**В силовом поле "Тихого дона" (М. Шолохов и послевоенная проза: сближения и несходства)**

В. Саватеев

**1**

Художественное силовое поле «Тихого Дона» М. Шолохова многозначно и многофакторно. Прежде всего, это - поле романа, вобравшего в себя открытия русского романа XIX и XX века, романа социально-психологического, в котором судьбы главных героев неотрывны от судеб России, от тех проблем, «болей и обид», говоря словами поэта, которыми живет народ. И при всем этом - романа онтологического, философского, не бытового, а бытийного характера, - какими и были большинство лучших русских и мировых романов. Архитектура такого романа предусматривает как нижние, так и верхние, высшие, этажи - то есть это литература чувства и мысли в их неразрывности, высшем художественном синтезе, когда эмоциональное и мыслительное не противоречит и не подавляет, а органически дополняет и углубляет друг друга.

Далее, при всей своей традиционности и укорененности в русской и мировой художественной литературе, это роман глубоко новаторский - и не в облегченно-эпатирующей или элитарно-экспериментаторской разновидности, а в самом что ни на есть органическом и общепонятном виде, когда новаторство рождается на глубине, а не на поверхности, в самой сокровенной сути художника, его миропонимания, эстетики, поэтики, и может быть доступен самому широкому читателю, - разумеется, каждому соответственно своему уровню.

«Тихий Дон» - роман теперь уже исторический, но и современный, как никогда ранее. Это свойство всех великих произведений, которые написаны не с позиций узкой партийности, а с позиций исторической перспективы, общенародного идеала. Это роман в лучшем смысле этого слова объективный, за что автора нещадно критиковали, обвиняли в классовой неопределенности. Да, М. Шолохова трудно упрекнуть в прямолинейности, однозначности, но это не пресловутая амбивалентность, нейтральность или равнодушие автора, а взгляд с высоты понимания исторических процессов, во многом на уровне интуиции, художественной гениальности, предчувствия. И это, что не менее важно, нежелание льстить власти, угождать политической и прочей конъюнктуре, самодостаточность, мужество и достоинство русского писателя, что, в общем, тоже входит в понятие эстетики как составная часть.

И еще - «Тихий Дон» - роман, как раньше говорили, областнический, казачий, привязанный к определенному географическому региону - по материалу, по языку, по умонастроению, по многим деталям, по своей художественной образности и конкретности. Но, вне всякого сомнения, еще более это роман общерусский, общенациональный, общемировой -как общерусскими и общемировыми были романы «Обломов» И. Гончарова, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Дворянское гнездо» И. Тургенева, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, «Война и мир» Л. Толстого, а позже «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Мы» Е. Замятина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур» А. Платонова, «Вор» и «Русский лес» Л. Леонова, романы русских писателей в эмиграции Б. Зайцева, И. Бунина, И. Шмелева, В. Набокова. Роман М. Шолохова в этом ряду - равный среди первых, а во многом и первый среди равных...

Таковы только некоторые составляющие художественного силового поля романа «Тихий Дон». Под его благотворное влияние попадали многие писатели не только в тридцатые годы (это предмет особого исследования), но и активно работавшие в послевоенное время - об этом наш разговор. Среди этих писателей были и художественно, мировоззренчески близкие Шолохову, и те, кто сознательно или бессознательно отталкивались, остро полемизировали с ним, но тоже по-своему подвергались его «облучению». Интересно и поучительно и то, и другое - и сближения, и несходства. Обратим внимание лишь на некоторые из них.

2

Драматична сцена, которой завершается роман «Тихий Дон», - сцена возвращения его главного героя Григория Мелехова домой... Встреча отца и сына - волнующая до слез, встреча как оправдание того долгого и извилистого пути, который прошел Мелехов: «Все ласковые и нежные слова, которые по ночам шептал Григорий, вспоминая там, в дубраве, своих детей, - сейчас вылетели у него из памяти... Что ж, вот и сбылось то немногое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем огромным, сияющим под холодным солнцем миром» [1].

Подобный мотив звучит и в рассказе А. Платонова «Возвращение». Ко времени написания этого рассказа А. Платоновым была создана уже большая часть его ныне известных произведений. В их числе - рассказы и повести «Усомнившийся Макар», «Река Потудань», «Город Градов», «Впрок (Бедняцкая хроника)», до нашего времени пролежавшие в столе «Ювенильное море» и «Котлован», роман «Чевенгур» и другие. К тому времени уже в основном сложился неповторимый творческий метод писателя, в котором соединились традиции русского реализма, с его глубоким интересом к социальным, философским проблемам, и поиск новых форм, изобразительных средств, особый платоновский стиль, язык; все это вместе взятое обозначало по сути рождение нового типа художественного мышления, во многом созвучного - при всем различии и глубокой оригинальности - шолоховскому. Но бесспорно и другое: М. Шолохов также не мог пройти мимо художественного опыта А. Платонова. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует хотя бы один из лучших рассказов послевоенной прозы - «Судьба человека»...

Мотив возвращения для А. Платонова был не новым; в разных вариантах и контекстах, с разными смыслами он появлялся в творчестве писателя не раз, - в частности, в его рассказе «Река Потудань» (1937). Молодой красноармеец Никита Фирсов возвращается домой после Гражданской войны. Автор выразительно рисует картины с трудом возрождающейся жизни, возвращение к героям надежды и веры в лучшее будущее. Для Никиты эта надежда связана с его глубоким, искренним чувством к девушке Любе. Их чувство подвергается испытаниям, и кажется, любви не место в той трудной, беспросветной нужде, которую переживают герои. Но они преодолевают всё и чувствуют себя счастливыми. Внешне это сентиментальная история со счастливым концом. Но столь непритязательный сюжет писатель умеет наполнить глубоким нравственным и философским содержанием, найти опять-таки внешне простые и в то же время незабываемые слова и краски, - от всего этого рассказ превращается в исповедь сердца, страдающего и любящего вопреки всему и вся...

Как «жить теперь новой гражданской жизнью?» - таким же вопросом задаются герои рассказа «Возвращение»; в чем-то они схожи с героями «Реки Потудань», но во многом и различны. Переход от военного лихолетья к мирной жизни оказывается еще более сложным и трудным. Вначале капитан Иванов, вернувшись домой, «почувствовал тихую радость в сердце и спокойное довольство». Но вскоре писатель отмечает, что Иванов «слишком отвык от домашней жизни и не мог сразу понять даже самых близких, родных людей» [2]. Он не может простить свою жену, подозревая ее в измене, хотя она по-прежнему любит его. Однако ему кажется, что она обманывает его; он вымещает на ней свои боли и обиды, всю ту злость и горечь, которую оставила в его душе война. Капитан Иванов и ему подобные, даже победив, покалечены жестокой войной, ее неизгладимый след остался навсегда в их усталой душе. Драматизм возвращения с долгой, кровавой войны усугубляется тем, что герой не может понять и принять своего сына Петрушу, который стал не по возрасту серьезным, рассудительным, - «как дед». В этом он тоже упрекает жену и решает уйти от нее, от семьи.

Рассказ написан жестко, художественно чрезвычайно экономно и выразительно. Автор, кажется, не оставляет места для «расслабляющей» психологии. Главные герои - Иванов и его жена - словно живут в других мирах, по разным законам, их дороги должны неизбежно разойтись. Но в конце рассказа в душе Иванова все же происходит душевный, нравственный сдвиг, некий щелчок - «стрелки» путей переводятся, и «поезда»-герои все же идут на сближение. Этот сдвиг, как и у Шолохова, кристаллизуется и совершается под влиянием детей. «Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших, обессилевших детей, и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю жизнь, и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все существо теплом и содроганием» [3]. Иванов едва не ушел из дома, но он все же возвращается - он «кинул вещевой мешок из вагона на землю, а потом спустился на нижнюю ступень вагона и сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вслед дети» [4].

Встреча отцов и детей - это передача эстафеты, попытка связать концы и начала, прошлое и будущее...

Вспомним и заключительную шолоховскую фразу - «огромный, сияющий под холодным солнцем мир» - она тоже удивительно напоминает платоновскую стилистику... Все это, думается, позволяет говорить о близости художественной оптики, мировосприятия у каждого из этих двух писателей - при всей внешней непохожести их творческого почерка.

3

Еще ближе к «Тихому Дону» трилогия К. Федина о революции и Гражданской войне - «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер».

К. Федин признавал, что вначале замысел его романа «Первые радости» был достаточно узким: писатель намеревался показать становление актрисы, изобразить мир театра, представителей искусства, характерным было первоначальное название произведения - «Шествие актеров». Однако затем замысел романа расширился, на первый план вышли другие герои, роман приобрел более широкое звучание: в него вместились не только личные судьбы героев, но и приметы сложной общественной обстановки в России начала столетия, после революции 1905 года, новый подъем революционной борьбы...

В соответствии с изменением замысла в романе широко показана жизнь представителей различных социальных слоев и профессий. Здесь и простые люди, находящиеся на самом дне жизни (Парабукины), и те, кому с трудом удается удержаться на плаву (содержатель ночлежки Мешков), и хозяева и прожигатели жизни (мануфактурщик Шубников), и такие защитники старого режима, как жандармский полковник Полотенцев.

Писатель считает необходимым активно включать в свое произведение исторические события, которые занимают большое место. Но принципиально важно, что отдельная человеческая особь, герой, его индивидуальность при этом не исчезает, не растворяется в истории, он остается ее активным действующим лицом. И поэтому не случайно, что основное внимание писатель уделяет не событийному ряду как таковому (при всей тщательности и заботе о развитии сюжета), а душевному миру героя, показу его внутреннего роста, психологического состояния.

Разумеется, в трилогии К. Федина иной, чем в «Тихом Доне», расклад сил, проблематика, акценты, иной микроклимат, если можно так выразиться. Он больше внимания уделяет судьбам творческой интеллигенции (Пастухов, Цветухин); не случайно одним из центральных событий первого романа у него становятся похороны Льва Толстого; вообще образ этого писателя как бы пронизывает всю трилогию, является своеобразным камертоном, по которому выверяют свои нравственные чувства, духовный мир герои, сам автор романов. В свою очередь, для М. Шолохова важнее всего судьба рядового, хотя и не ординарного человека из народа, подлинно народного характера в его тесной, неразрывной связи с судьбой своего казачьего племени, всего русского народа. Взгляд Шолохова более широк, свободен, стихиен - как его любимый тихий Дон в пору весеннего разлива...

Для героев Федина, как и для героев романа «Тихий Дон», определяющим является их отношение к революции. Об этом немало говорят и горячо спорят Цветухин и Пастухов, размышляют другие персонажи. Цветухин «не большевик», но он, по его собственному выражению, «большевичит» в искусстве: создает свою драматическую студию-театр, ставит в нем пьесу Шиллера «Коварство и любовь»... Кое в чем похож, но во многом и отличен от него его друг Пастухов. Он тоже «ни к каким партиям не принадлежал», ему дорога свобода, как он ее понимает; но жизнь затягивает его, словно в воронку, помимо его воли. Он отчаянно сопротивляется, не хочет принадлежать ни к красным, ни к белым. Почему, в самом деле, задается он вопросом, нельзя быть «оливковым» или «ультрамариновым»? Но он все же вынужден сделать выбор. «Выбор, выбор, вот что должен был сделать Пастухов! Все содержание его жизни, вся его сущность сводится к одному, и это одно - выбор!» [5]. Это осознание пришло к нему после того, как он попадает в плен к белым и его по недоразумению едва не убивают за то, что он якобы красный. В конце концов он становится на сторону новой власти и теперь по своей воле собирается написать некий «апофеоз» для театра Цветухина. У героев Шолохова проблема выбора показана еще более остро и драматично; она, по сути, определяет все поведение Григория Мелехова, многих других героев...

В этой связи следует отметить, что Шолохову в большей мере удается сохранить высокую степень исторической и художественной объективности в изображении представителей двух противоположных лагерей, и прежде всего центрального героя эпопеи - Григория Мелехова. Как известно, это вызвало критическое замечание Сталина (на котором он, впрочем, не настаивал), а вслед за ним и ожесточенное неприятие авторской концепции «Тихого Дона» со стороны многих критиков и писателей - «неистовых ревнителей», сторонников классовой четкости и однозначности. Шолохову не без труда удалось устоять под шквалом этой «дружеской» критики, не отступить от своих художественных принципов, от главного из них - следовать жизненной правде, а не абстрактным теориям и меняющейся злобе дня.

Герои К. Федина выглядят куда более прямолинейно и схематично; положительные персонажи довольно быстро преодолевают свои заблуждения, а отрицательные - порой необъяснимо упорствуют в своих ошибках. В результате при чтении нередко создается впечатление, что поведение героев романа, их эволюция слишком явно подчиняется не внутренней логике характеров, а навязанному им авторскому замыслу. Это неизбежно создает ощущение облегченности, упрощенности конфликта, рождает недоверие к некоторым сюжетным линиям.

В частности, к концу романа К. Федин все более педалирует положительные черты центральных персонажей. Так, Кирилл Извеков, даже будучи уверенным в виновности (саботаже) Шубникова, бывшего мужа Лизы Мешковой и его соперника, отказывается подписать приговор, чтобы не вызывать подозрения в «личных мотивах». Правда, при этом сама законность приговора революционной «тройки» (автор дает описание суда скорого и беспощадного) у него не вызывает сомнений. Моральная щепетильность, которую проявляет Извеков, присуща и Рагозину; оба они ведут себя таким образом, чтобы не дать ни малейшего повода для упрека в использовании служебного положения, предпочтения личных интересов общественным. Своеобразным апофеозом является концовка романа: героическое поведение Извекова вознаграждается признанием его заслуг со стороны высшего партийного и военного руководства... Подобная «счастливая концовка», как уже отмечалось, противоречит самим художественным принципам автора «Тихого Дона».

Следует также признать, что в романах К. Федина сцены «войны» гораздо слабее, чем сцены «мира». «Война», как правило, изображена общим планом; в них писатель более скован, его язык теряет образность, появляется сухая описательность. Вспомним, что аналогичный упрек высказывался в свое время и Шолохову - однако применительно к «Тихому Дону» это, думается, лишено оснований...

Поэтика К. Федина более организованна, дисциплинированна и - более рационалистична, скованна. Для К. Федина более характерно письмо тяжеловесное, под стать Л. Толстому, благодарным учеником которого считал себя сам писатель. Шолохову тоже близок Л. Толстой, но ему удалось выбраться из пут вязкого, сверхплотного психологизма, иссушающего рефлексирования героев, сохранив при этом толстовскую пластичность, резкость оптической настройки, прямоту, неотводимость взгляда.

Развиваясь в одном русле с Шолоховым, Федин, как уже говорилось, порой утрачивает чувство пластики, реалистической достоверности. Особенно это заметно во второй части трилогии К. Федина - романе «Необыкновенное лето». Границы повествования здесь заметно расширяются, произведение все больше обретает очертания романа-панорамы. Наряду с достоинствами это оборачивается и существенными просчетами - все более очевидной поляризацией, идеологизацией героев, известным схематизмом основного исторического действия, ослаблением сюжетных связей, что, в свою очередь, приводит к снижению читательского интереса. М. Шолохову, как мы знаем, всего этого удалось избежать.

4

Сущностно, кровно близок к Шолохову всем своим творчеством Л. Леонов. Уже сами названия их произведений - «Тихий Дон» и «Русский лес» - говорят об определенном родстве главной темы их творчества, философского и художественного мировосприятия. О родстве, но опять-таки не о внешнем сходстве. Каждый из этих писателей настолько оригинален и самостоятелен в литературе, что, сравнивая и сближая их, постоянно приходится оговариваться относительно их несходства.

«Русский лес» в послевоенной литературе - это, в известной мере, знаковое произведение. Л. Леонов во многом поднялся над своим временем, глубоко и самобытно размышляя об историческом творчестве, о самом смысле человеческого существования, об отношении человека к себе подобным, к обществу, природе, космосу. Но в то же время его роман принадлежит своему времени - с его сложными, противоречивыми проблемами и тенденциями, со всей атмосферой общественно-политической, идеологической, литературной борьбы. «В «Русском лесе» отразился пафос последних лет; на романе лежит «печать времени, когда он создавался», - справедливо отмечал исследователь Леонова В. Ковалев [6].

Есть немало общего уже в самой творческой судьбе романов М. Шолохова и Л. Леонова. Как и «Тихий Дон», «Русский лес» был встречен непониманием самого замысла, художественного своеобразия писателя. Лишь позже пришло признание вершинности, новаторского характера произведения Л. Леонова. А поначалу - в чем только не обвиняли писателя! И в «витиеватости» языка (А. Тарасенков), и в «надуманности образов» (М. Щеглов), и в «достоевщине» (З. Кедрина) и т. д. В газетах мелькали заголовки: «Неоправдавшиеся надежды», «Надуманная книга» и др. Идеи Вихрова и самого Леонова о «непрерывном лесном пользовании» назывались «старой и убогой идеей». Писатель С. Злобин делал вывод, что роман Леонова - это «крупная и серьезная неудача как по содержанию, так и по форме» [7]. М. Шагинян упрекала Л. Леонова за то, что вопрос об отношении человека к природе он решал «вполне реакционно», то есть в «пользу» природы [8]. Критиковали роман Леонова и лесоводы. Один из них - П. Васильев отмечал: «Образ профессора Вихрова не типичен для передовых деятелей нашего лесного хозяйства». И далее: «В этой части романа, где речь идет о лесе, советского народа нет» и т. д. [9]. И уж, конечно, писателю ставилось в вину, что в романе не показана должным образом роль партийного руководства в лесном деле... Как и Шолохов, Л. Леонов выстоял: не отказываясь «подумать над всем, что было сказано», «исправлять» написанное он не торопился...

М. Шолохова и Л. Леонова со всей очевидностью сближает отношение к двум социальным типам, характерам - народному, демократическому, с одной стороны, и либеральному, с другой. Григорий Мелехов и Иван Вихров находятся в разных социальных группах, они во многом несхожи психологически, но между ними немало и общего - это, прежде всего, их глубоко народные корни, тесная, органическая связь с народным бытом, традициями, национальной культурой. Типологическая общность, но уже на другой, либеральной, основе объединяет и таких героев, как Евгений Листницкий из «Тихого Дона», и Александр Грацианский из «Русского леса». В каком-то смысле можно сказать, что идеологически они - близнецы-братья; то худшее, что есть в Листницком-младшем лишь в зародыше, в потенции, в Грацианском сгустилось, сконцентрировалось до предела.

И «Тихий Дон», и «Русский лес» - русские национальные романы, с их обостренным интересом к национальной проблематике, русскому национальному характеру, к проблеме национальной идентификации героев. У обоих писателей есть много общего, но имеются и существенные различия в подходах, художественных концепциях, образных решениях. В романе Шолохова Бунчук сначала с большой настороженностью относится к Анне Погудко, прежде всего потому, что, как он сам объясняет, «...за евреями упрочилась слава <...> что евреи только направляют, а сами под огонь не идут» [10]. Однако Бунчук, все более узнавая Анну, меняет свое настороженное отношение к ней, испытывает искреннее чувство. По мысли автора, своим поведением, геройской смертью в бою с беляками Погудко опровергает дурную славу о евреях...

Леонов, словно подхватывая эту тему, показывает Грацианского, который как раз относится к числу тех, кто только «направляет», а сам «под огонь» не идет, тем самым как бы заново подтверждая то, что опровергла Анна Погудко. Как известно, на Леонова за Грацианского некоторые «обиделись», увидев в позиции писателя проявление юдофобства, русского национализма. Между тем мысль Леонова, как и Шолохова, состоит в том, что каждый человек - будь то русский или еврей - отвечает не только за себя, но за свой народ, каждый должен снова и снова подтверждать (или опровергать) «славу» о своем народе. Леонов заострил эту проблему ответственности индивида за национальную общность, не побоялся сказать о ней прямо и открыто. Разумеется, и русские люди не одни герои и правдолюбцы, и среди них есть эгоисты, карьеристы и трусы - в книгах Шолохова и Леонова таких тоже немало. Но именно правдивое, в том числе критическое отношение к своему народу дает право этим глубоко русским писателям говорить такую же правду и о других.

Шолохова и Леонова также сближает их острое чувство природы, умение осмыслить ее в единстве и неразрывности с человеком, человеческой историей. При этом у каждого из писателей это чувство проявляется в разной форме, в разной стилистике, но одинаково выразительно и символично. Одна из ведущих тем романа Л. Леонова - тема русского леса - вызревала у писателя давно, ее можно найти в его ранних произведениях («Соть», «Половчанские сады» и др.). Она приобретает символическое звучание, тесно связана с широкой, разветвленной проблематикой всего произведения. В знаменитой лекции Вихрова звучит тревога не только о лесах, которые вырубают с давних пор на Руси, но и о будущем страны, народа. Так тема леса превращается в тему России, тему патриотизма. В романе Шолохова нет лекции о тихом Доне, но образ этой прекрасной русской реки звучит не менее ярко и символично.

Как отмечали большинство исследователей творчества Л. Леонова, «Русский лес» написан ярким, образным языком. Автор широко пользуется разговорной речью, черпает языковые богатства из фольклора. Языковой рисунок романа органично отражает как индивидуальные особенности писательской манеры, так и конкретные художественные задачи, которые художник перед собой ставил. Характеризуя стилистическое и языковое своеобразие Л. Леонова, Ф. Бирюков, в частности, справедливо писал о «его петлистой, узловатой, заторможенной, “трудной”, громоздкой фразе с оригинальным сближением “чистой” поэтической речи и научной», о фразе «подчеркнуто инверсированной, афористичной - и плавно закругленной», а также о сочетании «словесных форм высокой стилистической окраски - и просторечия» [11].

У Леонова, как и у Шолохова, необычайно высока плотность художественного образа, метафоры, неожиданного сравнения, всего текста. Для обоих писателей характерна постоянная, кропотливая работа над словом, языковой эксперимент. В целях наибольшей выразительности они упорно ищут и находят все новые краски для своей художественной палитры.

«Тихий Дон» и «Русский лес» - эпические произведения, но в них сильно личностное, авторское начало; иногда голос автора звучит в них прямо и непосредственно, вмешиваясь в события, дополняя характеристику персонажей. Вот в «Тихом Доне» возвращаются с фронта в родной дом казаки - и мы слышим прямое обращение автора к матери, лирическое и пафосное одновременно: «Рви, родимая, на себе ворот последней рубахи! Рви жидкие от безрадостной, тяжкой жизни волосы, кусай свои в кровь искусанные губы, ломай изуродованные работой руки и бейся на земле у порога пустого куреня» [12]. Здесь невольно вспоминается, с одной стороны, Н. Гоголь с его «Тарасом Бульбой», а с другой - «Молодая гвардия» А. Фадеева; Шолохов оказывается связующим звеном в этой цепи. На той же линии преемственности традиций русской литературы находится и творчество Л. Леонова. В его прозе сильны лирические, а также публицистические моменты.

Романы «Тихий Дон» и «Русский лес», каждый по-своему, стали этапными, рубежными произведениями не только в творчестве самих писателей, но и в русской литературе своего времени в целом. «Тихий Дон» на долгие годы определил магистральное направление русской литературы XX века, показал неисчерпаемость романной формы, о кризисе которой говорили многие, в «старые меха» влил новое вино. Художественный опыт Шолохова не мог не учитывать Л. Леонов, хотя у него, конечно, свой самостоятельный путь в русской литературе. В свою очередь, роман «Русский лес», все творчество его создателя оказалось востребованным следующим за ним поколением русских писателей, дало импульсы литературе 50-70-х годов. Произведения Леонида Леонова открыли «горизонты “деревенской прозы”, они готовили почву для того взлета русской литературы, который она переживает сегодня», - отмечала, в частности, Н. Грознова в 1981 году [13]. В этой эстафете Шолохов и Леонов - партнеры и союзники в борьбе за гуманистическое содержание литературы, ее реалистические традиции, и это сотрудничество как никогда актуально в наше время. В конечном же счете художественные искания и М. Шолохова, и Л. Леонова направлены, по сути, к одному и тому же - как можно глубже осмыслить «русский дух», национальную идею в ее историческом развитии, как можно ярче запечатлеть ее в художественных образах и символах. И каждый из них по-своему реализовал этот замысел.

5

До сих пор речь шла о притяжении, сближении на основе типологического сходства. Но не менее интересно и сближение на основе типологического несходства. Отталкивание - тоже своеобразная форма притяжения. Именно этот принцип лежит в основе взаимодействия силового поля «Тихого Дона», всего художественного мира М. Шолохова с «социально», творчески «неблизкими» ему художниками - такими, в частности, как В. Набоков, Б. Пастернак, А. Солженицын.

Внешне автобиографическая книга В. Набокова «Другие берега» (1953) не имеет никаких точек соприкосновения с эпопеей М. Шолохова. Свою задачу автор «Других берегов» видит в том, чтобы «описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» [14]. Однако более внимательное чтение книги Набокова позволяет выявить нам если не точки соприкосновения, то точки пересечения, столкновения - это касается и самого материала, и авторского подхода к изображаемому, и концептуального каркаса обоих произведений.

В самом деле, «Другие берега», при всем их монологизме, сосредоточенности на биографическом элементе, на субъективном восприятии и воспроизведении окружающего мира, вбирают в себя и немалый объективный, исторически осмысленный, актуальный материал. Книга охватывает почти сорок лет - с начала века и до Второй мировой войны. Автору присуще стремление философски осмыслить фундаментальные понятия жизни и смерти человека, смысла существования, законов исторического бытия, наконец, - последнее по месту, но не последнее по значению - по-своему понять суть революционного катаклизма в России. Вся эта проблематика, как и многое другое, поневоле перекликается с проблематикой «Тихого Дона» М. Шолохова. Судьба героя «Других берегов», как и судьба героев «Тихого Дона», оказывается тесно связанной с исторической судьбой России.

В. Набоков постоянно стремится «расставить» во времени свои воспоминания, чувство времени, образ времени - один из центральных в его книге. Осмыслить, запечатлеть время, остановить мгновение - вот одна из задач писателя, одна из коренных целей всего искусства, по мысли Набокова. Он восстанавливает свою жизненную хронологию как историк, по обрывкам сохранившихся воспоминаний, на ощупь, во многом интуитивно, постоянно сверяя свои давние ощущения с более поздними, взрослыми. В его памяти порой на одной полке помещаются и сугубо детские, мелкие, частные ощущения и открытия мира (диван как «первобытная пещера»; детские игры и т. д.), и события большого мира, исторические (такие, как русско-японская война). Особенно занимает писателя желание проследить некоторые, как ему кажется, магические узлы его жизни, мотивы, в которых переплетается узко личное, случайное - с судьбоносным, неотвратимым не только для него лично, но и для России, всего мира. «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» [15], вновь уточняет он замысел своей книги. Собственно, в этом без особого труда распознается принцип осознания героя через историю, истории - через «частного» человека, личность художника. Подобные «узоры», узлы жизни Григория Мелехова, других героев романа составляют самое содержание романа «Тихий Дон».

Действие в «Других берегах» движется как бы толчками, от одного эпизода к другому; иногда последовательность хронологии нарушается, в детские впечатления вторгаются более взрослые, осознанные. Однако это не мешает сохранению не внешней, а некоей внутренней последовательности, сцепленности частей в единое целое. Жизнь перемешивает высокое с низким, мелкое, незначительное - с важным; таков стиль современной автору жизни, но таков же, по сути, и стиль самого писателя - это своеобразный эклектизм, природная, органичная неразличимость, то высшее «равнодушие», в основе которого - доверие к жизни как таковой, к впечатлению, отдельному факту. В конечном же счете все это должно обрести свой сокровенный смысл, вплестись в «узор», в один из определяющих мотивов его жизни как бы само по себе, без особых авторских усилий. И это во многом объединяет творческий метод Набокова и Шолохова. Разумеется, жанрово-композиционная природа книги воспоминаний В. Набокова иная, чем у романа Шолохова; однако бесспорно и то, что «Другие берега» написаны больше по законам романной прозы, чем собственно мемуарной. Скрепляющим началом у Набокова, как и в «Тихом Доне», служит тема судьбы человека во времени, в истории.

Память как кладовая творчества, творчество как способ вытеснения, замещения жизненного опыта - таков важный художественный принцип В. Набокова в «Других берегах». Муза и Мнемозина неотрывны друг от друга - это сообщающиеся сосуды. И если высыхает один сосуд, иссякает творческий импульс в другом сосуде. В чем-то такую же тесную, неразделимую - и опасную, даже трагическую - связь Набоков ощущает и в своей жизни, разделенной, раздвоенной. От этого появляется ощущение бездомности, которое преследует его. Оно начинается с того момента, когда он вместе со своей подругой Тамарой скитается по музеям в поисках места, где можно было бы уединиться, и еще больше обостряется, когда он вынужден жить в эмиграции, переезжая из страны в страну. Мотив бездомности становится одним из центральных в книге.

...Иногда ему кажется необъяснимым, что он делает здесь, где-то вдали от своей родины, и ему хочется побыстрее оказаться дома. «Однако двойник медлит. Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого» [16]. Он хочет взять в руку снег - «настоящий на ощупь», и когда наклоняется, чтобы набрать его в горсть, «полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня меж пальцев». «Полная луна», «настоящий снег» вызывают у автора острую тоску по России, - но перед ним «пустыня прошлого», «полвека жизни» просыпалось меж пальцами. И поэтому «саней нет как нет», и никуда ему уже не уехать за «спасительный океан», домой, в Россию. Пронзительные строки по утраченной Родине, любви к ней звучат искренне и безнадежно...

Вообще надо сказать, что патриотизм В. Набокова, в отличие от Шолохова, всегда был, если можно так сказать, с иностранным, в частности с английским, акцентом. Он сам это признает, говоря, что в обиходе таких русских семей, как его, была давняя «склонность ко всему английскому» [17]. Он научился читать по-английски раньше, чем по-русски. Даже зубы «мы чистили лондонской пастой...», не говоря о кексах, нюхательной соли, покерных картах, какао, спортивных пиджаках, теннисных мячах, редкостных фруктах, - все это доставлялось из Английского магазина на Невском. Он путешествует по всему свету - для него не были только географическими понятиями Лондон, Нью-Йорк, Биарриц, Рим, многие другие города и страны, где он побывал неоднократно еще со своими родителями. Его окружал европейский быт, он получил европейское образование, но за все надо платить. Литература, которую читали дети, также была преимущественно переводная - не отсюда ли критическое отношение к многим русским (уж не говоря о советских) писателям, включая общепризнанных классиков?

Герой В. Набокова, конечно, по-своему любит Россию, но это любовь, как уже говорилось, с привкусом неустранимой горечи неприятия всего, что связано с Советской Россией. 1917 год он называет «пулеметным годом», которым, по его мнению, «кончилась навсегда Россия, как в свое время кончились Афины или Рим»... [18]. В последних главах книги В. Набоков рассказывает о своих скитаниях в эмиграции - здесь уже почти нет места поэзии, повествование становится суше, жестче; память словно спотыкается о камни, разбросанные на жизненном пути. У него «душа вся перевертывается», когда он вспоминает о Петербурге, иногда ему хочется съездить на Родину хотя бы по подложному паспорту. Но вскоре он понимает, что не сделает этого...

«Я промотал мечту, - признается сам Набоков. - Разглядыванием мучительных миниатюр, мелким шрифтом, двойным светом я безнадежно испортил себе внутреннее зрение» [19]. Это горькое и во многом справедливое признание: писатель оказался неспособным признать, что старой России нет и больше не будет. В душе своей он давно похоронил Россию, но это в какой-то мере были похороны и самого себя. Набоков весь отдался литературе - как отдаются грозной стихии, чтобы заглушить в себе боль и страх; литература стала для него лекарством, наркотиком... «Цветная спираль в стеклянном шарике - вот модель моей жизни», - так несколько загадочно и туманно звучит его самохарактеристика. Спираль же - это «одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным» [20]. Вырваться из порочного круга - таким было непреодолимое стремление В. Набокова - человека и художника. Осуществить это желание ему в какой-то степени удалось в своем творчестве.

Шолохов как художник не менее драматичен, чем В. Набоков, однако истоки и суть этого драматизма иные. Шолохов иначе, чем В. Набоков, ощущал «модель» своей жизни и смысл своего творчества, но и для него реализованность в художественном мире «Тихого Дона», других его произведений была не менее важна и актуальна, чем для автора «Других берегов».

6

Характерно признание Б. Пастернака в одном из писем (Н. П. Смирнову): «...я совсем не говорю, что <...> советская нынешняя литература бледна. Наоборот, наверно она хороша - говорю это совершенно искренне, наверное так именно и надо, таков дух времени. Но я не могу последовать за нею, при всей моей прирожденной и былой демократичности и революционности в жизни, нормах поведения и поступках, совсем другие силы управляют мною, когда я прихожу к искусству» [21]. Осознание своего «выпадения» из идеологической конструкции, несоответствия официально толкуемой «демократичности» и «революционности» - таковы были «другие силы», которые управляли им. Но ошибочным с его стороны было неразличение таких художников, как Шолохов, из общего потока «советской нынешней литературы». Лицом к лицу лица не увидать - таков всеобщий закон аберрации художника, тем более такого субъективного и личностного, каким был Б. Пастернак.

Роман «Доктор Живаго» писатель считал итоговым в своем творчестве, в нем он «хотел добиться сжатости Пушкина» («проза поэта»). «Хочу налить вещь свинцом фактов. Факты, факты...». Он признавал «давление очень сильной поэтической традиции XX века». Свой роман Б. Пастернак осознавал как «огромный долг по отношению к своим современникам», это «попытка оплатить долг». «Мне казалось, - говорил он, - что я обязан сказать о нашей эпохе - о тех годах, далеких, но все еще осеняющих нас» [22]. Стремясь запечатлеть прошлое, «отдать должное прекрасным и чувствительным аспектам России тех лет», он был убежден - «в великом цветении будущего я предвижу воскресение их ценностей».

Обращает внимание, что, как и в случае с В. Набоковым, Б. Пастернака разъединяет с Шолоховым не столько даже идеологическая «несовместимость», сколько самый фокус авторского внимания, центральный герой, его концепция, взаимоотношения с историей. Шолохов, как уже говорилось, своей основной задачей видел изображение судьбы человека из народа, из среды хотя и специфической, но всеми корнями связанной с народом в его собственном, прямом значении. Пастернак же, как он сам писал, хотел представить в своем романе «московскую жизнь, интеллигентскую, символистскую» [23], а своим главным героем избрал «нечто среднее» между самим собой, Блоком, Есениным, Маяковским, то есть представителя творческой интеллигенции, с его сложным отношением к революции, драматическим восприятием Гражданской войны. Можно спорить, насколько его доктор Живаго вобрал в себя черты Блока, Есенина или Маяковского, но в близости его героя к чувствам и мыслям самого автора (при всем том, что надо помнить о недопустимости отождествлять писателя и плод его творческой фантазии) сомневаться не приходится. Автобиографичность доктора Живаго - и не столько внешняя, событийная, сколько внутренняя, духовная - очевидна, не скрывал этого и сам Пастернак. Все это если и есть у Шолохова (впрочем, как у каждого писателя), то в гораздо более скрытом, латентном состоянии.

Итак, разные творческие задачи, противоположные авторские позиции, не говоря уж о различии стилей, особенностей языка, принципов характеристики персонажей и т. д. Но что же тогда сближает Шолохова и Пастернака? Сближение это - хотя и противоречивое, неоднозначное - происходит на уровне философском, историческом, на уровне глубочайшего интереса к центральной теме обоих произведений, какой является тема исторических судеб России...

Вот только несколько неслучайных совпадений и перекличек, которые мы находим в романах Шолохова и Пастернака.

Теме революции в «Докторе Живаго» противостоят темы родного дома, семьи, внутреннего, духовного мира человека. Революция - это «наводнение» [24]. Но схожий мотив мы обнаруживаем и у Шолохова. Его главный герой также живет с тягостным ощущением, что братоубийственная война слишком затянулась, он мечтает о возвращении домой, к своей семье, которая тоже, как и для героя Пастернака, оказывается важнейшей ценностью.

Герой Пастернака не принимает революции, потому что, как он говорит, «у меня не спрашивали согласия на эту ломку» [25].

Схожие мысли и настроения мы находим и у героев Шолохова, и нельзя сказать, чтобы сам автор относился к ним однозначно отрицательно.

Живаго пытается объяснить изменение своего отношения к революции тем, что он увидел и понял: для «вдохновителей революции» главное - «суматоха перемен и перестановок», что «их хлебом не корми, а подай им что-нибудь в масштабе земного шара...» [26]. Между тем, как убежден герой Пастернака, «человек рождается жить, а не готовиться к жизни...». Он - а вместе с ним и автор - обвиняет «вдохновителей революции» в подмене жизни «ребяческой арлекинадой незрелых выдумок». Не столь однозначно направленный в одну сторону, но по сути своей этот мотив приоритета органичности жизни над всем придуманным, искусственным явственно звучит и в романе Шолохова, опять-таки при явном сочувствии самого автора. Далее. Живаго старается сделать свой выбор в Гражданской войне, но помимо его воли возникает довольно типичная и характерная ситуация, когда его «могли бы уложить с обеих сторон... свои - в наказание за совершенную измену, чужие - не разобрав его намерения» [27]. И опять схожий мотив мы встречаем в «Тихом Доне»...

Логика событий все же втягивает Живаго в борьбу, и вот он оказывается на стороне тех, в кого вынужден был еще недавно стрелять... Нечто подобное - и не раз на протяжении всего романа М. Шолохова - происходит с Мелеховым, некоторыми другими героями... В начале произведения Григорий Мелехов - один из немногих, кто перешел на сторону красных, его отец и брат упрекают за это. Но скоро Григорий переходит к белым. Одна из причин - расправа Подтелкова над пленными белыми офицерами. «...углом сломалась перерубленная кисть» Чернецова, «шашка беззвучно обрушилась на откинутую голову...». Зарубили есаула: «он хватался за лезвие шашек, с разрезанных ладоней его лилась на рукава кровь, он кричал, как ребенок... на лице виднелись одни залитые кровью глаза да черный рот, просверленный сплошным криком». Далее - еще более жестокая, кровавая картина: «По лицу полосовали его взлетывающие шашки, по черному рту, а он все еще кричал тонким от ужаса и боли голосом. Раскорячившись над ним, казак, в шинели с оторванным хлястиком, прикончил его выстрелом» [28]. «Курчавого юнкера» убивают выстрелом в затылок... «Седоватого подъесаула» убили на месте. «...расставаясь с жизнью, выбил он ногами в снегу глубокую яму и еще бы бил, как добрый конь на привязи, если бы не докончили его сжалившиеся казаки». Эта сцена, как и некоторые другие, показывает всю ожесточенность, жестокость братоубийственной войны. Этим объясняется откровенный натурализм, вся неприглядность ожесточенной схватки... Только в конце сцены звучит слово «расправа» - именно так воспринимает убийство пленных офицеров Григорий Мелехов. Он даже порывается, чтобы прервать эту расправу, хочет выстрелить в Подтелкова, но его останавливают. С этого момента в нем происходит глубокий перелом, душевный переворот, который приведет его в стан белых. Об этой расправе Григорий напомнит Подтелкову.

У каждой стороны своя правда, нет одной объединяющей правды. Классовая борьба разъединяет, ведет к крови. Григорий не осуждает прямо ни тех, ни других. Это не значит, что Шолохов равнодушен, «амбивалентен», но для него человеческая жизнь дороже классовой ненависти. И здесь Шолохов, как ни в чем другом, близок к Пастернаку, а герой «Тихого Дона» к герою «Доктора Живаго»...

Сопоставление художественных миров М. Шолохова и А. Солженицына, в частности сравнение «Тихого Дона» и «Красного колеса», - при всем своеобразии их концепций и художественного воплощения, - задача тем более трудная, что она осложняется мотивом личного неприятия М. Шолохова А. Солженицыным, поддержкой последним обвинения Шолохова в плагиате и участием в этой неприличной кампании. И все же, думается, если попытаться отойти от «злобы дня», следует признать очевидное: перекличка «Красного колеса» с «Тихим Доном» очевидна; более того, на мой взгляд, без «Тихого Дона», как и без «Жизни Клима Самгина», других книг советских писателей о революции и Гражданской войне едва ли было бы и «Красное колесо». При всем их несходстве - а оно очевидно, - перед нами два противоположных полюса одной правды о России, о путях ее развития, два взгляда на ее драматическую историю, на ее будущность. Кажется, что эти романы как бы исключают один другой, но в широкой исторической перспективе они дополняют друг друга. Крайности сходятся для того, чтобы приблизиться к истине. Таков закон не только диалектической логики, но и высшей логики художественного творчества. Впрочем, сопоставление «Тихого Дона» и «Красного колеса», как и творчества М. Шолохова и А. Солженицына, - тема для более обстоятельного исследования, неторопливого отдельного разговора. Задачей же этой статьи была постановка самой проблемы художественного силового поля «Тихого Дона» - романа, оказавшего и продолжающего оказывать несомненное - прямое и косвенное - влияние на русскую литературу.

**Список литературы**

1. Шолохов М. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1975. Т. 4. С. 463.

2. Платонов А. Рассказы. Красноярск, 1972. С. 217.

3. Платонов А. Указ. соч. С. 231.

4. Там же.

5. Федин К. Собрание сочинений: В 9 т. М.: ГИХЛ. 1961. Т. 7. С. 345.

6. Ковалев В. Из творческой истории романа «Русский лес» Леонида Леонова // Вопросы советской литературы. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 374.

7. Цитир. по: Ковалев В. Из творческой истории романа «Русский лес»... С. 363.

8. См. Ковалев В. Указ. соч. С. 333.

9. Там же. С. 360.

10. Шолохов М. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1975. Т. 2. С. 206.

11. Бирюков Ф. Стилистическое и языковое своеобразие // Большой мир. Статьи о творчестве Леонида Леонова. М., 1972. С. 463.

12. Шолохов М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 183.

13. Грознова Н. Леонов и Шолохов. К проблеме традиций в современной русской литературе // Мировое значение творчества Леонида Леонова. М., 1981. С. 129.

14. Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 133.

15. Там же. С. 141.

16. Там же. С. 187.

17. Там же. С. 173.

18. Там же. С. 238.

19. Там же. С. 271.

20. Там же. С. 283.

21. Б. Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 344.

22. Карлайл О. Три визита к Борису Пастернаку // Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 173.

23. См. Б. Пастернак. Материалы к биографии. М., 1990. С. 582.

24. Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. М.: Книжная палата. 1989. С. 142.

25. Там же. С. 187.

26. Там же. С. 227.

27. Там же. С. 253.

28. Шолохов М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. С. 252-253.