

**Роберт
КОЛОМАЙНЕН**

г. Петрозаводск



БЕЦЕННЫЙ ДАР ВЕСЁЛОГО ЖИВОГО СЛОВА

«Не верю в светильник под спудом».
(М. Булгаков)

В канун своего восьмидесятилетия Григорий Фукс (род. в 1936 году в Одессе) может гордиться тем, что своим творчеством вписал импрессионистски яркую страницу в современную литературу Карелии. Проживая с 1995 года в США, он сохранял нерасторжимую духовную связь с Россией и Карелией. С республикой он связал свою судьбу в середине 1950-х годов, еще студентом пединститута в Петрозаводске. Более 30 лет Григорий Фукс трудился на поприще педагога в петрозаводских школах-интернатах. Много сил и времени он отдал в те годы развитию спорта, его имя вошло в историю настольного тенниса республики и России.

А вот его литературный талант раскрылсянастоящему в последние двадцать лет. Если кто-то спросит, почему не раньше, можно ответить: именно по причине глубокого равнодушия этого незаурядного гуманитария-интеллектуала, знатока и тонкого ценителя литературы к проблемам школы, человека и общества. Давайте разберемся в этом парадоксе. А вначале отметим: начиная со

второй половины 1990-х годов, Григорий Фукс много раз, едва ли не из года в год, приезжал в Карелию, в Петрозаводск на презентации своих издаваемых в России произведений, на встречи с читателями и культурной общественностью в университетах, библиотеках и редакциях периодических изданий. Так в литературной жизни города сложилась традиция, которую можно назвать «Литературные осени Григория Фукса». Г. Фукс – член Союза писателей Санкт-Петербурга.

Отложенный дебют

Ровно полвека назад тридцатилетний Григорий Фукс попытался опубликовать свою первую повесть «Нечистая сила» (1966), но наткнулся в редакциях журналов на непроницаемую стену молчания и неприятия. «Вежливая, тактичная, мыльная дипломатия. Какой-то тайный масонский заговор», – вспоминает он в наши дни. «И море слов и поучений», если замечали недостатки в развитии сюжета, компоновке образов, раскрытии темы.

В этой части литературный быт не изменился и в XXI веке. Демаркационная линия по-прежнему отделяет «своих» от «чужих» в редакциях некоторых изданий, она невидима извне, как стекло для мухи, бьющейся в окно. Даже признанные писатели считают подобную групповщину, литературно-бытовую «партийность» и «затусованность» бедствием для современной литературы.

Но уже давно нет такого институционального фильтра, как традиционная российская цензура. Именно цензура – не карельский Облит, а московский Главлит! – не позволила главному редактору «Севера» Дмитрию Гусарову опубликовать два рассказа из повести Фукса.

Трудно найти разумное основание для цензурного запрета, последовавшего как гром среди ясного неба на стадии гранок, когда повесть была уже сверстана. Ведь главный персонаж Варвара Петровна – отнюдь не монстр и не демон от педагогики, и в повести она вовсе не олицетворяет саму советскую систему воспитания. Не могу согласиться с обобщением одного из критиков: «В повести «Нечистая сила» с большой обличительной силой показана уродливая система школьного воспитания в Советском Союзе – система, растлевающая души и сердца детей, калечащая их физически и морально».

Если употребить излюбленный штамп нынешних управленцев, то и советская школа оказывала своим питомцам «образовательные и воспитательные услуги». Несмотря на благие намерения Варвары Петровны, ее педагогические потуги по воспитанию отстававшего по географии пятиклассника Кучкина оказывались неуклюжими и нелепыми, прямо-таки медвежьими услугами.

Система отнюдь не программировала действия Варвары Петровны. Система предлагала ей достаточно широкий набор средств и методов педагогического воздействия, но она не умела выбирать и применять их к конкретному ученику. Действия педагога оказывались, по существу, не функцией системы, а явной дисфункцией, индивидуальным искажением функции.

Неудача Варвары Петровны объясняется недостатками ее характера и ума, прежде всего неразвитостью ее способности суждения. Эта способность проявляется как умение применять общие положения и правила к конкретным случаям и проблемным ситуациям. Подобных Варваре Петровне специалистов можно встретить, наверное, в любой сфере деятельности, во всякой системе и во всякое время. Героине повести можно было даже посочувствовать, порекомендовать курсы в институте усовершенствования учителей. В крайнем слу-

чае посоветовать найти работу по способностям и уровню компетентности.

Возможно, цензура отождествила личность педагога с системой и увидела в по-зоценковски гротескно-пародийно-гиперболической манере письма автора подрыв авторитета системы и педагога. Или не учитывала жанрово-стилевые особенности повести и сочла ее фельетонно-сатирическую тональность несерьезной, неуместной и ернической.

В любом случае интереснее понять, как неудача с первой публикацией повлияла на становление Фукса-писателя. Судя по всему, он не изменил себе и не встал на путь литературного, интеллектуального и художественного конформизма.

«...Нигде и никогда литература для себя не сольется с литературой для печати, – говорит Юрий Нагибин в «Дневнике». – Надо четко разграничить ящики стола: налево для себя, направо для всех. Это нужно для душевной гигиены, иначе путаница, из которой никогда не выберешься».

Не знаю, писал ли Григорий Фукс в левый ящик, но в правый он не писал ничего, кроме сценариев для центрального телевидения. В литературе он взял длительный тайм-аут и дождался-таки своего звездного часа.

Наверное, он пришел в своих первых литературных опытах к тому же основополагающему открытию, что и Нагибин, да и каждый по-настоящему талантливый писатель. Это открытие изложено в том же «Дневнике»: «Суть не в том – что писать, а в том – как писать. Можно врать в сюжете – это не очень опасно, можно врать в идее – не беда; губительно врать в выражении своего чувствования мира».

Именно свое *чувствование мира* Григорий Фукс сохранил и выразил во всем своем творчестве. Причем «что писать» и «как писать» были, пожалуй, одинаково важны для его творческой индивидуальности.

Время рефлексировать прожитое

«**В**еселое живое слово» (попалось мне у кого-то это замечательное выражение!) вырвалось наконец из-под спуда и радостно заиграло цветами радуги в стилистической палитре документальной повести Фукса «Папа, я и Леонид Ильич». Он начал ее в Петрозаводске в 1988 году и окончил в 1995-м в Лос-Анджелесе. Уже название задает тональность повествования, в таком ключе рассказывать о советском генсеке и главе государства стало возможным только во второй половине 80-х годов.

Вопреки тогдашней желчной, уничижительной

критики периода застоя и лично Леонида Брежнева, советский лидер предстает в повести по-человечески симпатичным, доброжелательным к людям, душевно щедрым руководителем. Отец рассказчика знал Брежнева в годы войны. Когда Леонид Ильич стал генсеком, «папа... не совсем представлял, что нашим огромным государством сумеет управлять простой смертный». Но отсутствие такого качества, как «гипнотический магнетизм», или, как теперь говорят, харизмы, самого Леонида Ильича, по-видимому, не волновало. «Лишь бы народ жил спокойно... Он (*Брежнев*. – **Р.К.**) жил одной жизнью со всеми». Наверное, свои душевные качества советский лидер все-таки, не задумываясь, «выносил за скобки», когда решал сугубо политические «системные» вопросы.

Повесть «КГБ в семейном интерьере» (1996–1997) замечательна во многих отношениях. Хотя китайская поговорка и утверждает: не нужно много храбрости, чтобы пнуть мертвого тигра, нужны мужество, нравственное здоровье и незаурядный литературный талант, чтобы психологически глубоко и тонко высветить одну из многих граней деятельности спецслужбы в студенческой и вузовской среде.

Начиналась «оттепель» 1956–1964 годов, некоторая гуманизация общественных отношений. Отчуждение власти от гражданского общества, связанное с репрессивной функцией государства, «выбраковкой» и крайне жестким социальным контролем за «нелояльными» гражданами, заметно смягчилось, но не могло быть в принципе преодолено. Страх и недоверие к власти проявлялись в быту как настороженное, опасливое отношение к преследующим свободомыслие и свободу слова «органам» и презрение к осведомителям, «стукачам».

«Не болтай лишнего, – напутствовал фронтовик отец сына осенью 1955 года. – Держи язык за зубами. Лучше напейся, набей кому-нибудь физиономию, но не разглажь слов». Народ хорошо знал уроки первого послевоенного десятилетия, ту «атмосферу виновности, общей и каждого в отдельности», которая так впечатляюще передана в романе Бориса Ямпольского «Московская улица».

«В то время все стучали друг на друга, – говорилось в одном отечественном фильме. – Разница заключается в том, что одни это делали с удовольствием, другие без удовольствия. Вынужденно». Герой Фукса относится ко второй категории.

«Семейный интерьер» в повести – это отраженное в семейном альбоме ментальное пространство склоняемого к доносительству студента, в котором он черпает душевные силы, чтобы отказаться от роли сексота. Это его интимный «жизненный мир»

под сенью светлого гения боготворимого им великого Пушкина. Образ поэта витает как высокий животворный гений места над малой родиной героя в Одессе и Петербурге.

В трудной жизненной ситуации, в чужом городе и вдаль от родных, студент ощущает себя членом своей семьи. Семья для него – живое единое целое, мать, отец, братья, дядя, бабушка и бабушка питают его и друг друга энергией даже на расстоянии и в одиночестве. Животворная энергетика рода, родовое чувство переданы в повести с изумительной теплотой и задушевностью. «Семейные ценности» помогли юноше в трудном нравственном выборе на сороковом году советской власти, когда появились первые симптомы смягчения тоталитарного режима до уровня авторитаризма.

Старшему советскому и молодому постсоветскому поколению предстояло в новой России переосмыслить функции спецслужбы и социальную роль ее внештатных «секретных сотрудников». Если функция контроля за умами и состоянием душ осталась, по крайней мере формально, в прошлом, то практика доносительства была реабилитирована в массовом сознании как вполне этичный инструмент социального контроля.

К тому же с падением «железного занавеса» россияне осознали, что институт информаторства пронизывает все поры демократического западного общества. Там первый кнут отнюдь не грозит доносчику, то бишь информатору, даже в смысле морального порицания со стороны ближних, а информаторство воспринимается едва ли не каждым обывателем как гражданская добродетель.

В этой повести Григорий Фукс предстает уже во всеоружии зрелого художественного стиля. Сжатый, живой и упругий слог, соразмерная компоновка сюжетного действия и картин «семейного интерьера», четкая ритмизация сюжетных, повествовательных и эмоционально-экспрессивных компонентов текста и выразительные художественные детали свидетельствуют о мастерстве писателя.

Конфликты в педагогике

Если «Нечистая сила» – лишь первое приближение к педагогической теме, то в объемной повести «Мелодии механического топора» (2002) она значительно расширяется и углубляется. Здесь ее трактовка получает острое социально-политическое звучание и вырастает в критику социальных и властных механизмов советского общества, определявших специфику школьного обучения и воспитания детей и подростков.

В городе С. легко узнать Петрозаводск, где Григорий Фукс более 30 лет работал в школах-интернатах воспитателем и преподавателем литературы и истории. Главное действие происходит в школе-интернате в «послеоттепельное» время, когда само государство признало хрущевскую программу строительства коммунизма утопичной.

В остром конфликте сталкиваются две стороны, две «партии» внутри школы и в управленческих инстанциях. На одной стороне – старый директор школы Талкин, молодой учитель Чмутиков и ряд других педагогов. Они руководствуются в своей работе общечеловеческими принципами гуманизма и коллективизма. «Был у Талкина пунктик: не школьную жизнь подстраивать под директивы, а подстраивать под возможности педагогов, чтобы деткам на пользу и им выгодно».

Талкинцам свойственны сочувствие, милосердие, отзывчивость и чуткость во взаимоотношениях с воспитанниками. «Учителя были, по существу, чернорабочие, преданные профессии, поставленные выправлять генетические и жизненные огрехи». Они и воспринимали воспитание как «дело штучное, индивидуальное, а никак не коллективное, казарменное».

«Не коллективное» не означает здесь отрицания благотворной роли здорового коллектива в становлении личности – как раз в этой роли талкинцы были на высоте. Они возражали против нивелирования индивидуальных особенностей учеников и жесткой социальной выбраковки «слабого звена» школьного коллектива. Проще говоря, против отправки проблемных воспитанников в спецшколу или колонию.

На другой стороне объединяются противники подобной либерализации воспитания и образования. Это прежде всего секретарь горкома Задворянов, новый директор школы Живоляева, парторг Запаркина. Они искореняют «абстрактный гуманизм», или, в их понимании, мягкотелость и слюнтяйство в педагогической практике, несовместимые с бескомпромиссным, изначально классовым марксистско-ленинским подходом.

Думается, что при всем драматизме конфликта автор послесловия к повести все же излишне сгущает краски, когда пишет: «Повесть Г. Фукса подробно раскрывает механику террора, которому подвергается человек в тоталитарной системе. Секретарь горкома постоянно ищет поддержку у Ленина своим классовым сумасбродствам».

«Механика террора» раскрывается не в действии повести, а как бы побочно в отдаленной исторической ретроспективе, восходящей к Великой французской революции. В период развитого социализ-

ма 60-х и 70-х годов прошлого века, когда сформировалась идеология единого советского народа и общенародного государства, уже не было террора и «классовых сумасбродств».

Задворянов, если перефразировать Маяковского, «себя под Лениным чистил, чтобы плыть в революцию дальше». Это тип «антишестидесятника», который, в отличие от шестидесятников, или веривших в восстановление ленинских норм социалистического жизнеустройства идеалистов, «физиков», «лириков» и «походников», черпал в ленинских работах энергию для отпора оттепели, для оправдания крепчайшего неосталинизма. «Именно, именно, – ликует Задворянов. – Сколько воды утекло, а статья ко времени. Бьет по талкинцам, указывает направление». Вот это ленинское указание: «Надо сломать и пассивное, несомненно еще более опасное и вредное, сопротивление...»

Конфликт протекает на психологическом фоне характерного для массового сознания романтического революционизма, или, как иногда говорят, революционаризма: согласно марксизму, революции – это локомотив истории. Великая французская революция, оказывается, достойна того, чтобы отметить ее юбилей инсценировкой суда и казни французской королевы Марии-Антуанетты в советском интернате! Орудие казни уже есть, это механический топор для колки дров, сооруженный школьными мастерами по чертежам исторической гильотины!

Именно в идеологическом и организационном обеспечении этого театрального действия проявляется революционное сумасбродство секретаря горкома. «Мелодия механического топора тех дней остается и нашей мелодией», – провозглашает Задворянов. Его антагонист Талкин констатирует: «На словах мы, конечно, отбросили лозунг перманентной революции, тем более лозунг Троцкого, а на деле – спим и видим».

Современник может подтвердить его правоту: революционный «якобинский» запал сохранялся как стереотип массовой психологии позднесоветской эпохи. Помню, как где-то в середине 70-х годов я поделился в кругу коллег в издательстве «Прогресс» впечатлением об ужасающей картине террора в двухтомном исследовании французского историка Октава Обри (Octave Aubry) «Великая французская революция» (я прочел книгу в финском переводе). Секретарь парторганизации, мой ровесник, тотчас пресек дальнейший разговор коротким замечанием: террор необходим, его неприятие противоречит духу революции. Второй раз я ужаснулся четверть века спустя, когда читал книгу С.П. Мельгунова «Красный террор в России».

Тайны «Педагогической поэмы»

И все-таки такому перформансу, как гильотинирование королевы, трудно найти место в мире советского человека 60-х годов, тем более в его полусказочном школьном детстве и юности (кто не застал то время, может справиться в известной книге Петра Вайля и Александра Гениса). Ведь имитация кровавого исторического эпизода в школе – не в театре! – была бы в глазах общественности акцией негуманной и непедагогичной, она оскорбляла бы элементарное нравственное чувство людей.

Другое дело литература. В повести Фукса сцена суда над королевой и гильотинирования воспринимается как художественный прием доведения до абсурда идеологического революционаризма. Вместе с тем это и протестная акция талкинцев, возмущенных перерождением школы в результате энергичных действий нового директора, креатуры секретаря горкома. Чмутиков устраивает скандальный подвох: вместо куклы-королевы гильотинируется... кукла-директриса!

«Снести голову собственному директору, коммунисту, матери и бабке и трясти перед педагогами и учащимися, – поражается Задворянов «наглости» Чмутикова. – Каково ей теперь руководить школой. Так сказать, без головы». Театрализованный эксцесс серьезно травмирует психику Живоляевой. Время от времени шея побаливает, тогда Живоляева выходит на больничный и отправляется в психдиспансер. Талкинцы могут торжествовать моральное уничтожение противника, хотя в педагогике они не смогли отстоять свои позиции.

Правда, у читателя могут быть вопросы: куда девалась их душевная культура, их чуткое, сострадательное отношение к людям? В конце концов Живоляева такой же маленький человек со своими проблемами и болью, как и родители детей-энуретиков, у нее сын страдает эпилепсией, да и у дочери трудная судьба. Более того, подмена «куклы» свидетельствует о той «якобинской» легкости, с какой педагоги (кто-то скажет: и вообще интеллигенты) подвергают своих оппонентов «психологическому» гильотинированию. Права песня: «Рядом с добром уживается зло», – прежде всего в душе самого отдельно взятого человека.

Против Чмутикова фабрикуется обвинение в педофилии, инициированное секретарем горкома. Психологической обработкой мнимой жертвы и ее родителей занимается директор школы. Эта низкая, безнравственная месть может восприниматься как симметричный ответ на коварство Чмутикова, ведь обе стороны ведут себя неэтично. Хотя у

Задворянова мог быть и этически адекватный вариант ответа: временный «запрет на профессию», увольнение Чмутикова за «хулиганский поступок», роняющий достоинство педагога, за утрату морального авторитета.

В итоге педагогический и жизненный конфликт разрешается довольно благополучно для его участников и затронутых им воспитанников интерната.

Если не сожалеть об утрате макаренковского метода талкинцев. Их опыт представляется тем более интересным, что самим Талкиным он оценивается неоднозначно. В минуту откровения Талкин вдруг признается Чмутикову:

«Совет командиров, «круг» и прочее – это же, по сути, перековка правонарушителей. Выделяем группу паханов и их руками загребаем. Чем не картина: вор у вора украл дубинку – узаконенная «дедовщина».

Это почти хрестоматийный пример диалектической гибкости и текучести понятий, их взаимных переходов, отражающих объективные закономерности. Макаренковская система могла применяться и в нормальной школе, и в исправительных учреждениях. Можно найти какие-то параллели и в динамике группы криминальных сообществ. Ведь базовые психологические механизмы социальной организации одни и те же.

Если судить по повести Фукса, система Макаренко, по крайней мере в талкинской интерпретации, вытеснялась из доперестроечной школы. Помню, как я студентом Петрозаводского университета сдавал экзамен по педагогике в 1970 году. Курс педагогики читал профессор Иванов, а экзамен принимал известный педагог, деятель образования Исаак Фрадков, которого я видел в день экзамена впервые в жизни. Отвечая на какой-то вопрос, я счел целесообразным использовать в педагогической практике макаренковское наследие – я изучил этот вопрос по нескольким учебникам. Экзаменатор просто взорвался: метод Макаренко неприменим в современной школе! Экзамен вылился в темпераментный спор сангвиника с холериком. Меня спасло лишь знание темы и уважение экзаменатора к чужому мнению. Каково же было мое изумление, когда спустя три десятилетия я прочитал в энциклопедии «Карелия»: И. Фрадков был... последователем Макаренко!

Система Макаренко, очевидно, применялась в позднесоветской школе подспудно, вне педагогического «мейнстрима» задворяновых и живоляевых. А вот проводимая Талкиным аналогия с паханством развилась через два-три десятилетия у известного философа и литературоведа Александра Парамонова в прямое отождествление самого Ма-

каренко с паханом и отрядных командиров – с урками. А колония оказалась в парамоновском анализе «Педагогической поэмы»... очагом гомосексуализма, «гаремом». Думаю, Парамонова и его единомышленников насторожила бы в повести Фукса уже классическая цитата «чист, как поцелуй ребенка», ведь Печорин в прочтении Парамонова – т. н. латентный гомосексуалист («латентный» значит «с подавленной гомосексуальностью»).

Нашлись бы и другие зацепки, например любовь Чмутикова к актрисе Голицыной. Его чувство было слишком высоким, чтобы снизойти до интима, театральным деятелем даже по-дружески журит Чмутикова за то, что молодой учитель не «ухайдокал» актрису. Парамонов видит в высоком рыцарском отношении к женщине «боязнь женщины, неумение, да и нежелание с ней справиться».

Даже подобные рассуждения о психоэмоциональном и психосексуальном фоне макаренковских практик свидетельствуют о том, что макаренковская тема далеко не исчерпана и в наши дни – ни в литературе, ни в литературоведении.

В «Мелодиях механического топора» ярко раскрывается корневое, жизненное единство искусства и педагогики, их единое гуманистическое первоначало. Смерть педагога Талкина и режиссера Цапика – поистине невозполнимые утраты.

Колея истории проходит по современности

В контрасте с революционаризмом в «Мелодии» звучат мотивы социального пессимизма. Отказавшийся от высокого номенклатурного статуса и номенклатурного благополучия Талкин подводит печальный итог:

«Лозунги революции кинули, по-романовски, под ноги державности. Наши поводыри оказались государственниками и только болтают о народном благе. (Пауза.) Настанет ли время, когда в верха не станут рваться ради благ и власти, а только для пользы людей. (Пауза.) Не верю».

Социальная и политическая наивность подобной постановки вопроса очевидна. И все же в художественном мире следующей повести Г. Фукса «Синдром Катеньки» (2005) на какой-то исторический миг появляется надежда, что с падением советской империи такое время могло бы настать для постсоветской России 1990-х годов. Правда, эпиграф: «Человек – сам по себе цель. Все, что пытаются сделать ради общего блага, оканчивается провалом» (Альбер Камю), предвосхищает крушение надежды.

Но он вызывает и вопрос: а разве общее благо не

может быть благом каждого? Общее может включать в себя богатство особенного и единичного. Ведь и в советском обществе пытались следовать принципу: «Все для блага человека, все во имя человека». И это не было только социальной демагогией.

Катя Лапушкина, ученица одиннадцатого класса школы-интерната – Центра для церебральных из северного города Венереченска, пишет письмо президенту Российской Федерации. Она очень сдержанно рассказывает о трудностях детей-инвалидов и положении в области: «На зарплату учителям не хватает. Область дотационная – себя не кормит. Шефов, как раньше, нет. «Новые русские» если жертвуют, то на церковь. А государство раздает долги».

Просьба Кати отнюдь не личного характера: «Нам очень хочется, несмотря на болезни, жить интересной, полной жизнью на радость людям, а потом – себе. Приносить посильную пользу, никому не быть обузой, и поэтому очень просим помощи в наших трудностях». Суть просьбы – помочь улучшить условия для создания «доступной среды», физической и социальной реабилитации детей-инвалидов.

Президент относится к Кате и инвалидам сочувственно и вскоре проникается заботой обо всем социально обездоленном народе: надо «вернуться к людям не задом, а фасадом». Он рассуждает совсем как Талкин: «Власть возомнила себя Родиной и требует любви и почитания. А использует святое чувство для личных, корыстных целей: укрепления, места под солнцем и материальных привилегий».

В его голове рождается программное «Обращение к россиянам», достойный социального государства «переворот российской жизни». Надо создать нормальные условия десяти миллионам инвалидов, еще большему числу живущих за чертой бедности, поднять продолжительность жизни...

На вершине властной пирамиды президент пытается преодолеть извечное отчуждение власти от народа и в другом, государственно-историческом, смысле. Ведь на протяжении столетий власть – Иван Грозный, Петр I, Екатерина II, Николай I и так далее вплоть до Сталина и Брежнева – рассматривала народ в первую очередь как ресурс для строительства и сохранения империи, а также для доминирования на окружающих ее огромных геополитических пространствах.

Ближайшее властное окружение президента реагирует на намеченную смену курса вполне ожидаемо: «Надо же ума лишиться: сбить державу с привычной колеи, оборонку с социалкой поменять местами – все равно что надеть портки через башку». Руководители силовых структур и охранитель-

ного ведомства «согласились в чем-то с «Обращением»: «о народе, конечно, надо думать – все же люди». Тем не менее «люди – только люди и без сильной державы лишатся смысла жизни».

Начинается спецоперация с целью нейтрализовать влияние Катеньки на президента. Его душевное состояние самый близкий к главе государства охранитель «Око» после консультаций с хитрым академиком-психиатром характеризует «языком науки» как реактивную депрессию (возникает как реакция на негативную ситуацию). По словам академика, она заканчивается быстро с устранением травмирующего фактора.

Как популярно разъясняет «Око», в случае президента этот фактор – девица из провинции, которая написала президенту письмо и «залезла в душу как заноза». Отсюда «Око» делает единственно возможный для власти вывод: «Поэтому нас надо дистанцировать от людей, чтоб от понятий не скатывались к эмоциям. Тогда получится синдром Катеньки, если хотите, Катенькин синдром».

Под синдромом Катеньки он имеет в виду «нарушение» эмоциональной сферы у президента, который относится к Катеньке как дед к внучке или как крестный отец к крестнице и благодаря этому прозревает за государственной статистикой живых людей. А под «Катенькиным синдромом» надо понимать неприемлемую для власти ситуацию, когда кто-то из «людей» рассчитывает достучаться со своей болью до властных вершин.

Спецслужбы обнаруживают финские корни Катеньки в самой Финляндии и, действуя в общем гуманными методами, добиваются переезда девушки туда, на историческую родину к живому прадедушке. Впрочем, и сама жизненная ситуация подталкивает ее к такой перемене в судьбе. В последнем письме к президенту Катенька по достоинству оценивает социальную обустроенность человека и реабилитационный потенциал для инвалида на новой родине.

Художественный мир повести полон характерных реалий середины 1990-х годов. В первой части «Кляуза» это полуидиллическая микросреда школы-интерната, где педагоги по призванию прививают воспитанникам оптимизм, светлое мироощущение и веру в свои силы. Это новые «демократические» властные отношения, политические технологии, постсоветские чиновники-хитрованы городского и областного масштаба. Это ближний властный круг президента и «хитрая механика» государственной машины. Все это выписано выразительно короткими, легкими и точными мазками с неизменным юмором, иронией и сарказмом.

Во второй части «С пьедестала кувыркком» школа

встречается с Александром Сергеевичем Пушкиным – «солнцем русской поэзии». Увековеченный в памятнике поэт сошел в эти дни с пьедестала, подобно тому как памятник Петру Первому в поэме «Медный всадник» – горделивый «кумир на бронзовом коне» – двинулся вскачь за «маленьким человеком», обезумевшим бедным Евгением.

Кстати, историки в наши дни пересматривают некоторые факты, на фоне которых традиционно воспринимается тема маленького человека, отчуждения человека и власти в «Медном всаднике». В 2012 году в Петербурге прошел IV Международный конгресс петровских городов. Один из его итогов – развенчание двух мифов. Согласно первому мифу новая столица была воздвигнута на гиблом, непригодном для проживания месте, Петербург – это город на болоте. В действительности уже в эпоху возникновения древнерусского государства эта местность – весь центр современного Петербурга – был занят поселениями и земледельческими угодьями. Второй миф утверждает, что новая столица империи воздвигнута на костях строителей. Как выяснилось, массовых смертей от голода и холода среди строителей не было, в иностранных свидетельствах того времени цифры завышены в десятки раз.

Вторую часть повести можно назвать образцом магического реализма. Реализма потому, что наследие великого поэта, его творчество и биография живут в историческом и ценностном сознании россиян, в их ментальности, внутреннем мире так же реально, как и в сознании советских людей, начиная с 30-х годов, когда власть в разгар чисток и террора создала – какой парадокс! – настоящий культ тираноборца, певца свободы и человечности Александра Пушкина в школе и стране.

В повести Фукса Пушкин предстает в своей беллетризованной реинкарнации как «наше все», как близкий нашим современникам – воспитанникам и учителям интерната – образ русского человека. Он олицетворяет среди житейских волн и бурь истории непоколебимую систему нравственных и экзистенциальных координат, определяющих само существование человека в мире, его жизненную судьбу и взаимоотношения с властью. Устами похожего на Александра Сергеевича «сотрудника МИДа» говорит отечественная Пушкиниана. Как точно заметил Натан Эйдельман, «пушкинское время все дальше, а Пушкин как будто все ближе».

Заключительная третья часть повести «На Кудыкину гору» читается с наслаждением как блестящая, остроумная и психологически точная социальная сатира, бесконечно далекая от прямолинейного злоязычного обличения «государственной мудрости» и «скрытного управления» властных

верхов. Независимо от того, как – положительно или отрицательно – оценивать личность и историческую роль первого президента России, повесть отвечает на вопрос, возможно ли создание подлинно социального государства сверху, волей «просвещенного монарха», то бишь президента. Нет, невозможно, как из заезженной колеи не выбраться, так человека в стране не обустроить.

Феномен Фадеева: самоудушение таланта?

В педагогическую тему повести «Мелодии механического топора» органически вплетается тема театрального творчества, зависимости незаурядного художника от власти в условиях социализма. Глубоко впечатляет колоритная фигура театрального режиссера Семена Цапика, который олицетворяет «всемирную отзывчивость» и всечеловечность подлинного искусства. Возможно, это собирательный образ, но в нем угадываются прототипические черты реального деятеля искусства такого склада и ранга, как известный в Карелии режиссер Иван Петров.

Свое кредо Цапик раскрывает в доверительных беседах со Чмутиковым: «Это судьба настоящих художников. Они забираются непонятно куда и зачем. ...Они рождаются, в отличие от других, не с семью, а с одной кожей. Поэтому им всегда больно. Их все задевает, не устраивает. Для любого общества – они чужие. Их не терпят, преследуют. Но они не враги. Они так созданы». Цапик не может втиснуть свое мироощущение в рамки классового подхода: «Классовый подход превращает человека в функцию. Это уже не личность, а профессия».

Именно общечеловеческое начало волнует его в личности и судьбе королевы Марии-Антуанетты. Он задумывает спектакль на эту тему и размышляет над трактовкой трагического образа в произведении Стефана Цвейга. Очевидно, речь идет о жизнеописании «Мария-Антуанетта: портрет ординарного характера». Задворянов отвергает концепцию Цапика: «Партия десятилетиями создавала стереотипы враждебности. А вы своим спектаклем решили все похерить, объявив бесклассовое братство».

Художник и система, писатель и советская власть – главная тема двух повестей Г. Фукса – «Двое в барабане» (2000) и «Кремлевский роман М. Шолохова» (2010). Явный и затаенный антагонизм художника и системы раскрывается в творческой и жизненной драме двух знаковых фигур советской литературы – Фадеева и Шолохова.

В сказке Андерсена «Соловей» император раз-

решает соловью, вырвавшему его своим пением из когтей смерти, «петь только когда сам захочешь». Советским писателям этой свободы не хватило бы, ведь настоящий талант «поет» не только когда захочет, но и что сам захочет. В сказке император не покушался на это «что», в случае советских писателей «что» определяла или даже диктовала система. Если продолжить сопоставление со сказкой, система стремилась превратить писателя в искусственного, или механического, соловья, который, подобно шарманке, знал только одну мелодию.

В обеих повестях Фукса Сталин отнюдь не предстает «самовластным злодеем». Он увиден глазами Фадеева и Шолохова в ореоле коммунистической идейности, чуткой к настоящей литературе державной мудрости и личной харизмы. В обоих случаях вождя и писателя объединяло даже душевное сродство.

В молодом талантливом Фадееве Сталина привлекал «редкий сплав партийности с литературой». По мнению Сталина, Фадеев видел в себе и во многих партийцах внутреннего врага – качества, олицетворенные в образе Павла Мечика – известного персонажа романа «Разгром». Это «мещанское чувство жалости к врагам и самому себе», «бесклассовое чувство жалости и милосердия», избавление от которого – первоочередная задача.

Сталин считал, что для управления государством надо уметь обкатывать людей и притирать их друг к другу, как поток обкатывает и притирает камни. «А потом обкатанный работник сам становится потоком, сам обкатывает людей». Но и сам Сталин был в потоке как гораздо более крупный камень, который обдирал и сглаживал углы камней поменьше.

Название повести характеризует связь Сталин-Фадеев глубоко и метко: «Двое в барабане», вождь и писатель-комиссар как два обкатываемых физических тела в замкнутой полости вращающегося механизма. Второй эпиграф повести указывает на функцию этой связки в литературной политике: «барабан» во втором значении слова – «цилиндр, обычно полый, для зачистки металлических предметов».

Метафора емкая, выразительная и глубокая. Досталось же советской литературе и писателям от партийной зачистки этим барабаном – для самого Фадеева и Шолохова, по-видимости, тонкой и щадящей, но в целом для всех грубо-обдирочной и разрушительной вплоть до физического устранения сотен незаурядных талантов.

Сплав партийности с литературой привел Фадеева к глубокому внутреннему разладу и душевному надлому. «Он снова чувствовал себя человеком, пытающимся устоять в двух расходящихся

лодках». Его литературный талант, неотделимый от «творческой честности, искренности», напоминал светильник под спудом и жаждал возможности, говоря словами Михаила Булгакова, «все равно сказать то, что хочет сказать». Сознвая, что в своей роли, так сказать, главного комиссара литературы он изменял и литературе, и своему таланту, Фадеев определял свое состояние как «самопредательство».

Внутренняя, «нутряная партийность» оказалась роковой для писателя. Это был «троянский конь», в котором таился соблазн власти. Фадеев поддался соблазну «хождения во власть», его личность и талант были прикованы к колеснице державной власти. В отличие от Николая Тихонова, легко променявшего свою музу на место в системе власти, Фадеев хотел и властвовать, и творить.

Автор прослеживает духовную эволюцию Фадеева от воинствующей партийности в литературе, борьбы с вытесняемым в тайники души мироощущением «гнилого интеллигента» Мечика к пробуждению той части души писателя, которая отвечала философии и характеру этого персонажа. Все же думается, что такая сильная и волевая натура, как Фадеев, не могла даже в минуту слабости прийти к нравственной реабилитации гуманного в быту, но слабого и трусливого в боевой обстановке человека. К тому же из исторических документов известно, каким напористым и инициативным был Фадеев в погромных идеологических кампаниях даже в последние годы жизни Сталина.

Драма Александра Фадеева отражена в повести с глгоким сочувствием к писателю и душевным тактом. Но вина его велика, слишком велика, хотя мотив вины звучит в повести очень приглушенно. То, что психологи называют «тенью» (это темная сторона каждого человека, те низкие качества, которые ему хочется спрятать), в повести Фукса осталось «за кадром». Хотя «тьень» Фадеева ясно проступает в исторических документах и свидетельствах современников. Именно эта сторона его личности оказывалась для системы, наверное, чаще всего нужнее, чем его талант и лучшие человеческие качества.

Трагическая развязка драмы воспринимается как непреложный приговор тоталитарной системе насилия над художником, душой человека и искусством. Одновременно это и приговор человеку искусства, который согласился на роль сурового, жестокосердного садовника в литературных куцах. Гибкий и выразительный в своей афористичности стиль повести как нельзя лучше воспроизводит «диалектику души» и «державного

властелина», и незаурядного художника. Далеко не каждый автор умеет избежать в подобной «истории души» водянистости слога, суесловия и банального резонерства.

Взлет и обескрыление, или Феномен Шолохова

«Кремлевский роман М. Шолохова» – в этом названии заключен двоякий смысл. Вождь считал Шолохова талантливейшим писателем, он помог с публикацией рукописи третьей части «Тихого Дона», застрявшей в редакциях. В годы Великой Отечественной войны Сталин надеялся, что Шолохов создаст эпохальное произведение, сопоставимое с «Войной и миром» Льва Толстого. Именно такой эпос «большого стиля», «кремлевский роман», отражающий сталинскую эпоху, нужен был вождю и державе.

Так под знаком высокой литературы зародился двадцатилетний «кремлевский роман» в другом смысле – «роман» вождя и писателя, связка властитель-художник, основанная на взаимной симпатии, уважении, сугубо доверительных отношениях. Несмотря на такую исключительно благоприятную «творческую атмосферу», Шолохову не удалось выполнить «державный» заказ. Его военный роман «Они сражались за Родину» при всех своих достоинствах не мог сравниться с «Тихим Доном». Да и создание его потребовало невероятно много времени – с 1943 по 1969 год!

Что произошло с выдающимся мастером? По крайней мере, с верховной властью у него проблем не было. После смерти Сталина «кремлевский роман» получил продолжение: узы дружбы связали Шолохова с Хрущевым, несмотря на то, что новый вождь сверг с пьедестала своего глубоко почитавшегося писателем предшественника.

У Фукса прототипом Григория Мелехова – главного героя «Тихого Дона» – выступает Харламий Ермаков, он рассказал писателю обо всем увиденном и пережитом, ничего не утаив. Такой роман мог родиться только благодаря настоящей дружбе автора с героем, который в некотором смысле олицетворяет неподкупную совесть писателя, его решимость следовать правде жизни. Вот и ответ на вопрос тех, кто сомневается в авторстве: откуда у 22-летнего Шолохова такой душевный опыт и такое знание жизни? Судьба Ермакова трагична. После Гражданской войны он был арестован, но затем освобожден за отсутствием улик. Накануне коллективизации он был снова арестован и расстрелян 17 июня 1927 года. Реабилитирован в 1989 году.

Как ни убеждали Шолохова пролетарские писатели, в их числе и его друг Александр Фадеев, в том, что Мелехов должен наконец стать на сторону красных, Шолохов остался верен правде жизни. В романе Фукса Харлампий Ермаков и после своей гибели живет в сознании Шолохова, голос Харлампия звучит как голос совести самого писателя, когда он судит себя.

Почему же после войны Шолохов уже не противостоял напору идеологической правки своего великого романа? В 1934–1949 гг. было сделано всего 68 поправок, главным образом сокращений и сколько-то добавлений. А после выхода в свет в 1949 году двенадцатого тома сочинений Сталина, в котором вождь предал гласности свое двадцатилетней давности замечание о «Тихом Доне», назначенный издательским редактором сотрудник «Правды» доводил роман до «кондиции»: красных «старательно румянил», а «с белых счищал намеки позолоты». Согласно Фуксу, только в 1953–1956 гг. число поправок возросло до 726.

Писатель переживал и жестоко страдал от беспардонного насилия над стилем и жизненными фактами. Как ни велики были его авторитет и влияние в обществе, он смирился без сопротивления. А какую силу характера, какое мужество и волю борца против разгула насилия он проявил в 30-е годы, когда защищал своих земляков! Литературовед Бенедикт Сарнов считает, что Шолохов все-таки мог бы отстоять свою творческую идентичность, мог бы, но не сделал этого.

Григорий Фукс исследует феномен Шолохова с присущим ему тактом художника, сопереживая могучему самородному таланту, избегая крича-

щих красок и дешевой эффектности. Тонкость ума и душевная тонкость необходимы для раскрытия такой метаморфозы, как аннигиляция таланта в столкновении с системой. Художественный такт проявляется и в стилистике обоих романов как сближение внутренней речи героев и «внешней речи» автора, отражающее встречное движение друг к другу мефистофельского гения власти, гения системы и литературного таланта.

Автор этих строк не ставил себе целью охватить все творчество Григория Фукса. Оно многообразно и по тематике, и по литературным жанрам.

Так, военная тема – судьба человека в военное лихолетье – впечатляюще и далеко не стереотипно раскрывается в повести «Сталинградская трагедия» и «Везучий Ян». Драматургический талант писателя проявился в целом ряде пьес – от остроумной и парадоксальной по сюжету «Последней прогулки генералиссимуса» до сатирических, бурлескных и буффонадных по тону вещей.

В заключение нельзя не отметить, что литературная критика у нас в республике далеко не всегда поспевает за литературным процессом, хотя она призвана быть его органической частью в реальном времени. За двадцать лет критика не удостоила творчество Григория Фукса серьезным вниманием. Иногда она напоминает посетителя зоопарка в известной басне Крылова. К счастью, «в начале было дело» – литературные свершения Фукса.

□

Роберт Петрович КОЛОМАЙНЕН

родился в 1944 году.

*Окончил историко-филологический факультет
Петрозаводского государственного университета.*

*Работал переводчиком издательства «Прогресс»,
главным редактором финноязычного журнала «Карелия».*

*Автор многих статей по вопросам культуры,
литературы, искусства и науки.*

*Заслуженный работник культуры РФ,
заслуженный работник культуры Республики Карелия,*

*член Союза писателей России,
член Союза журналистов России.*

Живет в Петрозаводске.

