внезапная смерть перечеркнула эти надежды). Впрочем, её не получил и Чехов, а в случае с Солженицыным, если быть откровенными, известную роль сыграла и политическая конъюнктура.

Невозможно не поражаться тому, как же много было сделано Трифоновым за это последнее отпущенное ему десятилетие. Цикл «московских повестей», «Записки соседа» (некий аналог солженицынского «Теленка»), исторический роман о народолюбцах «Нетерпение», романы «Старик», «Время и место» (по социально-историческому охвату выведенных в нём людей и событий вполне могущее претендовать на звание эпопеи), оставшееся неоконченным «Исчезновение»... И на каждом из них печать его мощного таланта. Однажды, проводя аналогию с чеховским «многописанием», он назвал этот стиль работы бурнописанием, страстнописанием. Но этот лихорадочный, обгоняющий слова и мысли творческий поток направлялся твёрдой рукой, о чем можно судить по великолепно выстроенной архитектонике каждой из его вещей, когда сюжет раскручивается как пружина, властно приковывая к себе неослабевающее читательское внимание.

Как-то на встрече со студентами литинститута Трифонов признался, что в молодости самым главным для писателя считал сюжет и гонялся за сюжетами. Потом пришло осознание того, что главное это слова, а ещё позже, что главное это мысли. Однако когда читаешь Трифонова, начинаешь понимать, что всё это, как говорится, условия необходимые, но

недостаточные, и что главное всё-таки – это его удивительный дар рассказчика, проявляющийся в каком-то особенном сцеплении мыслей и слов, столь естественном и органичном, что каждый сюжетный поворот, каждый поступок или реплика героя по степени своей достоверности кажутся соперничающими с самой жизнью. И эта завораживающая чужая жизнь со сложной игрой её явных и скрытых смыслов берёт нас в плен с первых же страниц произведения, так что уже не оторваться.

Это колдовство усугубляется еще и постоянной перебивкой планов – сна и яви, внешнего и внутреннего, настоящего и прошедшего, вкраплением в ткань повествования фрагментов с участием автора и т.д. Особенно примечательно в этом смысле смещение временных планов – ведь время, его приметы, его специфическая атмосфера, едва ли не главный герой трифоновской прозы. Следуя за судьбами его персонажей, мы всё время словно бы колеблемся между настоящим и прошлым, то переносясь в ещё не остывший вчерашний день, то погружаясь в самые отдаленные, глубинные его истоки. Эта уникальная авторская позиция, когда нет ни устойчивого вчера, ни сегодня, которые постоянно перетекают друг в друга, то и дело меняясь местами, позволяет увидеть человеческие судьбы как бы с высоты птичьего полета, одновременно, или симультанно, как говорят психологи, во всём их масштабе и объёме. При этом подробности быта – неизменный объект пристального внимания автора – вырастают у него до размеров бытия, к которому устремлены все его интересы. И это прикосновение к бытию, к его экзистенции, прорывающей сквозь вещную, осязаемую оболочку, и есть, наверное, одна из самых драгоценных особенностей трифоновской прозы, не оставляющей безучастной ни одну живую читательскую душу.

Вместе с тем, при всём совершенстве своей писательской техники, Трифонов был и остается продолжателем русской реалистической школы, в том смысле как её понимал еще Белинский – «воссоздание жизни средствами самой жизни», и мог бы повторить вслед за Л.Толстым: главный герой моих произведений – правда. Но это реализм, обогащённый всеми достижениями литературы минувшего столетия с её

кинематографичностью мышления, углубленным психологизмом, вниманием к сексуальной стороне жизни, отказом от многих табу и пр. Да и само его творчество вплетено в самую сердцевину художественных поисков XX века, и в этом смысле он может по праву числиться в одном ряду не только с Буниным или Чеховым, но и с Сэлинджером, Бёллем, Ленцем и др.

Как и все советские писатели, Юрий Трифонов ездил в творческие командировки, выписывавшиеся редакциями журналов. Результатом этих поездок стал роман «Утоление жажды», каким-то своим краешком «Предварительные итоги» и, возможно, «Время и место». Однако зрелый Трифонов в подобных географических перемещениях большей частью уже не нуждался, потому что на первое место для него выдвинулись перемещения во времени. И эти «командировки» он выписывал себе сам, вновь и вновь обращаясь к своей детской и юношеской памяти, к зарубкам и вехам собственной судьбы, не пренебрегая, впрочем, и чужими свидетельствами и, подобно Реброву из «Долгого прощания», месяцами просиживая в архивах и книгохранилищах, без чего не появились бы ни «Отблеск костра», ни «Старик», ни, тем более, «Нетерпение».

Писательская память уникальна, в особенности, если речь о таком человеке, как Трифонов. И там, где память обычных людей сохраняет связанные или не связанные между собой предметы, лица, события, память писателя кроит уже готовые образы, сцены и сюжеты, иногда близкие к тому, что пережито в действительности, а иногда существенно преображенные. Как говорил Станиславский, память это лучший эстет. Давно замечено, что есть писатели, которые всю жизнь пишут одну и ту же книгу, хотя она и выходит у них под разными названиями – то в виде повести, то романа, то рассказа. Трифонов, бесспорно, из их числа, и всё его творчество можно сравнить с домом, комнаты которого – его книги. Но воздухообмен у всех у них общий и проблемы, затрагиваемые в каждой, – лишь отпочкования одной общей «метапроблемы». И, как у каждого большого писателя, у него был свой «скелет в шкафу». Это – тема сталинских репрессий, страданий и уничтожения миллионов безвинных

людей, десятилетиями замалчивавшаяся идеологами советского режима. Она, словно аура, наполняет воздух большинства его произведений, и пройти мимо неё для Трифонова, испытавшего этот ожог ещё в детстве, было невозможно. Как пепел Клааса, она стучалась в его сердце.

«Тема страшная, бросить нельзя, – записал однажды в своем дневнике Твардовский, – всё равно, что жить в комнате, где под полом труп члена семьи зарыт, а мы решили не говорить об этом и жить хорошо, и больше не убивать членов семьи»³. И всё же, несмотря на бдительность цензуры, Трифонов умел писать так, чтобы его понимали. Ведь художественная проза это особая материя, и то, что говорится открытым текстом, далеко не всегда попадает в цель, тогда как намёки и полунамёки действуют порою куда вернее. Но даже там, где речь у него вообще не идет о прямых репрессиях, они всё равно присутствуют где-то на заднем плане, в самой атмосфере произведения, которой дышали и в которой действовали его герои. Хотя бы потому, что она формировала и деформировала их (да только ли их!) психику. «Многое завяно песком, запорошено намертво, – говорится в повести «Дом на набережной». – Но то, что казалось тогда очевидностью и простотой, теперь открывается вдруг новому взору, виден скелет поступков, его костяной рисунок – это рисунок страха. <...> И был страх – совершенно ничтожный, слепой, бесформенный, как существо, рождённое в тёмном подполье, – страх неизвестно чего, поступить вопреки, встать наперекор. И было это так глубоко, за столькими перегородками, под такими густыми слоями, что вроде и не было ничего похожего».

«Дом на набережной» – самая знаменитая из «московских повестей» Юрия Трифонова. Её успех был настолько оглушительный, что достать номер «Дружбы народов», в котором она публиковалась, было практически невозможно, а последний нераздаренный экземпляр был похищен в редакции прямо из стола писателя. Однако невероятная популярность этого произведения была связана вовсе не с тем, что большая часть описываемых в нём событий разворачивается в широко

³ Твардовский А. Из рабочих тетрадей // Знамя. 1989, № 7.

известном правительственном доме на берегу Москва-реки (к которому с тех пор и приклеилась эта кличка), словно медальонами, увешанном бесчисленными досками с барельефами известных полководцев, партийных и государственных деятелей. Это лежало, так сказать, на поверхности. Гораздо важнее, что повесть затрагивала что-то главное, сердцевинное, созвучное каждому, кто варился в этом котле под названием советское общество, хотя по-настоящему, может быть, не додуманное и не осознанное, вытесняемое житейской круговертью. Трифонов сумел пробиться сквозь эту круговерть и помог пробиться читателю, создав неповторимый образ эпохи. И, что всего ценней, образ выстраданный, пропущенный сквозь душу автора, чьё появление на страницах повести привносит в неё какую-то особую щемящую ноту и очень важное добавочное измерение. И не случайно именно автор, от лица которого в эпилоге ведётся повествование, сопровождает 86-летнего профессора Ганчука в Донской крематорий на могилу его дочери Сони. Когда-то, давным-давно, он был безответно влюблен в эту девочку.

Приехали к самому закрытию, когда кладбище уже опустело. Сторож, в котором спутник Ганчука узнаёт бывшего своего одноклассника и соседа по дому спившегося и опустившегося Лёвку Шулепникова, с большой неохотой впускает их внутрь.

«Обогнули чёрный, недышащий крематорий и стали искать могилу, что оказалось в потёмках делом небыстрым. Старик наклонялся и ощупывал камни. Наконец произнёс, тяжело дыша:

– Это здесь...

Он присел на корточки и долго делал что-то, сидя так: что-то стряхивал, перебирал, шелестел сухой листвой.

Я думал о том, что нет ничего страшнее мёртвой смерти. Погасший крематорий – это мёртвая смерть. И Лёвка Шулепа в воротах кладбища... Вдруг я понял старика, который не хотел вспоминать. Оглушающе орали вороны, кружась и кружась над нашими головами, очень рассерженные чем-то. Было похоже, что мы вступили в их владения. Или, может быть,

начинался их час, когда мы не смели тут появляться. На деревьях вокруг было множество тёмных и жирных гнезд.

Старик шептал, разговаривая сам с собой:

– Какой нелепый, неосмысленный мир! Соня лежит в земле, её одноклассник не пускает нас сюда, а мне восемьдесят шесть... А? Зачем? Кто объяснит? – Он стискивал мою руку цепкой клешней. – И как не хочется этот мир покидать...»

Трифоновские концовки... О них можно было бы написать отдельную статью или даже целую книгу. Их следовало бы изучать на филологических отделениях университетов. Неожиданные и пронзительные и, вместе с тем, нарочито сниженные и приземлённые (на обратном пути из крематория Ганчук просит шофёра ехать побыстрее, чтобы успеть на какой-то пустопорожний телесериал), они как бы отбрасывают резкий, безжалостный свет на всё предыдущее повествование. И если прав Л.Выготский, трактующий катарсис как «короткое замыкание», аннигиляцию противоположных рядов чувств, то все провода высокого напряжения тянутся у Трифонова именно сюда, как бы накапливая энергию для завершающего очистительного разряда. Они и диагноз, и обобщение (взгляд на те же самые события с какой-то новой, равноудаленной позиции), и философское примирение с жизнью, которую надо принимать такой, как она есть, а иной раз и попытка провидения будущего. Во всяком случае, трудно отделаться от мысли, что финальный аккорд «Дома на набережной», исполненный какой-то запредельной «мировой» тоски, имеет отношение не только к судьбам его героев, но и к чему-то большему. Предчувствовал ли Трифонов (говорю предчувствовал, потому что предвидеть этого не мог никто) близкие сумерки той грандиозной социальной антиутопии, в которую без остатка вместились вся его недолгая жизнь и о которой никто, пожалуй, не сумел сказать столько, сколько он?

А десятилетие спустя после смерти Юрия Валентиновича стало вроде бы не до Трифонова. В одночасье ушла в небытие целая историческая эпоха, а с нею не стало и его читателя. Нет, не в физическом смысле этого

слова – просто разом отброшенные на обочину жизни, люди были вынуждены теперь думать не о духовной пище, а о хлебе насущном. Никогда не забуду, как в начале девяностых годов к нам обратилась соседка с верхнего этажа с просьбой приютить пропадающие у неё комплекты старых журналов, которые они с мужем собирали и переплетали на протяжении двух десятилетий. Рука не поднимается нести это богатство на помойку, а хранить его больше негде, да и незачем. Семья уже несколько лет как распалась, с квартиры они съехали и, чтобы выжить, сдают её какой-то фирме, а сама она, совершенно поседевшая за какие-нибудь полтора-два года, ютится с дочерьми где-то на окраине, в снимаемой там малометражке.

И вскоре на площадке перед нашей дверью выстроились две высоченные, в человеческий рост, стопы. Когда я занёс их в дом и раскрыл несколько побуревших переплетов, сердце так и сжалось. Ведь там было собрано всё, что сберегали и мы, что передавали из рук в руки, за чем стояли в очереди в библиотеках: Тендряков, Виктор Некрасов, Искандер, братья Стругацкие и, конечно, Трифонов. И всему этому теперь дорога на свалку. Так кончается советская интеллигенция, думал я, стоя в растерянности перед этим развалом.

Впрочем, и для новых хозяев жизни, упоённых открывшимися перед ними головокружительными возможностями, Юрий Трифонов стал как отыгранная карта. Интерес представляли прежде всего те, кто был в моде, кого не печатали в советские времена (а Трифонова с трудом, но все же печатали) и чьи «задержанные» произведения разом выплеснула волна перестройки. Или те, кто был жив и здравствовал и мог участвовать во всякого рода презентациях и телевизионных тусовках, представить в которых Юрия Валентиновича было просто невозможно. И когда в середине тех же девяностых его вдова хотела установить мемориальную доску на доме, где он жил, ей было в этом отказано. С точки зрения тогдашних властей Трифонов этой чести не заслужил, а потому было предложено установить уже готовую доску внутри подъезда (хорошо ещё,

что не в квартире!). «И где каким висеть портретам – впредь на века заведено...»

Слава богу, эта позорная страница осталась далеко позади, и сегодня «Дом на набережной» проходят в школе, или, точнее, он входит в школьную программу, что, вообще говоря, не одно и то же. Но дело даже не в формальном признании. Трудно избавиться от ощущения, что творчество Трифонова сегодня не ко двору и что даже известность его «Дома на набережной» обязана не столько его художественному дару, сколько месту действия повести – этой конструктивистской громадине на стрелке Москва-реки, за стенами которой проходила недоступная простому смертному жизнь его элитных обитателей. А если спросить какого-нибудь молодого человека, родившегося в перестроечные или постперестроечные времена, что известно ему о писателе Трифонове, то названием этой книги, давшей имя и самому дому, дело скорее всего и ограничится. А иначе к чему, например, было предварять выпущенную в 2008 г. аудиозапись трех его рассказов предисловием Александра Кабакова, разъясняющим непосвященному, кто такой Юрий Трифонов.

Да, конечно, литературные профессионалы, знатоки и ценители в подобном представлении не нуждаются. И когда в марте 1999 г. в Москве во время международной конференции «Мир прозы Юрия Трифонова» её участникам был задан вопрос: «Влияет ли проза Трифонова на современную русскую словесность?» ответ был единодушен: «да». И не только влияет, но самый «воздух» современной прозы во многом соткан именно его книгами⁴.

Но ведь Трифонов писал не для избранных – уж в чём - в чём, но в снобизме заподозрить его никак невозможно. Да и вообще, трудно было найти в писательской среде человека более демократичного. Но увы – тех, для кого писались когда-то его книги, сегодня почти уже не существует. На их место пришли другие. С двумя совсем коротенькими комментариями этих других довелось мне недавно столкнуться на сайте библиотеки Альдебаран, где выложен «Дом на набережной». Честное

⁴ Иванова Н. Нескончаемое присутствие // «Знамя» 1999, № 6.

слово, специально я их не искал, подвернулись сами. Вот отклик некоей читательницы под ником Сули (судя по лексике, не старше 19–20 лет): «Книга не понравилась. Скучно и нудно». И другая – Зета: «Нудятина, зря время потратила. И вообще – непонятно, о чём книга». Больше на этой странице откликов нет, что, впрочем, не означает, что их нет на других интернет-сайтах (повторяю, специально я их не искал). И стало мне обидно и больно – то ли за Трифонова, то ли за этих неведомых мне Сули и Зету, воспитанием ли, временем, навсегда отлучённых от его творчества, для которых одна из лучших его вещей оказалась книгой за семью печатями.

И всё же, как заметил в своей статье, приуроченной к 80-летию Юрия Валентиновича, Павел Басинский, «читать Трифонова необходимо. Он, по выражению русского философа Н.Н. Страхова о Шопенгауэре, «закрывает последние пути для оптимизма». Того глупого и пошлого оптимизма, которым насыщена сегодняшняя мораль, отказавшаяся не столько от советского романтизма, сколько от вечных вопросов и духовного труда. Для этой морали Трифонова в самом деле просто нет. Он ей так же невятен, как и Евангелие»⁵. Если изложить все это попроще и опустить ссылку на Евангелие, которая самого Трифонова немало бы удивила, то можно сказать, что его творчество действительно отторгается «гламурной» пошлостью современной жизни, потому что духовный примитивизм и книги Трифонова абсолютно несовместимы.

* * *

Но вернёмся к «Дому на набережной». Вскоре после выхода в свет эта вещь была инсценирована Театром на Таганке, что в ту пору – 1980-й год – было совсем не просто, поскольку требовало бесконечных согласований и преодоления цензурных рогаток. Однажды, по свидетельству Юрия Любимова, во время одного из прогонов, проходивших в присутствии автора, какой-то чиновник министерства культуры обратился к нему с предложением заострить образ главного героя – приспособленца Вадима Глебова, придав ему черты законченного

⁵ П.Басинский «Трудный Трифонов» / «Российская газета», 29.08.2005.

негодяя и циника. И тогда Трифонов объяснил своему театральному церберу, что не может этого сделать, потому что Глебов – он сам.

Это признание дорогого стоит. Но не потому, что вот, мол, и сам знаменитый писатель, считавшийся совестью русской интеллигенции 1970-х годов, пользовавшийся любовью и доверенностью самого Твардовского, оказывается, недалеко ушёл от своего героя. Всем понятно, что дело тут гораздо сложнее и что в каждом из нас изначально заложены самые разные потенции, одни из которых мы успешно преодолеваем, тогда как другим даём ничем не стесненное развитие. Замечательно же в этом признании иное – что исследование других писатель начинает с себя, не страшась заглядывать в глубины собственной души. «У них жалости ведь нет, они только себя помнят», – говорит отцу Сергию купец из одноименной повести Л. Толстого, пытаясь оградить прославленного старца от толпы жаждущих его благословения паломников. Слово «помнят» употреблено здесь в смысле понимают, знают – свою нужду, свои болезни, потребности и желания и готовы в ажиотажном рвении сбить святого отшельника с ног, лишь бы припасть к исцеляющей руке.

Увы, великое множество людей не знают по-настоящему и себя, или, по крайней мере, знают весьма приблизительно. О более или менее глубоком понимании других тут уже говорить не приходится. Как удаётся даже средне одаренному писателю подняться над этим общим уровнем, вопрос особый. Но всё-таки знание Трифоновым других людей поразительно. Иной раз кажется, что всё это не придумано им, а подсмотрено или подслушано. Хотя ни Сони Ганчук, ни Дмитриева из «Обмена», ни Ольги Васильевны из «Другой жизни» нет и никогда не было в действительности. И, тем не менее, для нас они, подобно другим известным литературным героям, почти так же реальны, как и люди нас окружающие. Мы невольно соотносим себя с ними, находим у себя или у других общие с ними черты, можем сказать о ком-то: «он смотрел на смерть по-базаровски» и т.д. Словом, вымышленный писателем образ работает в нашем сознании, выступая в роли некоего духовного компаса. И если Сули и Зету не тронула хрупкая прелесть Сони Ганчук, которая одна

своей сердечностью и добротой, своей разбитой, искалеченной жизнью искупает всё то мрачное и бездушное, что за десятилетия сталинщины скопилось в серых стенах этого дома, значит эта сторона человеческого бытия для них закрыта, значит стрелка их внутреннего компаса упирается во что-то несравненно более заурядное, унылое и примитивное.

А так называемые семейные войны, бесподобно выписанные Трифоновым в «Обмене» и в «Другой жизни». Что это, быт или бытие, и где проходит граница? И если быт, то нередко иссушающий и калечащий душу, требующий в жертву не только наши заветные мечты и стремления, но иногда и «полной гибели всерьёз» – как в случае с Сергеем Троицким из повести «Другая жизнь». А главное, и винить-то практически некого – у каждой стороны своя правда и свои неопровержимые резоны. «Всякий брак, – говорится в повести, – не соединение двух людей, как думают, а соединение или сшибка двух кланов, двух миров. Всякий брак – двоимирие. Встретились две системы в космосе и сшибаются намертво, навсегда. Кто кого?»

Нет, нельзя сказать, чтобы мы не знали обо всём этом и до Трифонова, но воспринимали, скорее, как некую досадную частность, омрачающую существование кого-то из нас или наших близких. Трифонов показал, что это и есть то самое житейское поле, переход которого, вопреки пословице, почти всегда связан с теми или иными нравственными потерями. Потому что именно на этом будничном оселке люди обычно и проверяются «на сжатие» и «на излом», не выдерживая зачастую ни того, ни другого.

Показательны в этом отношении и «фирменные» трифоновские сюжеты, где вы также не встретите ничего такого, что выходило бы за рамки житейской повседневности. Семейные распри, связанные с разменом жилья («Обмен»), чтобы съехаться с больной, умирающей матерью – в самом деле, не пропадать же жилплощади, когда сын с невесткой и внучкой ютятся в единственной комнате коммунальной квартиры. Или метания героя, вызванные необходимостью, в интересах личного, карьерного продвижения, выступить на учёном совете с

критикой своего шефа. Причём критикой вовсе не разносной, а вполне умеренной, да к тому же во многом и обоснованной («Дом на набережной»). И даже тыловая изнанка войны, которой посвящена одна из глав романа «Время и место», показана именно как тыловые будни, отнюдь не героические и, в общем, ничем особенно не примечательные. Скромная вечеринка сотрудников инструментального отдела авиазавода по случаю дня рождения горбуны-раздатчицы Люды. Поездка в подмосковное Одинцово за мешком картошки, лопнувшим на обратном пути в электричке. Неудачная, едва не закончившаяся тюремным сроком, попытка сменить выданный сверх карточной нормы кочан капусты на ворованный табак с соседней табачной фабрики и т.д.

Но вот что примечательно: все эти незначительные детали и подробности почему-то волнуют и трогают нас глубже, чем многостраничные эпопеи с описанием самоотверженной тыловой героики, лишений и жертв, которыми действительно был выстлан путь к победе. Быть может потому, что за этими подробностями – отношения и характеры живых людей, а их Трифионов знает и чувствует как никто другой. И чтобы вскрыть их глубинную подоплёку, ему иногда достаточно самого малого, иной раз двух-трех штрихов. Вот лишь один пример.

18-летний Саша Антипов, своего рода *alter ego* автора, житейски неприспособленный, медлительный тугодум, как и он, лишившийся в детстве родителей (отец расстрелян, мать отбывает срок в лагере) и освобождённый от фронта по близорукости, попавшись на противозаконном натурообмене ворованный табак – капуста и почти сутки проведя в заводской комендатуре, наотрез отказывается назвать того, кто подбил его на эту авантюру (сам Саша не курит и пошёл на риск не ради себя). Но идёт война, и «тыловому особисту» Смерину выгодно раздуть это дело, втянув в него как можно больше людей и придав ему некий показательный характер. А подставляться и конфликтовать из-за человека с подпорченной анкетой никому неохота, и потому никто не спешит на выручку Антипову. И в таком вот подвешенном состоянии – передадут дело в суд, не передадут – проходит месяц. Пока однажды в

инструментальную мастерскую не врывается стремительный и экспансивный начальник отдела Лев Филиппович Зенин со словами: «Антипов, можешь писать стихи дальше. Тебе будет объявлен строгий выговор и больше ничего. Смерин меня запомнит! Пусть он скажет, где такой инструментальный отдел, как у нас! Где такой фонд сверла? А такие фрезы? Вся Москва к нам бегаёт, попрошайничает. От Зенина освободиться легко, а что дальше?»

Есть, вероятно, своя логика в том, что именно Зенин в критическую минуту приходит на помощь Антипову. Оба сироты – у одного в тридцать седьмом году репрессированы родители, у другого в оккупированном Киеве погибла семья. Оба равнодушны к одной и той же женщине – раздатчице Наде, хотя первый пользуется её взаимностью, тогда как второму остается лишь тайно о ней вздыхать. Но что-то, видимо, она нашептала своему избраннику, убедив его через главного инженера, через парторга завода поприжать не в меру ретивого кадровика. Однако истинная подоплека всё же в другом. «Я б его не стал выручать, да вдруг вспомнил: он сирота», – признается девушкам из инструменталки Лев Филиппович. – «Я сам сирота по вине войны. А мы, сироты, должны помогать друг другу... Все кругом сироты и должны помогать...»

Вот ради этой последней реплики я и позволил себе столь длинное отступление. Ведь война делает сиротами не только детей, но и взрослых. Какое из сиротств горше, мы обсуждать не станем. К тому же у Антипова сиротство особое, с войной вообще не связанное. Но всё равно: «Все кругом сироты и должны помогать...» Как же много скрытого смысла в этих простых и безпафосных словах, в которые автор, вложил, должно быть, и свою собственную боль. И тут мы подходим к самому, может быть, главному, что составляет стержень трифононской прозы – выньте его, и всё развалится, – к её гуманизму.

Гуманизм, как известно, бывает разный. Гуманизм абстрактный, декларативный, ярче всего выраженный в словах Сатина из пьесы «На дне»: «Чело-век! Это – великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека», – гуманизм, от которого, грубо говоря, ни тепло, ни

холодно. Гуманизм романтически приподнятый, как у Шиллера, но зачастую слабо сопрягающийся с реалиями обыкновенного человека. Гуманизм сочувственный (образ маленького человека в русской литературе XIX века) и т.д.

Гуманизм Юрия Трифонова я бы назвал *понимающим* гуманизмом. Вообще, понимание это редкий дар, но трифоновское понимание особенное. Это не позиция холодного наблюдателя, отдающего себе отчёт во всем несовершенстве человеческой природы. И хотя автор не щадит своих героев, проникая в мир потаённых чувств и безжалостно обнажая их душевную изнанку, но он искренне большинству из них сопереживает. Чего больше в этом сопереживании – сердечного тепла или понимания? Ведь лучше, чем кто-либо другой, Трифонов видит и те суровые правила игры, которые навязываются нам самой жизнью и противостоят которым обычному человеку зачастую не под силу. То есть наша жизнь, по Трифонову, разыгрывается по нотам, написанным не нами, почти не оставляя пространства для личностного выбора. И, видимо, не случайно на долю его персонажей, как правило, выпадает не столько даже самый момент выбора, сколько нравственные терзания, с ним связанные, так как выбор этот фактически уже предопределён. Причем не только внешними обстоятельствами, но и характером человека и всей сложившейся на его основе судьбой.

«Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошёл», – говорит Дмитриеву его неизлечимо больная мать в ответ на робкое предложение съехаться с ним и его семьей, на чём настаивает трезвая и практичная жена Дмитриева Лена. «С закрытыми глазами она шептала невянтицу: – Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...» А два дня спустя извещает по телефону о своей готовности пойти навстречу желанию невестки и осуществить этот житейски разумный и выгодный для семьи сына шаг.

Да, Басинский, прав, и проза Трифонова это жестокая проза. Но, странное дело, она не вызывает в нас чувства безысходности. Может потому, что она поднимает нас над так называемой житейской мутой и

дает нам новую точку обзора, раздвигая горизонты нашего видения? Ведь если Глебову, мечущемуся между предательством любящей и, по видимому, любимой им женщины и своего учителя профессора Ганчука и отказом от открывшегося перед ним быстрого карьерного роста, неизвестна истинная цена этого предательства (она если и откроется ему, то много позднее), но её знаем мы. Это внешне успешная, но, по сути, выхолощенная его собственная судьба. Это загубленная жизнь Сони. Не дешевле обходится и Дмитриеву его мучительная уступка жене, настоявшей на обмене с безнадежно больной свекровью. Всем своим творчеством Трифонов как бы говорит нам, что есть в жизни вещи – в философии они называются ценностями, – которыми нельзя поступаться ни в большом, ни в малом. Потому что за всё это приходится платить. Но начинается-то всё с малого, «просто так незаметно», как в полусне-полубреду пытается внушить Дмитриеву его мать Ксения Федоровна. Когда ничего ещё не predetermined и выбор до поры до времени действительно находится в руках человека.

Перечитывая Трифонова невольно задаёшься вопросом: а насколько понятны его специфически «совковые» коллизии, вокруг которых кипят нешуточные страсти, сверстникам перестройки? Ведь даже самое понятие «обмен», вынесенное в заголовок одной из его повестей и подразумевающее разного рода манипуляции с казённой жилплощадью (а иной и не существовало) – разъезд, съезд и т.д., навсегда осталось в нашем советском прошлом. А поймут ли нынешние тридцатилетние, если в тексте впрямую об этом ничего не сказано, откуда вернулся после долгого отсутствия дед Дмитриева и почему у него, юриста с дореволюционным университетским образованием, отсидевшего в царской крепости, пережившего ссылку и эмиграцию, «корявые, изуродованные тяжелой работой, негнущиеся руки»? Увы, нам, читателям первых трифоновских публикаций, трудно порою представить, что некоторые самоочевидные для нас вещи могут для кого-то быть подёрнуты дымкой временного тумана.

Но это-то как раз нормально. Ведь сменилось не только поколение, трансформировался весь социально-экономический уклад, и сегодня квартиры или комнаты продают, завещают, дарят, но *не меняют*. Так что «непонятность» отдельных мест у Трифонова в известных пределах оправдана и, более того, естественна. Как показали в своих работах Ю.Лотман и его школа, «реальная плоть художественного произведения состоит из текста <...> в его отношении к внетекстовой реальности – действительности, литературным нормам, традициям, представлениям»⁶. То есть один и тот же текст по-разному воспринимается современниками и читателями следующих поколений: что-то теряет свою остроту, отходит в тень, что-то, наоборот, углубляется; смещаются акценты, утрачивается смысл некоторых аллюзий и жаргонных словечек и т.д. И далеко не всё, пользовавшееся громким читательским успехом, выдерживает это бесстрастное испытание временем, причём не всегда это можно даже предугадать заранее.

Трифонов выдержал. Потому что в своих вроде бы непритязательных историях сумел высветить такие стороны души современного ему человека, показать его внутренний мир в таком специфическом ракурсе, до которого не касались литераторы предшествующих ему поколений. Да и мы-то по-настоящему осознали присутствие в себе этой трифоновской «специфики» во многом благодаря именно его творчеству. «Трифоновский персонаж», «совершенно трифоновская коллизия», говорим мы сегодня, и это лучшее подтверждение неувыдаемости его прозы. А относится это к советским временам или к дню сегодняшнему – разве имеет это какое-нибудь значение?

⁶ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994, С.213.