
К 80-летию Юрия Казакова

ЮРИЙ ПАВЛОВ

ИСТОРИЯ МГНОВЕНИЙ

Имя Юрия Казакова практически выпало из списков авторов, изучаемых в школе и вузе. Показательно, что статья А. Георгиевского о творчестве писателя была опубликована в журнале «Литература в школе» (1988, № 6) в рубрике «За страницами учебника». Для авторов разных направлений Ю. Казаков чаще всего является фигурой умолчания. Так, в учебнике В. Баевского «История русской литературы XX века» (М., 2003) Ю. Казаков даже не упоминается, зато отдельные параграфы посвящены А. Беку и Т. Бек, С. Довлатову и О. Чухонцеву, А. Приставкину и А. Межирову и другим писателям второго и третьего ряда. Хотя в учебнике Н. Лейдермана и М. Липовецкого «Современная русская литература: 1950-1990-е годы» (М., 2003) имеется раздел о творчестве Ю. Казакова, его научный уровень, как принято выражаться, оставляет желать лучшего. Фактическая ошибка допущена даже в дате смерти писателя, анализ же большинства произведений Ю. Казакова выполнен на уровне студенческой курсовой работы.

На протяжении почти 30 лет Юрий Павлович по-разному отвечал на вопрос: почему я стал писателем. К этому его подтолкнули и заикание, и неудача при поступлении в консерваторию, и желание славы. Мечта о писательстве, возникшая в 1949 году, уже в 1953 станет судьбой, неизлечимой болезнью: «Не писать я уже не могу» (дневниковая запись от 16.01.1953).

Писатель родился и вырос на Арбате. Однако его «арбатство», его любовь к «малой родине», не стала «религией», как у Б. Окуджавы.

Родители писателя, выходцы из Смоленской губернии, по-разному акклиматизировались в Москве. Отец Казакова быстро опролетарился, мать сохранила крестьянскую культуру. Через нее и ее деревенских родственников шло национальное воспитание будущего писателя. Позже он утверждал, что его язык, творческий дар – от матери.

Второй фактор, определивший судьбу Ю. Казакова, – это поездка в Поморье. Здесь в 1956 году и состоялось его «второе рождение». На русском Севере студент III курса Литературного института открывает для себя народный быт и мир вообще. Он восторгается вековыми двухэтажными избами, которые явно не вписывались в традиционные левые стереотипы о бедных крестьянских жилищах в дореволюционной России. У него вызывает удивление отсутствие запоров и замков: если кто-то уходил в море, то ставил палку к двери, что означало «хозяина нет дома». Поразили и величественная природа, и люди, и их язык. Позже Казаков вспоминал: «Окунувшись в поток настоящей живой речи, я почувствовал, что родился во второй раз <...>. В жизни каждого человека есть момент, когда он всерьез начинает быть» («Литературная газета», 1979, 21 ноября).

“Второе рождение” Ю. Казакова ознаменовалось и появлением в его творчестве героя, не характерного для прозы 50-х годов, но знакового для русской классики. Аполлон Григорьев и Николай Страхов выделили в литературе XIX века один из ведущих типов, который назвали “смирной” личностью. Не знаю, были ли известны Ю. Казакову изыскания этих критиков, но в “Поморке” (1957) и “Северном дневнике” (1960) он – раньше А. Солженицына и авторов “деревенской прозы” – изобразил данный народный тип, который назвал “тихим героем”.

Праведная, святая жизнь девяностолетней старухи Марфы, поморки из одноименного рассказа, немыслима без постоянного труда и заботы о других. Она “доит и гонит на улицу корову, шумит сепаратором, кормит кур, лезет на поветь за яйцами, косит и рубит <...> траву и картофельную ботву поросенку; копает картошку на огороде, сушит, когда светит солнце, и сыпает в подпол; топит печь, варит обед, кипит самовар, идет к морю с корзиной, собирает сиреневые кучки водорослей <...>; привозят ей сено, и она, надрываясь, таскает его наверх <...>; стирает, штопает, гладит, метет и моет полы, сени, крыльцо и даже деревянные мостки возле избы <...>”.

Уже иначе, чем в “Доме под кручей” и в “Страннике”, Ю. Казаков изображает в “Поморке” верующего человека. Показательно и поразительно для литературы 50-х годов, что молитва женщины видится писателю, как соборное единение людей разных поколений: “Будто бабка моя молится, будто мать свою я слышу сквозь сон, будто все мои предки, мужики, пахари, всю жизнь, с детства и до смерти пахавшие, косившие, положенные, забытые по погостам, родившие когда-то и хлеб, и другую, новую жизнь, будто это они молятся – не за себя, за мир, за Русь”.

Итак, не “комиссары в пыльных шлемах” и “комсомольские богини”, как у Б. Окуджавы, не Сольцы и им подобные павлы евграфовичи, как у Ю. Трифонова, не Ленин, как у А. Вознесенского, Е. Евтушенко и многих других, а их антиподы – старухи Марфы являются духовным центром, идеалом личности, точкой отсчета в прозе Ю. Казакова. Однако Марфа и весь рассказ в целом выпали из большой статьи о Ю. Казакове В. Недзвецкого “Возврат к жизни” (“Литература в школе”, 2001, № 2). А в называвшемся уже учебнике Н. Лейдермана и М. Липовецкого героиня характеризуется как “природный человек”, что, по весьма нетрадиционному определению авторов, означает “человек, не зашоренный советским менталитетом”. Оставляя в стороне вопросы к трактовке и стилю ученых, скажу об одном: авторы учебника, вышедшего в 2003 году удивительно большим по нынешним временам тиражом в 30 тысяч экземпляров, при характеристике Марфы “забывают” сказать о главном: о ее вере в Бога. Именно она определяет праведную жизнь женщины, ее, по оценке односельчан, “святость”. Не меньше поражает и другое: Марфа у названных авторов стоит в одном ряду с Манькой из одноименного рассказа (с ее “несовершенством “нутряного” стихийного мироотношения”) и Егором из “Трали-вали”, который “уперся лбом в тайны бытия”. И такую способность все перепутать, навести тень на плетень демонстрируют все современные либерально мыслящие авторы, пишущие о Ю. Казакове...

Их предшественникам 50-60-х годов, В. Камянову, в частности, писатель ответил сам в статье “Не довольно ли?”, где дал характеристику “лирической прозе”, выразив через нее и свое творческое кредо: “Если чувствительность, глубокая и вместе с тем целомудренная, ностальгия по быстротекущему времени, музыкальность, свидетельствующая о глубоком мастерстве, чудесное преобразование обыденного, обостренное внимание к природе, тончайшее чувство меры и подтекста, дар холодного наблюдения и умение показать внутренний мир человека – если эти достоинства <...> не замечать, то что же тогда замечать?” (“Литературная газета”, 1967, 27 декабря).

Названные писателем черты в полной мере проявились в лучших его рассказах 50-70-х годов: “Голубое и зеленое”, “Поморка”, “Арктур – гончий пес”, “Трали-вали”, “Нестор и Кир”, “Осень в дубовых лесах”, “Адам и Ева”, “Двое в декабре”, “Свечечка”, “Во сне ты горько плакал”...

Станислав Куняев в беседе с автором этих строк назвал “Трали-вали” (1959) своим любимым произведением Ю. Казакова. Этот рассказ имел особый резонанс (как очень положительный, так и резко отрицательный) прежде всего из-за главного героя, не типичного для прозы 50-х годов. “Отщепенец” – в этом журнальном редакторском варианте названия выражено советское

отношение к Егору, к тому типу амбивалентной личности, который станет одним из основных в “деревенской прозе” и доминирующим – у “сорокалетних”.

Многое во внешности и поступках Егора вызывает у рассказчика антипатию и, казалось бы, свидетельствует о “недоделанности” молодого человека. Однако два эпизода: встреча с Аленой (когда все наносное исчезает в Егоре и он становится как ребенок) и их совместное пение – показывают, насколько внутренне богат и красив этот человек. Пение Егора своеобразный эквивалент национального “я” героя. Оно возвращает молодого человека к своей подлинной сути, к народным истокам – и он становится носителем той песенной традиции, которая – и выразитель души народа, и свидетельство его жизни во времени. На это на протяжении всего повествования обращает внимание Ю. Казаков: “поет он на старинный русский манер”; “как слышал он в детстве, певали старики”; “но столько силы и пронзительности в его тихом голосе, столько настоящего русского, будто бы древнебылинного”; “будто слились вместе прошлое и будущее”; “выговаривает дивные слова, такие необыкновенные, такие простонародные, будто сотню лет петье”.

Пение “дух в дух”, песня “сладость” и “мука”, умение жить и чувствовать в песне так, что кажется “разорвется сердце” и “упадут они на траву мертвые”, – катастрофически исчезает в последней трети XX века и сегодня как явление народной жизни практически не существует (что, если вспомнить Н. Гоголя, признак смерти народа). А все эти “русские песни”, бабкины, кадышевы и т. д. (с их текстами типа “Напилася я пьяной...”, с их самовлюбленностью, пустотой и блудливостью глаз...) есть звучащее, если перефразировать В. Розанова, “местечко” Москва, “где проживают “русские Моисеева закона”.

“Нестор и Кир” – самый идеологически взрывоопасный рассказ Ю. Казакова. По этой причине он был опубликован лишь в 1965 году, через 4 года после написания, опубликован, напомним, в урезанном варианте. Полный текст рассказа появился в печати лишь в 1990 году в седьмом номере “Нового мира”. Но даже первая публикация “Нестора и Кира” разрушала советский стереотип кулака. Им назывался тот зажиточный крестьянин, который использовал труд наемных работников. Именно с таких позиций изображены кулаки и зажиточные середняки в “Поднятой целине” М. Шолохова: все они имели батраков, и ни один из состоятельных хозяев хутора одним своим трудом богатства не нажил.

В “Несторе и Кире” кулак – это “справный помор”, рачительный хозяин, труженик. Уже при первом знакомстве рассказчика с Нестором в его внешности подчеркиваются “твердая негнущаяся поясница и громадные сивые руки”. Однако позже, когда Нестор характеризуется председателем колхоза как “жила”, “из кулаков”, у рассказчика срабатывает устоявшийся советский стереотип восприятия и он начинает искать во внешности мужчины то, что соответствовало бы этому стереотипу. Правда, полноценный образ кулака уже не получается: помимо “звероватости”, “цепкости”, “жилистости” в Несторе есть “затаенная скорбь” и “надломленность”.

Эти качества и образ героя в целом трактовались критикой советского периода предельно просто, в духе традиционной идеологической схемы. Даже Игорь Кузьмичев, автор интересной и содержательной книги, неоднократно высказывается в подобном ключе: “Возврата к былым порядкам нет, история не поворачивается вспять, приговор сословию Нестора она вынесла окончательный, и на правах побежденного он пользуется теперь единственной привилегией – тоскует о несбывшихся мечтах, критикует с той пристальностью и развенчивает ее с той страстью, на какие только и способен побежденный” (Кузьмичев И. Юрий Казаков. – Л., 1986).

“Затаенная скорбь” и “надломленность” “побежденного” Нестора своими корнями уходит в эпоху “раскулачивания” и советскую систему как таковую (что наиболее тщательно вычищалось при издании рассказа). Закономерно, что один из двух разговоров о богатстве Нестор начинает так: “Ты думаешь – кулак, и все тут! Кулак – как бы не так”.

Как следует из слов героя, до революции, когда поморам жилось вольно (торговали со всем светом и без всяких министров), Нестор два года обучался кораблестроению в Норвегии. Состоятельным же он стал прежде всего из-за своей рачительности, характера. В отличие от соседа-забойщика, который получал не меньше и все деньги за три дня спускал в кабаке и на девиц, Нестор часть денег тратил на хозяйственные покупки и подарки, дру-

гую – оставлял на развитие дела. Следующие идеологически окрашенные реплики героя из текста изъяли: “И он же после того бедняк, а я кулак? А? Ему все свободы, а меня к ногтю – вот такая ваша справедливость?”; “а этим гадам все задарма пришло, от нас взяли – им дали”. Но осталось то, на что обращает внимание рассказчика Нестор: как распорядились отнятым у семьи героя добром. Дом и хозяйственные постройки пустили на дрова (лень за ними было в лес ходить), а коровы “которые сами подошли, которых забили”.

И другой случай, рассказанный Нестором, идет в разрез с официальной советской историей, вычитанной героем-повествователем из книг. Ей Нестор противопоставляет правду хозяина. В середине 20-х он вместе с отцом и двоюродным братом развернули производство камня так, что со всей России заказы пошли. И все это благодаря трудолюбию, всевозможным лишениям и “русской сметке”. Итог деятельности семьи – раскулаченный и сосланный на Соловки отец и “забранные” в колхоз Нестор и мастерская. Однако с “горлопанами” герой работать не захотел: не смог смотреть на то, что с деревней сделали.

Два последних факта были изъяты при редакторской правке, но во всех изданиях остался, можно сказать, апокалиптический вывод Нестора: “Справные поморы были у нас, и уж прошай все, не вернется!” То есть скорбь и надлом героя вызваны не только личным – судьбой семьи, но и общественно-государственным – трагедией поморов, деревни, страны в целом.

“Кулак” Нестор, по словам И. Кузьмичева, исторически проигравший, во многих отношениях не выглядит таковым. И в 50-е годы дом у него, который с восхищением описывается рассказчиком, лучше, чем у других. И в минуты трудности моряки просят у Нестора карбас, а он на этом примере показывает разницу между личной и общественной собственностью. Его слова: “Вот тебе общество! Вот твой коммунизм...”, – были также изъяты.

Шестидесятилетний Нестор делает все сам, на что настойчиво обращает внимание Ю. Казаков: “Сам выбрал себе <...>”; “Сам следит <...>”; “Сам все помнит <...>”. Герой не мыслит своей жизни без труда. Показательно, что у рассказчика, еще частично настроенного против “кулака”, при виде отца с сыном вырываются слова восхищения: “Как они работают! Как у них все ловко, разумно, скупое в движениях, какой глаз и точность!”

В “Несторе и Кире” Ю. Казаков показывает столкновение двух правд – писательско-интеллигентской и народно-низовой – с позиции, которая до сих пор вызывает недоумение у многих авторов. Рассказчик, в чьих характеристиках явно слышится голос самого Ю. Казакова, с горькой иронией размышляет о привычной московской писательской жизни, которая на фоне живой жизни поморов-рыбаков выглядит, по меньшей мере, неполноценной.

Критикой Нестора эта неполноценность усиливается. Не случайно в восприятии “кулака” совпадают и московский писатель, и институтская дама, и журналисты. Все они на одно социально-лживое лицо: “Все пишите... Дадим двести процентов плану! <...> Все, как один! Единодушно одобрили...”

И непонятно, как в такой ситуации можно говорить об “открывающихся возможностях” для “взаимного обогащения”, что делает В. Недзвецкий в статье “Возврат к жизни. Лирическая новеллика Юрия Казакова” (“Литература в школе”, 2001, № 2). При этом имеется в виду, что Нестор должен обогащаться от рассказчика, “представителя духовной культуры”. О том же, только иначе, писал в своей книге “Юрий Казаков” (Л., 1986) И. Кузьмичев, настаивая на “духовной бедности существования” Нестора и Кира.

Ясно, что у В. Недзвецкого и И. Кузьмичева типично интеллигентское, атеистическое представление о духовности. К тому же, нет никаких оснований называть рассказчика “представителем духовной культуры” и говорить либо о меньшей духовности, либо о бездуховности Нестора. Более того, сам рассказчик близок к тому, чтобы признать жизненное превосходство отца и сына, а Нестор неоднократно подвергает критике взгляды повествователя.

Например, “левому” отношению к народу как к некоему экзотическому экспонату, как объекту истории противопоставляет свою правду хозяина Нестор: “Теперь вот за песнями едут, нет, ты мне с песнями не суйся, а ты с делом суйся. Я – хозяин, я тут все знаю, я тут произрос – вот тебе и задача. У нас бы тут на Кеге лесопильни стояли бы, холодильни, морозильни всякие по берегу, у нас бы тут дорога асфальтовая была бы, мы бы в Кеге-то, в реке-то, бары расчистили бы, дно углубили, тут порт был бы!”

Конечно, планы Нестора не могли быть реализованы в советское время. Естественно, еще фантастичнее они выглядят сегодня, когда все на корню (от земли до власти) скупил абрамовичи, а последних Несторов по-разному уничтожают, народ превращают в киров и хуже того...

Виктор Конецкий в книге «Опять название не придумывается», комментируя письмо Юрия Павловича от 12 июня 1962 года, приводит слова Игоря Золотусского, который в прозе Казакова «нащупал такой порок: «Фраза Казакова, его интонация берут иногда верх над реальностью, и тогда слушаешь не реальность, не жизнь, а эту интонацию. <...> Ритм завораживает и его (Ю. Казакова. — Ю. П.), и он уже не может сломать ритм <...>. И когда обстоятельства меняются, когда поворот их требует разрушения ритма — ибо тон их и тон прозы не совпадают, — Казаков не может преодолеть инерции: он уже пленник ее» («Нева», 1986, № 4). Позже И. Золотусский эту мысль развил, придал ей масштабность в статье «Оглянись с любовью».

Свое несогласие с позицией критика я уже выразил («Литературная Россия», 2006, № 39), поэтому вернусь к утверждению Золотусского, приведенного В. Конецким. Справедливость его также вызывает сомнение, ибо у каждого рассказа Ю. Казакова свой тон. О том, как он выбирался, поведал сам писатель. «Опыт, наблюдение, тон» («Вопросы литературы», 1968, № 9) — этот своеобразный мастер-класс — открывает творческие секреты Ю. Казакова и является достойным ответом всем, кто, как И. Золотусский, видит в писателе пленника инерции, тона, стиля. Приведу только одно характерное высказывание Юрия Павловича: «В разное время пишешь по-разному. <...> Я помню, как писал рассказ «Некрасивая» — рассказ довольно жестокий: о девушке, которую никто не любит <...>. Закончив этот рассказ, я скоро сел за другой — «Голубое и зеленое» — рассказ о первой любви. Я хотел его писать, используя те же самые приемы, что и в «Некрасивой». Начинать его раза три и чувствовал, что у меня ничего не получается, потому что там очень молодые, очень наивные герои, и любовь их весьма романтическая — школьная любовь. Поэтому я интуитивно понял, что писать в том же ключе, в каком я писал предыдущий рассказ, нельзя, теперь надо писать в виде лирической исповеди, несколько сентиментальной, наивной. Материал диктует стиль. То, о чем хочешь сказать, тебя направляет».

Из многих прекрасных рассказов Ю. Казакова о любви возьмем «Адама и Еву» (1962), ибо он позволяет «убить двух зайцев». В этом произведении любовь и творчество связаны неразрывно.

Критики, рассуждающие о проблеме творчества применительно к Ю. Казакову, довольно часто ссылаются на следующее высказывание Агеева из рассказа «Адам и Ева», которое трактуется в либеральном ключе: «А они (критики. — Ю. П.), когда говорят «человек», то непременно с большой буквы. Ихнему проясненному взору представляется непременно весь человек — страна, тысячелетия, космос! Об одном человеке они не думают, им подавай миллионы. За миллионы прячутся <...>». Правда, «левые» авторы «забывают» сказать о другом, что «наполняет» «одного человека» конкретным содержанием, что человека делает человеком, индивида — личностью. Это — жертвенная любовь. А в случае с Агеевым — материнская любовь.

Художник с «запоздалой болью» вспоминает о своей матери, к которой был невнимателен и эгоистичен. Её же отношение к себе Агеев определяет как «постоянную любовь, какой уже не испытывал он ни от кого потом никогда в жизни». И лишь воспоминание о такой любви, не доступной Агееву, заставляет его усомниться в себе как художнике. Если чуть ранее он в шутку и всерьез называет себя гениальным, то теперь близок к тому, чтобы признать правоту критиков: «<...> Может быть, и правы все его критики, а он не прав и делает вовсе не то, что нужно. Он думал, что всю жизнь не хватало, наверное, ему какой-то основной идеи — идеи в высшем смысле. Что слишком часто он был равнодушен, вял и высокомерен в своей талантливости ко всему, что не было его жизнью и его талантом».

Если сравнивать казаковских Адама и Еву с сегодняшними живоотнобразными мужчинами и женщинами Виктора Ерофеева, Владимира Маканина и других русскоязычных авторов, то в иных интимных своих проявлениях казаковские герои так дремуче-несовременны, так красиво-чисты. Вот как ведут себя Агеев и Вика в гостинице на острове: «Напившись чаю, стали ложиться. Вика горячо покраснела (здесь и далее разрядка моя. — Ю. П.)

и отчаянно посмотрела на Агеева. Он отвел глаза и нахмурился <...> Он тоже покраснел и рад был, что Вика не видит. Сзади что-то шелестело, шуршало, наконец Вика не выдержала и попросила у м о л я ю щ е:
– Погаси свет!”

И все же в Агееве берут верх другие начала. Он оказался не способен на уровне мысли, чувства, поступка преодолеть свой эгоизм, свое “мессианство”. В решающие моменты в отношениях Агеева к Вике побеждает человек-эгоист, художник-небожитель. Так, когда девушка “плакала и задыхалась”, “пророк” Агеев выбирает в конце концов отвлеченно-“вечное”: “<...> И стал думать о высшем, о самом высшем, о высочайшем, как ему казалось. Он думал, что все равно будет делать то, что должно делать. И что это ему потом зачтется”. Не зачтется... И в этом Ю. Казаков последователен: любой художник, не освободившийся “от ужасного тормоза – любви к себе” (Л. Толстой), обречен на неодолимость творчества.

24 августа 1959 года тридцатидвухлетний Казаков записал в дневнике: “Жить – значит вспоминать, жизнь – воспоминание”. А 23 февраля 1963 года у Юрия Павловича появился следующий план: “Написать рассказ о мальчике 1,5 года. Я и он. Я в нем. Я думаю о том, как он думает. Он в моей комнате. 30 лет назад я был такой же. Те же вещи”. Еще через четыре с половиной года у Казакова родился сын Алексей. И, наконец, в 1973 и 1977 годах появляются рассказы “Свечечка”, “Во сне ты горько плакал”, опубликованные в “Нашем современнике”. Они – трансформированная реализация плана 1963 года, воплощение той внутренней биографии, о которой, со ссылкой на Александра Блока, говорил Ю. Казаков.

“Свечечка”, “Во сне ты горько плакал” – поэтическое выражение сыновней и отцовской боли и любви писателя. В 1933 году его отец был арестован за недоносительство. На протяжении 20 лет Юрий Павлович не виделся с ним годами, либо встречи происходили один или несколько раз в год. Через время ситуация по-иному повторилась. По воле второй жены Тамары Судник Казаков был лишен постоянной возможности видеться с сыном. В письмах к Нурпеисову от 19 июля и 29 октября 1969 года, 9 июля 1971-го говорится о переживаниях Юрия Павловича, о сложных отношениях с женой, в которых, “главное <...>, конечно, Алеша”. Тоска по сыну приводит к сердечному приступу, и Казаков оказывается в больнице с предварительным диагнозом: инфаркт. Позже он сообщает другу, что Алеша по воле матери вынужден проводить второе лето в Минске, “где пыльный воздух большого города <...>”, что сын такой “худенький и синяки под глазами” (альманах “Литрос”, вып. № 7. – М., 2006).

Сыновье-отцовское чувство лишь усилило то ощущение времени, которое давно было присуще Ю. Казакову. Глеб Горышин в воспоминаниях о писателе “Сначала было слово” (“Наш современник”, 1986, № 12) приводит его письмо, которое заканчивается словами: “Славно поохотимся, только бы дожить”. И далее следует примечательный, очень точный комментарий Горышина: “Он, как говорится, в расцвете творческих сил, у него тепло и свет собственного дома, лес за окном, абрамцевские пейзажи, насыщавшие душу многих художников необходимой для творчества красотой; машина во дворе... Казаков заглядывает в бездну, постоянно сознает предел отпущенного ему срока без рисовки. И потому так остро воспринимает жизнь, преходящесть всего”.

Действительно, у Казакова удивительное чувство времени: времени-детства, времени-юности, времени-зрелости, времени-старости. Все эти времена предельно естественно соседствуют в мире Юрия Казакова, пересекаются, перетекают друг в друга и в сумме составляют то, что называется жизнью и вечностью. Их неразрывно связывает писательское мироощущение, неожиданное и естественное ассоциативное мышление художника.

В очерке “Вилла Бельведер” среди благообразных старушек и страшных старух богадельни в Грассе Юрий Казаков вдруг вспоминает детский сад. Поводом к этому послужил общий запах “манной каши, компота, клеенки и старого белья”. Общность запаха перерастает в общность судеб как в повторение одних и тех же этапов жизни: “Когда-то все они были девочками, девушками, любили, и их кто-то любил, даже из-за некоторых из них, может быть, кончали самоубийством. Были у них мужья, любовники, дети, дома. А теперь им только ждать: чья теперь очередь, кого раньше повезут в госпиталь, а потом на кладбище”.

Ощущением быстротечности жизни, жизни как мгновения пронизаны рассказы “Свечечка”, “Во сне ты горько плакал”. Черно-светлый пейзаж “Свечечки” соответствует контрастному настроению лирического героя. Сначала ему кажется, что все вокруг – и победа осени над летом, и ноябрьский пейзаж, в котором преобладают цвета черный и темный, – свидетельствует об увядании, убывании, тлении, смерти. И отец, обращаясь к своему полторагодовалому сыну, готов “взмолиться: не уходи от меня, ибо горе близко и помочь мне некому!”

Тема ухода является одной из основных в этих рассказах. В “Свечечке” отец мертвец от ужаса, что ребенок может потеряться в лесу. В рассказе “Во сне ты горько плакал” героя потряс уход из жизни, самоубийство соседа Мити. И все же в этом рассказе феномен ребенка, душевное несовпадение сына с отцом является не меньшей загадкой, чем смерть. И оба эти явления герой постичь не в состоянии.

Но в силах Юрия Казакова с редчайшим мастерством запечатлеть различные мгновения душевных переживаний отца и сына и бессилие первого перед названными загадками. Об одной из них говорится, так: “Я почувствовал, как ты уходишь от меня, душа твоя, слитая до сих пор с моей, – теперь далеко и с каждым годом будет все отдаляться, отдаляться, что ты уже не я, не мое продолжение, и моей душе никогда не догнать тебя, ты уйдешь навсегда. В твоём глубоком, недетском взгляде видел я твою, покидающую меня душу, она смотрела на меня с состраданием, она прощалась со мною навеки!”

Трагедийность последних рассказов Казакова уравнивается светлой печалью, которая отличает многие произведения автора вообще. В “Свечечке” и “Во сне ты горько плакал” нет, с одной стороны, срыва во тьму беспросветную, с другой, – той оптимистической трагедии, столь характерной для многих современников автора. Русская печаль Юрия Казакова светлая потому, что, как утверждается в этих рассказах, “все на земле прекрасно – и ноябрь тоже”, у человека в жизни есть смысл, “свечечка” – дети, дом, Родина, есть небо, где души, разминувшиеся на земле, “опять сольются”.

* * *

М. Холмогоров, говоря об отношениях Ю. Казакова с журналами, утверждает, что они не сложились с “Новым миром”, “Знаменем”, “Октябрем”. Завершается этот пассаж знаменательной фразой: “Как ни странно, в круг авторов либеральной “Юности” Ю. Казаков не вписался” (“Вопросы литературы”, 1994, № 3).

Такое видение ситуации свидетельствует, что Холмогоров находится в плену весьма характерных и очень распространенных либеральных догм, довольно поверхностно представляет период журнальной “прописки” Ю. Казакова.

Он печатался в “Октябре”, “Знамени”, “Крестьянке”, “Молодой гвардии”, “Москве”, “Огоньке”, “Комсомольской правде”... “Новый мир” А. Твардовского не опубликовал ни одного произведения Ю. Казакова, что не случайно. Его рассказы были не востребованы в якобы оппозиционном журнале с его зацикленностью на социальном, с его известным требованием “Против чего...”. И в отзыве Александра Твардовского на рассказы Казакова эти и другие изъяны социологического подхода, “реальной критики” проявились. Главный редактор “Нового мира” пишет как самый обычный советский критик-ортодокс: “Они наблюдаются верно, но как-то односторонне, абстрагирование от множества жизненных сложностей, связей, так сказать, “в чистом виде”. Вообще, по молодости опять же, автор думает, что чем более освобожден его рассказ от жизненных, временных примет, тем он “художественнее”. Особенно показателен в этом смысле рассказ “Дым”, где есть “отец”, “сын”, “отец отца” в их отношении к природе, цветам и запахам, в их ощущениях биологического (возрастного) счастья юности и горести старости, но нет ни намек на практически-жизненную принадлежность их, кто есть кто – неизвестно. А ведь это так важно, что дед, например, был мужиком, а “отец” генералом или бухгалтером, а сын учится и кем-то собирается быть. Другая ц е н а (разрядка моя. – Ю. П.) была бы всем этим росным травам, запахам

земли и воды, даже мыслям о юности, счастье, старости и смерти” (Твардовский А. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 5. – М., 1980).

В этом ряду закономерной видится и мотивировка, с какой отказали в “Новом мире” В. Конецкому, о чем сообщает ему Ю. Казаков 18 ноября 1967 года: “Они сказали, что ты работаешь не в духе соц. реализма” (“Нева”, 1986, № 4).

В отличие от Холмогорова меня не удивляет и то, что в либеральной “Юности” Ю. Казакова не печатали. Конечно, В. Катаев сразу уловил принципиальную разницу между Ю. Казаковым и В. Аксеновым, А. Гладилиным, А. Битовым, которых он привечал и сразу назвал “русскими гениями”. Приведу интересное свидетельство Леопольда Железнова, зама В. Катаева, в котором требовательность шефа иллюстрируется случаем с рассказом Ю. Казакова “Звон брегета”.

По мнению В. Катаева, “вся манера письма, вся интонация, вся музыка произведения заимствованы у Бунина” (“Юность”, 1987, № 6). В ответе Юрия Казакова звучит правда, лежащая на поверхности, очевидная, но не замечаемая многими авторами, начиная с Александра Твардовского. И так, Казаков сказал Катаеву: “У меня есть рассказы, которые я написал до того, как впервые раскрыл книги Бунина”.

Данный довод Катаева не убедил, и он выдвинул версию опосредованного влияния Бунина через Паустовского. К тому же главный редактор “Юности” дал “дельный” совет: незаметно красть художественные находки у других писателей. Примерно с таких позиций рассуждает Ст. Рассадин в “Книге прощаний” (М., 2004). Он с той простотой, которая хуже воровства, легко выявляет многочисленные “заимствования” в прозе Казакова.

Юрий Павлович с иронией относился к подобной методе, 10 ноября 1963 года он писал В. Конецкому: “Как это про тебя гавкнули в “Звезде”. Что Ремарку и Хему подражаешь. Это ты молодец! Сразу двум – это уметь надо. Но до меня тебе все равно далеко, я сразу пяти подражаю, от Гамсуна до Чехова” (“Нева”, 1986, № 4).

Показательно и то, что другой, по словам Казакова, “немножко грустный рассказ” “Проклятый Север” отвергнут “Юностью” и был опубликован в “Москве”. Об этом, как и других фактах, из которых складывается реальная картина отношений Ю. Казакова с журналами, в статье Холмогорова – ни слова. Ему известно все заранее: с “реакционным” “Знаменем”, “трусливым” В. Кожевниковым контакта у Казакова быть не может. Все, что не вписывается в эту схему, умалчивается, не замечается...

Подобным образом поступили и в “Неве”, где впервые было опубликовано повествование в письмах Виктора Конецкого “Опять название не придумывается”. В демократическом журнале не случайно опущено письмо автора повествования Ю. Казакову от 2 августа 1959 года. В нем выражается восторг от рассказа “Трали-вали”, опубликованного в “Октябре”, и звучат слова благодарности главному редактору Ф. Панферову за эту публикацию. Здесь же В. Конецкий предполагает: “Ведь по этому рассказу опять пальба пойдет изо всех пушек и пулеметов. И Панферову тоже достанется”. (Попутно замечу, что была произведена в “Неве” и другая характерная правка: в послании Ю. Казакова В. Конецкому от 31 июля 1958 года слово “еврей” заменено словом “армянин”).

Юрий Павлович в августе 1959 года тепло благодарит Панферова за публикацию, за помощь в самую трудную минуту и выражает надежду: “И мне очень хочется принести Вам еще что-нибудь настоящее, хорошее, чтобы Вам понравилось, чтобы еще и еще оправдать Ваше доброе внимание ко мне...” (Цит. по: Кузьмичев И. Юрий Казаков. – Л., 1986).

История с “Октябрем” и Панферовым в очередной раз доказывает, что предвзятость либеральная ничем не отличается от предвзятости “классовой”. Уход от групповых подходов, от черно-белого изображения человека и времени на пользу всем, что, в частности, позволяет прояснить и ситуацию якобы не сложившихся отношений у Казакова со “Знаменем”.

В этом журнале работали Самуил Дмитриев, Лев Аннинский, Александр Кривицкий, Нина Каданер, Станислав Куняев... Последний в своей блестящей книге “Поэзия. Судьба. Россия” (М., 2005) передает атмосферу “одиозного” издания. Принцип “качелей” (еврей-русский), выбранный его руководством в отношениях с авторами, позволил и Ю. Казакову относительно

долго и активно публиковаться в “Знамени”. Так, только в 1961 году (когда, по версии М. Холмогорова, контакты с журналом прекратились) на страницах этого издания вышли в свет “Северный дневник” и “Вон бежит собака”. К тому же, видимо, можно говорить и об определенном авторитете, который имел в “Знамени” Ю. Казаков. 9 июля 1957 года он сообщает Виктору Конечному: “Пошли “Росомаху” в “Знамя”. На днях я буду у Кожевникова и скажу ему, что у тебя есть рассказ”. А 21 марта 1960 года Казаков писал другу: “Вчера “Знамя” заказало мне статью о тебе” (“Нева”, 1986, № 4).

Юрий Нагибин утверждает, что Ю. Казаков “знал лишь творчество, но понятия не имел, что такое “литературная жизнь”. И она мстила за себя – издавали Ю. Казакова очень мало” (Нагибин Ю. Дневник. – М., 1995). Думаю, что Ю. Казаков очень хорошо понимал, что такое “литературная жизнь”. Достаточно прочитать его переписку с А. Нурпеисовым или В. Конечким. В письме к последнему от 10 марта 1963 года так передается один из характерных штришков этой жизни: “Мы с тобой единственные, которые о чем-то думают и что-то вообще говорят о жизни и литературе. Это я недавно подумал. Как-то я припомнил все мои разговоры за пять лет, что я околачиваюсь с друзьями-писателями (а это Е. Евтушенко, В. Аксенов, Ю. Нагибин, Б. Ахмадулина, А. Битов и им подобные. – Ю. П.), и не мог ничего вспомнить, кроме одного мотива: слухи, слухи и слухи. Встретишься с кем-то и сейчас же тебе: а Твардовского снимают, слышал? А Кочетов остается – слышал? и т. д. и т. п. – до бесконечности.

У меня в рассказе “Кабисы” парнишка все хочет с кем-нибудь поговорить о “культурном, об умном”, да так и не может – не с кем. Так и я” (“Нева”, 1986, № 4).

Не устраивает Ю. Казакова московская литературная жизнь и другой своей стороной, условно говоря, оторванностью от жизни простых людей, о чем предельно откровенно говорится в рассказе “Нестор и Кир”...

Итак, зная хорошо литературную жизнь, Ю. Казаков не случайно выбирает в конце концов затворничество в Абрамцево и журнал “Наш современник”, о чем, конечно, не говорят М. Холмогоров, Ю. Нагибин, В. Аксенов и другие либерально мыслящие авторы. Закономерно, что свои классические рассказы “Свечечка”, “Во сне ты горько плакал” он публиковал именно в этом лучшем русском журнале.

Востребованность читателями для Казакова имела большее значение, чем востребованность издательствами и периодикой. В различных его интервью не раз прорывалось, что Юрий Павлович ощущал себя писателем без осязаемого, представляемого читателя. За три года до смерти он говорил: “Никогда не видел ни в электричке, ни в поезде, ни в читальнях, чтобы кто-нибудь читал мои книги. И вообще что-то странное происходит с моими книгами, их как будто и в помине не было.

Я участвовал в нескольких литературных декадах, ну и, как правило, книжные базары, распродажа. К моим коллегам подходят за автографами, даже толпятся вокруг, а я один как перст, будто все мною изданное проваливается куда-то” (“Вопросы литературы”, 1979, № 2).

Те же люди, чье мнение Ю. Казаков ценил (например, поморы-рыбаки), его книги, как и многих других писателей, не читали. Их интересы, их жизнь никак не пересекалась с миром “кудесников” слова. Об этом резко и печально повествуется в “Несторе и Кире”. Тем, кто начнет рассуждать на тему сходства и различия героя-повествователя и автора произведения, приведу слова Ю. Казакова, сказанные в очерке “О Владимире Солоухине” и полностью применимые к нему самому: “Солоухин же никогда не прячется за своего литературного героя. Если он пишет я, – это значит: я, Владимир Солоухин”.

Периодически Казаков воспринимал свое писательство как неполноценный – немужской или не совсем мужской – труд. Вновь сошлюсь на “Северный дневник”: “Не знаю отчего, но меня охватывает вдруг острый приступ застарелой тоски – тоски по жизни в лесу, по грубой, изначальной работе, по охоте.

Давно-давно уже приходит ко мне иногда, является и молча стоит и смущает картина моря или реки и дом на берегу <...> И моя жизнь в этом доме и на берегу моря, и моя работа – ловить ли семгу, рубить ли лес, сплавлять ли его по реке... Разве это не выше моих рассказов или разве помешало бы это им? Наверное, это сделало бы их крепче и достоверней. Пото-

му что мужчина должен узнать пот и соль работы, он должен сам срубить или, наоборот, посадить дерево, или поймать рыбу, чтобы показать людям плоды своего труда, – вещественные и такие необходимые, гораздо необходимей всех рассказов!”

Это ощущение ущербности своего труда – нормальное состояние Ю. Казакова и многих русских писателей. К тому же настоящий художник – всегда виноват, без вины виноват за несовершенство, уродства мира и человека. Подобное чувство, муки совести испытывают лишь те писатели, кто, как и Ю. Казаков, ставит перед собой задачи, традиционные для русской литературы.

К данной теме Ю. Казаков обращается неоднократно: в многочисленных письмах, очерке “О мужестве писателя”, различных интервью. Одно из последних названо говоряще “Для чего литература и для чего я сам?” (“Вопросы литературы”, 1979, № 2). Юрий Павлович в духе традиций русской классики утверждает, что назначение литературы – говорить о главном: жизни и смерти, красоте, любви, сокровенных переживаниях человека... Писательский труд, по Казакову, – это сизифов труд, ибо, несмотря на все достижения гениев литературы, человек и мир не стали лучше. Так что же можешь сделать ты и нужен ли ты?..

Себя Ю. Казаков, если перефразировать В. Маяковского, “чистил” под Л. Толстым и А. Чеховым. И это оптимизма не прибавляло. Так, в письме к В. Конецкому в марте 1962 года он сообщает: “Взял Толстого “Исповедь”, почитал и совсем закручинился. Неотразимо пишет <...> Видишь, что ты есть дерьмо собачье и ничего больше” (“Нева”, 1986, № 4).

Обуреваемый такими сомнениями, Казаков замолчал на долгое время. Эти творческие “простои” получили самые разные объяснения. Наиболее немотивированное – у М. Холмогорова. Оказывается, писатель замолчал потому, что после процесса над А. Синявским и Ю. Даниэлем оттепель оборвалась, а с ней исчезли и надежды Казакова на новые творческие прорывы. Но “чтобы не терять формы, он взялся за многолетний перевод трилогии А. Нурпеисова “Кровь и пот” (“Вопросы литературы”, 1994, № 3).

Однако скончавшаяся “оттепель” не имела никакого отношения к творчеству Ю. Казакова. Он еще в письме к А. Нурпеисову от 25 октября 1963 года говорит о переводе его романа. И большую роль в решении взяться за эту работу сыграли финансовые трудности. О них Казаков постоянно говорит в письмах к казахскому прозаику и не только к нему.

И полного творческого простоя у Казакова в данный период не было. Писались главы “Северного дневника”, шла работа над романом о Тыко Вылке. Сам Юрий Павлович 24 марта 1968 года так оценивает свое “молчание” в послании к А. Нурпеисову: “Я, кажется, пишу сейчас гениальные страницы из “Северного дневника”. Давно так хорошо не работал” (альманах “Литрос”, вып. № 7. – М., 2006).

Состояние временной немоты, сомнения, обуревающие писателя, в конце концов, преодолевались. Как сказано в очерке “О мужестве писателя”, еще неизвестно, “что бы было со всеми нами, не будь литературы, не будь Слова”. К тому же, “если мы относимся к своему делу серьезно, то и наше слово, может быть, заставит кого-нибудь задуматься хоть на час, хоть на день о смысле жизни”. Когда же уверенность в способности литературы улучшить людей пропадала, смысл и счастье виделись Юрию Казакову в ощущении того, что ты пишешь хорошо. Об этом он говорит в письме к Виктору Конецкому 21 ноября 1982 года, за неделю до смерти (“Нева”, 1986, № 4).

Юрий Казаков не раз утверждал, что рассказ дисциплинирует своей краткостью, учит видеть мгновенно и точно: “мазок – и миг уподобен вечности, приравнен к жизни” (“Литературная газета”, 1979, 21 ноября). И все творчество писателя можно назвать историей мгновений русской души.

Р. С. Я хорошо помню тот день, когда узнал о смерти Юрия Казакова. Мы с дочкой, которой было чуть больше, чем Алексею из последних рассказов писателя, гуляли по Геленджику. Любовались сине-зелено-черным морем, убегали от набегающих волн, собирали ракушки, кормили быстрых чаек и неуклюжих нырков, гладили и нюхали нашу сосну... Дома я открыл свежий номер “Литературной газеты”... Я плакал так еще один раз, когда получил известие о кончине Юрия Селезнева.