

Н. А. ЛЕЙДЕРМАН и М. Н. ЛИГОВЕЦКИЙ

*Современная
русская
литература*

1950 — 1990-е годы

Том 1




ACADEMA

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Н. Л. ЛЕЙДЕРМАН и М. Н. ЛИПОВЕЦКИЙ

**СОВРЕМЕННАЯ
РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
1950 — 1990-е годы**

В двух томах

**Том 1
1953 — 1968**

Рекомендовано

Учебно-методическим объединением по специальностям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 032900 — Русский язык и литература

Москва

ACADEMA
2003

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я 73

Л42



Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор РГГУ *Г.А. Беляя*,
кафедра русской литературы XX в. Пермского государственного
педагогического университета (зав. кафедрой —
доктор филологических наук, профессор *Т.Н. Фоминых*)



739476

Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н.

Л42 Современная русская литература: 1950—1990-е годы
пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т.
1968. — М.: Издательский центр «Академия», 2003.
ISBN 5-7695-1453-1 (Т. 1)
ISBN 5-7695-0957-0

В данном учебном пособии представлены все три ветви литературы: легальная советская словесность, литература эмигрантского андеграунда. Закономерности художественного творчества выявляются через анализ динамики основных литературных направлений: традиционного и социалистического реализма, модернизма, а также нового направления, которое авторы называют постреализмом.

Книга состоит из трех частей: первая посвящена — литературе «теплой» (середина 1950-х — конец 1960-х гг.); часть вторая — посвящена семидесятым годам (конец 1960-х — середина 1970-х гг.); третья — посвящена постсоветскому периоду (середина 1980-х — конец 1990-х гг.). В каждую часть наряду с обзорными включены монографии, посвященные творчеству наиболее выдающихся писателей того периода, содержащие подробные разборы самых значительных произведений.

Учебное пособие может быть полезно аспирантам, учителям литературных гимназий, лицеев и школ.

УДК 82
БЕ

ISBN 5-7695-1453-1 (Т. 1)
ISBN 5-7695-0957-0

© Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н.
© Издательский центр «Академия»

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| | 5 |
| | 8 |
| методологические основы и теоретические принципы курса ... | 9 |
| образы Космоса и Хаоса в русской литературе XX в. | 12 |
| ведствия и предпосылки современного этапа | 18 |

Часть первая Литература «оттепели» (1953—1968)

| | |
|--|-----|
| редина века — «предварительные итоги» | 28 |
| ослевоенное десятилетие — культурный контекст | 28 |
| од маской соцреализма: «Русский лес» Леонида Леонова 1950—1953) | 34 |
| ристаллизация новой художественной стратегии: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1946—1955) | 51 |
| згляд с другого берега: «Лолита» Владимира абокова (1953) | 75 |
| оцреализм с человеческим лицом | 89 |
| ультурная атмосфера «оттепели» | 89 |
| Правда жизни»: от документализма к натурализму (Л. Смирнов, В. Овечкин, А. Яшин, В. Тендряков) | 96 |
| обновление соцреалистической концепции личности: рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека» | 105 |
| ирический «взрыв» и поэзия «шестидесятников» (З. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский) | 115 |
| ресежки Булата Окуджавы | 131 |
| ирическая тенденция в драматургии прозе 1960-х годов | 139 |
| 1.1. Лирическая мелодрама (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин) | 139 |
| 1.2. Лирический дневник (В. Солоухин, О. Берггольц, Ю. Смуул) | 142 |
| 1.3. Глазами «сочувствующего» (П. Нилин, Ч. Айтматов) | 144 |
| 1.4. «Исповедальная проза» (А. Гладилин, А. Кузнецов, В. Аксенов и др.) | 151 |
| 1.5. Фронтальная лирическая повесть (Г. Бакланов, Ю. Бондарев, К. Воробьев и др.) | 162 |
| рансформация соцреалистических жанров | 181 |
| 1.1. Владимир Дудинцев «Не хлебом единым» (1956) | 183 |
| 1.2. Трилогия Константина Симонова «Живые и мертвые» (1960—1970) | 189 |
| 1.3. Роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (1961) ... | 205 |
| лександр Твардовский | 221 |

| | |
|--|-----|
| Глава III. За пределы соцреализма | 260 |
| 1. Александр Солженицын | 260 |
| 2. Варлам Шаламов | 316 |
| 3. Традиции классического реализма | 332 |
| Юрий Казаков | 339 |
| 4. «Фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака | 359 |
| 5. Неоавангард | 375 |
| 5.1. Неофутуризм (В. Казаков, В. Соснора, Г. Айги) | 379 |
| 5.2. От обэриутства к концептуализму (О. Григорьев, поэты-«лианозовцы») | 391 |
| Рекомендуемая литература | 404 |

ОТ АВТОРОВ

Настоящая книга обязана своим возникновением тому обстоятельству, что оба ее автора в течение многих лет (около сорока для одного и около пятнадцати для другого) совмещали две, не слишком совместимые, как полагают некоторые, профессии: литературного критика и университетского преподавателя. Каждый из нас по-своему в течение этих лет пытался делать именно то, что определяет специфику настоящей книги: читать академические курсы с критической эмоциональностью и судить о литературных новинках, не пренебрегая «филфаковской» премудростью. Многие наши коллеги (и в той, и в другой области) полагают, что мы не правы и что нельзя строить историю литературы на «текущем» материале. Соответственно, лекции надо бы читать поостроже, а критику писать повеселее. И вообще, «в одну телегу впрячь не можно...».

В свою защиту мы можем привести аргумент не столько научный, сколько семейный. Несмотря на различие фамилий, вынесенных на обложку, эта книга — результат «семейного подряда», проще говоря, написана коллективом, состоящим из отца и сына. У каждого из нас, в силу биографических обстоятельств, есть свой субъективно освоенный «ареал»: 1950—1970-е годы у старшего, 1980—1990-е — у младшего. Для каждого из нас эти периоды отпечатались в памяти как периоды *современной* литературы. Однако при сложении наших, повторяем, вполне индивидуальных и субъективных впечатлений мы получили отрезок в полвека длинной! Шокирующее сочетание наших, казалось бы, совсем свежих критических эмоций, возникавших по поводу тех или иных книг, имен, событий, с эпической дистанцией в пятьдесят лет послужило первым толчком к работе над этой книгой. Кроме того, вопреки разнице в возрасте и, что еще более существенно, принадлежности к разным литературным поколениям с разными вкусовыми и прочими ориентирами, и даже несмотря на то, что соавторы в течение последних лет живут в разных полушариях, обна-

ружилось, что все эти обстоятельства не мешают реализации сходной методологии анализа современного литературного процесса и что выводы, к которым мы приходили, самостоятельно работая над текстами разных периодов, обладают общим историко-теоретическим знаменателем, или, иначе говоря, биологически совместимы.

Сочетание субъективного подхода (пусть даже умноженного на два) с задачей описания пятидесятилетнего цикла литературной эволюции, помимо существенных плюсов, обладает и некоторыми минусами. Несмотря на то что мы попытались дать наиболее полное на сегодняшний день представление об *основных тенденциях* русской литературы второй половины XX века, все же некоторые существенные имена и тексты остались за пределами нашей работы. К сожалению, такова неизбежная плата за стремление соединить теоретический подход с максимально подробным анализом художественного текста — без последнего компонента, как мы не раз убеждались в студенческой аудитории, самые интересные обобщения повисают в воздухе. Вот почему в этой книге все наши выводы о тенденциях литературного развития мы основывали (насколько это было возможно) на тщательном анализе поэтики и ее художественной семантики. Надо признаться, что мы действительно «смаковали» анализ некоторых наиболее интересных текстов, нам бы очень хотелось, чтобы и нашему читателю передалась хотя бы малая толика радости от проникновения в эстетическую суть художественного феномена. Мы старались предложить достаточно широкий спектр методов анализа литературного произведения, так как, по нашему мнению, именно демонстрация конкретного хода анализа есть лучший способ обучения филолога.

В основе настоящей книги лежат курсы лекций по истории русской литературы второй половины XX века, которые читались нами на филологическом факультете Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург) в течение 1980—1990-х годов, а также в Illinois Wesleyan University (г. Блумингтон, США) в 1996—1999 годах, и в Университете Колорадо в Болдере (США) в 1999—2000 годах. Некоторые фрагменты настоящего пособия печатались в виде отдельных глав ранее выходявших книг каждого из соавторов. Так, главы о «Русском лесе» Леонова, «Судьбе человека» Шолохова, а также о Шаламове, Шукшине, В. Быкове, Распутине и Белове, как правило, в существенно отличных вариантах входили в состав таких книг Н. Л. Лейдермана, как «Движение времени и законы жанра» (Свердловск, 1982), «Та горсть земли» (Свердловск, 1988) и «Русская литературная классика XX века» (Екатеринбург, 1996). А разделы о «Лолите» Набокова и прозе русского постмодернизма представляют собой переработку глав из книг М. Н. Липовецкого «Русский постмодер-

низм» (Екатеринбург, 1998) и «Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos» (Armonk, N.Y., 1999).

Кроме того, несколько глав пособия печатались в виде статей в журналах «Знамя», «Новый мир», «Континент» и «Урал».

В заключение мы хотели бы выразить самую глубокую признательность Фонду Сороса (Институт «Открытое общество») за организацию конкурса учебников для российских вузов и за спонсирование нашего проекта. Мы также сердечно благодарны нашим друзьям — преподавателям кафедры современной русской литературы Уральского педуниверситета и сотрудникам отдела русской литературы XX века Института истории и археологии Уральского отделения РАН, которые были первыми читателями и судьями большинства глав будущей книги. Особая признательность нашим коллегам из Российского гуманитарного университета, профессору В. И. Тюпе и доценту Д. П. Баку, внимательно прочитавшим первый вариант книги и высказавшим целый ряд конструктивных идей и замечаний, которые мы учли при подготовке рукописи к печати. Искренняя благодарность рецензентам настоящего издания: доктору филологических наук, профессору Галине Андреевне Белой и коллективу кафедры русской литературы XX века Пермского педуниверситета — за высокопрофессиональный анализ нашей работы.

ВВЕДЕНИЕ

Понятием «русская литература XX века» традиционно обозначают целое столетие в истории художественного сознания, которое ведет отсчет с начала 1890-х годов и завершается в конце 1990-х. Понятием «современная русская литература» мы не просто обозначаем большой хронологический отрезок внутри этого столетия (с середины 1950-х годов), а выделяем важную составляющую часть художественной эпохи, ее завершающий цикл. Этот цикл фактически еще не изучался как историко-литературный феномен. Если о всех предшествующих фазах развития русской литературы XX столетия есть учебные пособия, в которых, по меньшей мере, описан в хронологической последовательности литературный процесс и встречаются, несмотря на господствующую в них методологическую зависимость от догм коммунистической идеологии (подчиненность партийному диктату, вульгарный, классовый социологизм, умаление роли внутренних, имманентных законов художественного развития), проницательные наблюдения над отдельными художественными тенденциями и убедительные оценки роли ряда крупных художников в истории литературы, то в изучении русской литературы 1950—1990-х годов пока всецело господствует литературно-критический и эссеистский взгляд. Его уже нельзя оправдать знаменитой формулой «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии», ибо речь идет о жизни литературы в течение примерно пятидесяти лет. За эти полстолетия произошло столько эпохальных событий в мире, свершилось столько перемен в судьбах России, что это не могло не сказаться на мировосприятии человека, на идеях времени, на эстетическом сознании и художественном творчестве. В свете социальной истории России хронологический отрезок с середины 1950-х до конца 1990-х годов несомненно представляет собой крупный исторический этап, сущность которого состояла в развитии кризиса тоталитарного общества и лежащей в его основании коммунистической идеологии — от публичного вы-

ражения первых, еще робких и половинчатых, сомнений в ее справедливости до полного краха с распадом многонационального Советского Союза — наследника великой империи, которая создавалась в течение трехсот лет.

Настоящее учебное пособие представляет собой во многом экспериментальную попытку соединить несколько традиционно несовместимых (в силу идеологических традиций, в частности) методологических подходов.

Во-первых, в данном пособии совмещены историческое описание литературного процесса и его теоретический анализ в категориях литературных направлений и течений.

Во-вторых, в едином историко-типологическом контексте рассматриваются произведения, принадлежащие к официальной советской литературе, «самиздату» и андеграунду, а также к литературе эмиграции (Набоков, Аксенов, Галич, Довлатов, Саша Соколов и др.). Кроме того, в реально существовавшем едином культурном пространстве на развитие русской литературы оказывали влияние наиболее крупные явления национальных литератур, а возникшая «на стыке» русской и инонациональных культур так называемая «русскоязычная литература» (от Бабеля до Айтматова) вообще представляет собой уникальный художественный сплав, который придает особый колорит литературному процессу советского времени.

В-третьих, как три главных участника литературного процесса 1950—1990-х годов исследуются в их исторической динамике и взаимодействии такие литературные направления, как социалистический реализм (включая его мутации), традиционный реализм, модернизм (авангард, постмодернизм) и набирающее силы новое направление, которое мы называем постреализмом.

Что же представляют собой в свете истории художественного сознания 1950—1990-е годы — ограниченный социальными веками хронологический отрезок или целостный и относительно завершённый историко-литературный цикл, имеющий свои собственнo эстетические координаты и свои стержневые тенденции?

1. Методологические основы и теоретические принципы курса

Как изучать современную литературу? Ведь очень многое еще находится «во взвешенном состоянии», многие тенденции только самоопределяются, и нет уверенности в том, что все они обретут устойчивость традиции, ко многим новым именам еще только приглядываются, вокруг многих произведений, созданных в эти годы, еще не утихли критические страсти.

Известны два основных методологических подхода к изучению истории литературы. Один называют *дескриптивным* — он дает картину художественного движения через описание литературных явлений, поставленных в хронологический ряд; при характеристике другого употребляют понятия *историко-литературный процесс*, *история-процесс*, обозначая тем самым ориентированность на выявление в хронологическом потоке литературы тех тенденций и закономерностей, которые характеризуют существо литературы изучаемого времени и определяют направление и динамику художественного развития.

Каждый из методологических подходов имеет свои достоинства и недостатки: первый позволяет увидеть картину литературной эпохи во всей ее полноте, но чреват описательностью, при которой в одинаковом свете предстают и значительные, и малосущественные явления; второй дает возможность выделить «силовые линии» литературного процесса, определить по отношению к ним историческую роль творчества писателя и даже отдельного произведения, однако при таком подходе легко упустить из поля зрения такие «мелочи» и «частности» литературной жизни, которые таят в себе энергию будущих художественных сдвигов. В нашем пособии мы предпринимаем попытку в той или иной мере совместить оба подхода при приоритете второго — ставя задачу выявить наиболее характерные тенденции литературного процесса, его внутреннюю логику, вектор и динамику движения художественного сознания в течение изучаемого цикла в истории русской литературы.

На какие теоретические принципы мы предполагаем опираться в поиске существенных тенденций в историческом развитии литературы? Прежде всего встает вопрос о факторах, под влиянием которых осуществляется литературный процесс, происходят сдвиги в эстетическом сознании и совершаются изменения в самой культуре художественного творчества.

В числе этих факторов первостепенное место занимает *концепция личности* — *складывающаяся в то или иное время система представлений о человеке, его сущности: его отношение к себе, другому человеку, обществу, государству, природе, метафизическим феноменам (бытию и смерти, Богу и вечности)*. Именно концепция личности преломляет в себе все опосредующие факторы (социальные, политические, идеологические) и непосредственно влияет на творческий процесс: на образ героя, характер конфликта, поэтику.

К числу определяющих факторов исторического развития литературы относятся также те художественные системы, которые служат «инструментами» эстетического постижения действительности. Это *творческий метод, стиль и жанр*. Между определенными методами, стилями и жанрами возникает некое «избиратель-

ное сродство», их взаимосвязь становится структурной основой любой художественной системы, начиная с первой неделимой целостности — художественного произведения — и кончая такими крупными историко-литературными образованиями, как литературные направления. Изучая процесс формирования, расцвета, а то и угасания тех или иных творческих методов, жанров и стилей, а также динамические отношения между ними, можно получить представление о внутренних, специфически художественных закономерностях, посредством которых осуществляется связь искусства с меняющейся действительностью и в которых преломляется сам ход собственно литературного развития.

Чтобы увидеть наиболее существенные тенденции литературного развития, целесообразно рассматривать его в *масштабах крупных историко-литературных систем*. К ним относятся:

а) системы *диахронные*, характеризующие литературный процесс в хронологических координатах (культурная эра — литературная эпоха — этап литературного развития — историко-литературный период);

б) системы *синхронные*, характеризующие процесс в координатах собственно художественных образований (тип художественной культуры — литературное направление — литературное течение — художественные потоки — жанровые и стилевые тенденции).

Между диахронными и синхронными системами есть определенная соотнесенность. Так, при изучении историко-литературного периода, обычно краткого по времени, целесообразно сосредоточивать внимание на анализе наиболее активных *жанровых и стилевых тенденций*, а изучение литературного процесса, охватывающего целые этапы и даже эпохи в развитии литературы или переходные фазы между эпохами, наиболее целесообразно вести в координатах литературных направлений и входящих в них течений. *Литературное направление, будучи историко-литературной системой большого масштаба, структурно образованной «избирательным сродством» между определенным творческим методом и группами («семьями») жанров и стилей, соразмерно целой эпохе художественного развития, характеризует ее эстетическую целостность.* Поэтому, с одной стороны, представление о литературном направлении (а также о менее крупных историко-литературных системах — литературных течениях и художественных потоках) складывается на почве анализа жанровых и стилевых особенностей отдельных произведений в их соотнесенности с принципами эстетического освоения (творческим методом), через изучение проявляющейся в этих особенностях творческой индивидуальности писателя. А с другой — в масштабах направления (течения, художественного потока) и отдельное произведение, и творческий поиск писателя предстают в большом историческом контексте: они вписываются в действие

значительных тенденций художественного развития, определяющих облик литературной эпохи, или, по меньшей мере, находящаяся с ними в диалогических отношениях — вплоть до острейшей полемики — тоже по-своему характеризующих внутреннюю логику литературного процесса.

Поскольку современная литература охватывает почти полувековой отрезок времени, мы будем рассматривать ее развитие в координатах больших историко-литературных систем (направлений, течений и художественных потоков). Это ни в коей мере не должно означать игнорирования исторической роли творческой индивидуальности писателя. Известно, что творчество крупных художников, как правило, не вмещается в рамки какой-то одной тенденции, нередко образуя весьма сложные «сплавы», но чтобы постичь состав этих «сплавов» и тайну их единства, осмыслить историческую роль поисков и открытий мастера, необходимо рассматривать их в крупных историко-литературных координатах. Поэтому данное пособие строится на сочетании обзорных и монографических глав: в обзорных главах через анализ ряда произведений разных авторов предстают основные тенденции литературного процесса, а монографические главы посвящены творчеству наиболее выдающихся писателей — анализу созданных ими художественных миров, которыми они обогатили отечественную культуру, определив уровень и тенденции развития художественного сознания во второй половине XX века.

2. Мирозобразы Космоса и Хаоса в русской литературе XX века

Двадцатый век представляет собой весьма своеобразную эпоху в истории русской литературы. Ее совершенно отчетливое выделение в хронологическом потоке вызвано глобальным духовным кризисом, которым завершилась целая культурная эра (Новое время, или Modernity), длившаяся с эпохи Просвещения. Ментальное потрясение, произошедшее в последние десятилетия XIX века, привело к колоссальному сдвигу в художественном сознании — зародился новый тип культуры, находящийся в оппозиции к тому типу, который господствовал в предшествующую культурную эру (Новое время). *Тип культуры*, сложившийся в предшествующие культурные эры, мы будем называть **классическим**, а новый тип культуры — **неклассическим** (или в соответствии с общепринятой терминологией — **модернистским**).

В чем состоит различие между классическим и неклассическим типами культуры?

Каждое литературное произведение стремится построить законченный и одновременно универсальный образ мира — в этом

смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологическая структура строится на преодолении хаоса и утверждении мирового порядка (или космоса). Художественные мифологии классического типа — начиная с волшебных сказок и кончая (в русской литературе по крайней мере) реализмом Толстого и его последователей — ориентированы на создание своей художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. В разные эпохи выдвигались разные мотивировки этого типа литературного мифотворчества: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические, — но в литературе классического типа всегда присутствует художественный образ Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни. Этот образ Космоса всегда включает в себя наглядно-зримые образы, которые изначально являются символами миропорядка и бесконечности жизни, — образы неба и земли, света, круговорота природы, звезд, образы любви и дома, матери и дитя и т. п. В сущности, каждое из известных художественных направлений Нового времени (классицизм, романтизм, реализм), а также переходные образования «методного» типа (например, просветительский реализм и сентиментализм) создавали свой инвариант мифа о действительности как о Космосе — инвариант, реализованный во множестве индивидуальных художественных вариантов, представленных как конкретными литературными текстами, так и художественными мирами отдельных авторов.

Новый тип культуры, который возник на исходе XIX века и получил название модернистского, рожден прежде всего глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то конкретных моделей Космоса. Это мироощущение было наиболее отчетливо оформлено в философской мысли Шопенгауэром и Ницше, а в литературе — «полифоническим романом» Достоевского. Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества — ориентированного не на преодоление хаоса космосом, а на поэтизацию и постижение хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия.

Говоря о хаосе в литературном контексте, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира, восходящую к самым ранним формам художественного сознания. Оппозиция «хаос/космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: природы/культуры, периферии/центра, дьявольского/боже-

ственного, безличного/личностного, абсурда/смысла, стереотипа/творчества и т. п.¹. Но в искусстве классических эпох мирообраз хаоса как бы выносится за скобки художественного произведения: художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже «снятое» художественное воплощение гармонии, «претворенный» хаос. Элементы образа хаоса, конечно, присутствуют в любом художественном мире, но они лишены самостоятельного значения, подчинены внутренней логике гармонизирующей концепции произведения. В этом смысле в романе XIX века и даже в романе Достоевского, внутри которого наиболее активно шли процессы перестройки классической художественной системы, все образы хаоса обязательно детерминированы авторской концепцией гармонии. Именно эта детерминированность резко ослабляется в модернизме и авангарде.

В модернизме отношения с хаосом впервые осознаются как основа искусства и предъявляются как центральное содержание искусства. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания (символизм, акмеизм, экспрессионизм, сюрреализм, постмодернизм и др.), формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства. общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности.

Но отказавшись от надежды найти гармонию в предметном, осязаемом мире, модернизм не отказывался от жажды гармонии: воплотив свой порыв в мирообразе Хаоса как минус-гармонии, ранние модернисты заявили о необходимости двигаться сквозь видимое, кажущееся к иной, духовной, «реальной реальности». В авангарде же, как отмечает Й. Ван-Баак, «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения образа мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивировочных связей, в жанровых кризисах и колебаниях². Так расшатывается система традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса. Тем самым смещаются веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается выс-

¹ Подробнее о Хаосе и Космосе как о наиболее универсальных моделях мира см.: *Лейдерман Н. Л.* Космос и Хаос как метамодели мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания // *Русская литература XX века: Направления и течения.* — Екатеринбург, 1996. — Вып. 3. — С. 4—12.

² *Ван Баак Й.* Авангардистский образ мира и построение конфликта // *Russian Literature.* — Amsterdam, 1987. — Vol. XXI. — № 1. — Р. 6. См. также: *Хольтхузен Т.* Модели мира в литературе русского авангарда // *Вопросы литературы.* — 1992. — Вып. 3. — С. 150—161.

шая ценность классической культуры — идея гармонии и смысла бытия.

Модернизм как тип культуры оказал огромное влияние на художественный процесс в XX веке. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, опровергнув окаменелые представления и установления, дал мощный импульс обновлению художественного сознания. Колоссальным завоеванием именно модернизма стало то, что, романтически отталкиваясь от эмпирической практики повседневного существования, он придал миру человеческого духа статус самоценной высшей бытийственной реальности. Воздействие модернизма на художественное развитие в XX веке широко и многосторонне, он привлекал художников практически в течение всего столетия.

Но и макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую роль в искусстве XX столетия. Что касается России, то здесь было особенно мощным влияние *реалистического направления* — этой системы классического типа. Достаточно назвать прозу И. Бунина, «Белую гвардию» М. Булгакова, «Лето Господне» И. Шмелева, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Города и годы» и «Братьев» К. Федина, «Хождение по мукам» и «Петра I» А. Толстого, исторические романы М. Алданова. Если же вспомнить хотя бы «поэмы в прозе» 1920-х годов, романы-феерии А. Грина и новеллы К. Паустовского, поэзию М. Светлова, Э. Багрицкого, П. Васильева, то окажется, что и *романтическая традиция* не была забыта. В русской литературе XX века также сохраняла свою действенность и *просветительская традиция*, которая генетически связана с классицизмом (например — поэзия Н. Заболоцкого после «Столбцов», философская проза М. Пришвина, «Перед восходом солнца» М. Зощенко)¹.

Для XX века вообще характерна большая дробность и изменчивость историко-литературных систем. Здесь наряду со сложившимися, относительно целостными литературными направлениями действуют художественные тенденции, которые тяготеют к обра-

¹ Это явление анализируется в ряде работ, посвященных типологии социалистического реализма. В условиях, когда официально дозволенным творческим методом в советской литературе был социалистический реализм, исследователям порой приходилось «маскировать» иные художественные тенденции, обнаруживаемые в советской литературе, под термином «стилевые течения в направлении социалистического реализма». Р. В. Комина, например, относила просветительскую традицию к «философско-аналитическим стилям» (см.: *Комина Р. В.* Современная советская литература: Художественные тенденции и стилиевое многообразие. — М., 1978. — С. 96—124). Н. К. Гей вводил эту традицию в русло течения, которое он называет «условно-конструктивным» (*Гей Н. К.* Богатство творческого метода и творческие течения // Литературные направления и течения. — М., 1975).

зованию направлений, но не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее — в художественную интенцию, которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ (*акмеизм*); либо, сплетаясь на очень короткое время в системы типа литературного направления, вновь расплетаются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией другие литературные течения и потоки (*натурализм, экспрессионизм*)¹.

Еще одна характерная особенность литературного процесса в XX веке — это появление вторичных художественных систем, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой «методных» структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки «нео-». Наиболее отчетливо этот конструктивный принцип проступает в неоромантизме: например, в рассказах-легендах молодого Горького романтический бинарный мир представлен в «оправе» мира реалистического, организованного по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств, в «Одесских рассказах» И. Бабеля романтический архетип (легенды о благородных разбойниках) травмирован «низкой» фактурой (миром налетчиков Молдаванки), а в пьесах Е. Шварца мир социально-политического гротеска соотнесен с просвечивающим сквозь него сказочным архетипом. Современные исследователи говорят также о неосентиментализме, фиксируя его в русской литературе конца 1930-х годов (А. Афиногенов, К. Паустовский, Р. Фраерман и др.)². И в самом деле так, хотя неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса в XX веке, но линией живучей, которая время от времени заявляла о себе значительными произведениями.

Все эти направления и интенции сосуществуют в едином культурном пространстве, создавая густую, многоцветную лоскутную художественную ткань века.

¹ Подобный взгляд на натурализм обосновывается в работе В. А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверь, 1996). О воздействии экспрессионизма, пережившего расцвет в 1910-е годы, на художественное развитие в последующие десятилетия свидетельствуют написанные в разное время и существенно различающиеся в методологическом плане исследования: *Эльясевич А.* Лиризм, экспрессия, гротеск: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. — Л., 1975; *Скороспелова Е. Б.* Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. — М., 1959. — С. 49—77; *Голубков М. М.* Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. — М., 1992. — С. 177—197; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. — Екатеринбург, 1999.

² Впервые феномен неосентиментализма в советской литературе отмечен в работе А. Гольдштейна «Скромное обаяние социализма: Неосентиментализм в советской литературе 30-х годов» (Новое литературное обозрение. — 1993. — № 4). То же см., в кн.: *Гольдштейн А.* Расставание с Нарциссом: Опыты поминальной риторики. — М., 1997. — С. 153—174.

Это свидетельствует прежде всего о масштабности спора, который шел в искусстве XX века. Его можно назвать *спором о сущностях*. Все ищут костяк, основу, остов человеческого бытия — ведь каждая парадигма «методного» типа есть мирообъясняющая художественная структура. Ищут и не находят, убеждают и опровергают, пытаются создать новые мифологемы и апеллируют к старым, признанным архаическими моделям мира. Поэтому и в творческой практике некоторых больших художников наблюдается сосуществование разных «методных» структур, «возвращение» от исторически более новых к «старым» методам. Примеры тому: почти одновременное создание неоромантических, натуралистических и «интеллектуальных» (по Б. В. Михайловскому — «героико-иронических») произведений в прозе Горького 1890-х годов, возвращение Л. Андреева после экспрессионистской повести «Красный смех» (1905) и экспрессионистских драм «Жизнь человека» (1906), «Анатэма» (1909) к реалистическим вещам («Дни нашей жизни», 1908, «Сашка Жегулев», 1911), оживление «памяти» символизма в «Поэме без героя» (1942) Анны Ахматовой.

И все же *художественный процесс в XX веке имеет свой стержень, свою структурную ось — ею является взаимодействие классических и неклассических художественных систем*. Это взаимодействие носило сложный и динамический характер: тут и полемическое взаимоотталкивание вплоть до травестирования и пародии, тут и невольное взаимопроникновение, тут и целеустремленное синтезирование. Переходы, переливы, сплавы классических и модернистских структур стали в высшей степени характерной чертой литературного процесса в России XX века.

Так, еще в 1907 году Андрей Белый говорил о возможности плодотворного взаимопроникновения реализма и символизма. Образцом такого взаимопроникновения Белый считает творчество Чехова: «В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм»¹. В 1910 году Николай Бердяев заметил, «что у самого Андрея Белого в “Серебряном голубе” своеобразно соединяются символизм с реализмом»². Тогда же Максимилиан Волошин заявил, что «в романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути неореализма... Новый реализм не враждебен символизму... это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его»³.

Все эти тенденции свидетельствовали о том, что художественное сознание ощущало недостаточность, эстетическую неполно-

¹ Белый А. А. П. Чехов (1907) // Арабески. Книга статей. — М., 1911. — С. 395.

² Бердяев Н. Русский соблазн: По поводу «Серебряного голубя» А. Белого // Русская мысль. — 1910. — № 11. — С. 104.

³ Цит. по: Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 61.

ту, а то и ущербность какой-то одной из существующих линий развития, а также о том, что окончательных ответов художественный поиск не дает, он весь, на каждой фазе своей, находится во «взвешенном состоянии», время от времени срываясь в кризисы.

Именно за этими процессами мы будем наблюдать в литературе 1950—1990-х годов.

3. Предшества и предпосылки современного этапа

В течение всей первой трети XX века модернизм оставался претендентом на главенствующую роль в литературном процессе — сходил со сцены символизм, зато оформлялся акмеизм, размывался импрессионизм, но набирал силу экспрессионизм, а далее мелькал дадаизм, переходящий в сюрреализм, слагалась эстетика абсурда, получившая блистательное выражение в творчестве «обэриутов». Все эти художественные системы или интенции предлагали разные пути эстетического моделирования действительности, но самый тип модели мира, окружающего человеческую личность, оставался хаотическим.

С этой точки зрения даже сокрушительный сворот в социальной истории России, который произошел в октябре 1917 года, не выглядит переломным рубежом историко-литературного процесса. И в годы Гражданской войны, и в последующее десятилетие создавалось огромное количество произведений, авторы которых старались выразить свое ощущение революционного перелома в жизни страны именно на языке модернизма: достаточно вспомнить творческие эксперименты футуристов, называвших себя Левым Фронтом искусства, имажинистов, среди которых оказались вчерашние «новокрестьянские» поэты; да и крайне политизированные пролетарские поэты всячески пытались освоить «технику» модернизма для выражения революционного пафоса. Видимо, перед нами тенденция общемирового характера: на начальных фазах социальных революций возникает альянс между политическим революционаризмом и эстетическим экстремизмом модернистов — в особенности представителей авангардных течений¹.

Если строить литературную периодизацию по художественным процессам, то конец Серебряного века пришелся на рубеж 1920—1930-х годов — именно тогда явственно обозначились симптомы острого кризиса модернистской культуры.

¹ Взаимоотношения между художественным авангардом и тоталитарными политическими системами, которые складывались в России после прихода к власти большевиков, а в Германии — после прихода к власти фашистов, обстоятельно проанализированы в монографии И. Голомштока «Тоталитарное искусство» (М., 1994. — С. 12—113). Начало везде было по-братски дружественным.

Видимо, осознание опасных «пределов», к которым приводит саморазвитие авангардных принципов, побудило таких больших мастеров, как Евгений Замятин, Борис Пастернак, Николай Заболоцкий, более или менее решительно порвать с модернизмом. Это произошло в начале 1930-х годов. (Несколько позже эту же эволюцию претерпели такие мэтры модернизма, как Вячеслав Иванов и Алексей Ремизов, а в живописи — Казимир Малевич и Владимир Татлин.) В 1930-е годы художественная ориентация на стратегию Хаоса подвергалась жесткой критике — общественное сознание, перегруженное апокалиптическими впечатлениями реальной действительности, жаждало ясности и равновесия¹. И в противоположность «хаосмографической» тенденции набрала силу тенденция «космографическая», ориентирующая художественную стратегию на поиск регулирующих механизмов человеческого мира, на определение констант бытия².

И тогда же, в начале 1930-х годов, наметились сразу три выхода из кризиса модернизма. Это социалистический реализм, постмодернизм и постреализм. Исторически каждая из трех зародившихся почти одновременно тенденций достигала зрелости в разное время. Кратко обозначим принципиальные особенности каждой из них³.

¹ Показательный факт: Виктор Шкловский, с его феноменальным чутьем к весяням времени, опубликовал в 1932 году в «Литературной газете» статью, которая имела подзаголовок «Конец барокко». В ней он обращается к последним по времени публикациям — «Секретным запискам попутчика Занда» Ю. Олеша, «Путешествию в Армению» О. Мандельштама, «Восковой персоне» Ю. Тынянова, «Концу богачельни» И. Бабея. Критик укоряет авторов этих произведений за то, что их изощренное поэтическое видение носит опосредованный, вторичный характер: «Олеша завидует по хрестоматии, по каталогу издательства»; «в “Восковой персоне” люди в кабаке не пьют вина, а говорят о сортах вина и повторяют поразительные названия...». «Такая культура стандартна, конспективна, барочна», — считает Шкловский, он утверждает: «Сегодня мир проще. И не нуждается как будто бы в жароповышающем. Нужно брать простую вещь или всякую вещь как простую... Время барокко прошло» (*Шкловский В. О людях, которые идут по одной дороге и об этом не знают (Конец барокко) // Лит. газета. — 1932. — 17 июля. — С. 4.*)

² Это общая тенденция, охватившая все искусство. Вот что, например, происходит в творчестве признанных лидеров русского художественного авангарда в конце 20-х годов XX в.: создатель Башни III Интернационала В. Е. Татлин «замыкается в рамках камерного станковизма цветочных натюрмортов и ню. С конца 20-х годов к фигуративной живописи возвращается и Малевич...» (*Морозов А. К будущей истории русского искусства XX века // Вопросы искусствознания. — VIII (1996. — I). — С. 36—37.*)

³ Обстоятельный анализ каждой из трех тенденций — их генезиса, кристаллизации творческого метода, образования литературных направлений и их развития — представлен в соответствующих главах коллективной монографии «XX век: закономерности литературного процесса. — Кн. I: Новые художественные стратегии» (Екатеринбург, 2003).

1. **Соцреализм.** Из названных тенденций раньше других сложился в литературное направление соцреализм, его господство в русской литературе длилось более тридцати лет. Все художественные процессы в последующие десятилетия так или иначе резонировали на соцреализм — усовершенствовали его, выламывались из него, полемизировали с ним, дискредитировали его.

Конечно, колоссальную роль в утверждении соцреализма как «монокультуры» сыграл идеологический диктат и политический террор по отношению к тем, кто не следовал соцреалистической догме. Но все же директивная мифологема не укоренится надолго в художественном сознании, если для нее там нет благодатной почвы. Сегодня становится ясно, что образовался метод соцреализма не по указке партийных властей, было иначе — власти великолепно использовали потребность общества, задержанного катастрофами, неопределенностью, непредсказуемостью, в порядке, в некоей удобопонятной, объясняющей мир и вдохновляющей мифологии и всячески поддержали народившуюся художественную тенденцию, придав ей статус государственного искусства¹.

Соцреализм в огромной степени рожден такой тенденцией XX века, как «восстание масс». Масса потребовала искусства на доступном ей языке, без модернистских сложностей. При этом *структура соцреалистического метода вновь моделирует Космос: он конструируется по типу государства, его движущие пружины — классовые антагонизмы и идеологические размежевания, в нем есть положительный герой — самое наглядное воплощение эстетического идеала, он убеждает силой генерализующего обобщения, развитие этого Космоса демонстрирует неизбежность «светлого будущего».*

Соцреалистическая парадигма ущербна в самой своей основе. Во-первых, она сводит личность к социальной функции, а горизонты эстетического идеала ограничивает миром сугубо социальных ценностей, возводя обезличивание человека в массу в степень героической самоотверженности. В соцреализме исчезает всемирный, метафизический горизонт, в координатах которого искусство испокон веку определяло критерии подлинно человеческого, т. е. одухотворенного бытия. Во-вторых, эстетическая программа соцреализма возвращала художественное сознание к нормативизму, фактически пресекая какое-либо сопротивление внехудожественной (несемантизированной) реальности диктату заранее заданных идеологических ориентиров. В созданном на заре «оттепели» и нелегально распространявшемся ироническом трактате «Что такое социалистический реализм» (1957) Андрей Синявский писал: «Наше требование — «правдиво изображать жизнь в ее революци-

¹ О соответствии соцреалистического канона «народным чаяниям и упованиям» см.: Добренко Е. А. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. — СПб., 1997.

онном развитии» (из Устава Союза писателей СССР. — *Авт.*) — ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под «революционным развитием» мы имеем в виду неизбежное движение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма. Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом»¹.

Следствием распространения соцреалистического канона стало очевидное понижение эстетического качества официальной советской литературы. Объективные исследователи прямо называют 1930-е годы периодом стагнации, а после краткого оживления художественного сознания в атмосфере Отечественной войны падение даже ускорилось — началась глухая «эра ждановизма»². И все же соцреализм оказался весьма живучим явлением. Видимо, феномен социалистического реализма не так прост и однозначен, как полагают современные критики³.

¹ *Абрам Терц*. Что такое социалистический реализм// Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М., 1989. — С. 450.

² См.: *Struve G. V.* Die Stagnation der Literatur: 1932—41; VII. Die Zdanovera: 1946—53 // *Geschichte der Soviet Literatur*. — München, 1957.

³ Начиная с середины 1980-х годов суждения о соцреализме претерпели определенную эволюцию. Сначала шло сплошное отрицание самого понятия соцреализма — это, мол, не более чем теоретическая фикция (см., в частности, дискуссию «Отказываться ли нам от социалистического реализма?», проведенную «Литературной газетой» в мае 1988 года). Потом стали соглашаться с тем, что понятие «социалистический реализм» обозначает вполне реальное явление в истории русской литературы советской эпохи, но само это явление оценивалось как непосредственный отпечаток тоталитарной идеологии в парадигматике художественного сознания. Наиболее полно такая концепция соцреализма изложена в монографии Е. Добренко «Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении» (München, 1993). Более пестрый спектр суждений о соцреализме представлен в тематическом сборнике «Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема» (М., 1995), выпущенном Институтом славяноведения и балканистики РАН. Там помещены статьи В. В. Николаенко «Соцреализм как язычество: К вопросу о соцреалистической мифологии» и Н. М. Козловой «Соцреализм как феномен массовой культуры». Первые попытки аналитического подхода к феномену соцреализма предпринимались и ранее — см., в частности, статью Г. Митина «От реальности к мифу: Заметки о генезисе и функционировании соцреализма» (Вопросы литературы. — 1990. — № 4). А в конце 1990-х критик В. Сердюченко уже берет на себя смелость давать весьма лестные оценки фирменным произведениям соцреализма: роману «Мать», «Цементу» Гладкова, фадеевскому «Разгрому», книге Н. Островского «Как закалялась сталь» (*Сердюченко В.* Об одной истории // Вопросы литературы. — 1998. — Январь—февраль. — С. 41—57). В 2000 году увидел свет капитальный труд «Соцреалистический канон», сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко (СПб., 2000).

Уже в своем трактате Синявский отмечал явную межеумочность соцреалистической парадигмы: «Это не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полуискусство не слишком реалистического совсем не реализма», добавляя, что соцреализм «топчется на месте между недостаточным реализмом и недостаточным классицизмом»¹. Действительно, вся терминология в теории соцреализма вопреки его нормативной, неоклассицистской сути с самого начала была вполне реалистической: говорили о типических характерах, а требовали героя, соответствующего соцреалистическому шаблону; говорили о типических обстоятельствах, а фактически сводили их к декоруму, приличествующему социальной «номенклатуре» персонажа; говорили о правде жизни, но беспощадно шельмовали, если она расходилась с политической догмой (не щадили даже самых «правоверных» — достаточно вспомнить историю «разноса» первой редакции романа Фадеева «Молодая гвардия», когда в нем усмотрели недооценку руководящей роли коммунистической партии).

Но существеннее терминологических маскировок было иное — некая двусмысленность структурных принципов соцреалистической парадигмы, которая наиболее явственно проявилась в метажанре этого литературного направления. В отличие от К. Кларк, которая доказывала, что конструктивной доминантой произведений соцреализма является сказочная модель², мы полагаем, что метажанр соцреализма есть более сложное образование, а именно — сплав «эпосности» (включающей в себя наряду с другими составляющими и сказочность) и «романизации»³, между которыми есть и точки соприкосновения, и линии несовместимости. Здесь секрет разнонаправленности тенденций внутри соцреализма — к жесткому нормативизму, с одной стороны, и к раскрепощающей романизации, с другой. Здесь и объяснение тех попыток «соединить несоединимое: положительный герой, закономерно тяготеющий к схеме, к аллегории, — и психологическая разработка характера; высокий слог, декламация — и прозаическое бытописание; возвышенный идеал — и жизненное правдоподобие»⁴. В этих чертах А. Синявский усматривал непоследовательность авто-

¹ Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М., 1989. — С. 457, 458.

² См.: *Clark Katerina. Soviet Novel: History as Ritual.* — Chicago; London, 1980.

³ В том смысле, как толкуются эпос и роман у Бахтина. «Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле, в своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить». А «романизация», по Бахтину, связана с «вовлечением в зону контакта с незавершенной действительностью», с «настоящим в его незавершенности». Цит. по: *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* — М., 1975. — С. 480, 481.

⁴ Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — С. 457.

ров соцреалистических произведений — на самом же деле это вовсе не непоследовательность, а как раз стремление последовательно осуществить компромиссность самой структуры соцреалистической модели, а именно ориентацию на совмещение «эпосности» и «романизации».

Столь же противоречива и стилевая доминанта соцреализма — установка на формы, сложившиеся в народной культуре, в фольклоре, тоже, с одной стороны, вела к снижению эстетических критериев, к расцвету «массовой культуры», но с другой — открывала доступ к искусству самым широким кругам общества¹.

Может быть, наиболее очевидными свидетельствами противоречивости соцреалистической парадигмы являются две поэмы А. Твардовского — «Страна Муравия» (1936) и «Василий Теркин» (1942 — 1945).

В первой, где безоговорочно доминирует сказочный архетип, объективная действительность деформируется в угоду нормативной концепции, превращающей незавершенную современность в эпическое предание о «сказочной яви» советской колхозной деревни, во второй поэме сказочное начало подчинено романной установке на постижение незавершенной, становящейся современности, а «завершенный» сказочный герой раскрывается в своей романной сложности и динамике. (Более подробный анализ этих поэм см. в разделе 8 главы II.)

«Василий Теркин» — это едва ли не единственное выдающееся, художественно совершенное произведение соцреализма. Нормативность, заданность художественной структуры этого метода деформируют сам механизм саморазвития художественного мира, сковывают творческую индивидуальность писателя, приводя к унылому однообразию, окостенению. Опыт легальной советской литературы 1930-х годов, когда пошел целый вал так называемых производственных романов с неременным разоблачением «вредителей», когда буквально косяками публиковались воспитательные повести и романы, скроенные по образу и подобию «Педагогической поэмы» А. Макаренко и книги Н. Островского «Как закалялась сталь», когда целые газетные полосы заполнялись поэмами о товарище Сталине, «великом друге и вожде», «светоче человечества», а на экранах один за другим появлялись фильмы-сказки о «социалистической нови» («Волга-Волга», «Светлый путь», «Цирк», «Трактористы» и т. п.), — тому свидетельство.

2. **Постмодернизм** вообще-то является самым последовательным продолжением линии авангарда, поскольку именно постмо-

¹ Иную, более обобщенную — культурологическую — структуру соцреализма предлагает Л. Геллер. См: *Геллер Л. Социалистический реализм как культурная парадигма // Слово — мера мира: Сборник статей о русской литературе XX века. — М., 1994.*

дернизм довел авангардный скепсис по отношению ко всему массиву человеческих ценностей до абсолюта — до полного безразличия или неразличения высокого и низкого, священного и профанного, современного и древнего, комического и трагического. Термин «постмодернизм» появился впервые в 1934 году¹. Многие исследователи полагают, что и сам этот литературный феномен зародился еще в предвоенные годы — среди первых шедевров постмодернизма называют «Поминки по Финнегану» (1939) Д. Джойса и новеллы Борхеса, многие из которых были написаны в 1930-е годы. А в России именно на границе 1920—1930-х годов были написаны произведения, во многом предвосхитившие и подготовившие постмодернистскую философию культуры — это «Египетская марка» (1928) О. Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» (1929) К. Вагинова, «Случаи» (1933—1939) Д. Хармса. А уже в 1955 году русским писателем Вл. Набоковым (хотя первоначально и на английском языке) был написан роман, ставший классикой мирового постмодернизма, — «Лолита». Кристаллизация же постмодернизма в достаточно целостную историко-литературную систему (в литературное направление) произошла как на Западе, так и — фактически независимо — в России уже в 1960—1980-е годы.

Постмодернизм настаивает на мнимости объективной (несемантизированной) действительности. Структурообразующие принципы постмодернистской парадигмы обнажают фиктивность того, что принято называть объективной реальностью. В постмодернизме ориентиры реального мира замещены его культурными знаками, в свою очередь, носящими характер симулякров (копий без оригинала, образов без референции). В итоге в произведении постмодернизма мир предстает как текст (по контрасту с классическими системами, где текст предстает как мир).

Постмодернизм зародился в таких исторических обстоятельствах и в такой духовной атмосфере, когда симулякры становились эмблемами эпохи — прежде всего это были идеологические фикции, которые всей мощью тоталитарных режимов, фашистских и коммунистических, вколачивались в общественное сознание. А созрел постмодернизм в ту пору, когда обнажились фальшь и бесчеловечная сущность этих симулякров, в обстоятельствах потрясенности перед той бездной падения, в которую было ввергнуто человечество в 1930—1940-е годы: гитлеровские лагеря смерти, ГУЛАГ, десятки миллионов жертв Второй мировой войны, Хиросима. На этом фоне постмодернизм обретал авторитетность как правда о ложном и фальшивом времени и, как всякая «методная» парадигма, мифологизировал свой образ мира, возводя си-

¹ В «Антологии испанской поэзии» Федерико де Ониса, опубликованной в Мадриде. Указано в книге: *Shneidman N. N. Russian Literature. 1988—1994: The End of an Era.* — Toronto; Buffalo; London, 1995. — P. 171.

мулятивность в общее качество человеческого существования как такового. (Более подробный анализ эстетики постмодернизма см. в главе II части третьей.)

3. В противовес соцреализму и авангардной тенденции формировался другой тип мифологии Космоса, оформившийся в художественной стратегии *постреализма*. Впервые постреализм как целостная художественная система проступает в 1930-е годы, в вершинных произведениях А. Платонова («Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море»), в поздней лирике О. Мандельштама («Новые стихи», «Воронежские тетради»), «Реквиеме» А. Ахматовой, «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. В этих шедеврах намечалась плодотворная перспектива формирования нового творческого метода, который бы снимал противоречие между классическим и модернистским мировидением на основе их равноправного диалога¹. *Телеология постреализма как художественной парадигмы может быть кратко обозначена формулой: поиск смысла человеческого существования внутри экзистенциального хаоса, — но не компромисс с хаосом, а противоборство с хаосом, трагическое для человека, но и достойное его духовной сути.* Однако первые блистательные опыты постреализма оставались под запретом в течение долгих лет, а с начала 1930-х и вплоть до 1960-х годов никакие художественные эксперименты «на стыке» с модернизмом не были возможны — по меньшей мере в легальной печати (более подробный анализ предпосылок постреализма и его развития в литературе 1980—1990-х годов будет дан в главе IV части третьей). В 1950-е и даже в 1960-е годы явления постреализма (роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», «Колымские рассказы» В. Шаламова) представляли собой глубинную, остававшуюся скрытой от широкого читателя до поры до времени, но весьма могущественную антитезу соцреализму².

¹ Речь идет только о русской ветви постреализма. В начале европейской траектории этого метода, несомненно, лежит роман Д. Джойса «Улисс» (впервые опубликованный в Англии в 1922 году и тотчас же запрещенный вплоть до 1938 года). По-видимому, следующими важными ступенями в развитии этой траектории были два великих романа, завершенные одновременно — в 1943 году: «Игра в бисер» Г. Гессе и «Иосиф и его братья» Т. Манна. Специфика европейского постреализма и история его развития заслуживают того, чтобы стать предметом специальных изысканий.

² По мнению В. И. Тюпы, основные сильные линии литературного процесса в XX в. определяются следующими парадигмами художественности: социалистическим реализмом, авангардом и неотрадиционализмом (см.: Тюпа В. И. Постсимволлизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998). Между парадигмой художественности, которую В. И. Тюпа называет «неотрадиционализмом», и той художественной стратегией, которую мы ранее — в публикациях 1992—1993 годов — обозначили рабочим термином постреализм, существует определенное родство.

Противоборство с казарменной концепцией «советского человека» и официальной доктриной соцреализма как государственного искусства — то явное, непоколебимо последовательное, то завуалированное, половинчатое и робкое — и позволило в советское время сохранять гуманистические традиции русской литературы, поддерживать, насколько возможно, творческий уровень и находить силы для художественных открытий, а при благоприятных сдвигах в общественной атмосфере — быстро переходить от застоя к движению, от упадка к подъему.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРА

«ОТТЕПЕЛИ»

(1953 — 1968)

Глава I

СЕРЕДИНА ВЕКА — «ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ»

1. Послевоенное десятилетие — культурный контекст

Великая Отечественная война не могла не оказать влияния на общественное сознание. Но влияние это было неоднозначным. С одной стороны, произошло то, что отметил Борис Пастернак устами одного из персонажей романа «Доктор Живаго»: «И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы». В людях, которые кровью своей расплачивались за просчеты вождя, на фронте мужественно смотрели в глаза смерти, имели смелость брать на себя ответственность, — защитниках родины, пошатнулась слепая вера в справедливость существующего государственного порядка, возросло самоуважение, произошло определенное раскрепощение сознания. Но с другой стороны, в атмосфере ликования сама победа в жестокой войне воспринималась многими как свидетельство мудрости вождя и подтверждение превосходства советского строя.

Эти разнонаправленные умонастроения по-своему преломились в художественном процессе. Сразу же после мая 1945 года была очень сильна инерция, заданная литературой военного времени. В опросе, проведенном журналом «Вопросы литературы» к 20-летию Победы, книгами, которые оказали наиболее значительное влияние на художественное сознание, писатели чаще всего называли «Звезду» (1946) *Эммануила Казакевича* и «В окопах Сталинграда» (1946) *Виктора Некрасова*. И в самом деле, эти произведения стоят во главе двух мощных художественных тенденций.

I

Первая тенденция продолжает *героико-романтическую линию*, которая расцвела в годы войны. Но Казакевич в «Звезде» (а затем и в повести «Двое в степи») обогатил ее философским пафосом, осветил коллизии войны светом Вечности. Астральные образы (Звезда, Земля), сакральные образы (Конь белый, Конь черный),

«игра в мистику» (разведчики, как «зеленые призраки» — grüne Gespenster) создали такую ауру, в которой постижение войны возвышалось до апокалиптических высот, а жизнь солдата представляла в чуждом соцреализму мистическом ореоле¹. Но романтическая тенденция всегда обладает склонностью к идеализации, и такой крен был немедленно узаконен в послевоенном соцреализме.

Повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» принадлежит роль программного произведения *психологического натурализма* (термин предложен Л. Аннинским) — течения, зародившегося в годы войны в лирике поэтов фронтового поколения (С. Гудзенко, М. Луконин, М. Дудин, В. Гушнова, С. Орлов, Е. Винокуров, К. Ваншенкин и др.).

Психологический натурализм полемически отталкивается от возвышенно условной романтической поэтики и от парадного изображения войны. В обытовленных — но оттого не менее ужасных, а лишь обжитых — обстоятельствах войны выветриваются идеологические стереотипы («политическая зрелость», «идейная стойкость», «вера в товарища Сталина» и т.п.), которыми принято было определять достоинство человека. На их место в повести Некрасова вышли совсем другие критерии: «А вот вытащил бы он меня, раненого, с поля боя?»; «Пошел бы я с ним в разведку?». И в целом конфликт в повести о Сталинградской битве — одном из решающих сражений Великой Отечественной войны приобрел нравственный характер и сместился внутрь советского общества — в противостояние между краснобаями, укрывающимися от всех обязательств за частоколом из «правильных фраз», и молчунами, которые без красивых слов проливают свою кровь за эту землю, между казенными душами, готовыми уложить десятки солдат в лобовой атаке, и живыми людьми, отстаивающими свое человеческое достоинство и право на доверие.

Обе тенденции, обозначенные повестями Казакевича и Некрасова, несли в себе сильный эстетический заряд: к ним примыкают такие примечательные для своего времени произведения, как «Спутники» и «Кружилиха» В. Пановой, поэма А. Твардовского «Дом у дороги», стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату», «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого. Однако этим тенденциям не дали развернуться. Главная причина — в невиданном идеологическом надзоре над искусством, который был установлен сразу же после войны. Для тоталитарной государственной системы страшнее голода и разрухи была опасность вольно-

¹ В рецензии, опубликованной на страницах «Литературной газеты», повесть «Двое в степи» осуждалась, в частности, за то, что в ней слышится «отзвук столь далекой советской литературе библейской торжественности, туманной значительности апокалипсиса» (Марьямов А. Конь белый и конь черный // Лит. газета. — 1948. — 10 июля).

думства, принесенного людьми с фронта. Парадоксальный факт: страна лежит в руинах, тяжкий неврожай поразил Украину, в ту пору главную житницу страны, а ЦК ВКП(б) принимает одно за другим постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, об опере «Великая дружба», о кинофильме «Большая жизнь», клеймит формализм в музыке. Так началось то, что Глеб Струве назвал «эрой ждановизма» (по фамилии главного партийного идеолога той поры). Оскорбительное шельмование Ахматовой и Зощенко, в лице которых властям виделась старая русская культура. Навешивание идеологических ярлыков на всякое произведение, которое выламывалось из колеи соцреализма: например, повесть Эм. Казакевича «Двое в степи» была указана в числе «идейно-порочных и неполноценных в художественном отношении произведений», а статья о платоновском шедевре «Возвращение» называлась «Клеветнический рассказ А. Платонова». Разжигание шовинистических настроений под лозунгом «борьбы с низкопоклонством перед Западом», поиски новых «внутренних врагов», на которых можно было бы обратить гнев масс, — на этот раз ими стали «безродные космополиты», впоследствии эта кампания сползла в русло антисемитизма. И все это в обрамлении «холодной войны» и балансирования на грани войны «горячей».

В этой атмосфере всячески поощрялась тенденция помпезного романтизма, ложной эпичности и псевдомасштабности. На официальный пьедестал почета возводились фильмы «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Третий удар», поставленные по сценариям мэтров соцреализма П. Павленко, М. Чиаурели, Н. Вирты, А. Первенцева. Вновь набирает силу *производственный роман*, в котором канонизируются характернейшие черты жанра: человек рассматривается прежде всего в свете его рабочих функций (например, в романе В. Кочетова «Журбины» целая семья предстает как модель производственного коллектива, способного создать и спустить на воду готовый корабль), эпосно-монументальный или идиллически-сказочный пафос становится эстетическим камуфляжем, посредством которого украшается послевоенная реальность (достаточно назвать романы 1940-х годов о колхозной деревне — «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Жатва» Г. Николаевой, «Марья» Г. Медынского). Рождается *панорамный роман* — жанр, где человек тонет в калейдоскопе политических событий. Даже такой демократический жанр, как массовая песня, в эти годы явственно тяготеет к литургической торжественности.

Все это свидетельствовало о том, что вновь возобладала инерция соцреализма. И тот застой в художественной жизни, который назревал в конце 1930-х годов, но был преодолен благодаря духовному подъему во время Отечественной войны, вновь стал охватывать литературу. Новых книг появлялось немало, но их ху-

дожественный уровень был крайне низок — да иначе и не могло быть в условиях, когда литературу превращают в иллюстрацию к идеологическим догмам, когда получает официальное распространение теория бесконфликтности (основанная на идеологеме о том, что в обществе, победоносно идущем по пути строительства коммунизма, нет почвы для антагонизмов), когда брошен лозунг: «Нам нужна праздничная литература!». В высшей степени характерным явлением времени стала «шпионская эпопея» Н. Шпанова «Поджигатели» (1949) и «Заговорщики» (1952), представляющая собой крайнюю форму тотальной заданности — сюжета, характеров, эстетических оценок. Она заменила собою ту монументальную эпопею, которую ожидали после Отечественной войны¹.

2

Конец 1940-х — начало 1950-х годов — это самое позорное время в истории советской литературы, никогда она еще так низко не опускалась. Это почувствовали даже власть предержащие. И попытались как-то взбодрить литературную жизнь. В апреле 1952 года в газете «Правда», партийном официозе, была опубликована статья «Преодолеть отставание драматургии», где была подвергнута критике теория бесконфликтности. А в отчетном докладе ЦК на XIX съезде партии (октябрь 1952 г.) было даже заявлено: «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед»². Но критиковать предлагалось в пределах дозволенного, не посягать на «основы», и двигаться в русле заданных доктрин (не отступать от принципов социалистического реализма, создавать образ положительного героя — строителя коммунизма, бороться с буржуазной идеологией и т. д., и т. п.). Поэтому все эти партийные призывы никоим образом не могли освежить литературную атмосферу, они превратились в расхожие лозунги и дали пищу для целой серии анекдотов.

Падение художественного уровня продолжалось. Ситуация становилась настолько вопиющей, что о ней решился сказать сам Александр Фадеев, который с конца 1930-х годов занимал пост генерального секретаря Союза советских писателей. Весной 1953 года в письме к А. Суркову, с которым он в ту пору делил руководство писательской организацией, Фадеев с тревогой констатировал: «Советская литература по своему идейно-художественному каче-

¹ Характеристика этих тенденций в литературе первого послевоенного десятилетия дана в статье: Добренко Е. Фундаментальный лексикон: Литература позднего сталинизма // Новый мир. — 1990. — № 2.

² Маленков Г. М. Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б) // Правда. — 1952. — 6 октября.

ству, а в особенности по мастерству, за последние 3—4 года не только не растет, а катастрофически катится вниз. Мало, очень мало явлений, которые можно было бы выдвинуть хотя бы как относительный образец»¹. Еще более жестко состояние текущей литературы оценил Михаил Шолохов. Выступая на Втором съезде советских писателей, который проходил в декабре 1954 года, он говорил:

«Спору нет, достижения нашей многонациональной советской литературы за два истекших десятилетия действительно велики, вошло в литературу немало талантливых писателей. Но при всем этом остается нашим бедствием серый поток бесцветной, посредственной литературы, который последние годы хлещет со страниц журналов и наводняет книжный рынок. Пора преградить дорогу этому мутному потоку, общими усилиями создав против него надежную плотину, — иначе нам грозит потеря того уважения наших читателей, которое немалыми трудами серьезных литераторов завоевывалось на протяжении многих лет»².

3

Но все же состоянием упадка не исчерпывается картина литературного процесса в первое послевоенное десятилетие. Застой охватил прежде всего господствующее и официально признанное ведущим направление соцреализма — это явилось следствием ущербности самого метода. А вот некоторые другие художественные тенденции — из тех, что были оттеснены на периферию литературной жизни или загнаны в подполье, — все-таки сохраняли жизнестойкость и способность к саморазвитию, хотя формы, в которых они порой осуществлялись, не могли не нести на себе печати противоестественных условий существования.

Так, в двух произведениях *Константина Паустовского* (1892—1968) — мемуарной повести «**Далекie годы**» (1945) и «**Золотой розе**» (1953—1955), которой автор дал подзаголовок «Книга о писательском труде», бережно сохранялся дух романтически-возвышенного, чуткого восприятия жизни, в них царилa атмосфера высокой интеллигентности, сама фактура прозы Паустовского была примером подлинной литературности — трепетного отношения к слову, отточенной изобразительности и тонкой лирической выразительности.

На рубеж 1940—1950-х годов приходится завершение долгого творческого пути *Михаила Пришвина* (1873—1954), выдающегося писателя-философа. В своих натурфилософских миниатюрах «**Глаза земли**», над которыми он работал с 1946 года, Пришвин оста-

¹ А. Фадеев о литературе. — М., 1982. — С. 329.

² Цит. по: Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — М., 1956. — С. 374.

ется верен избранному ранее масштабу видения отношений между личностью и миром, этот масштаб значительно шире узкоспециальных установок соцреализма: даже в самых лапидарных миниатюрах Пришвина человек предстает в своих непосредственных отношениях с окружающей природой, лирически переживая земную красоту, он открывает в ней великий смысл собственного бытия. «Мое “я” в дневнике должно быть таким же, как и в художественном произведении, т. е. глядеться в зеркало вечности, выступать всегда победителем текущего времени», — писал Пришвин в предисловии к задуманной книге¹.

Несовпадение художественных принципов Паустовского и Пришвина с господствующими литературными нормами было очевидным, хотя и не носило откровенно оппозиционный характер. Но отношение к ним со стороны официальных кругов было прохладным, если не сказать — настороженным. Во всяком случае, в «обойму» признанных лидеров советской литературы ни Паустовский, ни Пришвин не входили, но в глазах серьезных читателей именно они были хранителями традиций великой русской классики и именно они определяли негласную «планку» художественной культуры.

Объективно художественные итоги не только послевоенного десятилетия, но и целого историко-литературного этапа протяженностью в четверть века были подведены не в соцреалистических производственных романах или эпопеях, а в совсем других произведениях. В то время когда общий поток текущей литературы обретал все более серый оттенок, два художника создавали свои монументальные полотна, которым было суждено сыграть большую роль в истории русской литературы. Писали свои романы они буквально по соседству, в писательском поселке Переделкино, практически в одно и то же время (конец 1940-х — начало 1950-х годов). В дальнейшем литературная судьба их произведений была разительно несхожа. Один был отмечен высшей литературной наградой страны — Ленинской премией, и именем его автора стали прикрываться литературные ретрограды, вполне органично сочетавшие коммунистические и шовинистические догмы. Второй был отмечен Нобелевской премией и на долгие годы запрещен к изданию в родной стране, а его автор стал символом сопротивления идеологическому диктату над литературой. Однако их соседство в историко-литературном контексте есть неопровержимый факт, и с этим обстоятельством не имеет права не считаться исследователь литературного процесса.

Речь идет о «Русском лесе» (1950—1953) Леонида Леонова и «Докторе Живаго» (1946—1955) Бориса Пастернака.

¹ Пришвин М. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 7. — М., 1984. — С. 84.

2. Под маской соцреализма: «Русский лес» Леонида Леонова (1950—1953)

Творческая судьба «Русского леса» очень не проста. Опубликованный в конце 1953 года в журнале «Знамя» (№ 10—12), он с самого начала вызвал споры в критике. Но в 1957 году роман был отмечен Ленинской премией (впервые восстановленной после многочисленных и оттого обесцененных Сталинских премий) и с тех пор превозносился официальным литературоведением как образец социалистического реализма¹. Это создало вокруг «Русского леса» зону предубеждения, которая в течение многих лет препятствовала непредвзятому восприятию: одни вычитывали в нем то, что служило подтверждением убедительности соцреалистических принципов эстетического освоения действительности, другие находили в нем то, что свидетельствовало о соответствующей соцреализму заданности художественной концепции и ее созвучности с государственной идеологией. Действительно, «Русский лес» дает основания и для той и для другой версии.

Сказочный «ключ» к философскому роману

В до крайности насыщенном монументальными монологами, идеологическими дискуссиями и философскими прениями пространстве романа «Русский лес» нашлось место и для весьма любопытного рассуждения о текущей литературе. Поначалу, как бы для затравки разговора, один из собеседников с нескрываемой издевкой «привел в пример ряд известных современных романов и пьес, дельно излагающих проблемы прокладывания осушительных рвов или устранения опозданий на железных дорогах», а затем, продолжая ироническую партию, как будто бы соглашается:

Хотя я и сам за то, что театральное представление, например, должно выдерживаться зрителем без предварительной анестезии, что художественная ткань не выносит перегрузки дидактикой... но ведь литература есть вид общественного мышления, которое мы никак не можем предоставить на откуп частным, даже гениальным личностям... Пускай это несколько и снижает формальную ценность произведения. Ничего, пусть будет чуточку похуже, но поэпохальнее, подоступнее для всех!²

¹ Наиболее показательны в этом плане следующие монографии: Лобанов М. Роман Л. Леонова «Русский лес». — М., 1958; Власов Ф. Х. Поэзия жизни. — М., 1961. — С. 94—227; Ковалев В. А. Творчество Леонида Леонова. — Л., 1962; Ершов Л. Ф. Русский советский роман. — Л., 1967. — С. 217—228.

² Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1982. — Т. 8. Далее цитаты в тексте даны по этому изданию.

Такая литература, по-видимому, претила автору «Русского леса», во всяком случае ясно, что писал он свой роман с полным пониманием ущербности соцреалистической эстетики. И действительно, «Русский лес» разительно отличается по изощренной культуре письма, высокой сложности композиционной структуры от общего уровня и характера прозы социалистического реализма. Впоследствии, уже имея за плечами опыт «Русского леса», Леонов так объяснял секрет построения своих романов: «При работе над композицией я стараюсь разместить материал так, чтобы образовать внутри него нужную фигуру дополнительного воздействия. Я создаю в романе как бы “вторую композицию”, развивающую особую мысль. “Вторая композиция” есть именно то, что должно заставить читателя *блуждать* по произведению, дать ему возможность отыскивать в нем нужные, интересные для него ценности»¹. Каковы же основные композиционные пласты в «Русском лесе» и как они соотношены между собой?

Первый пласт — это *сюжет философского спора*. Действительно, роман Леонова — это роман идей, но идейный спор здесь приобретает невиданный для литературы соцреализма масштаб — спор о судьбах русского леса перерастает в напряженную дискуссию о созидательных возможностях человека и его месте в великом круговороте природы, об отношении людей к историческому опыту, о смысле истории и судьбах земной цивилизации.

Но этот интеллектуально насыщенный философский пласт соотношен в «Русском лесе» с другим, противоположным по фактуре — с *пластом сказочным*, апеллирующим к эмоциональным способам убеждения, оперирующим мифологическими архетипами. Этот пласт, как известно, является важнейшей составляющей в структуре соцреалистического метажанра. Как было доказано К. Кларк, актуализация сказочного архетипа отвечала нормативному характеру метода социалистического реализма: сказка с ее опорой на канон, в котором «окаменели» архаические представления о мире и нравственном законе, структурно соответствует соцреалистической парадигме: упрощенности эстетических отношений к действительности, заданности художественных решений, фатальному оптимизму — и в то же время скрадывает их демократичностью и общедоступностью своего художественного кода. Как правило, в романах соцреализма сказочный архетип запрятан в глубине конструкции, замаскирован под саморазвитие художественного мира. Леонов же демонстративно вынес наружу сказочную «арматуру», показал ее богатейший семантический потенциал и с максимальной полнотой использовал его.

¹ *Старцева А. М.* Особенности композиции романов Л. Леонова // Вопросы советской литературы. — М., 1959. — Вып. 8. — С. 389. (Записано автором статьи в беседе с писателем.)

В «Русском лесе», как то и свойственно жанру философского романа, есть пролог, и в нем, как в музыкальной увертюре, заданы главные полюсы философского спора, намечены основные сюжетные линии, введены образы, которым отведена роль сквозных лейтмотивов, задающих общий эмоциональный тон повествования и общий колорит изображения.

В прологе «Русского леса» господствуют мотивы сказки — не один мотив, а несколько! Все они тесно связаны с эмоциональным состоянием главной героини романа Поли Вихровой. Она только что приехала в столицу из лесного поселка. Мажор летнего дня, тополинный пух, как «волшебный невесомый снег», праздничный вид Москвы, «купола Красной площади» с «необсохшей росой истории», улыбки людей, их «чудесные вмешательства» на каждом шагу — и девушке «в восемнадцать лет» чудится, что она «заблудилась в огромной волшебной сказке», и «жизнь представлялась ей чудесным эскалатором из сказки». Общий пафос этого мотива — свежесть и чистота юности, восторженное приятие мира, ожидание счастья, словом — «приглашение к жизни».

Но сказка не уходит со страниц романа и после пролога. Она напоминает о себе прямыми комментариями безличного повествователя («подступал конец его сказки», «обрывки забытого русского сказания»), сказочными образами-лейтмотивами (золотинка, былинка, живая и мертвая вода, темная сила), кружением чудесных образов-символов (родничок, вечный Калина) и всей стилиевой окрашенностью центрального символического образа — образа русского леса с его мистической топографией (до «края света»), с его фантастическими насельниками, с его легендарными заступниками. Этот образ, дружественный человеку, добрый и чуткий к нему, выступает пластическим воплощением *чуда жизни*, выражением «неугасимой радости бытия».

Важнейшая же особенность построения художественного мира в «Русском лесе» состоит в переплетении сказочного, чудесного с рациональным, логическим началом. Здесь бытийный пласт эпического со-бытия материализован в сказочном (а еще точнее — в сказочно-эпосном) обличии. А рациональный пласт (философские доктрины, социальные прогнозы и исторические концепции) тоже стилизуется в фольклорно-эпосные одежды, обретая в изложении персонажей или безличного повествователя черты то эпического сказания, то сказочной утопии, то социального мифа, а то и жестокой космогонической антиутопии.

Логика философского диспута и сюжет исторического события

Узловое место в разветвленной цепи философского спора, который ведется на страницах «Русского леса», принадлежит *диало-*

гическому сцеплению двух лекций, двух программных речей, которые произносят центральные персонажи — Иван Матвеевич Вихров и его «закрытый друг» Александр Яковлевич Грацианский.

Лекции профессора Грацианского (глава 3) принадлежит роль завязки в сюжете философского спора. И хотя Александр Яковлевич произносит свою речь в не совсем подходящей обстановке — в подвале бомбоубежища, да и слушательница у него, в сущности, только одна — Поля, повествователь ориентирует читателя на программный характер этой речи ироническим замечанием, что ей «лишь немногочисленность аудитории мешала превратиться в развернутую лекцию».

Каков же пафос «подвальной речи» Грацианского? Сам профессор предусмотрительно обставляет свои суждения буферными фразами о том, что его размышления могут показаться «даже в какой-то мере обывательскими и, пожалуй, с предосудительным налетом пессимизма». Откуда же взяться пессимизму? Ведь Александр Яковлевич развивает перед Полей те идеи, которые, начиная с 1930-х годов и вплоть до середины 1950-х, носили характер официальных идеологических доктрин. Это, во-первых, тезис о неизбежности войн в современную эпоху и, во-вторых, постулат об обострении классовой борьбы внутри страны по мере продвижения к социализму. Профессор не совершает никакой крамолы — он лишь логически развивает государственные идеи, которые изучались во всех кружках политграмоты. Разворачивая первый тезис, Грацианский доказывает: раз войны неизбежны, то промежутки между ними будут все короче, а разрушительная сила войн будет, благодаря техническому прогрессу, все сильнее, следовательно, нашу планету неминуемо ждет самоуничтожение, превращение в «газовую туманность местного значения». Обыгрывая второй тезис — об обострении классовой борьбы внутри социалистического общества — Александр Яковлевич заботливо предупреждает об опасности так называемых «невинных заблуждений, обычно выдаваемых за оттенки научной мысли... А чем крупнее размах народной деятельности, — развивает свою мысль профессор, — тем чреватей начальное отклонение в идеях даже на полградуса...». По этой логике выходит: чем выше в своем развитии поднимается социалистическое общество, тем строже должна быть узда на самостоятельной, неординарной мысли, тем бóльшим ограничениям должна подвергаться духовная жизнь общества.

Грацианский довел до логического тупика краеугольные идеологические доктрины советского тоталитарного режима, весьма убедительно доказав, что их реализация может привести только к ужесточению политических репрессий внутри страны и даже к катастрофе в планетарных масштабах. На месте сказочного коммунистического будущего проступают контуры жуткой антиутопии. Для начала 1950-х годов такой логический перевертень из казав-

щихся доселе незабываемыми постулатов был весьма неожиданным — видимо, поэтому тогда его не смогли (или не захотели?) заметить в романе — и требовал немалой смелости от автора.

Лекция Ивана Матвеевича Вихрова (глава 7) полемически направлена против концепций, которые продекларированы в «подвальной лекции» Грацианского. Пессимистическим предсказаниям деградации человечества и неминуемого самоуничтожения всего живого Вихров противопоставляет «весь тернистый путь развития материи — от амёбы до гордого, мыслящего человека», высокомерному пренебрежению накопленным опытом — уважение к прошлому своего народа. В противовес мрачной антиутопии Грацианского Вихров превращает свою лекцию, скромно заявленную как «краткий очерк о роли дерева в русской жизни», в яркое эпическое сказание об истории Руси — он заглядывает в «громадное время детства» славянских племен, поминает пращура Святослава, говорит о движении орд, набрасывает широкими мазками историю хозяйственной деятельности русичей на своей земле. И русскому лесу принадлежит в лекции-сказании Вихрова роль центрального эпического образа — воплощения вечного закона природы и средоточия нравственных правил, которые служат охранению чуда жизни от гибели. Русский лес как носитель бытийного смысла и есть та авторитетнейшая инстанция, апеллируя к которой Вихров отстаивает свое представление о назначении человека («быть не бессовестным эксплуататором природы и не бессильной былинкой в ее потоке, а великой направляющей силой мироздания») и свою концепцию прогресса: не совершать насилия над природой, пытаясь подчинить ее каким-то умозрительным проектам, а «подсмотреть таинственную взаимосвязь, объединяющую ее явления в живой, целостный организм, чтобы облегчить и ускорить работу природы в ее стремлении к совершенству, которого она расточительно, мириадами опытов и с жестокой выбраковкой добивается вслепую».

Через косвенное столкновение лекций Вихрова и Грацианского завязывается узел многомерного, «многослойного» философского спора, в который втягиваются и другие персонажи — опытный партизек Валерий Крайнов и юная комсомолка Варя Чернецова, историк Морщихин и железнодорожный машинист Титов... Дискуссия о принципах лесопользования — это хоть и немало важный, но все же только первый, внешний слой конфликта: здесь ставится вопрос прагматический — о том, как примирить хозяйственные потребности общества и экологические возможности природы. Но в философской ауре романа этот вопрос переходит в иную, а именно социально-философскую (историософскую) плоскость: он становится предметом спора о том, имеет ли право человек навязывать природе свои правила, пытаться подчинять ее естественный ход своим запросам. А это уже острейшая

проблема всего XX века — проблема революционного своеволия. В романе Леонова едва ли не впервые в советской (легальной) литературе ставится под сомнение правомочность и целесообразность собственно революционных принципов обновления жизни. В свою очередь глобальный конфликт между революционной и эволюционной концепциями развития жизни обретает онтологическую глубину — *Леонов утверждает, что философия революционного волюнтаризма есть следствие неверия в самодостаточность энергии жизни, слепоты перед чудом бытия*, в конечном итоге за этой философией скрывается безысходное отрицание смысла жизни и панический страх смерти, а философия следования за «таинственной взаимосвязью» всего сущего есть проявление доверия к жизни, влюбленности в самое чудо бытия.

Первостепенность этого онтологического конфликта отмечена тем, что в хронологическом течении романного события он завязывается одновременно с началом многолетней дискуссии между Вихровым и Грацианским о лесопользовании. Это происходит в 1916 году, во время Первой мировой войны, при неожиданном визите к Вихрову в лесничество его институтских сокурсников — Саши Грацианского и Ефима Чередилова. Именно тогда Грацианский впервые порицает Вихрова за «идиллический антропоморфизм», напоминает о том, что на протяжении веков лес был «безответной рессорой государственной экономики в России» и призывает не «встревать на пути лесоруба, вооруженного топором и воспламененного великой идеей». Тогда же случается полная символического смысла сцена у родничка. Родничок в иерархии образов-символов романа Леонова есть воплощение начала жизни, ее вечный, неистощимый источник. Грацианский своим произвольным жестом, жестом-срывом («вдруг, сделав фехтовальный выпад вперед, вонзил палку в родничок и дважды самозабвенно повернул ее там, в темном пятнышке его гортани») выдает свою враждебность тому, что есть жизнь, иррациональный страх перед ее неиссякаемой силой. И покладистый Вихров с криком: «Я убью тебя!» — ломает орудие Грацианского. Завершается встреча бывших сокурсников вязким рассуждением Чередилова о бесплодности всякой человеческой суеты по обустройству на земле, ибо «все равно помрешь», и вопросом, полным тупой безысходности: «Вот: зачем жизнь?». Вихрову же сама постановка такого вопроса представляется кощунственной, его ответ: «Когда человеку дарят солнце, неприлично спрашивать, к чему оно».

И если впоследствии вся внешняя канва многолетнего конфликта Вихрова и Грацианского будет проступать в публичном споре о принципах лесопользования, то внутренней, глубинной стороной этого конфликта будет диаметрально противоположность векторов духовной деятельности каждого из антагонистов: Вих-

ров всю свою жизнь посвятит написанию книг в защиту леса, т. е. в защиту жизни, а почтительно упомянутый уже в прологе «очень такой фундаментальный труд» Грацианского, над которым профессор работал весьма длительное время, оказывается «полной научной подборкой материалов для монографии о самоубийстве».

Противоборство вытекающих из этих первоисточников двух историсофских концепций — концепции согласия человеческой деятельности с законами природы и концепции своевольного насилия над природой — материализуется в хронотопе «Русского леса». В романе существует *два исторических пласта*: первый пласт, который отмечен, как вехами, 1892, 1916, 1929, 1936 и 1941 годами и связан с судьбой Ивана Матвеевича Вихрова и его борьбой за русский лес; и второй пласт, сосредоточенный на событиях первого года Великой Отечественной войны.

Непосредственное действие романа охватывает первый год Отечественной войны, т. е. самый трагический ее период. Но от каждого поворотного события первого года «большой войны», обозначающего новую фазу кровавого конфликта, имевшего всемирное значение, повествователь искусно переходит к истории многолетней, охватывающей почти полвека борьбы за русский лес, к этапам своего рода «малой войны» между двумя противоположными онтологическими и историсофскими концепциями.

Возникает *синхронность двух собственно исторических сюжетов*, которые, несмотря на разницу хронологических масштабов, образуют единую линию с общей завязкой (главы 2—4), кульминацией (глава 10), развязкой (главы 13—15), окольцованную прологом (глава 1) и эпилогом (глава 17). Благодаря такому сюжетно-композиционному строению философский спор, который ведется на страницах романа, обретает эпохальное значение: от его разрешения зависит судьба России и не только России, но и всего человечества. Но, кроме того, «сцепляя» сюжеты «большой» и «малой» войн, события полувековой российской истории и одного года битвы с гитлеровцами, автор обнажает неявную связь, которую он находит между противостоянием двух философий и огромной войной, охватившей мир. При этом обнаруживается глубинное сродство философии исторического своеволия, насилия над естественным ходом жизни с фашизмом, античеловеческая, каннибальская сущность которого была тогда, по свежей послевоенной памяти, абсолютно очевидной для советских людей¹. Ну а поскольку, как доказывалось в «Русском лесе», философия насилия над законами природы связана с идеологией революцион-

¹ Более обстоятельно соотношение двух хронологических пластов в хронотопе «Русского леса» рассматривалось в статье: *Лейдерман Н. Л.* Мера исторического подвига // *Большой мир: Статьи о творчестве Л. Леонова.* — М., 1972. — С. 214—223.

ного экстремизма и откровенно сформулирована в постулатах советского политпросвета, из такого соположения двух исторических сюжетов можно было бы делать далеко идущие выводы.

Однако Леонов осмотрительно предохранил себя от обвинений в политической крамоле. Предвосхищая возможные нападки за посягательство на идеологические «устои» советской государственной системы, а значит за отступление от метода социалистического реализма с его следованием официальным идеологическим доктринам, он использовал прием, широко распространенный в самом искусстве социалистического реализма, — сделал рупором идей революционного экстремизма *врага*. Он приписал Грацианскому традиционную в соцреалистической модели функцию вредителя. Только особенность вредительской деятельности Александра Яковлевича состоит в изобретенном им «миметизме», суть которого выражается в том, «чтобы доведением вражеских методов до абсурдной крайности взрывать их изнутри». Собственно, «подвальная лекция» профессора, в которой идеи революционного экстремизма оборачиваются глобальной антиутопией, и есть своего рода образчик «миметизма», наглядно демонстрирующий его «технологию». И далее все, что говорит Александр Яковлевич, несет на себе печать «миметизма», а значит, все его едкие реплики по адресу советских установлений, иронические стрелы, довольно точно попадающие в больные места Системы, автор может списать на «происки врага». И когда Грацианский бросает в лицо Вихрову тяжелейшее по тем временам политическое обвинение в попытках своей защитой леса от сверхнормативных вырубок «лимитировать социалистическое строительство», то за этими обвинениями, по существу и по стилю столь характерными для логики искренних романтиков социализма, неистовых ревнителей его утопических идеалов, повествователь видит вражеский умысел: играя на социалистических идеалах, провоцировать общество на деяния, которые должны привести к большим бедствиям, навешивая политические ярлыки, шельмовать самых стойких борцов против разрушительных идей.

Эволюция воззрений молодых героев романа

Следуя внутреннему закону философского романа, согласно которому борьба идей становится движущей пружиной сюжета, Леонов делает центральной сюжетобразующей линией «Русского леса» связь между борьбой философских концепций, отстаиваемых Вихровым и Грацианским, и формированием духовного облика молодых героев — Поли и ее друзей.

Л. А. Финк в своем анализе «Русского леса» высказал точную мысль: «Поединок Вихрова и Грацианского — прежде всего борьба за будущее, и поэтому не только лес, но и Поля (молодость,

будущее поколение!) становится центром этой борьбы. Битву за Полю оба противника ведут очень напряженно, но даже не догадываются об этом...»¹. Действительно, в своем споре Вихров и Грацианский не рассчитывают переубедить друг друга — тут позиции неизменны, но каждый раз они обращаются к молодежи. Не случайно кредо свое каждый изложил в виде лекции, адресованной молодому слушателю, — будь то одна-одинешенькая Поля Вихрова в бомбоубежище или огромная студенческая аудитория в Лесохозяйственной академии. Но вряд ли был прав Л.А.Финк, полагая, что Вихров и Грацианский «даже не догадываются» о том, что они ведут борьбу за души молодежи.

Вот два характерных эпизода, непосредственно предваряющих кульминационный момент — заседание в Лесохозяйственной академии (глава 10). Первое предварение — принадлежащая перу Александра Яковлевича очередная блудливая статейка, в последних строках которой «резко ставился вопрос об ограждении молодежи от тлетворного вихровского влияния, что уже не могло пройти бесследно». Следовательно, попытка гражданской казни Вихрова была предпринята не столько для того, чтобы оспорить его «лесные идеи», сколько для того, чтоб дискредитировать его перед молодежью, лишить влияния на новое поколение. А второе предварение знаменитого заседания — резкий разговор Вихрова с Чередиловым у того на даче, разговор, завершившийся откровенным разрывом. И вот конец этого эпизода: «Пиджак у Ивана Матвеевича дымился от ходьбы, когда добрался до станции, и почему-то пассажиры уступили ему очередь у билетной кассы, и он не отказался от этой чести с видом человека, только что выдержавшего за них серьезную битву». Так что и Вихров хорошо понимает, за кого он ведет свою «лесную битву».

Но битва эта очень нелегка прежде всего потому, что противоречива изначальная позиция тех, за кого идет борьба, — позиция молодых героев романа. За Полей и ее друзьями — Сережей, Родионом, Варей, за эпизодическими персонажами, вроде партизанского разведчика Володи Анкудинова или помощника машиниста Кольки Лавцова, или того отчаянного мальчонки из Шиханова Яма, что «страмил Гитлера», стоит целое поколение — «молодые люди середины двадцатого столетия». Это особое в истории России поколение: оно родилось уже после Октября и, что называется, с пеленок, освоило ту систему представлений, которая внедрялась советской властью, — в их сознании советский менталитет существует в предельно чистом виде, не замутненным посторонними примесями (вроде «родимых пятен капитализма» или «тлетворного влияния старого мира»). К этому менталитету повествователь относится с едва скрытой иронией: «По мере того как

¹ Финк Л. А. Уроки Леонида Леонова. — М., 1973. — С. 236.

крепло советское общество, в детях росло и бессознательное отвлечение к укладу прежней жизни. <...> Прошлое рисовалось им чем-то вроде гигантского могильника, полного тлеющих костей и скопленных сокровищ». Хотя повествователь слегка маскируется, обкладывая свои уколы ватой казенно-благополучных клише, однако сама маскировка эта только добавляет уксуса в описание того, как воспитывался Сережа: «недостаточно назидательные сказки считались тогда вредным баловством»; «ему ежеминутно твердили, что это для него строятся всякие узлы и гидроузлы»; «Вся мудрость мира досталась Сереже готовой, в законспектированном виде» и, наконец, нечто вроде резюме:

Старшее поколение, на опыте испытывавшее все беды социального неустройства, всемерно старалось как избавить свою смену от унижительной нужды, так и всемерно застраховать ее от возможных заболеваний духа. Нередко с этой целью внушалось профилактическое пренебрежение к отжившим мнениям, снисходительная ирония к прошлому несовершенной человеческой мысли, к несчастьям всемирной истории, мало приспособленной к пониманию ребенка...

Отсюда весь сумбур в воззрениях молодых героев, окрашенный тем, что повествователь называет «удалой левизной суждений»: они не утруждают себя знанием отечественной истории, весьма снисходительно судят о старом искусстве, да и с самим понятием судьбы готовы лихо расправиться («...это — вредное слово слабых, ничего не выражающее, кроме бессилия... Так что судьбы-то нет, а есть только железная воля и необходимость», — уверенно провозглашает Поля). В соотнесенности с бесконечно сложным миром, который воссоздается на страницах «Русского леса», такой менталитет выглядит ограниченным не только и не столько из-за социальной окрашенности или политической узости — он свидетельствует о крайне упрощенном представлении о самом бытии, о в высшей степени легковесном отношении к самому феномену жизни. И это — самое опасное, полагает писатель.

Ирония автора по отношению к умозрительному оптимизму Сергея, Поли и их ровесников оформляется в специфическом «новоязе», на котором они высказывают свои самоуверенные представления о будущем. Интегральным образом в этом «новоязе» становится один из самых ходовых лозунгов советской пропаганды — «Вперед, к сияющим вершинам коммунизма!». Леонов только сдвинул эпитет в сторону большей конкретизации: раз вершины сияющие, значит они ледяные или снеговые. Вопрос о том, возможна ли жизнь в таком планетарном холодильнике, Леонов оставляет обдумывать читателям. А вот молодые герои «Русского леса» не без шегольства оперируют целым пучком тропов, которые проистекают из «сияющих вершин»: «Однако все вперед и

вперед, во что бы то ни стало к ледниковым вершинам»; «огневетренная высота», «стерильная чистота» и т. п. Несомненно, эти тропы внутренне диалогичны: в устах юных героев они наполнены романтическим пафосом, но в общем ассоциативном поле романа, ориентированном на живые, ласковые образы леса, рощица, былинки, они звучат напыщенно и безжизненно¹.

Для Грацианского такой язык есть лишь форма «миметизма»: и в те редкие мгновенья, когда он стягивает маску с лица, в его устах выражение «мечта о стерильном мире» звучит в высшей степени язвительно. Но для Поли и ее друзей формула «стерильного мира» есть эмблема волшебной сказки о светлом и чистом будущем, к которому они искренне устремлены.

Александр Яковлевич отлично знает, какая жуткая социальная и природная антиутопия маячит за этим «стерильным миром», но всячески поддерживает веру Поли и ее ровесников в сказку о светлом будущем. Вот та основа, на которой первоначально сходятся позиции Грацианского и молодых героев романа. Словесный радикализм, размашистость демагогических лозунгов Грацианского соблазнительны для ребят, рвущихся к «ледниковым вершинам».

Зато Вихров с его сказкой о русском лесе — радениями о прекрасной, но очень ранимой природе, постоянными зываниями к сохранению и сбережению всего, что питало и растило человека на Руси, даже с его старомодными манерами и художественными вкусами — выглядит в глазах молодых романтиков, спешающих к ледниковым вершинам, замшелым, нелепым консерватором. Кстати, в системе оппозиций романа весьма существенно то, что и речь Вихрова, в противовес речи Грацианского, несколько архаизирована, как бы подкрашена простонародной лексикой и мелодикой. И когда Грацианский покровительственно журит Ивана Матвейча: «Война же, а ты перед незрелой молодежью заводишь волынку про лешего, про каких-то пустынников...

¹ Показательна реакция на эти «ледниковые» метафоры Марка Щеглова — одного из первых критиков «Русского леса»: «Но порой идеалы героев Л. Леонова становятся выпретенными и нерадостными. Какие холодно-рассудочные, бессердечные слова и образы рождаются у юных девушек — у той же Поли Вихровой и ее подруги Вари Чернецовой, — когда они говорят о прошлом человечества, об истории, о целях человека на земле! <...> Холодно-холодно от ледниковой чистоты и ясности, к которой поднимает своих героинь Л. Леонов из «привычного теплого ила» (каким кажется им, вероятно, все обыкновенное, просто человеческое)» (*Щеглов М.* «Русский лес» Леонида Леонова // Литературная критика. — М., 1971. — С. 137—138). Однако Марк Щеглов, один из наиболее пронизательных критиков времен начавшейся «оттепели», читательски очень точно отрефлектировавший все эти «ледниковые», «стерильные» эпитеты и аллегорическую «ясность» и «простоту», которыми отмечена речь Поли и ее ровесников, отождествил позиции автора и героев, не уловив авторской иронии. (Можно полагать, что здесь сказалась инерция восприятия соцреалистического романа с его абсолютно серьезной торжественностью стиля.)

да еще на своем древнерусском жаргоне», — то тут обычно покладистый Вихров дает отпор: «Этот жаргон — язык моих дедов... на каком же воровском воляпюке прикажешь мне изъясняться?»

Таким образом, первоначальная ориентация воззрений Поли и Сергея Вихровых значительно ближе к тому, что подсказывает Грацианский, нежели к идеям родного и названного отца. Больше того, поначалу отношение Поли к Ивану Матвейчу остро негативное: «Я ненавижу моего отца». Она испытывает горькое чувство виноватости без вины за отца-ретрограда. Здесь Леонов использовал весьма характерный для литературы соцреализма мотив вины за социальное происхождение — кроме Поли, которая стыдится своего «политически отсталого» отца, тем, что он сын раскулаченного, мается и Сережа Вихров, да и сама Елена Ивановна, Полина мама, тоже всю жизнь несет на себе крест своей родословной — она хоть из захудалой, а все же дворянской семьи. Некоторая гипертрофированность этого мотива заставляет ощущать всю нелепость тех идеологических догм, согласно которым государство, провозгласившее равенство всех людей, независимо от рас, национальностей и верований, фактически утвердило новый расизм — дискриминацию по социальному критерию. (Да и проходящая пунктиром через весь роман история Демида Золотухина, Сережиного отца, справного хозяина, изгнанного советской властью из родного гнезда, назначенного старостой при гитлеровцах, но спасшего Полю и гордо принявшего смерть на виселице, есть наглядное опровержение культа социально-классовых дефиниций.) Однако мотив вины за реальные или мнимые грехи отцов играет в романе сопутствующую роль, роль психологического «подголоска» к основному конфликту — мировоззренческому размежеванию отца и его детей.

Изображение трудного процесса преодоления молодыми героями влияния грацианщины составляет одну из стержневых сюжетных линий романа. Преодоление это происходит в горниле Великой Отечественной войны, и каждое испытание, сквозь которое они проходят: будь то встреча Родиона Тиходумова с деревенской девочкой, которая одарила его, отступающего красноармейца, букетиком полевых цветов; или страшный колодец с трупами мирных жителей перед глазами Сережи Вихрова; работа Поли в госпитале для тяжелораненых или ее поединок с фашистом Киттелем — все это вехи духовного созревания героев. В минуту огромной беды, нависшей над всей страной, каждый из них начинает ощущать себя кровинкой своего народа, былинкой родной природы. Здесь, на войне, пройдя испытание смертью, они воочию убедились в действии великого закона бытия — закона бессмертия жизни. В системе эпических сцен романа не случайны следующие «связки». Вот Поля, только что вырвавшаяся из блиндажа Киттеля, набредает на крестьянскую землянку и видит:

Посреди во исполнение непреложных законов жизни древняя старуха мыла девочку в таком же древнем деревянном корыте. Она совершала это неторопливо и важно, как священнодействие, которому не смела помешать никакая война.

Столь же не случайно встречавшую Полю «румяную и востроглазую» связную зовут, как погибшую Полину подругу, Варей, Варюшкой. «В иное время Поля непременно подивилась бы такому совпадению», — замечает повествователь. Но сейчас, ощутив свою таинственную связь с русским лесом — своей почвой, своим домом и кровом, своим опекуном и заступником, Поля уже почувствовала присутствие бытия во всем, что ее окружает, прониклась доверием к его законам.

И на этой, в сущности философской, основе происходит сближение дочери с отцом и восстановление общего лада в семье Вихровых. Характерным стилевым знаком освобождения Поли от «удалой левизны суждений» становится тяготение ее речи к тональности народных говоров, которой была отмечена речь ее отца, Ивана Матвевича. А своеобразными сюжетными знаками достижения всеми Вихровыми духовного единства становятся внешне нечаянные, случайные встречи-узнавания героев (так, встреча Поли и Сережи происходит посреди заснеженных подмосковных просторов), увенчанные финальной сценой: под крышей материнского дома оказались Поля, Сережа, Родион, и, «волнуясь и покашливая, Иван Матвевич переступил порог...».

Так восстановилась связь поколений, и в самом этом событии проявился все тот же главный закон жизни, против пренебрежения которым боролся Вихров, — закон органического, естественного развития природы и рода людского, закон преемственности всего живого, спасительный закон родства людей, закон благодарной и благотворной памяти о деяниях далеких и близких предшественников. Освоив всей душой суть и величие этого закона жизни, молодые герои «Русского леса» преодолели детские болезни левацкого радикализма и молодецкого волюнтаризма, отвергли грацианщину, распознав ее «миметизм», и по-своему произвели расчет с нею (Поля, например, швыряет чернильницей в холеное профессорское лицо).

Заразительность «миметизма»: притворство героя и лукавство автора

Однако опыт Леонида Леонова свидетельствует о том, что утопический максимализм не так-то легко изживается — он проникает не только в сознание вымышленных героев, но и в мышление самого автора, проявляясь спонтанно, даже на «молекулярном уровне» — в характере образных ассоциаций. Вот как, напри-

мер, воспринимают персонажи романа рассказ о «какой-то Кате», что повторила подвиг библейской Юдифи: «Родная ты моя, *железная!*.. — еле слышно вздохнула жиличка. — Племя-то какое незаметно подросло: прикажи, *без крыльев полетит!*»¹ А вот как сам повествователь описывает момент наступления духовной зрелости Сережи Вихрова: «Он наконец заплакал, и вместе со слезами утекали остатки веселого, безоблачного мальчишества. То была грубая, благодетельная боль, неизбежная при *ковке* или *закалке*, когда *безликий кусок металла* приобретает форму, прочность и назначение в жизни». Общий пафос этих пассажей — серьезный, возвышенно патетический. А ведь все эти «железные» эпитеты, кузнечно-прессовые метафоры и полеты без крыльев из того же «новояза», что и «огневетровыси» и «ледниковые вершины»: в них произвольно выразило себя все то же радикально-утопическое сознание со свойственным ему небрежением мягкой, деликатной сутью человеческой души, с жестко прагматическим пониманием назначения человеческой жизни.

Хотя не исключен и момент неуверенности самого автора в победе философии союза между «чудом жизни» и человеческой деятельностью над революционным максимализмом и волюнтаризмом. И для того чтобы закрепить эту победу в глазах читателя, автор даже не пренебрег некоторыми расхожими сюжетными приемами из арсенала соцреалистического масскульта.

Первый прием — обращение к авторитету неких высших инстанций (в античные времена это был *deus ex machina* — бог из машины, в соцреализме это партийно-государственное руководство). И в самый кульминационный момент противоборства Вихрова с Грацианским (дискуссия в Лесохозийственном институте) разрешение коллизии происходит следующим образом:

К ночи стало известно, что стенограмму заседания затребовали наверх. Тем не менее на следующий вечер были назначены выборы на вихровской кафедре и заготовлены бюллетени для тайного голосованья. Уже молва отправляла опального Вихрова куда-то в алтайское лесничество, а на его место прочили почему-то Чередилова, хотя, по общему мнению, он едва годился бы в завхозы похоронного бюро... как вдруг первый получил на выборах большинство голосов с одновременным сообщением об изгнании второго из стен Лесонаучного комитета.

Это чудесное «вдруг» было для массового советского читателя знаком того, что есть она — некая высшая инстанция, которая, как тот бог из машины, вмешается и восстановит справедливость.

¹ Курсив наш. — *Авт.* В последующих цитатах разрядкой будут отмечаться выделения, сделанные автором произведения, а курсивом — выделения, сделанные нами.

Второй примененный Леоновым «маскультовый» прием утверждения правоты героя — это его продвижение по служебной лестнице: в финале Ивана Матвеича, который вроде бы уже стал готовиться к «завершительному шагу в жизни» и приступил к прощальному обходу родных мест, догнали телеграммы: «Первая запрашивала его согласия на пост директора Лесохозяйственного института, остальные две требовали безотлагательного выезда в Москву на предварительное пока, как можно было понять между строк, важнейшее в истории русского леса совещание».

Правда, эти сюжетные приемы настолько простодушны, что в глазах достаточно изощренных читателей они могли придавать благополучным исходам саморазоблачительный характер. Однако некоторые существенные особенности самой структуры «Русского леса» свидетельствуют о том, что Леонов действительно всячески стремился упрочить свою концепцию и для этого соорудил некие дополнительные «ребра жесткости».

Так, философский конфликт романа автор подкрепил детективной интригой. Точнее — он придал всей системе конфликтных отношений между персонажами детективный характер. С самого вступления в сюжет романа Поля Вихрова ведет свое расследование, выясняя, кто же прав в споре о лесопользовании — профессор Грацианский или ее отец. И уже при первой беседе в бомбоубежище она удостоилась похвалы Александра Яковлевича: «Вы могли бы с успехом работать в уголовном розыске». А в финальной, семнадцатой, главе повествователь прямо обозначает деятельность своей главной героини так: «Все это время Поля вела *как бы следствие* по вихровскому делу». И научное исследование Морщихина о подпольной организации «Молодая Россия» тоже, в сущности, превращается в судебное следствие, а его беседа с Грацианским очень смахивает на допрос, который историк Морщихин ведет «с мастерством заправского следователя».

Ну и конечно, вся история ученой тяжбы Вихрова и Грацианского носит детективный характер: причем обвинения — то выдвигаются вовсе не академические, а политические — ведь Александр Яковлевич постоянно увязывает то, что он называет научными заблуждениями Вихрова, с влиянием «старого мира» и даже не гнушается намеками на некие «тридцать серебряников», которые Иван Матвеич якобы получил от некоего богатого покровителя. Но главную роль в этом центральном следствии играет сам повествователь. С одной стороны, он поначалу излагает историю жизни Ивана Вихрова (глава 2), в которой загодя отменяются все наветы на героя. С другой, он завершает сюжет многолетнего противоборства двух ученых историей грехопадения Александра Грацианского — рассказом о его связи с жандармским управлением (глава 16). Эта история представляет собой вполне самостоятельную новеллу, написанную с убийственным сарказмом. Но в ней

невыносимо много сюжетных натяжек, выдающих искусственность построения: история с «дамой Эммой», женщиной полусвета, которую Саша Грацианский принял за супругу жандармского полковника Чандвецкого, убийство Столыпина, словно бы для того, чтобы жандарм смог «придать в глазах жертвы (т. е. Саши Грацианского. — *Авт.*) правдоподобность своей злой забаве», наконец, явление на квартиру к Александру Яковлевичу «человека от Чандвецкого» аккуратно в ночь на Новый, 1942 год. Все это вызвало у некоторых исследователей предположение — а уж не намеренно ли Леонов, изощренный мастер прозы, нагородил такие сюжетные несуразности? Ибо ему-то известно, что грацианщина вовсе не старое, чуждое социализму явление, а есть феномен вполне советского происхождения, но сказать об этом можно было лишь на эзоповом языке, и тривиальный сюжет о предательстве служит сигналом для проницательного читателя.

В пользу этого предположения есть некоторые аргументы. Прежде всего высказанное на страницах романа следующее суждение:

Конечно, в плохих романах еще попадают загадочные фигуры с потайными фонарями, хранящие в зубной пломбе похищенную схему городской канализации, без чего в наше время трудно бывает повернуть громоздкий и дидактический сюжет, но... судя по критическим обзорам, это и в литературе становится запрещенным приемом.

Данное суждение, как и некоторые другие «литературоведческие филиппики», автор приписал Грацианскому, но суть критики от этого не меняется. Значит, Леонов шел на создание детективного сюжета по канонам соцреалистического масскульта с полным сознанием ущербности подобных художественных ходов. Чем это можно объяснить?

С одной стороны, это уступка вкусам массового читателя, который в начале 1950-х годов толпился в библиотечных очередях за шпановскими «Поджигателями» и «Заговорщиками», почти ежедневно слышал по радио о разоблачении очередной группы «перерожденцев» и «космополитов», на которого что ни месяц сваливались целые газетные развороты о судебных процессах во всех странах народной демократии над «продажными псами мирового империализма», и т. д., и т. п. Но, с другой стороны, герои «Русского леса», даже самые любимые, тоже заражены духом подозрительности и мнительности. Выше мы уже отмечали мучительные переживания Поли, Сережи и Елены Ивановны по поводу их социального происхождения, они приняли классовый расизм как должное и казнят себя чувством виноватости. Но это изнурительное самоедство изображается Леоновым чуть ли не как проявление нравственной чистоты и взыскательности героев к себе. Во вполне положительном свете выглядит у Леонова и сам Иван

Матвей Вихров в тех эпизодах, когда отказывается от предлагаемой Грацианским встречи с неким лесоводом из Австралии («... туманно, чтобы не обидеть гостя из дружественной державы, намекнул на опасный опыт троянских коней и данайских приношений»), когда «с ледком в голосе» ловит Грацианского на словах о наступлении «библейских времен» и когда вместе с бывалым подпольщиком Валерием Крайновым начинает строить подозрения относительно странного новогоднего визита «выдающегося знатока тихоокеанских лесов» к Александру Яковлевичу. Это не подозрительность, а бдительность — уточняют сами участники диалога, бдительность же — одна из главных добродетелей героя соцреалистического искусства. И Леонов наградил этой добродетелью всех своих любимых героев. Но ведь как раз на этом психологическом комплексе своих антагонистов умело играет великий мастер провокаций Александр Яковлевич Грацианский.

Так что даже приняв гипотезу о том, что случаи утрирования соцреалистических клише в «Русском лесе» есть особое проявление эзопова стиля, нельзя не видеть того, что, выстраивая сюжетную конструкцию «Русского леса», Л. Леонов вовсе не отказался от той системы эстетических знаков, которая сложилась в искусстве соцреализма, — он лишь перевернул ее на 180 градусов, использовал «с точностью до наоборот». То преступление, в котором Грацианский обвиняет Вихрова (получение подачек от «старого мира»), на самом деле совершил Грацианский, который пошел в услужение охранке. Та зловещая фраза про «глоток мертвой воды», которую Александр Яковлевич адресовал Вихрову, в финале переадресовывается самому Грацианскому в тот момент, когда он выходит из охранного отделения. «Хваленый оптимизм» Александра Яковлевича обернулся беспросветным пессимизмом, и наоборот, кажущийся консерватизм Вихрова открылся своей животворной стороной. Короче говоря, тот, кого подозревали во враждебности советскому строю, оказался его самым главным сторонником, а тот, кто рядился в одежды «совести лесников», защитника социалистических идеалов, оказался жандармским провокатором, «вражеским солдатом».

Словом, все эстетические оценки выставлены по соцреалистическому канону. А прием «наоборотности» лишь усилил нормативную доминанту, несколько замаскировав ее экстравагантностью сюжетных перипетий.

Таким образом, роман Леонида Леонова «Русский лес» представляет собой весьма своеобразное и в высшей степени характерное для начала 1950-х годов явление. Большой художник вступил в полемику с догмами советской государственной идеологии и эстетическими канонами социалистического реализма. Счи-

таясь с политической ситуацией, он лукаво применил в своей борьбе тот же прием «миметизма», в использовании которого уличал главного злодея в романе — Грацианского. Доводя идеи казарменного социализма «до абсурдной крайности», взрывая изнутри, силой иронии, каноны соцреализма, сам Леонов укрывался под маской правого верного художника социалистического реализма. Но пародируя соцреалистические каноны и схемы, писатель вольно или невольно заражался тем духом, который в них материализовался. Взамен соцреалистического мифа, предлагающего созидание гармонического мира на утопической идее классовой борьбы и революционного волюнтаризма, Леонов стремился утвердить свой поэтический миф о единстве мира, основанном на эпическом представлении об изначальном единстве народа и природы, где отдельный человек обретает счастье бытия лишь тогда, когда осознает себя частью народа и природы, их «кровинкой» и «былинкой». Но романист так и не смог уйти от соцреалистической нормативности, более того — свою концепцию он старался укоренять в художественном мире романа и в сознании читателя посредством тех самых нормативных и авторитарных приемов, свойственных соцреалистической поэтике, которые одновременно опровергал силой иронии. И за жесткой альтернативностью идейных оппозиций, за «наоборотностью» приемов обличения (по принципу «сам такой»), за безусловной авторитарностью голоса повествователя, за инерцией общих стилистических мест из обязательного лексикона соцреализма маячит все та же конструкция социальной антиутопии с ее «ледниковыми вершинами», «суровыми благодеяниями» и «болью навсегда». В «Русском лесе» с этим зловещим, бесчеловечным миром окazujeается в противоестественном родстве добрая сказка о ласковом и родном мире русского леса с его вечным родничком, неумирающим Калиной и детской песенкой про каравай.

3. Кристаллизация новой художественной стратегии: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1946 — 1955)

Осенью 1946 года Борис Пастернак сообщал одному из своих постоянных адресатов: «Я уже говорил тебе, что начал писать большой роман в прозе. Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, — эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. Роман пока называется “Мальчики и

девочки»¹. Так начинался роман, который в окончательном варианте стал называться «Доктор Живаго».

Известна трагическая издательская судьба этого произведения, на тридцать лет оторгнутого от отечественного читателя. Но и читательская судьба романа достаточно драматична: у первых слушателей и читателей «Доктор Живаго» вызывал весьма разноречивые впечатления — от самых восторженных оценок (Э. Герштейн: «Эта книга такая, что после нее все написанное до сих пор кажется старомодным»²) до крайне уничижительных характеристик (В. Набоков: «...плохой провинциальный роман»³), и долгожданное издание романа на родине тоже было встречено далеко не однозначно⁴.

Одним из главных источников недоразумений оказывается странное соотношение собственно исторического сюжета с сюжетом «биографическим», с судьбами человеческими, и прежде всего с судьбой центрального героя романа — Юрия Андреевича Живаго. Хотя в романе Пастернака достаточно рельефно представлена панорама российской действительности первой трети XX века, однако повествователя и самих героев романа не очень-то волнуют вопросы собственно исторические: например, почему разразилась Первая мировая война, хотя они в ней участвуют и проливают свою кровь; почему свершилась Октябрьская революция, хотя она перевернула жизнь всех без исключения персонажей; как протекал период нэпа — об этом времени, охватившем почти целое десятилетие, сказано вскользь, суммарной фразой: «Он (Юрий Живаго. — *Авт.*) пришел в Москву в начале нэпа, самого двусмысленного и фальшивого из советских периодов. Он исхудал, оброс и одичал...»

В романе «Доктор Живаго» привычное, закрепленное в традиции исторического и социально-психологического романа представление о связи между социальной историей и жизнью людей становится объектом полемики, в явном (на языке деклараций и диалогов героев) и скрытом (на языке изображения событий) споре с ним идет поиск и осмысление иных отношений, иных ценностных ориентиров, которым действительно принадлежит определяющая роль в судьбе человеческой.

¹ Пастернак — Фрейденберг. 13 октября 1946 г. // Переписка Бориса Пастернака. — М., 1990. — С. 224. О. М. Фрейденберг, известный исследователь античной литературы, двоюродная сестра Б. Л. Пастернака, была одним из самых близких ему по интеллектуальному уровню людей.

² Из письма Э. Герштейн к А. Ахматовой под впечатлением чтения Пастернаком глав из романа 5 апреля 1947 г. Цит. по: *Герштейн Э.* О Пастернаке и об Ахматовой // Лит. обозрение. — 1990. — № 2. — С. 101.

³ Из письма профессору Глебу Струве от 14 июля 1959 г. Цит. по: Письма Набокова // Лит. газета. — 1990. — 2 мая. — С. 7.

⁴ См.: С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака: Сборник материалов и статей. — М., 1990.

Умозрительный максимализм и «чудо жизни»

Один из главных сквозных мотивов романа связан с его первоначальным названием — «Мальчики и девочки». И действительно, в первых же эпизодах появляются мальчики — Юра Живаго, Миша Гордон, Ника Дудоров, Патуля Антипов. Вместе с ними входит тема подросткового мировосприятия — в высшей степени чуткого и наивного, непосредственного и умозрительного, ранимого и максималистски нетерпимого к тому, что не совпадает с мечтами. «Отрочество должно пройти через все неистовства чистоты. Но они пересаливают, у них заходит ум за разум. Они страшные чудаки и дети», — говорит Николай Николаевич Веденяпин, один из главных героев-резонеров в романе.

Далее тема «мальчиков и девочек», а точнее — тема подросткового максимализма, перерастает в тему «головного» искусственного подхода к жизни, моделирования ее по умозрительным шаблонам. Здесь и история брака Лары и Паши Антипова — брака не по страсти, а по некоей высокоморальной программе («Они старались переблагородничать друг друга и этим все осложнили»), брака, который обернулся душевной дисгармонией и трагическим разрывом. В том же тематическом ряду и пунктиром проходящие сведения о Гордоне, который, сохраняя чрезмерную серьезность, носится с мукой своей национальной обособленности, и о Дудорове, что суетливо пытается угнаться за ходом событий и сменой вех.

Следующая фаза развития темы «мальчиков и девочек» обозначается констатацией: «А мальчики выросли и все — тут, в солдатах». Постепенно, по мере того, как раздвигается панорама событий, эта тема окрашивает собою эпоху, вобравшую в себя и Первую мировую войну, и три революции, и войну гражданскую — все те эксперименты с жизнью, с судьбами народа и страны, которые затевались во имя самых благородных, чистых идеалов. Но по отношению к органике жизни и внутренним законам со-бытий эти эксперименты несут на себе печать искусственности и надуманности. Все это ассоциируется у Пастернака с *играми* — повзрослевшие мальчики продолжают играть. Вот как, в частности, описывается бурная деятельность людей в первые месяцы после Февральской революции: «Каждый день без конца, как грибы, выростали новые должности. И на все их выбирали. <...> Они замещали посты в городском самоуправлении, служили комиссарами на мелких местах в армии и по санитарной части и относились к чередованию этих занятий, как к развлечению на открытом воздухе, как к игре в горелки...» А вот как сами персонажи порой характеризуют происходящее уже в годы гражданской войны: «Это кажется *военною игрою*, а не делом, потому что они такие же русские, как и мы, только с дурью» — это Стрельников оценивает недавно проведенную воинскую операцию.

Но подмена жизни игрою увлекает — людям начинает казаться, что они и в самом деле могут управлять жизнью, расписав ее, как текст, и разобрав роли. В романе есть немало повзрослевших мальчиков, которые с упоением играют эти надуманные роли. Вся эта суматоха и позерство есть не более чем «игра в людей» (так Юрий Живаго озаглавил свои записи тех лет). Но игры взрослых людей имеют весьма серьезные последствия. И первое из них — «владычество фразы, сначала монархической — потом революционной», обесценивание личного мнения, пренебрежение человеческой неповторимостью во имя умозрительного единства и прямолинейно понимаемого равенства.

А другое последствие «игры в людей» — это кровь и смерть, которую несут «самоуправцы революции», возомнившие себя режиссерами истории. И первыми жертвами становятся все те же мальчики, будь то «старшие ученики мореходных классов», что едут воевать за красных, или «мальчики и юноши из невоенных слоев столичного общества», шагающие в цепи белогвардейцев. Они все оказываются в роли агнцев, которых отправляют на заклание во имя осуществления каких-то надуманных проектов переделки мира. А вокруг них, рядом и далее — множество других жертв, которые в этих жестоких играх теряют себя, ломаются, заболевают душою, как партизан Памфил Палых, что, обезумев, порешил всю свою семью топором...

Детские умозрительные проекты переделки мира превратились в практические эксперименты, и в конечном итоге образовалась та жуткая реальность, которая оказалась враждебной не только жизни духовной, но и самому человеческому существованию. Таковы итоги темы «мальчиков и девочек», последствия применения «детской философии» в жизни и результаты игры с историей.

«Игра в людей», которая превратилась в повальную эпидемию революционной эпохи, противоестественна, — утверждает Б. Пастернак. Она, даже увлекая ее участников, не может заменить собою нормальную, органическую жизнь. Не случайно после сравнения участия Юрия и его коллег в первых революционных мероприятиях с игрой в горелки следует: «Но все чаще им хотелось с этих горелок домой, к своим постоянным занятиям». А самое существенное — это то, что подлинные земные заботы людей куда важнее всех этих революционных игр.

Вот как изображается в романе октябрьский переворот. Значимость происходящего несомненна, не случайно первый комментарий здесь опять доверяется постоянному резонеру Николаю Николаевичу. И его реакция восторженна: «Это надо видеть. Это история. Это бывает раз в жизни». А параллельно с эпохальным событием, перевернувшим Россию, происходит событие абсолютно частное: «В эти дни Сашеньку простудили». И болезнь ребенка, страх за его жизнь, забота о том, как достать молоко, минераль-

ную воду или соду для отпаивания мальчика, занимают всего Юрия Андреевича. Да, он испытал потрясение, когда, выйдя в город, прочитал экстренный выпуск газеты с известием об установлении советской власти, да, позже, вернувшись домой, он тоже восторгается решительностью большевиков («Какая великопечная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы»). Но между этими двумя эпизодами вклинивается третья сцена. Полный впечатлениями от газетного известия, Юрий Андреевич возвращается домой. «По пути другое обстоятельство, бытовая мелочь, в те дни имевшая безмерное значение, привлекла и поглотила его внимание». Этой мелочью оказалась куча досок и бревен, которую охранял часовой, и Юрий Андреевич улучил момент, чтоб утащить тяжелую колоду. Колода была распилена, расколота на чурки, и Юрий Андреевич растопил ими печь.

Подобное соотношение между общепризнанными историческими явлениями и фактами приватной жизни в высшей степени характерно для эпического со-бытия в романе «Доктор Живаго». Тем самым *демистифицируется* значимость социальной истории и характерных для нее надличных масштабов и критериев. Зато высокий эпический смысл приобретает обыденное существование человека, заполненное мелкими повседневными хлопотами, столь изнурительными, сколь и необходимыми, ибо без них невозможна жизнь.

В романе «Доктор Живаго» жизнь человеческая противостоит «игре в людей», как органическое противостоит искусственному. Поэтическим символом естественности всего подлинного, всего живого, ненадуманного в романе становится *образ природы*. Пейзажи в романе потрясают своей экспрессией. Они наполнены той жизнью, которая сродни человеческому существованию, и оттого рябина, где птицы склевывают ягоды, сравнивается с мамкой, что дает грудь младенцу, а прорыв вешних вод описывается так: «Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила». У Пастернака принципиально важна такая связка — простонародное «заголосила» и мистическое «чудо». Действительно, природа в романе есть воплощенное чудо: и водопад превращается «в нечто, одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест», и запах черемухи ассоциируется с «чем-то волшебным, чем-то весенним, черно-белым, редким, неполным, таким, как налет снежной бури в мае». Но волшебство это органично, естественно — таково оно, *чудо жизни*. И оттого природа в романе контрастирует с мертвечиной пустословия и с разрушительным хаосом революции. Так, например, в описании вокзального «содома» в послефевральские дни есть такой контраст: «Всюду шумела толпа. Всюду цвели липы» — их благоухание «с тихим превосходством обнаруживало себя где-то в стороне и приходило с высоты».

Природа у Пастернака восполняет человека, внося в его душу тот смысл и лад, которых люди лишают себя в суматохе века. И — что очень существенно — повествователь смотрит на окружающий мир глазами художника и слушает его ухом музыканта:

Вечер был сух, как рисунок углем. Вдруг садящееся где-то за домами солнце стало из-за угла словно пальцем тыкать во все красное на улице: в красноверхие шапки драгун, в полотнище упавшего красного флага, в следы крови, протянувшиеся по снегу красненькими ниточками и точками; Морозное, как под орех разделанное пространство легко перекатывало во все стороны круглые, словно на токарне выточенные, гладкие звуки; Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема.

Семантика такого способа изображения очевидна. Освещенная светом культуры — этой сокровищницы духовных ценностей, природа предстает не бессмысленной стихией, а вполне одухотворенной субстанцией — в ней «сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся», ее красота и несокрушимость служат моральным оправданием жизни.

Весьма существенна также и следующая особенность образа природы в «Докторе Живаго», отмеченная Л. Ржевским: «Образная мозаика пейзажа и образы в пейзаже — небо, солнце, лес, воздух — обретают временами более или менее различимый второй план; творчески пережитый образ как бы переливается “через край” своих вещественно-реальных очертаний в некое “аутное” продление»¹. Это, действительно, так:

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало; все кругом бродило, росло и всходило на волшебных дрожжах существования. Восхищение жизнью, как тихий ветер, широкой волной шло не разбирая куда, — по земле к городу, через стены и заборы, через древесину и тело, охватывая трепетом все по дороге; Гром прочистил емкость пыльной протабаченной комнаты. Вдруг, как электрические элементы, стали осязательными составные части существования, вода и воздух, желание радости, земля и небо; окружающее

¹ Ржевский Л. Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. — München, 1969. — С. 155.

приобретало черты редкой единственности, даже самый воздух. Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель. Точно еще никогда не смеркалось так до сих пор, а за вечерело в первый раз только сегодня в утешение осиротевшему, впавшему в одиночество человеку. Точно не просто поясную панорамую стояли, спинами к горизонту, окружные леса по буграм, но как бы только что разместились на них, выйдя из-под земли для изъявления сочувствия.

То, что Л. Ржевский называет «аутным продлением», скорее следует назвать *мистикой пейзажа*. Таким способом у Пастернака получает эстетически осязаемое выражение «чудо жизни» — собственно, чудо в том, что природа одухотворена. И оттого при всей своей роковой всевластности она не отчуждает человека от себя, а, наоборот, вступает в таинственную связь с человеческой душой, обнимает ее собою, избавляет от тоски одиночества, воссоединяет с бытием.

И поэтому в споре об истории, который непрестанно идет на страницах романа, — о том, возможна ли «переделка мира» даже по самым благонамеренным проектам, допустимо ли насилие над естественным ходом жизни даже во имя самых прекрасных идеалов, есть ли смысл в понимании текущей жизни лишь как предпосылки «светлого будущего», образ живой природы выступает едва ли не самым весомым опровержением умозрительного доктринерства. Не случайно итоговая мысль Юрия Живаго о сущности истории облечена в форму такой аналогии:

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. Зимой под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке. Весной в несколько дней лес преображается, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превосходящим движения животных, потому что животное не растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю. <...> Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет.

Эта аналогия между историей и растительным царством убеждает самой пластичкой, картинностью своей она опровергает умозрительность историософских абстракций. И однако аналогия не замещает романного анализа — она есть лишь знак, некий ориентир в размышлениях о том, что же все-таки есть история, в которой живет человек, и какова его роль в ней.

Параллелизм «Юрий Живаго и Иисус Христос»

В романе «Доктор Живаго» собственно социальная история предстает как ипостась бытия, а конкретные исторические события (революции 1905 и 1917 годов, Первая и Вторая мировые войны) воспринимаются как стихийные, глобальные или даже космические по своим масштабам и последствиям бедствия вроде землетрясений или пандемий повальных болезней, которые достаются на долю человека в любую эпоху, когда бы он ни родился. Весь вопрос в том, как человеку выстоять в столкновении с хаосом и смутой бытия, как сберечь душу среди катастрофы, как победить смерть — вот тот круг проблем, которые, по Пастернаку, составляют суть собственно истории и исторической деятельности человека. «А что такое история? — вопрошает в самой первой своей проповеди Николай Николаевич Веденяпин (отрекшийся от священнического сана, он остается верен проповедническому своему призванию, и в этой роли выступает в романе). — Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению».

Такое направление мысли — не случайность для Пастернака, в сущности, оно естественно вытекает из всей его творческой биографии. В поэтическом мире Пастернака с самого начала присутствовали две неизменные и высшие ценности. Одна — это сама Жизнь как чудо, и явление человека в мир как огромное счастье, счастье быть, лицезреть эту красоту, соучаствовать в ней. «И вот, бессмертные на время,/ Мы к лику сосен причтены./ И от болезней, эпидемий/ И смерти освобождены» — это написано в 1941 году. Другая аксиоматическая для Пастернака ценность — Человек как венец творенья, как Личность, т. е. самобытный духовный феномен, единственное во всей природе существо, которое способно извлекать нравственный смысл из своего физического бытия. И секрет бессмертия Пастернак всегда ищет в сплетении связей между чудом жизни и феноменом Личности. Но никогда ранее в его творчестве жизнь не представлялась столь мучительно измочаленной и оскверненной историческими катаклизмами, а человек — под таким прессом идей и действий, соблазнов и угроз, направленных на его обезличивание, как в романе «Доктор Живаго».

И однако... В той же первой проповеди Николая Николаевича Веденяпина провозглашаются все те же идеи: «всякая стадность — прибежище неодаренности»; «надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранить верность бессмертию, надо быть верным Христу!» В романе этим идеям придается значение нравственных императивов. А может ли человек сохранить им верность в своей суматошной, зависимой от множества обстоятельств, полной забот и страхов жизни?

Но и упоминание Иисуса Христа в проповеди-увертюре отца Николая далеко не случайно. В системе ценностных ориентиров романа «Доктор Живаго» Иисус Христос, богочеловек, Сын Божий и Сын Человеческий, вместилище духа и живая плоть, выступает и символом личного начала в человеке, его нравственной сути, и тем, кто первым в истории рода людского осуществил идею бессмертия. Конечно, это пастернаковский, а не библейский Иисус Христос¹. Если в идее христианства духовное принципиально противопоставлено земному, то в пастернаковском «христианстве» духовное и земное теснейшим образом слиты: духовное у него есть *одухотворение земного*, есть то вечное и чудесное, что воплощено в кратковременном и явном. В этом плане Пастернак сближается с религиозной философией В. С. Соловьева и Н. А. Бердяева². Но философия Пастернака — это философия художественная, воспринимающая и постигающая мир как эстетическую ценность, и Христос в художественной иерархии поэта есть прежде всего воплощенный эстетический идеал — идеал Личности. С ним как авторитетнейшим вечным архетипом личности Пастернак соотносит деяния и мысли своих героев, и прежде всего главного героя романа — Юрия Живаго.

Уже в первых откликах на роман отмечался некий параллелизм между образом Юрия Живаго и Иисуса Христа. Но следует говорить не просто о параллелизме этих образов, а о *параллелизме всей истории Юрия Живаго, всего сюжета его судьбы, с библейской историей Иисуса Христа, с сюжетом Нового Завета. Этому параллелизму принадлежит в романе роль структурной оси.*

Отсюда ни в коем случае не следует, что роман «Доктор Живаго» следует воспринимать как некую аллегорию, в которой передний план играет лишь сугубо иллюстративную роль, воплощая иные, мистические, смыслы³. Ибо параллелизм между судьбой

¹ Не случайно ортодоксальная церковь дает весьма неоднозначные оценки роману «Доктор Живаго». См.: *Агеносов В. В.* Богословы об использовании библейских мотивов в литературе XX в.: (Романы М. Булгакова, Б. Пастернака, Ч. Айтматова, В. Тендрякова) // Реферативный журнал. — Серия 7. Литературоведение. — 1994. — № 1. — С. 107—110.

² См., в частности, суждения Н. А. Бердяева о Богочеловечестве: «Христианство есть не только вера в Бога, но и вера в человека, в возможность божественного в человеке. Существует соизмеримость между Богом и человеком и потому только и возможно откровение Бога человеку». «Идея Богочеловека означает преодоление самодостаточности человека в гуманизме и вместе с тем утверждение человека, высшего его достоинства, божественного в человеке» (*Бердяев Н. А.* Русская идея // Вопросы философии. — 1990. — № 2. — С. 110, 111).

³ Взгляд на роман «Доктор Живаго» как на некую аллегорию Апокалипсиса положен в основу большого монографического исследования: *Rowland M. F., Rowland P.* Pasternak's «Doctor Zhivago». — Carbondale: Northern Illinois University Press, 1967. См. также: *Бертнес Е.* Христианская тема в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. — Петрозаводск, 1994.

Юрия Живаго и Иисуса Христа не буквален, он «размыт», относителен, иначе перед нами была бы только плоская копия первоначального архетипа, а не его осовременивание, не приращение смысла. Однако параллелизм этот никак нельзя игнорировать — он явственно оформлен, на него автор ориентирует читателя целой гаммой «сигналов».

И первый среди них — *хронологическая маркировка сюжета*. В романе очень близкая ко времени написания российская действительность (с 1900 по 1929 год, в эпилоге даже 1943 год), со своими социальными и историческими реалиями — революциями, войнами, нэпом, коллективизацией, ГУЛАГом — маркируется не по светскому, а по православному календарю. Начало — Юра, десятилетний мальчик, рыдающий на могильном холмике: «Был канун Покрова». Лето 1903 года, Юра в деревне: «Была Казанская, разгар жатвы». Годы гражданской войны: «Была зима на исходе, Страстная, конец великого поста»; «В час седьмой по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи...» и т. п. Кстати, эту особенность повествования в «Докторе Живаго» заметил и язвительно высмеял Вл. Набоков¹. В самом деле, зачем понадобилось автору романа строить хронологию сюжета по давно забытым и отвергнутым государственным атеизмом святам?

Ответом, хотя бы отчасти, может служить собственное признание Пастернака: «Если прежде меня привлекали разностопные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать в размере мировом»². Вот этот *размер мировой*, масштаб всей двухтысячелетней новой эры и задан маркировкой сюжета романа по православному календарю. В этом масштабе судьба человека, жившего в XX веке, вполне может сопоставляться с судьбой того, с чьего рождения началось христианское летоисчисление. А коли так, то — по художественной логике — есть основание для их духовного сродства, которое может выявить соответствующая поэтика — поэтика, актуализирующая память форм Священных книг. Эта память проявляется и в характере повествовательного дискурса, и в «странностях» сюжетного движения, и в организации системы характеров, и прежде всего в поэтике образа и сюжете судьбы главного героя, Юрия Живаго.

Исследователи отмечают «обилие в романе элементов церковнославянской лексики, книжно-архаических и литературно-книжных речений и форм, иногда как бы предпочтенных их современным

¹ В письме В. В. Набокова к проф. Г. П. Струве от 14 июля 1959 года по поводу романа «Доктор Живаго» есть, в частности, такой пассаж: «И как Вас, глубоко верующего православного человека, не тошнит от церковно-слащавого духа? “Зима была необычайно снежная. В день Св. Пафнутия ударил мороз” (Цитирую по памяти.)» (Письма Набокова // Лит. газета. — 1990. — 2 мая. — С. 7).

² Письмо к Вяч. Вс. Иванову от 1 июля 1958 года // *Пастернак Б. Собр. соч.*: В 5 т. — М., 1989—1991. — Т. 5. — С. 565.

синонимическим собратьям»¹. В речи безличного повествователя, в слове персонажей очень часты отсылки к Священному писанию, церковному календарю, есть целые сцены, когда герои заняты толкованием евангельских текстов, порой повествовательный дискурс откровенно стилизуется под библейский слог (см., например, рассказ о последнем браке Юрия Андреевича: «С этого воскресного водоношения и завязалась дружба доктора с Мариною...» и т.д.)².

В сюжете романа наблюдается некое «кружение» мотивов (например, мотив «Свеча горела...») и образов (убиваемые и воскресающие отроки, бессмертная мадемуазель Флери), и вообще весьма существенна роль вещих снов, мистических предначертаний и предзнаменований, провиденциальных встреч.

Особенно явственна апелляция к традиции священных книг в поэтике образа и сюжете судьбы самого Юрия Живаго. Построение этого образа существенно отличается от господствующих в художественной культуре XIX—XX веков принципов.

Судьба Юрия Живаго задана изначально. Уже в сцене похорон матери Юры Живаго, открывающей роман, с самых первых строк намечается мотив трагической предопределенности:

Шли и шли и пели «Вечную память», и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» Им отвечали: «Живаго». — «Вот оно что. Тогда понятно». — «Да не его. Ее». — «Все равно, Царствие небесное. Похороны богатые».

В этом вроде бы мимоходном перебрасывании репликами с каким-то двусмысленным оттенком (хоронят Живого?) предопределяется та судьба, что сродни судьбе Иисуса Христа: облегчать страдания, дарить любовь, нести крест земных мук и, вобрав в себя боль других, умереть во цвете лет³. (Правда, Иисус Христос распят на кресте, а Юрий Живаго умирает от разрыва сердца, но этот мотив адекватен мотиву смерти от страданий людских, переполнивших сердце сына человеческого.) И смерть Юрия Андрее-

¹ См.: *Ржевский Л.* Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». — München, 1969. — С. 119.

² На печально памятном собрании московских писателей 31 октября 1958 года в адрес Пастернака был брошен в числе прочих и упрек в том, что в романе «огромное количество цитат из евангелия, из псалмов. <...> Я просто удивился, откуда такая начитанность узко церковной литературой», — признавался просвещенный гонитель (цит. по: С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. — М., 1990. — С. 71).

³ В отличие от евангельской версии, согласно которой Иисус был распят в возрасте тридцати трех лет, Юрий Живаго умирает в тридцатидевятилетнем возрасте, что соответствует светской версии (см.: *Ренан Э.* Жизнь Иисуса Христа).

Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование — это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало. <...> Насильственностью ничего не возьмешь. К добру надо привлекать добром; Человек рождается жить, а не готовиться к жизни.

В этих декларациях Юрия Живаго сгущена целая философия, откровенно оппозиционная умозрительному экстремизму.

Но высокомерной и разрушительной идее переделки мира герой Пастернака противопоставляет не только проповеди, особое деяние — силой поэтического дара он творит свой, *художественный*, мир.

А по Пастернаку, поэтическое творчество — это богоравное дело (у него в одном ряду стоят «и образ мира, в слове явленный./ и творчество, и чудотворство»). Сам акт творчества изображается в романе как некое священнодействие, когда художником управляет «состояние мировой мысли и поэзии». А поэты приравниваются к чудотворцам, посланникам божьим. Так, Блок ассоциируется в сознании Юрия Живаго с «явлением Рождества во всех областях русской жизни», и оттого вместо статьи о Блоке появляется мысль «написать русское поклонение волхвов», стихи о рождении Христа.

Но, ставя поэтов вровень с самим Сыном Божьим, Пастернак не приписывает им ни желания переделывать мир, ни способности творить иную реальность. Талант в понимании Юрия Живаго есть «дар жизни», а «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования». И чудотворство поэтов состоит в том, что они *увекочивают* жизнь — все бывшее, все существовавшее, все то, что несло на себе печать хрупкого чуда жизни, они воплощают в своем художественном мире. И тем самым спасают от забвения. Так они, поэты, побеждают смерть¹.

¹ Это давняя, выношенная идея Пастернака. Впервые она была высказана им в докладе «Символизм и бессмертие» (1913). Но и в 1950-е годы Пастернак хорошо помнил содержание доклада и в своих мемуарах «Люди и положения» (1956—1957) так излагал его основные идеи: «Я предполагал в докладе, что от каждой умирающей личности остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась при жизни и которою он участвовал в истории человеческого существования. Главную целью доклада было выставить допущение, что, может быть, этот предельно субъективный и всечеловеческий угол, или выдел души, есть извечный круг действий и главное содержание искусства. Что, кроме того, хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям» (*Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. — Т. 4. — С. 320).

«Жизнь символична, потому что она значительна», — это утверждение, высказанное в свое время Николаем Николаевичем Веденяпиным, становится некоей творческой программой поэта Юрия Живаго. Проникшийся чувством значительности жизни, он в ней самой (а не *над* ней или *за* ней), в ее естестве ищет символическое содержание — глубинный и масштабный духовный смысл. Если природа свою одухотворенность таит в себе, то поэты в художественном претворении раскрывают, выводят на свет красоту мира, которая бывает без них сокрыта от людей. Они заставляют осознавать жизнь как красоту, как чудо, а значит — находить смысл в земном существовании. Вот то священное деяние, которое совершает доктор Живаго, вот в чем он приравнивается к Спасителю.

За это — за жизнь поэтическую, за вечное творческое озарение, которое открывает даже в хаосе повседневности чудо и красоту, оправдывающие человеческое существование, — Юрий Живаго награждается самой дорогой наградой в жизни — любовью. Для Юрия и Лары любовь есть высшее проявление чуда бытия — «наслаждение общей лепкою мира, чувство соотнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной».

В романе «Доктор Живаго» любовь представлена равной поэзии, ибо она тоже озарение. И тоже творчество — дарующее новую жизнь и тем самым вырывающее и выручающее из хаоса небытия человеческое существо. Именно в таком семантическом ключе дано описание Тони после родов:

Тоня возвышалась посреди палаты, как высилась бы среди бухты только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к матерiku жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда. Она только что произвела высадку одной такой души и теперь лежала на якоре.

Весь ассоциативный план здесь задан по контрасту с мифологическим архетипом «лодка Харона»: если Харон доставлял души умерших в Аид, то женщина-мать доставляет души родившихся на землю. И в материнстве своем она видится тоже равной Богородице: «Мне всегда казалось, что всякое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства», — записывает Юрий Живаго.

Женщины в романе — Тоня, Лара, Марина — это в определенном смысле единый образ — образ Любящей, Благодарной и Дарующей. В каждой из них естественно и гармонично сращены все три ипостаси — возлюбленной, жены и матери. И каждая из них в какое-то время жизни Юрия Живаго делала его существование целостным и наполненным великим счастьем со-бытия с миром.

В любви испытывается личность, здесь со всей ясностью раскрывается нравственная основа человеческой индивидуальности.

Далеко не случайно, что именно в сюжете любви автор сталкивает двух главных антиподов — Живаго и Стрельникова (бывшего Патулю Антипова)¹. Оба они Личности, в каждом из них перво-степенная роль принадлежит индивидуальному самосознанию. И оба они поэты по существу своему. Но Юрий Живаго ищет поэзию в том, что *задано самой жизнью*, а Стрельников хочет *переделать жизнь*, чтоб она стала поэзией². В сюжете любви противостояние между естественностью и насильственностью оборачивается тем, что Стрельников и здесь ломает себя, ломает жизнь Лары, семьи, чтоб доказать свое право на самостоянье. И вся история превращения смешливого и общительного Патули Антипова в «презрительного ипохондрика», а затем в жесткого краскома Стрельникова, которого народная молва нарекла Расстрельниковым, и страшный его финал (изоляция от всех, подобно загнанному волку, и самоубийство) — все это есть результат амбициозного стремления навязать живой жизни диктат железной воли, самоутвердиться в роли управителя мира и властителя судеб. А Живаго, не ломая жизнь, соединяется с Ларой, потому что по закону бытия они были предназначены друг для друга и все равно нашли бы друг друга в этом хаосе истории.

Но в более обобщенном плане в антитезе Живаго и Стрельникова сопоставляются два вида индивидуальностей: один вид — индивидуальность, для которой идея самости, сознание ценности личностного начала в себе самом становится главным стимулом к самоутверждению, которое, как правило, осуществляется любой ценой. В Стрельникове Пастернак уловил один из психологических парадоксов эпохи: те, кто выбился в ряды вожakov революции, «люди власти», кто повел за собой толпы под ло-

¹ Американский славист Д. Бетеа находит в оппозиции «Живаго — Стрельников» аналогию с евангельской оппозицией «Христос — Антихрист». Первый «обещает пространственно-временную версию теодицеи, основанную на реальных концах и началах», а второй «не может забыть и простить грехи, совершенные в прошлом (поэтому он всегда попадает в ловушку “посредине”), и в ответ на несправедливость истории требует наказания и возмездия» (*Bethea David. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. — Princeton, 1989. — P. 232.*)

² Интересны рассуждения М.Крепса об ассоциативной ауре фамилий этих героев: «Стрельников в романе несомненно антипод Живаго. Математик Стрельников, ставший комиссаром и переделывающий общество насилием, противопоставлен врачу Живаго. Если последний лечит людей, то первый их калечит. (Это противопоставление содержится и в самих их фамилиях: миссия первого — стрелять, миссия второго — оживать, то есть вселять жизнь.) Не случайно роман называется не «Юрий Живаго» а именно «Доктор Живаго», то есть заглавие подчеркивает именно христианскую миссию человека в мире, направленную на жизнь-исцеление, воскрешение. Именно в этом близость Живаго Христу, то есть в понимании своей человеческой миссии, своего призвания в мир, а не в каждодневном исполнении тех или иных предписаний» (*Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты. — Tenaflly, 1984. — С. 31.*)

зунгами всеобщего равенства, на самом деле заражены бешенством самоутверждения, и реки крови, которые они пролили, были платой за их неистовую жажду самовозвышения. Но есть другой вид индивидуальности — те, в ком развитое чувство собственного «я» рождает уважительное отношение к достоинству других личностей, признание за ними меньших прав на осуществление собственного духовного предназначения. Для таких людей самореализация состоит в производимом усилиями собственной души деянии, которое направлено на содействие возвышению других людей до личностного существования. Это — путь Юрия Живаго¹. В стихах своих он определил его так:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Так проживает свою короткую, очень обыденную, полную мелких неурядиц и больших катастроф жизнь Юрий Андреевич Живаго. К концу своего земного срока он даже опускается и внешне, и физически. И умирает он как-то походя — задыхаясь в трамвайной толчее, буквально выпадая из вагона². А жизнь идет своим чередом, и бессмертная мадам Флери «в десятый раз обогнав трамвай и, ничуть того не ведая, обогнала *Живаго* и пережила его». Только вроде бы неуместная в прозаическом тексте просодия ста-

¹ Такая позиция существенно отличалась от идеологических стереотипов своего времени, когда любой акцент на личностном начале, мало-мальский интерес к индивидуальности автоматически вызывал обвинения в «индивидуализме». Даже большие мастера и серьезные мыслители, случалось, осуждали роман Пастернака по этой схеме. Вот, к примеру, мнение Василия Гроссмана, высказанное в частном письме: «Как далека от христианства эта пастернаковская проповедь христианства. Христианство лишь средство утверждения его особенной, талантливой, живаговской личности. Какая нищета таланта, равнодушного ко всему на свете, кроме самого себя, таланта, который не горюет о людях, не восхищается ими, не жалеет их, не любит их, а любит лишь себя, восхищен «самосозерцанием духа своего». Худо нашей литературе!» (Письмо С. Липкину от 29 марта 1958 г. // Вопросы литературы. — 1997. — № 1—2. — С. 271). Гроссману, приверженцу классического реализма с его социальным пафосом и социальным же историзмом, оказались совершенно чужды иные представления об отношениях между личностью и социумом.

² Поразительное совпадение: у Бориса Поплавского, одного из самых талантливых поэтов русского зарубежья, есть такие строки: «А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу, / Упав под колеса с улыбкою смертной тоски» (*Поплавский Б.* Собр. соч.: В 2 т. — Berkeley, 1980. — Т. 1. — Р. 70). Это написано где-то в начале 1930-х годов, но словно в присутствии романа «Доктор Живаго». Заметим, что Поплавский в физической гибели Гамлета (под колесами трамвая) видит осуществление мечты «уйти на свободу». А пасть на землю даже в смерти есть восстановление утраченного родства со своим первоначалом. См. у Бродского: «...Между выцветших линий / на асфальт упаду. <...> И увижу две жизни / далеко за рекой, / к равнодушной отчизне / прижимаясь щекой».

вит акцент на этом эпизоде, столь заурядном для этого суматошного, раздерганного мира.

Но такое нарочито сниженное изображение смерти героя сменяется его апофеозом за сюжетным финалом, в эпилоге. Смерть Юрия Андреевича пришлась на 1929 год (год «великого перелома», действительно, переломавшего жизнь миллионов), далее отмечены и с невиданной для 1950-х годов откровенностью охарактеризованы последующие смертельные потрясения в жизни страны (коллективизация, которая «была ложной, неудавшейся мерою», «беспримерная жестокость ежовщины», реальные ужасы самой кровопролитной за всю историю человечества войны) — и после всего этого, несмотря на все это, остаются стихи Юрия Живаго, которые любовно собраны и сохранены его преданным «Левием Матвеем» — Евграфом Живаго. Это вещественная, осязаемая материализация идеи бессмертия. В стихах, выразивших его мироощущение и миропонимание, герой романа сохранил свою душу, и она вновь вступила в общение с жизнью.

«Евангелие от Юрия Живаго»

В определенном смысле роман «Доктор Живаго» есть книга о том, как его герой писал свой стихотворный цикл, «куски и главы жизни целой отчеркивая на полях». А с другой стороны, этот цикл есть *лирическое резюме истории Сына Человеческого, дающее в отточенной, лапидарной форме канву жизни героя в его непосредственной соотнесенности с историей Иисуса Христа.*

В «Стихотворениях Юрия Живаго» идут, проникая друг в друга, два лирических сюжета. Первый — сюжет чуда жизни. Второй — сюжет роковой предопределенности человеческой судьбы. Оба сюжета развиваются параллельно, порой в диалогическом противочувствии, когда ощущение неизбывной печали, разлитое в одном стихотворении («Колеблется земли уклад:/ Они хоронят Бога». — 3. «На Страстной»), перебивается в следующем стихотворении упоением чудом жизни («Ошалелое шелканье катится,/ Голос маленькой птички ледащей/ Пробуждает восторг и сумятицу/ В глубине очарованной чаши». — 4. «Белая ночь»).

В первом сюжете возникает пестрая, набросанная яркими мазками картина повседневной, обыденной жизни. Она в обыденном чудесна и в повседневном празднична. Поэт даже эпатазирует своего читателя, намеренно делая носителями высокого эстетического смысла вещи, традиционно противоположные каноническим представлениям о прекрасном:

Как у дюжей скотницы работа,
Дело у весны кипит в руках.
<...>

Настежь все, конюшня и коровник.
Голуби в снегу клюют овес.
И всему живитель и виновник —
Пахнет свежим воздухом навоз.
(2. «Март»)

И здесь, среди этого нечопорного чуда жизни свершается столь же нечопорное чудо любви, любви раскованно чувственной:

Ты так же сбрасываешь платье,
Как роща сбрасывает листья,
Когда ты падаешь в объятья
В халате с шелковой кистью.
(12. «Осень»)

Но с начала второй половины цикла — со стихотворения «Август» (14), где описан вещий сон лирического героя о собственной смерти и похоронах, — в эмоциональном мире цикла значительно усиливается тема роковой предопределенности и все более отчетливо проступает сюжетная канва Нового Завета, начиная от рождения Иисуса (18. «Рождественская звезда») и кончая приходом Христа в Иерусалим (22. «Дурные дни») и его арестом (25. «Гефсиманский сад»).

Судьба смертного человека незаметно перетекла в судьбу бессмертного Иисуса Христа. Их объединило общее состояние души — поклонение «чуду жизни» и полная душевная самоотдача во имя утверждения и сохранения феномена бытия как этицированного существования. Объясняя замысел своего романа, Б. Пастернак писал: «Это не страх смерти, а сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге с тем, чтобы если уж чему-нибудь пропадать, то чтоб пропадало безошибочное, чтоб оно гибло не по вине твоей ошибки»¹. За этим стоит трагедийное миропонимание, безыллюзорное и гордое: ясное сознание того, что всем, кто рождается в этом мире, достается великое чудо жизни и суждены великие муки жизни, что каждый человек, когда бы и где бы он ни родился, обречен нести тяжкий крест судьбы. XX век с его невиданными катаклизмами оказался едва ли не самым тяжким за всю историю рода людского испытанием способности человека оставаться личностью в самых обезличивающих условиях существования. И параллелизм между судьбой Юрия Живаго и судьбой Иисуса Христа стал в романе Пастернака важнейшим способом открытия нравственной сущности противоборства человека со своим временем и со смертью. В романе «Доктор

¹ Письмо О. М. Фрейденберг от 30 ноября 1948 года // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. — Т. 5. — С. 474.

Живаго» «человек, ни капельки не звучащий гордо» — не сосуд трансцендентального Духа, а сама живая, чувствующая душа, возведен вровень с Иисусом Христом. Борис Пастернак утверждает равнодостоинство земной жизни «оличенного» человека, его радостей и тяжких мук, его трагедии существования, и той судьбы, которая стала для человечества символом Добра, Великомученичества и Бессмертия.

* * *

Непредвзятому взгляду видны несомненные связи между «Русским лесом» Леонида Леонова и «Доктором Живаго» Бориса Пастернака¹. Причем эти связи не по мелочам, а по существу. Как ни разнятся творческие индивидуальности этих двух больших художников, в своих романах они вступили в полемику с одним и тем же противником — официальной идеологией революционного экстремизма, и оба отвергли ее на общей основе — распознав в

¹ История творческих отношений Б. Пастернака и Л. Леонова совершенно не изучена. В собрании сочинений Пастернака, где далеко не полно представлено эпистолярное наследие поэта, есть несколько неофициальных высказываний Пастернака о Леонове, из которых видно, что между ними были не только расхождения, но и периоды довольно близких отношений. Так, в 1936 году, участвуя в дискуссии о «формализме», Пастернак, как он позже писал друзьям, «имел глупость заступиться за других, за Пильняка, за Леонова» (*Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. — Т. 5. — С. 357). В годы Отечественной войны Пастернак и Леонов активно сотрудничали в руководстве писательской колонией в Чистополе: «Несказанно облегчает наше существование та реальность, которую мы здесь впятером друг для друга составляем, — я, Федин, Асеев, Тренев и Леонов», — сообщал поэт Л. А. Пастернак (Там же. — С. 413). Из опубликованных писем также видно, что Пастернак очень высоко ценил творческий дар Леонова и в то же время порицал его за конформизм. Сообщая о литературных собраниях в Чистополе, он особо отмечает: «На них с бесподобным блеском выступает Леонов» (Там же. — С. 409). Рассказывая в письме Е. В. Пастернак о том, как маститые писатели, Тренев и Федин, взявшись написать по заказу «оборонные пьесы», потерпели творческое поражение, Пастернак особо оговаривается относительно Леонова (видимо, имея в виду пьесу «Нашествие»): «Только Леонову, благодаря безмерности его дарования, удалось написать талантливую и блестящую неправду, которая очаровывает на протяжении всей завязки и разочаровывает только к концу» (Там же. — С. 419).

Есть основания полагать, что и Леонову был не безразличен Пастернак и его судьба. Об этом, в частности, свидетельствует следующая запись в дневнике К. И. Чуковского от 5 сентября 1946 г.: «Сегодня был у меня Леонов. Говорит: почему Пастернак мешает нам, его друзьям, вступить за него? Почему он болтает черт знает что?» (Вопросы литературы. — 1990. — № 2. — С. 127). Как раз в первых числах сентября, буквально через двадцать дней после опубликования в газетах постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», Фадеев на заседании правления президиума Союза писателей бросил в адрес Пастернака очень опасное по тем временам обвинение в том, что он не признает «нашей идеологии» (см. об этих событиях: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. — М., 1989. — С. 585). Вероятно, Леонов в этой связи и предлагал каким-то образом вступить за него.

революционном насилии деяние, противное самому естеству жизни и разрушительное для человеческой души. Между мотивами и образами «Русского леса» и «Доктора Живаго» есть немало перекличек. Перекликаются образы «мальчиков и девочек», зараженных романтикой революционной переделки мира. Перекликаются пары главных антагонистов: Живаго и Стрельников так же, как Вихров и Грацианский решительно расходятся между собой в отношении к вечным законам жизни — первые признают власть этих законов над человеком, вторые хотят сами властвовать над ними. И оба автора указывают на одну и ту же нравственную эпидемию, принесенную ветром революционного экстремизма: Пастернак — «дух трескучей фразы», «в систему возведенное криводушие», Леонов — «миметизм».

Наконец, в «Докторе Живаго» и «Русском лесе» умозрительным доктринам революционной переделки мира противостоит то, что оба писателя обозначили одним понятием — «чудо жизни». Этот образ-символ наполнен в обоих романах одним и тем же смыслом: он представлен в качестве исходной онтологической категории, незыблемой основы человеческого существования и извода всей иерархии духовных ценностей. Причем в каждом романе «чудо жизни» наиболее осязаемо и зримо воплощается в картинах природы и прежде всего в образах леса.

Но далее между автором «Русского леса» и автором «Доктора Живаго» начинаются глубокие расхождения.

В романе «Русский лес» закон природы стал высшей эстетической и этической инстанцией. У Леонова столь же природны понятия *народ* и *нация*, не случайно в романе есть образ — «человеческий лес». Любимые герои Леонова, поклоняющиеся «чуду жизни», видят свое счастье в слиянии с природой, с народом, нацией. В таком сообществе проблема самоценности человека, его «личностность» не то что отвергается, она просто не ставится, она несущественна — на острие конфликта выдвигается вопрос о преодолении разобщенности между людьми и о восстановлении человеческого сообщества на почве со-природности людей. Отсюда — пронизывающий весь роман Леонова пафос народа и национальной общности. На этой почве и образуются зоны согласия между эстетической концепцией «Русского леса» и общими идеологическими установками соцреализма.

Герой романа «Доктор Живаго» не исчерпывает себя укорененностью в природе. Его со-природность с другими людьми как живыми существами переходит в со-духовность с другими личностями. И над миром природы как изводом человеческого существования у Пастернака возвышается взращенный ею духовный мир, освещенный образом Иисуса Христа, того, кто первым извлек из стихии природной экзистенции нравственные законы, следование которым преображают человека в Личность.

В такой иерархии ценностей понятия «народ» и «нация» не играют роли абсолютов, они скорее промежуточны. Ибо всякий социум состоит из людей, и если у них природное не перерастает в личностное, то и класс, и нация, и народ остаются охлосом, толпой, страшной в своих стихийных проявлениях. А личностный критерий оказывается куда более масштабной и фундаментальной основой единства людей — он объединяет и отдельных людей, и целые народы в *человечество*, уравнивает их в духовной миссии быть сыновьями Божьими¹.

Именно эти концептуальные расхождения между романами «Доктор Живаго» и «Русский лес» сказались на их роли в историко-литературном процессе. Леонов, расшатывая посредством «миметизма» соцреалистический миф о благостности революционного развития мира, все-таки оставался в рамках соцреалистической парадигмы с ее культом социума. Пастернак же открыто отвергает соцреалистическую мифологию и созидает свою художественную вселенную совсем на иных эстетических основаниях.

Исследователи указывают как ближние, так и дальние связи романа Пастернака с литературной традицией. Тут и перекличка с булгаковским романом «Мастер и Маргарита»², и контакты с более давними и, главное, оборванными традициями — традициями экспрессионистской прозы 1920-х годов, опытами постсимволистского романа 1910-х годов³. Но все же, на наш взгляд, в

¹ Известный русский философ Ф. Степун следующим образом интерпретировал отношение между понятиями «личность» и «народ» в романе «Доктор Живаго»: «...В том “новом способе существования и новом виде общения, которое называется Царством Божиим” и в котором — это главная мысль Пастернака — нет народов (в языческом смысле слова), а есть лишь личности, Пастернаку кажется каждый в себе замкнутый факт до тех пор бессмыслицей, пока в него не будет внесен смысл. Смыслом же, осмысливающим факт, Пастернак считает порожденную христианством “мистерию личности”. Личность же не всегда есть отдельная человеческая особь, ею может быть и народ, но “не просто народ, а обращенный, претворенный народ”. Все дело, восклицает Доктор Живаго, именно в “в превращении, а не в верности старым основаниям”» (Степун Ф. Б.Л. Пастернак (1959) // Лит. обозрение. — 1990. — № 2. — С. 70, 71).

² На эту связь указывает М. Чудакова в статье «Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов» (Лит. обозрение. — 1990. — № 5).

³ «Форма, в которой написан “Доктор Живаго”, весьма отличается от формы традиционного русского и даже европейского романа XIX—XX веков. Этим обстоятельством объясняется то, что очень многие иностранные, а отчасти и русские читатели, не прошедшие через символизм (“Петербург” Белого), находят образы, созданные Пастернаком, весьма смутными и трудноуловимыми», — писал Ф. Степун (Лит. обозрение. — 1990. — № 2. — С. 69). Однако влияние символистской прозы (и прежде всего Андрея Белого) весьма сомнительно — она в принципе не совмещается со стремлением автора «Доктора Живаго» к «незаметному стилю». Эволюция отношения Пастернака к стилю Андрея Белого отчетливо видна при сопоставлении высказываний о нем — восторженных в «Охранной грамоте» (1929) и критических в очерке «Люди и положения» (1956).

наибольшей степени «Доктор Живаго» связан с еще более давней традицией — традицией христианской эстетики и художественно-религиозной литературы. Корни этой эстетики лежат в евангельских сказаниях, в житиях святых, в «видениях» и пророчествах. А в светской литературе, начиная с рыцарских романов о святом Граале, эта культура существует как некая «струя», которая то усиливается, то ослабевает. Эта «струя» достаточно явственно присутствует в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского, но в качестве доминанты художественной системы выступает в творчестве некоторых писателей «второго ряда» — Н. Лескова, П. Мельникова-Печерского, в XX веке — А. Ремизова, Б. Зайцева, И. Шмелева. Связью с этой, не самой приметной линией в русской литературе и можно объяснить парадокс «Доктора Живаго» — явственное ощущение его укорененности в национальной традиции и впечатление его необычности, даже шокирующей новизны.

Сам Пастернак определял место своего романа в координатах больших историко-литературных систем следующим образом: «Социалистическим реалистом я не стал. Но реалистом я стал». Это сказано в 1958 году, после завершения романа¹. А в 1947 году, в пору активной работы над рукописью, Пастернак говорил о своем стремлении «дать прозу, в моем понимании реалистическую»². Здесь примечательно это — «в моем понимании». И в самом деле, роман «Доктор Живаго» весьма далек от того типа реалистического романа, который сложился в XIX и сохранялся в XX веке. Пренебрежение разработкой причинно-следственных мотивировок в движении сюжета, апсихологизм в изображении характеров, отказ от наработанной в реалистической прозе манеры объективированного повествования («романного слова») — все это дает достаточно веские основания для суждений, подобных тому, которое высказал В. Шаламов: ««Доктор Живаго» — последний русский роман. «Доктор Живаго» — это крушение классического романа, крушение писательских заповедей Толстого. «Доктор Живаго» писался по писательским рецептам Толстого, а вышел роман-монолог, без «характеров» и прочих атрибутов романа XIX века»³.

Однако вряд ли «Доктор Живаго» создавался «по писательским рецептам Толстого». Сам Пастернак указывает на иные ориентиры. Эти указания мы находим и в тексте романа (прежде всего в писательских записях Юрия Живаго, от которых никоим образом не дистанцируется повествователь), и в эпистолярном наследии поэта. Так, автор посчитал нужным ввести в текст романа следующую запись Юрия Живаго: «Беспорядочное перечисление вещей

¹ Die Zeit. — 1958. — 16.01.

² Чуковская Л. Из дневниковых записей (5 апреля 1947 года) // Лит. обозрение. — 1990. — № 2. — С. 91.

³ Шаламов В. О прозе // Левый берег. — М., 1989. — С. 545.

и понятий, с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с натуры». Живаго называет это «языком урбанизма», соответствующим современному городу с его толпами, спешкой, суетой, и полагает, что «постоянно, день и ночь шумящая за стеной улица... тесно связана с современной душою», как увертюра со спектаклем.

Это суждение проливает свет на один из принципов художественной стратегии Пастернака — воспринимать хаотическое состояние мира как неоспоримую и вескую данность, которой нельзя пренебрегать, а, наоборот, следует сохранить в художественном претворении ощущение живого контакта человека с нею. Но, с другой стороны, Пастернак не склонен апологетизировать хаос, он пытается найти нравственный, человеческий смысл, которым он внутри себя таинственно самоорганизуется. И с этой целью поэт обращается к поиску архетипов, полагая при их посредстве увидеть общее в частном и уловить вечное в сиюминутном. Это не спонтанное решение, а творческий принцип, который Пастернак отчетливо отразил. Еще в «Охранной грамоте» под впечатлением поездки в Италию молодой Пастернак записывал:

Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что такое все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него опираются исходящие из него века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым, — актуальный момент текущей культуры¹.

В этом высказывании Пастернака заложен ключ к объяснению найденного им принципа художественного претворения действительности — принципа диалогического взаимопроникновения хаотически неустойчивой, становящейся и распадающейся современности с устойчивым, но тоже живым и постоянно возобновляющимся вековым архетипом, несущим в себе память культуры. Как мы видели, в структуре художественного мира романа «Доктор Живаго» этот общий принцип конкретизируется в живом взаимопроращении образов российской действительности первой трети XX века и библейского мифа о жизни и деяниях Иисуса Христа.

Отсюда следуют и другие существенные особенности творческого метода Пастернака. Возникающая на основе взаимопроращения современности и мифа единая модель мира носит

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. — Т. 4. — С. 208.

трансисторический характер, но это не отказ от историзма, а преодоление ограниченности историзма социального толка и возвышение к историзму иного масштаба, в котором жизнь человека предстает в координатах судеб человечества и в системе ценностей общецивилизационных (общекультурных). В таком художественном континууме образ человека переливается через рамки той типизации, которая исчерпывает тайну души воздействием конкретно-исторических обстоятельств. В образах романа «Доктор Живаго» происходит «переход от индивидуального характера к архетипическому»¹, и это не уводит человека из живой современности, а, наоборот, позволяет прозреть характер на всю глубину, увидеть в его сумбуре и метаниях трагический и великий труд души, стремящейся преодолеть тьму и забвенье и укорениться в вечности.

4. Взгляд с другого берега: «Лолита» Владимира Набокова (1953)

Сопоставление «Лолиты», написанной В. В. Набоковым (1899—1977) на английском языке во время американского периода его эмиграции, с такими романами, как «Русский лес» и «Доктор Живаго», может показаться странным. Если романы Леонова и Пастернака представляют собой масштабные полотна, обобщающие трагический опыт русской истории XX века, то действие романа Набокова разворачивается в Америке и сосредоточено вокруг любви взрослого мужчины к 12-летней девочке — сюжет, откровенно лишенный претензий на историческую масштабность.

Более того, в послесловии к американскому изданию «Лолиты» (1958) Набоков жестко противопоставил свое творчество тому, что он язвительно обозначил как «Литературу Больших Идей», к которой он относил Бальзака, Горького, Томаса Манна. В постскриптуме к русскому изданию «Лолиты» (1965) он добавил к этому списку советские романы с «картонными донцами на картонных же хвостах-подставках или... лирическим доктором с лубочно-мистическими позывами, мещанскими оборотами речи и чаровницей из Чарской»². В этих саркастических микрорецензиях легко узнаются «Тихий Дон» и «Доктор Живаго». Неизвестны суждения Набокова о «Русском лесе», но вряд ли он был бы более снисходителен к этому роману.

¹ Это выражение взято из высказывания Р. Лангбаум: «...Функция литературного поколения... после Ницше, Фрезера и Фрейда, великих исследователей мифа и бессознательного — совершить переход от индивидуального к архетипическому. <...> Психологический интерес переходит в мифологический» (*Langbaum R. The Modern Spirit. Essays on continuity of XIXth and XXth century literature.* — N. Y., 1970. — P. 176, 177).

² Владимир Набоков: Pro et Contra. — СПб., 1997. — С. 93.

Однако нельзя не обратить внимание и на обстоятельства иного порядка. «Лолита» (закончена в 1953-м, впервые опубликована в 1955-м) была написана фактически тогда же, когда писались «Русский лес» и «Доктор Живаго». Издательская судьба «Лолиты» не уступает по сложности и драматизму судьбе «Доктора Живаго». Как пишет биограф Набокова, Б. Бойд: «Западные правительства поспособствовали успеху “Лолиты” в той же мере, в какой Советы, не желая того, помогли пропаганде “Доктора Живаго”»¹. (Он же указывает на такие интересные факты, как обсуждение вопроса о возможности перевода «Доктора Живаго» на английский Набоковым и отказ Пастернака от этой идеи (под предлогом, что-де Набоков «слишком завидует» его страдальческому положению), и длительное соревнование между «Лолитой» и «Живаго» в списках мировых бестселлеров 1958 года, и разрыв между Набоковым и его другом, известным американским критиком Э. Вильсоном, после того как последний опубликовал восторженную статью о «Живаго».)

Показательно, что «Лолита» — единственный из американских романов Набокова, который он сам полностью перевел, а вернее сказать, переписал на русский язык. Причем, сделал он это без малейшей надежды на публикацию романа в Советской России. Как он сам писал в уже упоминавшемся постскриптуме к первому русскому изданию 1965 года: «Издавая “Лолиту” по-русски, я преследую очень простую цель: хочу, чтобы моя лучшая английская книга — или скажем еще скромнее, одна из лучших моих английских книг, — была правильно переведена на мой родной язык»². Однако это не только «прихоть библиофила», но и внятный эстетический жест, указывающий на желание Набокова ввести свой роман в русский литературный контекст. А на то, что «Лолита» в глазах самого Набокова сразу же вступила в острые полемические отношения с «Доктором Живаго», указывает такой многозначительный факт, как явная ритмическая, синтаксическая и семантическая перекличка между стихотворениями Пастернака «Нобелевская премия» и Набокова «Какое сделал я дурное дело» — написанными в одном, 1959 году (Набоков несомненно писал свой текст как ответ на пастернаковский)³. Если у Пастернака:

Что же сделал я за пакость?
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей, —

¹ Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. — Princeton, 1991. — P. 373.

² Владимир Набоков: Pro et Contra. — С. 93.

³ Подробно об этом см.: Johnson, Barton D. Pasternak's *Zhivago* and Nabokov's *Lolita*. // The Nabokovian. — Vol. 14 (Spring, 1985). — P. 20—23; Hughes, Robert P. Nabokov Reading Pasternak // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. by Lazar Fleishman. — Berkeley, 1989. — P. 154, 155, 67.

то у Набокова:

Какое сделал я дурное дело,
и я ль развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей¹.

Но главное основание для сопоставления видится в принципиальной близости философской коллизии «Русского леса», «Доктора Живаго» и «Лолиты». Если в первых двух романах осмысляются последствия вторжения умозрительной утопии в органический порядок бытия, то Набоков доводит эту коллизию до архетипического истока: история отношений литературоведа, европейского эстета Гумберта Гумберта с американским подростком прочитывается как метафора вековечного конфликта между культурой и природой, а точнее, как метафора попыток изменить естественный порядок вещей усилием воли или энергией творчества. Набоков не только переводит эту ситуацию на категориальный язык модернизма, но и разворачивает ее, так сказать, в лабораторных условиях. Носителем идеи подчинения жизни умозрительному проекту становится у него достойный наследник всей традиции европейского модернизма (и романтизма). Гумберт ни в коем случае не преследует политические или социально-утопические задачи — его проект чисто эстетический и обращен только на Лолиту: «перedelка жизни» носит подчеркнуто камерный характер.

К каким же выводам приводит Набокова его эксперимент, явно нацеленный на переосмысление опыта европейского и русского, в том числе модернистского (подобно тому, как «Русский лес» ревизует соцреалистическую идеологию, а «Доктор Живаго» посвоему подводит итоги русской реалистической традиции)?²

Романтический и модернистский коды «Лолиты»

Главный герой этой самой знаменитой и скандальной книги Набокова не только живет, повинувшись исключительно эстетиче-

¹ На обращенность «Лолиты» к русским контекстам указывает и финал этого стихотворения: «Но как забавно, что в конце абзаца,/ корректору и веку вопреки,/ тень русской ветки будет колебаться/ на мраморе моей руки».

² Закономерно, что «Лолита» и послевоенное творчество Набокова в целом часто интерпретируются как переходный мост, соединяющий культуру европейского модернизма с новой эстетикой — постмодернизмом, доминирующим в мировой культуре 1960—1980-х годов (эта точка зрения развивается в работах М. Котюрье, М. Медарич, Б. Макхейла). См.: *Couturier Maurice. Nabokov in Post-modernist Land // Critique*. — Vol. XXXIV. — № 4 (Summer), 1993. — P. 247—260; *Medaric Magdalena. Набоков и роман XX столетия // Russian Literature*. — Vol. 29. — P. 79—100 (перепечатано в сборнике: Владимир Набоков: Pro et Contra. — СПб., 1997. — С. 454—475); *McHale Brian. Postmodernist Fiction*. Routledge. — N.Y.; L., 1987.

скому закону. Не менее показательно и то, что Набоков отдает Гумберту, т.е. герою, все прерогативы положения автора-повествователя. Гумберт сам в письменном виде излагает «исповедь Светлокожего Вдовца» — историю своей любви к двенадцатилетней Долли Гейз. Мало того, что герой выступает в роли писателя, он еще рассказывает о том, как попытался реализовать свой художественный проект в самой жизни. «Лолита» в этом смысле прямо продолжает линию, идущую от таких романов Набокова, как «Приглашение на казнь» и «Дар», ставших классикой русского модернизма: это тоже повествование о самом процессе творчества, разомкнутом в пространство жизни.

Одной из существеннейших черт исповеди Гумберта является ее внутренний диалогизм, образуемый переплетением и полемикой двух контрастных кодов эстетического мировосприятия. Один из этих кодов монополизирован самим Гумбертом и лежит в основе его личностной, философской и эстетической самоидентификации. Условно говоря, это код *романтической культуры*.

Его знаки повсюду. Они и в постоянной ассоциативной игре, которую ведет профессиональный литературовед Г.Г. с классиками романтизма — Эдгаром По и Проспером Мериме¹. Высокой романтической поэзией просвечен даже сухой список класса Долли из Рамздэльской гимназии. Г.Г. недаром называет его лирическим произведением: имена соучениц Долли вызывают многочисленные и целенаправленно романтические ассоциации — Анджел Грация, Байрон Маргарита, Гамильтон Роза, Дункан Алиса, Кармин Роза, Мак-Кристал, Мак-Фатум, Фантазия Стелла, Кеннет Найт (Knight — рыцарь)... А рядом импровизации на шекспировские темы: Миранда («Буря») Антоний («Антоний и Клеопатра»), Миранда Виола («Двенадцатая ночь»). То и дело возникают отблески сюжетов романтических литературных сказок. Сначала сказки о Синей Бороде — в истории двух жен Г.Г., тем более что налицо прямые сигналы игры с этой темой: то Шарлотта деловым тоном спросит про запертый ящик в столе Гумберта — почему-де он заперт, он «ужасно какой-то гадкий» (чтобы, затем, взломав его, найти свою смерть), то Г.Г. меланхолически пробормочет: «Мне всегда жаль Синей Бороды. Эти brutальные братья»². Есть и другие примеры: «не помню, упомянул ли я название бара, где я завтракал в предыдущей главке? Он назывался так: “Ледяная Королева”. Улыбаясь не без грусти, я сказал Лолите: “А ты — моя ледяная принцесса”. Она не поняла этой жалкой шуточки». Или реплика Г.Г. по поводу городка, где он потерял

¹ Эти связи, как и многие аналогичные отсылки к Руссо, Достоевскому, Рембо, Верлену, Джойсу, Прусту, тщательно исследованы прежде всего в комментариях А. Аппеля и «Ключах к “Лолите”» К. Проффера.

² Все цитаты приводятся по изданию: *Набоков В. Лолита*. — М., 1989.

Лолиту, — городок зовется Эльфинстон: «он у них тонкий, но страшный», — добавляет русскоязычный Гумберт. Или характерная отсылка (не единственная) к неоромантической сказке Кэрролла: Г. Г. выматривает «нимфетку с длинными волосами Алисы в стране чудес (маленькой прелестницы счастливого собрата)...»

Впрочем, в «Лолите» код романтической культуры лишен жесткой привязки к XIX веку. Речь вернее вести о романтическом типе сознания, романтическом духовном комплексе (в диапазоне от Руссо до Пруста), в XX в. нашедшем новое воплощение в культуре модернизма. Не случайно Бодлер и Рембо, эти отцы европейского модернизма, постоянно занимают Гумберта — в том числе и профессионально: ведь он пишет историю французской поэзии XX века. В известном послесловии «О книге, озаглавленной “Лолита”» (1958) (ставшем составной частью романа, контрастно симметричной предисловию профессора Джона Рэя) Набоков не без раздражения реагировал на замечание (высказанное критиком Джоном Холландером) о том, что «Лолита» — это «роман с романтическим романом». Во-первых, потому что романтический код — это лишь одна сторона диалога, организующего монолог Гумберта. А во-вторых, потому что не с романтическим романом ведется здесь расчет, а с романтическим видением мира, в трансформированном варианте проступающем в основе всей культуры модернизма, и в том числе в основе большинства русских романов самого Набокова¹.

Но самое главное, что болезненная страсть Гумберта к нимфеткам — это, по сути дела, предельное воплощение специфического романтизма эпохи модерна. Начать хотя бы с того, что значит в эстетике Набокова тема детства: Вик. Ерофеев, например, утверждает, что мотивы детства у Набокова всегда таят в себе архетип рая, эдемского сада, прекрасного и утраченного². Интересно в этом смысле, что «Лолита» была написана фактически сразу же после «Других берегов» — книги, в которой эта поэзия детства достигает наивысшей концентрации. Отсюда понятно, почему для Гумберта так важна память о детской любви к

¹ О переключках между программой Гумберта и художественными концепциями русских символистов см. в работах Д. Рэмптона и В. Александрова (*Rampton David. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels.* — Cambridge UP, 1984. — P. 101—121; *Alexandrov Vladimir. Nabokov's Otherworld.* — Princeton, 1994. — P. 160—185). О полемике «Лолиты» с модернистскими романами самого Набокова свидетельствует, например, такая ироническая автоцитация: фраза Г. Г. «Вот он тут говорит, Шарлотта, что тебя убили. Но никакой Шарлотты в гостинной не было», — не может не вызывать ассоциацию с финалом «З-цшты Лужина» («Но никакого Александра Ивановича не было»). Замена романтического гения и его самоубийства стереотипной американской пошлячкой и ее истерически-нелепой гибелью весьма характерна для набоковских методов художественной полемики.

² См.: *Ерофеев В. В.* Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. — 1988. — № 10.

«Аннабелл Ли» и почему именно девочка (а не женщина), нимфетка, становится его идеалом. Для Гумберта нимфетки тем и отличаются от прочих прелестниц, что находятся на «невесомом острове заворонченного времени». И не похоть движет героем, а в сущности романтическое желание выпасть из течения времени и вернуться в эдемский сад вечного детства. «Ах, оставьте меня в моем зацветающем парке, в моем мшистом саду. Пусть играют они <нимфетки> вокруг меня вечно, никогда не взрослея», — восклицает Гумберт в самом начале романа, и эта тема последовательнейшим образом разворачивается. Так, Лолита появляется перед первым, еще тайным для нее самой, «свиданием» с Гумбертом, держа в руках «великолепное, банальное, эдемски-румяное яблоко», и во время этого свидания, как записывает Г.Г., «реальность Лолиты была благополучно отменена». В прямой связи с этой темой возникает в романе мотив сновидения наяву, опять-таки явственно связанный как с романтической, так и с модернистской традициями: это сон-вымысел, сон-сказка, сон-счастье, это поэтическое освобождение от власти реальности.

*Поэзия и *poshlost*: нераздельность и неслиянность*

В соответствии с логикой набоковского стиля «литературному» коду Гумберта противоположен в романе не «жизненный», но тоже «литературный» код, вернее, целый букет таких кодов. Это коды пошлые — псевдоромантические, банальные, принадлежащие области *массовой культуры*. Автор «Лолиты» тщательнейшим образом пересказывает и показывает всю муру из журналов для юношества и для «молодой хозяйки», ссылается на книжки «Школьницы у костра» (авторша также носит знаковое имя — Шерли Хольмс) и «Твой дом — это ты»; стилизуется под шлягер про Карменситочку, воспроизводит сцены из вестерна, погружается в атмосферу туристической субкультуры с ее фальшивыми фетишами и завлекательными буклетами. Описывая свою семейную жизнь с Шарлоттой, Г.Г. не забудет подчеркнуть, что «обе серии были однородны, ибо на обе влиял тот же материал (радиомелодрамы, психоанализ, дешевые романчики), из которых я извлекал своих действующих лиц, а она — свой язык и стиль». Интонации сентиментальных женских романов отчетливо слышатся в письме Шарлотты к Гумберту, но и сам Гумберт по ходу своей исповеди, особенно в первой ее части, не раз восклицает: «...отдаю всю Новую Англию за перо популярной романистки!» В ряду пошлых кодов особо почетное место занимает фрейдизм (над которым Набоков, как известно, вообще издевался с редким постоянством): в диапазоне от описания гумбертовых скитаний по психиатрическим клиникам и того, как он надувал психиатров, в том числе и очень знаменитого профессора, «который славился

тем, что умел заставить больного поверить, что тот был свидетелем собственного зачатия», до описания пистолета, о котором Гумберт говорит так: «...оттяну крайнюю плоть пистолета и уплюсь оргазмом спускового крючка — я всегда был верным последователем венского шамана». Раздражение Г.Г. против фрейдизма вполне понятно: психоанализ пародийно переворачивает романтическую структуру мировосприятия — если Гумберт отменяет «низкое» высокой поэзией, то психоанализ, напротив, за любой поэзией прозревает половой комплекс.

И конечно же, в этой ойкумене пошлости есть свой центр, свой идол («Кумир мой» — так будут называться мемуары о нем) — им становится Клэр Куильти, популярный драматург, его портрет на рекламе сигарет «Дромадер» развешан повсюду, в том числе и в Лолитиной спальне. И это он похитит Лолиту у Гумберта.

Однако при всей контрастности романтико-модернистского кода и кодов масскульта Набоков принципиально разрушает намечающуюся антитезу поэзии и пошлости. Вернее, такую антитезу пытается выстроить Гумберт, но автор-творец постоянно демонстрирует (вопреки воле повествователя) тщетность этих попыток. Художественная оптика «Лолиты» двумерна, и чуть ли не каждый образ, каждый сюжетный ход обнаруживает свою изнанку, так как одновременно прочитывается и в системе знаков высокой культуры модернизма, и в контексте масскульта.

Особенно густо сплетаются эти коды на всем, что связано с самой Лолитой. Собственно, в этой двойственности — по Гумберту — и состоит главная тайна нимфеток:

Меня сводит с ума двойственная природа нимфетки — всякой, быть может, нимфетки: эта смесь в Лолите нежной мечтательной детскости и какой-то жутковатой вульгарности, свойственной курносой смазливости журнальных картинок. <...> Но в придачу — в придачу к этому мне чутся неизъяснимая, непорочная нежность, проступающая сквозь мускус и мерзость, сквозь смрад и смерть, Боже мой, Боже мой...

Вот почему за Лолиту ведут невидимый поначалу поединок антиподы: Гумберт и Куильти, поэт и пошляк. Вот почему столь возвышенный в коде Гумберта первый поцелуй Лолиты оказывается «подражанием подделке в фальшивом романе». Даже воледеленное обладание происходит совсем не так, как предполагает Гумберт, — не он Лолиту соблазняет, а Лолита его: «Для нее чисто механический половой акт был неотъемлемой частью тайного мира подростков, неведомого взрослым... Жезлом моей жизни Лолиточка орудовала необыкновенно энергично и деловито, как если б это было бесчувственное приспособление, никак со мной не связанное. Ей, конечно, хотелось поразить меня ухватками малолетней шпаны...» И в одной из любимых, по признанию самого

Набокова, сцен романа, когда Лолита, «как на замедленной пленке» или как во сне, подступает к подаркам, приготовленным Гумбертом, романтический ракурс незаметно сменяется стереотипной фальшью: «...вкралась в ожидавшие ее объятия, сияющая, размякшая, ласкающая меня взглядом нежных, таинственных, порочных, равнодушных, сумеречных глаз — ни дать, ни взять банальнейшая шлюшка. Ибо вот кому подражают нимфетки — пока мы стонем и умираем». Романтическое сновидение оборачивается набором подростковых штампов, эдакой полупристойной «кинухой». Вот почему и не удастся Гумберту воспользоваться сном Лолиты: этот традиционно романтический хронотоп не обладает, как выясняется по ходу сюжета, ожидаемой автономией по отношению к пошлой, подражающей масскульту реальности. Нет поэтому ничего удивительного в том, что поэтический список Лолитино класса оборачивается в изложении самой Лолиты перечнем «низовых» забав: так, «шекспировские» близнецы Антоний и Виола Миранда «не даром спали всю жизнь в одной постели», а спортсмен Кеннет Найт (рыцарь!) «выставлял свое имущество напоказ при всяком удобном и неудобном случае». Аналогичным образом отель с романтическим, и к тому же, непосредственно соотнесенным с «за мороженностью» Гумберта — охотника за нимфетками — названием «Привал зачарованных охотников» впервые возникает в памяти Шарлотты как символ комфорта; затем становится целеустремленно отыскиваемым местом, где Гумберт проведет первую ночь с Лолитой и — не зная того — впервые пересечется с Куильти, который здесь же, оказывается, сочиняет пьесу «Зачарованные охотники»; в школьной постановке этой псевдомодернистской поделки Лолита затем будет участвовать и при этом сблизится с Куильти, чтобы в конце концов сбежать вместе с ним от Гумберта... Такие переливы — закон поэтики «Лолиты».

Болезнь того: и сам Гумберт неумолимо подпадает под власть этого закона. Даже его внешность, на первый взгляд отмеченная печатью романтического избранничества («прямо-таки одурманивающее действие, которое интересная внешность автора — псевдокельтическая, привлекательно обезьянья, мужественная, с примесью чего-то мальчишеского — производила на женщин любого возраста и сословия»), вызывает впоследствии не только романтические, но и вполне банальные ассоциации: к примеру, ««красивый брюнет» бульварных романов». Или: «Впервые вижу, сэр, мужчину в шелковой домашней куртке — кроме, конечно, как в кинодрамах». Собственно говоря, и сюжетное поведение Гумберта вполне прочитывается в системе стандартов криминальной love story: соблазнитель — соблазненная; счастливый соперник — бегство с ним; месть похитителю... Гумберт сам предвосхищает финал своей истории, когда ернически импровизирует по канве не-

когого шлягера: «Выхватил, верно, небольшой кольт и всадил пулю крале в лоб». Правда, Г. Г. всадит пулю не в «кралю», а в соперника, но важен жест. А какой пародией на голливудский боевик выглядит драка Гумберта с Куильти: «...пожилые читатели наверно вспомнят в этом месте “обязательную” сцену в ковбойских фильмах, которые они видели в раннем детстве. Нашей потасовке, впрочем, недоставало кулачных ударов, могущих сокрушить быка, и летающей мебели. <...> Все сводилось к безмолвной, бесформенной возне двух литераторов, из которых один разваливался от наркотиков, а другой страдал неврозом сердца, и к тому же был пьян». И не из сентиментального ли женского романа взята Гумбертом манера в кульминационный момент зачитывать ненавистному сопернику приговор, исполненный в стихотворной форме?

Наконец, и противоположность между Гумбертом и Куильти отнюдь не отменяет их глубокого внутреннего сходства. Недаром уже первое упоминание о Куильти содержит в себе конспект судьбы Гумберта — именно так прочитываются названия пьес Куильти, автора «Маленькой Нимфы», «Дамы, Любившей Молнию», «Темных Лет», «Странного Гриба», «Любви Отца». В русском автопереводе Набоков подчеркнет это сходство близостью инициалов Г. Г. и К. К. (в английском варианте было С. Q.) Откровенно об этом сходстве говорит Гумберту Куильти: «Мы с вами светские люди во всем — в эротических вкусах, белых стихах, меткой стрельбе».

Кризис модернистского сознания

Диалогическое взаимопроникновение мотивов высокой модернистской и «низкой», массовой, культур в повествовании Гумберта обладает неожиданной для творчества Набокова художественной семантикой. По сути дела выясняется, что высокий модернистский код не отделен непроходимой границей от пошлых кодов псевдокультуры. Вернее, Набоков вполне сознательно разрушает эту прежде действительно неодолимую преграду. И Гумберт, пытающийся построить свою жизнь как литературное произведение, отнюдь не исключение. Все так живут. Исключительность Гумберта лишь в том, что он ориентируется на Эдгара По и Бодлера, а не на стереотипы массовой культуры.

Набоков в «Лолите» приходит к постмодернистскому образу культуры, разрушающему антиномию высокой, элитарной, и низкой, массовой, культур. (В 1968 году американский писатель и критик Лесли Фидлер в своем известном манифесте «Пересекайте границы, засыпайте рвы», демонстративно опубликованном в «Плейбое», провозгласит синтез массового и элитарного искусств как программу постмодернистского развития.) Набоков обнаруживает, что в современном мире высокая и низкая культуры играют одну и ту же роль, и именно поэтому способны перетекать

друг в друга. Что это за роль? Культура (любая) — как следует из романа Набокова — не развлекает, не поучает, не отвлекает от жизни, т.е. она, конечно, делает и то, и другое, и третье, но это не главные, а попутные задачи; главное же в том, что культура стремится полностью *заместить и заслонить реальность*. Люди, условно говоря, живут «по литературе» или «по кино», потому что жить «по жизни» невыносимо страшно.

В предисловии к первому американскому изданию «Лолиты» Набоков, перечислив несколько эпизодов романа, замечает: «Вот нервная система книги. Вот тайные точки, подсознательные координаты ее начертания...» Какие же эпизоды выделяет Набоков? Это либо моменты, когда код высокой культуры неприметно перетекает в своего пошлого двойника: Шарлотта, обрывающая прозаическим «уотерпруф» (водонепроницаемо) романтические проекты Гумберта, размышляющего о том, как бы ему избавиться от новоприобретенной жены (утопить?) и остаться наедине с падчерицей; фотографии Чайковского, Нижинского и Пруста, украшающие мансарду гомосексуалиста; госпиталь в Эльфинстоне, где истинное страдание и нежность Гумберта сплетаются с фарсовой, киношной интригой, разыгранной Куильти и Лолитой. Либо — что гораздо важнее — те моменты, когда за сеткой культурных оболочек вдруг просвечивает нагая жизнь. К примеру, эпизод «Касимбский парикмахер (обошедшийся... <Набокову> в месяц труда)»:

В Касимбе очень старый парикмахер очень плохо постриг меня: он все болтал о каком-то своем сыне-бейсболисте и при каждой губной согласной плевал мне в шею. Время от времени он вытирал очки об мое покрывало или прерывал работу дряхло-стреко-тавших ножниц, чтобы продемонстрировать пожелтевшие газетные вырезки; я обращал на это так мало внимания, что меня просто потрясло, когда он наконец указал на обрамленную фотографию посреди старых посеревших бутылочек, и я понял, что изображенный на ней усатый молодой спортсмен вот уже тридцать лет как помер.

В этом же ряду найдем и такие образы, как «бедная, брюхатая, невозвратимая» Долли Скиллер и ее смерть в Грэй Стар, «Серой звезде», столице книги, или наконец соборный звон из городка — «мелодия, которую я слышал, составлялась из звуков играющих детей... и тогда-то мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что ее голоса нет в этом хоре». Все это сцены, когда приоткрывается экзистенциальное значение жизни, и почти всегда оно, это значение, тождественно смерти или безвозвратной утрате. Культура, культурные стереотипы в принципе и заслоняют человека от этого, такого безнадежного, существа жизни. Кстати, это чувствует и сама Лолита: одно из самых мучительных для Гумбер-

та воспоминаний связано с тем, как она «необыкновенно спокойно и серьезно» говорит подружке: «Знаешь, ужасно в смерти то, что человек совсем предоставлен самому себе».

Об этой сцене Гумберт вспоминает тогда, когда понимает, что собственно поэтический смысл его проекта — возвращение в детство, на «невесомый остров замороженного времени» — провалился. Лолита не допускает Гумберта в свой тайный мир, отгораживаясь штакетником стереотипов, а Гумберт слишком поздно осознает, «что, может быть, где-то за невыносимыми подростковыми штампами, в ней есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца — дымчатая, обворожительная область, доступ к которой запрещен мне, оскверняющему жалкой спазмой свои отрепья...» Больше того, Гумберт, поклоняющийся поэзии детства, реально *отнимает* детство у Лолиты, безжалостно увеча ее жизнь. Это состояние также не укладывается в рамки культурных кодов — оно проступает, например, в выражении лица Лолиты, «трудно описуемом выражении беспомощности столь полной, что оно как бы уже переходило в безмятежность слабоумия — именно потому, что чувство несправедливости и непреодолимости дошло до предела»; оно — «в ее всхлипываниях ночью — каждой, каждой ночью», как только Гумберт притворялся, что уснул; оно — в невысказанной словами констатации во время последней встречи Долли с Гумбертом: «Ей не хватило, видимо, слов. Я мысленно снабдил ее ими (“...он <Куильти> разбил мое сердце, ты всего лишь разбил мою жизнь”»).

И то, что Лолита «умерла от родов, разрешившись мертвой девочкой» (как сообщается в предисловии Джона Рэя) — это логичный результат свершившейся бытийной трагедии: детство уже невозможно даже в новом варианте — в судьбе дочки самой Лолиты (особую многозначительность этой смерти придает и дата — 25 декабря: несостоявшееся Рождество).

Не случайно история Гумберта и Лолиты обрамлена образом сгоревшего дома. Сначала Г. Г. попадает в дом Гейзов из-за того, что дом Мак-Ку, где он намеревался пожить, «только что сгорел дотла». И в самом конце романа этот образ возникает уже в рассказе Лолиты о ранчо Куильти, с которого она сбежала и которое «сгорело дотла, ничего не осталось, только черная куча мусора. Это ей показалось так странно, так странно...». Гумберт здесь же, подчеркивая переключку мотивов, добавляет: «Что ж, у Мак-Ку было тоже похожее имя, и тоже сгорел дом».

Руины, черная куча мусора — вот что остается от реальности в результате целенаправленного замещения ее культурным канонам, не важно, каким именно, высоким или низким. Выхода нет: жизнь на уровне экзистенции невыносима, жизнь в непроницаемой оболочке культурных стереотипов разрушительна и внутренне катастрофична. Гумберт в конце концов понимает это. Недаром на протяжении всего романа он ведет заведомо проигранный поединок

с дьяволом, или Мак-Фатумом, как Гумберт именуется своего противника. Не случайно, потеряв Лолиту, Гумберт кожей чувствует, как в его жизни «на полном ходу раскрылась с треском боковая дверь и ворвался рев черной вечности, заглушив захлестом ветра крик одинокой гибели». И расправляясь в финале с Куильти, Гумберт фактически совершает самоубийство: и потому что убивает своего двойника, и потому что обрекает себя на смерть в тюрьме. Так обнажается катастрофичная сущность Гумбертова эксперимента не только по отношению к Долли, но по отношению к самому себе.

Причем в «Лолите» даже процесс творчества не спасает от отчаяния. Да, творческая свобода подарена персонажу, но роман построен так, что, еще не начав читать «исповедь Светлокожего Вдовца», мы благодаря профессору Джону Рэю узнаем, что умерли все: и сам Гумберт, и Куильти, и Лолита, и ее дочка. За пределами письма — смерть, а не видимое бессмертие повествователя, как, например, в романах Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» и «Под знаком незаконнорожденных». Что же остается?

Вообще-то для Набокова мир пошлости (массовой культуры) синонимичен миру хаоса, но в «Лолите» этот миробраз тесно смыкается с образом культуры, обретая многозвучие и многозначность. То же самое происходит, как мы видели, и с кодами «высокой культуры». Благодаря этому сращению разрушается иерархическая модель культуры, свойственная модернизму. Антонимичные культурные системы уравниваются в их отношении к смерти, экзистенциальному разрушению — в конечном счете, к хаосу. Но субъектом этого диалога не может стать сам Гумберт: попытка устроить свою жизнь как модернистский текст вовлекает героя-повествователя в процесс катастрофического (само)разрушения жизни — процесс хаотический по своей природе. Через сознание Гумберта, находящееся на пересечении конфликтующих культурных кодов, диалог с бытийным хаосом ведет безличный и незримый автор-творец: то оцельняющее, вневременное начало, которое осуществляет себя через все составляющие художественного текста, от посвящения («посвящается моей жене») до послесловия и постскриптума к русскому изданию, в их совокупности. И этот диалог не бесплоден.

Его результатом становится чувство любви, рождающееся на руинах жизни Гумберта и Лолиты, в том кратком промежутке, который отделяет их обоих от смерти (а они умирают один за другим, с интервалом в полтора месяца). И все, что написано Гумбертом, — есть его предсмертное объяснение в любви:

Неистово хочу, чтобы весь свет узнал, как я люблю Лолиту, эту Лолиту, бледную и оскверненную, с чужим ребенком под серд-

цем, но все еще сероглазую, все еще с сурьмянистыми ресницами, все еще русую и миндальную, все еще Карменситу, все еще мою, мою... Все равно даже если эти ее глаза потускнеют до рыбьей близорукости, и сосцы набухнут и потрескаются, а прелестное, молодое, замшевое устье осквернят и разорвут роды — даже тогда я все еще буду с ума сходить от нежности при одном виде твоего дорогого, осунувшегося лица, при одном звуке твоего гортанного голоса, моя Лолита.

Это — «беззвучный взрыв любви» (выражение из набоковской автобиографии «Другие берега»): в этой любви нет ни капли гармонии, только боль, только отчаяние; «рев черной вечности» сплетается здесь с «криком одинокой гибели». Но почему же тогда многие искушенные читатели (достаточно упомянуть мнение Л. Я. Гинзбург) называют «Лолиту» одной из самых нежных и даже сентиментальных книг о любви, существующих в русской литературе? Итоговое переживание любви, которое с повествователем в полной мере разделяет и автор-творец, рождается в этой книге из химически неразделимого соединения пошлости и высокой поэзии, нравственного преступления и самосуда, счастья и ужаса — всего, из чего состоит текст «Лолиты». И эта любовь, несмотря на свою предельную брэнность и хрупкость, все-таки неуничтожима, потому что воплощена в тексте, объятая присутствием автора-творца (а не повествователя). Текст, буквы на бумаге — так выглядит последнее пристанище жизни в набоковской «Лолите».

* * *

Романы «середины века» во многом предопределили пути дальнейшего развития русской литературы. Леонов и Пастернак, как мы видели, по-разному характеризуют силы подлинной жизни, способные противостоять революционаристскому насилию над жизнью, утопической агрессии, породившей катастрофические мутации в истории страны и душах людей. Леоновское отождествление природы с национальными традициями и народным опытом формирует тот спектр надличных ценностей, на которые будут ориентироваться как творцы «деревенской прозы», так и авторы, ведущие идеологическую полемику с официальной идеологией изнутри соцреалистической парадигмы художественности («соцреализм с человеческим лицом»). Пастернаковское понимание идеи Личности как высшего достояния христианской цивилизации и личного бытия как центральной сферы осуществления вечных экзистенциальных смыслов и единственного противовеса кошмару истории закладывает основы тех версий обновления реалистической традиции, которые прослеживаются в творчестве писателей 1980 — 1990-х годов, определяемых нами в дальнейшем как постреалисты.

Что же касается Набокова, то в «Лолите» по сути дела снимается ключевая для «Русского леса» и «Доктора Живаго» оппозиция умозрительного проекта и естественного хода жизни. «Естественность» у Набокова оказывается проекцией более примитивных, но не в меньшей степени иллюзорных и искусственных культурных знаков. Если Пастернак представляет высокую поэтическую культуру воплощением «чуда жизни» (пошлость для него синонимична революционным «играм в людей»), то Набоков уравнивает поэзию и пошлость в их обоюдном бессилии реально противостоять всемогущему и жестокому хаосу бытия. Набоков переносит ответственность с героя на автора, ибо видит единственную альтернативу хаосу в заведомо иллюзорных и потому требующих особого мужества попытках сохранить, а точнее создать красоту существования силой искусства, обращенного на диалог с хаосом и извлекающего смысл и хрупкий порядок из глубины хаоса. В связи с «Лолитой» Н. Берберова писала о двух типах современных писателей: «Одни “отменили катарсис”, другие — к которым принадлежит Набоков — возрождают его. Одни ищут несуществования, другие существуют в хаосе, но существуют... Сила желаний, жажда, жадность ведут их в страсти и борьбу, а страсть и борьба привносят к очищению. Мужественность, биение пульса, страдание характеризуют их, и мы видим бесстрашие их в мире, где все — недоразумение, все — случайность; но мир не может не существовать и потому тем ответственнее, тем интенсивнее и даже веселее жить в нем»¹.

И оксюморонный образ культуры, и стратегия диалога с хаосом, рождающая конфликтный компромисс несовместных значений и категорий, и артистизм набоковского стиля — все эти уроки закладывают основу для русского (и не только русского!) постмодернизма 1960—1990-х годов.

¹ Владимир Набоков: Pro et Contra. — С. 302.

Глава II

СОЦРЕАЛИЗМ С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ

1. Культурная атмосфера «оттепели»

В середине 1950-х годов началась новая, весьма длительная по времени фаза в истории той страны, которая называлась Советским Союзом. Завершение этой фазы приходится на рубеж 1980—1990-х годов, когда рухнул тоталитарный режим и распался Советский Союз. Этап протяженностью в четыре десятилетия включает в себя несколько фаз (периодов) развития. С определенной долей условности можно выделить следующие ПЕРИОДЫ: «оттепель», или *1960-е годы*; «период застоя», или «семидесятые годы»; «постсоветский (посткоммунистический) период», десятилетие с середины 1980-х годов до конца века. Всё это время — 0-мид Художественное развитие в течение этих сорока лет, испытывая, разумеется, влияние процессов политических и идеологических, все же шло более или менее последовательно, пусть с вынужденными заминками и торможениями, но без явных отступлений — и в этом смысле все сорокалетие, начавшееся в середине 1950-х годов, представляет собой относительно целостный историко-литературный этап.

Самый первый, начальный период, получил — с легкой руки И. Эренбурга, опубликовавшего в 1954 году одноименную повесть, — название *оттепели*. Как всякий культурно-исторический цикл, он не имеет жестких хронологических границ, однако есть такие события, которые сыграли роль рубежных знаков «оттепели»: знак начала — секретный доклад Хрущева на XX съезде Коммунистической партии Советского Союза (февраль 1956 года), знак конца — подавление «пражской весны» советскими танками (август 1968 года).

1

Но все же этот относительно короткий хронологический отрезок времени оказался одним из важнейших периодов в истории России и ее культуры. В течение этого периода общественное сознание прошло очень трудный перевал: через эйфорию, основанную на вере в незыблемость основ советской системы и надежде

на «восстановление ленинских норм партийной и государственной жизни», к глубоким сомнениям, а затем и разочарованию в возможности построения «социализма с человеческим лицом» в тоталитарном государстве. Однако самые первые проблески свободы, робкие ростки демократии оказались толчком для пробуждения умов, активизации социальной деятельности, для мощного творческого подъема. В культурное сознание стали возвращаться произведения Бабеля, Платонова, Булгакова, Цветаевой, Мандельштама, Олеси, а в общем потоке с дозволенными стали доступнее и книги остающихся под официальным запретом философов и поэтов. Слегка приоткрылся «железный занавес», и советские люди смогли познакомиться с фильмами итальянского неореализма, прочитать произведения Хемингуэя, Фолкнера, Камю, Сартра, Беккета, Ионеско, Бёлля... После почти трех десятилетий полного запрета стал пробиваться к зрителям и читателям художественный авангард, у него появились последователи. Сам дух времени был «оттепельным». Вспоминает Олег Ефремов: «Я вошел в искусство вместе с поколением, которое свое слово сказало. Создавая «Современник», мы чувствовали себя в месте — не только внутри коллектива, но и вне его. Значит, моему поколению помогала обрести голос некая общественная атмосфера. От нас чего-то ждали, сейчас я понимаю — нас прямо-таки подталкивали вперед и требовали, чтобы мы удержались вместе. И каждый чувствовал — душой, телом, локтем, нервами: я не один!»¹

Такая атмосфера благоприятствовала рождению значительных произведений буквально во всех видах искусства: в кино — «Иваново детство» и «Андрей Рублев» А. Тарковского, «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Гамлет» Г. Козинцева, фильмы И. Таланкина и Г. Данелия, Я. Сегеля, Л. Кулиджанова, Э. Рязанова; в театре — явления ефремовского «Современника» и любимовской «Таганки», спектакли А. Эфроса по пьесам В. Розова в театре имени Ленинского комсомола, режиссура Г. Товстоногова в Ленинградском Большом драматическом театре, в изобразительном искусстве — скульптуры Э. Неизвестного, «суровый реализм» П. Осовского и В. Никонова, «лианозовская» школа во главе с О. Рабином, авангардное искусство М. Шемякина, А. Зверева, О. Целкова; в музыке — поздние симфонии Д. Д. Шостаковича, музыка А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной.

Процесс оживления культурной жизни шел бурно, трудно и противоречиво. Государство не хотело утрачивать контроль над художественным творчеством, но не могло не считаться с объективными тенденциями времени, да и видимость демократизации

¹ Ефремов О., Крымова Н. Уроки Художественного // Лит. газета. — 1978. — 30 авг.

также надо было создавать (как внутри страны, так и перед мировым общественным мнением). Заигрывания партии с творческой интеллигенцией, некоторые цензурные послабления чередовались с «накачками» на знаменитых встречах руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства и «завинчиванием гаек». Дозволялось, хоть и с огромными препонами, существование журнала «Новый мир» с той критической ориентацией, которую ему придал А. Твардовский¹, но в противовес поддерживался журнал «Октябрь» во главе с откровенным сталинистом В. Кочетовым. Открывались областные книжные издательства, учреждались новые литературные журналы в столицах и в провинции и запрещался альманах «Литературная Москва»², подвергался жестокому разному литературно-художественный сборник «Тарусские страницы» (1961), выпущенный в Калуге³. Затевался «шабаш» по поводу присуждения Нобелевской премии Пастернаку за роман «Доктор Живаго» и позволялась публикация «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына. Открывалась впервые в СССР выставка работ Пабло Пикассо и учинялся разгром «бульдозерной выставки», где был представлен современный отечественный авангард. С подачи самого Хрущева в газете «Известия» печаталась остросатирическая поэма Твардовского «Теркин на том свете» и раскручивались судебные процессы над «клеветниками» Синявским и Даниэлем и «тунеядцем» Бродским. Но на этот раз,

¹ Роль А. Т. Твардовского-редактора как одного из лидеров литературного движения в годы «оттепели» обстоятельно проанализирована в монографии Т. А. Снитгиревой «А. Т. Твардовский: Поэт и его эпоха» (Екатеринбург, 1997). См. также мемуары В. Я. Лакшина «“Новый мир” во времена Хрущева. (Дневник и попутное. 1953—1964)» (М., 1991).

² Инициаторами альманаха «Литературная Москва» были Эм. Казакевич, К. Паустовский, В. Каверин, В. Рудный и М. Алигер. Удалось издать только два выпуска (в 1956 и 1957 гг.). В них, в частности, увидели свет роман Э. Казакевича «Дом на площади», пьеса В. Розова «Вечно живые», «Заметки к переводам шекспировских трагедий» Б. Пастернака, дневники М. Пришвина. Но гнев властей и их слуг обрушился на художественные произведения, в которых нашли «нигилизм», очернение советской действительности («Рычаги» А. Яшина, очерк В. Тендрякова «Рыцарь тютельки в тютельку» и др.), досталось и А. Крону за «Заметки писателя», в которых усмотрели критику партийного руководства литературой. Недовольство вызвала также подготовленная И. Эренбургом публикация подборки стихотворений Марины Цветаевой.

³ «Тарусские страницы» создавались также при активном участии К. Паустовского. В сборник вошли произведения авторов, маргинальных по отношению к официальной линии советской литературы: вновь большая подборка стихов М. Цветаевой, а рядом подборки Н. Заболоцкого, А. Штейнберга, Н. Коржавина, Д. Самойлова, Б. Слуцкого, проза молодых (рассказы Ю. Казакова и Ю. Трифонова, «Будь здоров, школяр!» Б. Окуджавы, повесть Б. Балтера «Трое из одного города», которая впоследствии издавалась под названием «До свидания, мальчики»). См. об истории создания альманаха и его судьбе: *Мильтейн И.* Калужский инцидент // *Огонек*. — 1989. — № 14. — С. 22—25.

впервые за сорок лет, писательская общественность не сказала «единодушно одобряем» и не отмолчалась — начались протесты, выступления свидетелей защиты на суде, коллективные письма писателей в ЦК. Отсюда пошла подпольная «Хроника текущих событий», стал набирать силу «самиздат» и «тамиздат»¹.

Все новое пробивало себе дорогу с огромным трудом, на любое неординарное явление искусства навешивался идеологический ярлык, однако — в отличие от политического процесса, который в середине 1960-х годов пошел вспять, — художественное развитие остановить уже не удалось. «Глоток свободы» оказался живительным.

2

Это стало видно уже в годы застоя. А начиналась «оттепель» так. Самые первые ее симптомы появились именно в художественной среде. Уже на исходе 1953 года общественную жизнь всколыхнули статьи маститого Ильи Эренбурга (О работе писателя. — Знамя. — 1953. — № 10) и малоизвестного литератора Владимира Померанцева (Об искренности в литературе. — Новый мир. — 1953. — № 12). Затем обратили на себя внимание выступления К. Паустовского и О. Берггольц в дискуссии перед Вторым съездом советских писателей, немаловажным событием стал и сам съезд (декабрь 1954 года). В статьях и выступлениях писателей речь шла вроде бы о сугубо цеховых проблемах, но они вызвали острую дискуссию, сразу разделившую творческую (да и не только творческую) общественность на два лагеря — на тех, кто хотел перемен и кого впоследствии стали называть «шестидесятниками», и тех, кто старался сохранить все по-прежнему («охранителями»). Когда Эренбург заявлял: «Место писателя не в обозе, он похож скорее на разведчика, чем на штабного писаря. Он не переписывает, не излагает, он открывает»², когда Каверин с трибуны писательского съезда делился мечтой как о чем-то «несколько фантастическом»: «...Я вижу литературу, которая не отстает от жизни, а ведет ее за собой»³, а Ольга Берггольц отстаивала право лирического поэта на «самовыражение»⁴, то на фоне догм, заученных по ленинской статье «Партийная организация и партийная литература», эти безобидные аксиомы звучали не только как протест против подчинения

¹ См. собрание самиздата 1960—1980-х годов в книге: Самиздат века / Под ред. А. Стреляного. — Минск; М., 1998.

² Знамя. — 1953. — № 10.

³ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 г.: Стенографический отчет. — М., 1956. — С. 170.

⁴ Берггольц О. Против ликвидации лирики // Разговор перед съездом: (Сборник статей, опубликованных перед Вторым Всесоюзным съездом писателей). — М., 1954. — С. 281.

художника навязываемым сверху идеологическим рецептам, но как крамольные призывы к свободомыслию.

Когда Владимир Померанцев опубликовал статью «Об искренности в литературе», он осторожно обозначил неискренность словом «деланность», однако и теми, кто поддержал автора, и теми, кто принялся его разносить, статья была воспринята как бунт против лжи и фальши, которые, как показывал автор, стали повальной эпидемией в советской литературе. А призыв Померанцева не обходить «противоречивые и трудные вопросы» и его рассуждения «о надобности освещения отрицательных сторон нашей жизни»¹ интерпретировались охранителями как «нездоровый мешанский нигилизм».

В сущности, Эренбург, Померанцев и Берггольц оспаривали то представление о художнике как пропагандисте и агитаторе, которое насаждалось эстетикой соцреализма, они призывали к восстановлению принятого в классическом реализме статуса художника как самостоятельного и независимого исследователя действительности. Эта позиция была поддержана и другими писателями. Так, К. Паустовский высказал сомнение в обязательности конкретно-исторического изображения действительности, ссылаясь при этом на произведения, проникнутые романтическим пафосом. А впоследствии, уже на самом съезде в ряде выступлений впервые в теоретическом плане был поставлен вопрос о «стилевом многообразии социалистического реализма», который, как утверждали выступавшие (С. Вургун, А. Фадеев), допускает не только жизнеподобные, но и условные формы изображения жизни. С одной стороны, это было попыткой самих художников расшатать нормативную парадигму соцреализма, придать ей некоторую эластичность, а с другой — это было ходом литературных политиков, опасавшихся выпадения из-под сени соцреализма целого ряда выдающихся произведений и их творцов. За всеми посягательствами на «ведущий метод советского искусства» стояло несогласие с той концепцией обезличенного советского человека, которая лежала в основе этого метода. И в своем большом содокладе о прозе Константин Симонов все же решился сказать: «примат общественных интересов над личными связан с высокой идейностью людей, строящих коммунизм, с творческим характером их труда — это реальная правда жизни. Но слово «примат», как известно, обозначает «преобладание», а не вытеснение, не подмену, не забвение личного во имя общественного. Между тем в каких разных формах именно забвение личного нашло себе выражение во многих наших прозаических книгах! И в форме изъ-

¹ Померанцев В. Об искренности в литературе // Оттепель. 1953—1956: Страницы русской советской литературы / Сост., автор вступ. ст. и «Хроники важнейших событий» С. И. Чупринин. — М., 1989. — С. 48.

тия, и в форме умолчания, и в форме поверхностного, небрежного изображения. Как часто жертвенное самоотречение, добровольное самообеднение фигуры, избранной в качестве положительного героя, выдавались в книгах за выражение все того же примата общественного над личным»¹. Сказано осторожно, с оглядкой на догмы марксистской эстетики и на официальном начетническом «новоязе», но все же сказано.

3

Противоречивый характер духовной атмосферы в годы «оттепели» преломился и в характере художественного сознания. Исследователи отмечают в нем сочетание двух, казалось бы, несовместимых тенденций. С одной стороны, это *просветительский* пафос:

Вперед, как это и случается обычно в переломные эпохи, выдвинулись задачи ликвидации безграмотности — социальной, идеологической, эстетической, морально-психологической, даже бытовой. «Экстенсивному» было отдано решительное предпочтение в сравнении с «интенсивным». Культура — из-под глыб, из одиноких каморок — вышла на улицы и, неизбежно теряя в уровне, в качестве, растеклась по всей стране, сместила понятия, казавшиеся незыблемыми, затронула сферы, считавшиеся запретными, разбудила умы, пребывавшие в спячке. <...> Поэт, художник стал воспринимать себя... «учителем в школе для взрослых» (Б. Слуцкий), призванным преподавать хотя бы начальные азы политической и литературной грамотности².

С другой стороны, это был «эзопов язык», предназначенный как-то маскировать обличительную нацеленность мысли, дабы обойти бдительную цензуру и пробиться к читателю. Такая тенденция способствовала разработке изощренных художественных ходов, усложнению языка, восстановлению связей с традициями условных, «остраненных» форм и в конечном итоге — совершенствованию культуры не только творческой, но и читательской³. Подобное со-

¹ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. — С. 102—103. Впоследствии К. Симонов сделал несколько более смелых шагов. Большой резонанс вызвало его выступление на межвузовском совещании по вопросам изучения советской литературы (Москва, МГУ, октябрь 1956 года), где он резко критиковал постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». А в «Литературных заметках», опубликованных в редактируемом им журнале «Новый мир» (1956. — № 12), он доказывал, что вторая редакция романа «Молодая гвардия» (которую Фадеев сделал под напором критики, обвинившей его в недооценке руководящей роли партии в подпольном движении) оказалась хуже первой.

² Чупринин С. Оттепель: время больших ожиданий // Оттепель. 1953—1956: Страницы русской советской литературы. — М., 1989. — С. 14.

³ Ранее других о роли «эзопова языка» в литературе периода «оттепели» написал Л. В. Лосев (см.: *Losev L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Russian Literature.* — München, 1984).

четание дидактической спрямленности, ясности, к которой стремится просветительская мысль, и маскирующей изощренности «эзопова языка» создавало поле для разных художественных симбиозов.

Может быть, в высшей степени характерным показателем противоречивости художественного сознания «оттепельных» лет является то, какое место в нем занимал образ Ленина. С каким искренним вдохновением создавался этот образ: в нем конструировался новый советский миф о герое, который должен был воплощать социалистические идеалы в их «чистом» незапятнанном, неискаженном виде. Интимно-личные, наивно-детские представления о «нашем Ильиче» в «Дневных звездах» О. Берггольц, в мемуарах Е. Драбкиной «Черные сухари». Психологически самоуглубленный, живущий напряженной внутренней жизнью, испытывающий душевные муки Ленин в повести Э. Казакевича «Синяя тетрадь» и в пьесе А. Штейна «Между ливнями». Чуткий, гуманный Ильич «Третьей Патетической» Н. Погодина, озабоченный думами о будущем страны. Не было, кажется, ни одного большого поэта, который бы не «отметился» ленинскими стихами. И это уже не было конъюнктурным расчетом — это была искренняя попытка смоделировать современный идеал из самого безупречного «материала». И теперь, в начале «оттепели», этот идеал выглядел прежде всего естественным, «таким, как все», и главное его душевное качество было — теплота человечности, способность страдать и сострадать.

Стали мы внимательней и строже
Жизнь сверять с безмерностью мечты.
Все ясней с годами, все дороже
Ленинского облика черты.

Из всего, что ныне вспоминаем.
Возникает, как родник чиста,
Не парадная, не напускная,
Человеческая простота.

<...>

На миру с народом повседневно,
Он и спорить, и шутить любил,
Был с людьми не просто задушевым —
Сердцем до любого доходил.

Это строки из стихотворения Александра Яшина «С Лениным». Они не самые лучшие и не самые худшие в поэтической Лениниане — они типичны (точнее — «стереотипичны») для своего времени. Такой Ленин стал персонифицированным идеалом «социализма с человеческим лицом»¹.

¹ Об аналогичных процессах в кинематографе см.: *Марголит Евг.* Ленин — герой кино оттепели // *Искусство кино.* — 2000. — № 5. — С. 84—94.

Резюмируя отмеченные процессы в художественном сознании первых лет «оттепели», можно сказать, что поначалу ни о какой радикальной смене официальной художественной парадигмы речи не было, за ее пределы реформаторская мысль не выходила. И теоретические расхождения касались лишь внутренних возможностей, ресурсов метода социалистического реализма. И собственно художественные поиски велись в рамках норм житейского правдоподобия, принятых в соцреалистической эстетике. Но — на догму посягнули, толчок был дан.

2. «Правда жизни»:

от документализма к натурализму

(С. СМЕРНОВ, В. ОВЕЧКИН, А. ЯШИН, В. ТЕНДРЯКОВ)

Главным предметом спора, по которому пошло размежевание между писателями, был вопрос о «правде жизни». Это выражение приобрело значение краеугольной эстетической формулы. Оно использовалось как «левыми», так и «правыми», но наполнялось разным содержанием. Для тех, кто жаждал перемен, «правда жизни» ассоциировалась с пафосом бесстрашного и бескомпромиссного *критического исследования действительности*. Для их противников «*правда жизни*» означала *ту наперед известную истину* («нашу, партийную правду»), с которой художник должен сверять свои впечатления о действительности и по которой, как по готовому лекалу, можно судить о его произведении.

Спор о «правде жизни» шел в течение всей «оттепели». Начало ему положила та критика, которой были подвергнуты на Втором съезде писателей за «лакировку действительности», «ложную монументальность», «бесконфликтность» произведения, вроде многотомного «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, которые еще недавно превозносились как высшие достижения социалистического реализма. В противовес охранители обвиняли авторов, которые осмеливались обращаться к анализу противоречий современной действительности, в «выпячивании негативных сторон жизни», в «нездоровом» стремлении «видеть все вокруг себя только в темных тонах». Именно в таком ключе велась критика романа В. Дудинцева «Не хлебом единым», рассказа Д. Гранина «Собственное мнение», пьесы Л. Зорина «Гости».

На первых порах пафос «правды жизни» стал связываться с прямым, неопосредованным изучением действительности. Вообще-то подобные тенденции характерны для любого переломного периода: за ними стоит стремление освободиться от окаменелых художественных клише и шаблонов, взглянуть на жизнь «невороуженным глазом», «внелитературно», запечатлеть ее «такой, как

она есть». Но в начале «оттепели» эти тенденции приобрели особенно интенсивный характер.

Тому были причины общественные — и прежде всего атмосфера, которая возникла после XX съезда, когда в сказанном на съезде услышали не столько то, что было сказано, сколько то, что очень хотелось услышать. В те дни Э. Казакевич записывал в своем дневнике: «Съезд партии, как и ожидалось, стал большой вехой. И самое главное, что сказаны слова правды. Это даст, не может не дать великих результатов. Теперь правда — единственный врачеватель общественных язв... Правда и только правда»¹.

Пройдет всего два года, и Казакевичу, одному из организаторов альманаха «Литературная Москва», придется почувствовать, как правду загоняют в жесткие рамки. А пока — надежды на очистительную силу правды. Недаром начало «оттепели» было отмечено *взлетом публицистики*.

«Знаковыми фигурами» тех лет стали публицисты В. Овечкин и С. С. Смирнов.

Сергей Смирнов (1915—1976) получил известность благодаря своим поисковым очеркам, посвященным обороне Бреста. Преодолевая сопротивление тех, кто не хотел обнародования правды о трагедии сорок первого года, разрушая каждой своей радио-, а затем и телепередачей официальный миф о мудрой сталинской стратегии «активной обороны», Смирнов рассказывал о людях, которые приняли бой 22 июня, мужественно сражались в полном окружении, попали в плен, а после войны большинство из них еще носило на себе клеймо предателя.

Выступления С. С. Смирнова пробрили брешь в ранее запретной области — за ними пошел целый поток мемуаров и сборников воспоминаний бывших узников фашистских лагерей смерти, а несколько позже начали было пробиваться воспоминания людей, прошедших ГУЛАГ. Эмоциональный накал самого жизненного материала — трагических событий, иррационально-жутких сцен и запредельных мук — в этих книгах таков, что они порой рождали эффект большой эстетической силы. Но уже в начале 1960-х годов с официальных трибун мемуаристику о плене ошельмовали презрительным ярлыком «воспоминания честных пленяг», а гулаговскую тему просто прикрыли. Однако написанная С. С. Смирновым книга «**Брестская крепость**» (1957) положила начало развитию оригинального «поискового жанра» в публицистике, который позже, в 1970—1980-е годы, привел к появлению полных глубочайшего трагизма документальных произведений А. Адамовича, Д. Гранина и С. Алексиевич.

¹ Казакевич Эм. Из дневников и писем // Вопросы литературы. — 1963. — № 6. — С. 165.

И имя *Валентина Овечкина* (1904—1968) в 1953—1956 годах было на устах у всех. Его цитировал Хрущев на пленуме ЦК, посвященном сельскому хозяйству, его приводил в качестве едва ли не единственного примера искренности Померанцев в своей известной статье, его речь на Втором съезде писателей была событием поважнее основного доклада Суркова.

«Феномен Овечкина» — это очень показательное явление в истории советской литературы. И его секрет — в характере книги «*Районные будни*» (1953), которая сделала имя Овечкина известным всей стране. «*Районные будни*» представляют собой цикл из трех очерков о жизни современной деревни. Средняя полоса России, места, где давно укоренился колхозный строй и где совсем недавно прошла война. О том, как живет послевоенное село, до Овечкина писали немало. Но если кто-либо захочет понять, что такое «лакировка действительности», лучших образчиков, чем романы, очерки и фильмы о колхозной деревне не найти. Безбрежный энтузиазм, побеждающий все препятствия, праздничные картины вдохновенного труда на колхозных полях, ликующие интонации — концентрированным выражением этой тенденции стал фильм И. Пырьева «*Кубанские казаки*», герои которого в свободное от скачек на ипподроме и смотров художественной самодеятельности время собирают «урожай наш, урожай, урожай высоких».

И вот появляются очерки Валентина Овечкина. Вместо праздников — будни. Вместо ликования — тревога. Вместо готовых ответов — сплошные вопросы. Причем вопросы сугубо практические — хозяйственные, организационные:

Почему колхозы, которые хорошо работают и сполна рассчитываются с государством, еще и должны расплачиваться за долги тех колхозов, «где бесхозяйственность и разгильдяйство»?

Почему на одних и тех же землях при одних и тех же условиях одни колхозы сильные, а другие слабые?

Что за организация труда, при которой трактористу невыгодно выращивать высокие урожаи?

Почему колхозник не чувствует себя хозяином на своей земле?

И еще: почему мельничное хозяйство пришло у нас в такой упадок? Почему в среднюю полосу присылают семена помидоров и арбузов аж с Кубани, где совсем другие климатические условия? И т. д., и т. п.

Строго говоря, к художественной литературе все эти вопросы имеют весьма отдаленное отношение. Однако, взятые вместе, комом, они производили ошеломляющий эффект — становилось ясно, что дело не в мелочах, не в отдельных недостатках, а в тотальном неблагополучии, поразившем советскую деревню. И дурное, вредное, опасное обнаруживалось не в мифологизированном мире, где действуют вредители и борются политические

группировки, а тут, рядом, в самой гуще той жизни, которой жили читатели овечкинских очерков. И оттого дурное очень быстро узнавалось — оказывается то, о чем говорилось в «Районных буднях», было известно, об этом знали, но не осознавали, не задумывались.

Овечкин первым назвал вещи своими именами: то, что происходит в деревне, вступает в явное противоречие с самой идеей социализма — идеей заинтересованного труда равноправных хозяев земли.

Более того, пытаясь разобраться в причинах неблагополучия в масштабах одного сельского района, Овечкин нащупал схему механизма жизнедеятельности всей государственной системы: всевластие партийных бонз, озабоченных прежде всего тем, чтобы не испортить сводку о чем угодно (о подъеме зяби или сборе ивовых прутьев) — от этого зависела их репутация и карьера; возникновение целой касты партаппаратчиков, имитирующих бурную деятельность; деградация чувства хозяина у тех, кто трудится на земле. Созданный Овечкиным образ секретаря райкома Борзова стал нарицательным — в этом вожде районного калибра, что похвально: «Я бывало не сплю — весь район не спит!», узнавалось явление всесоюзного масштаба, узнавался тот стиль руководства, который насаждался из самого Кремля. И хотя Борзова и «борзовщину» Овечкин заклеил апробированным идеологическим ярлыком — «перерождение» (т. е. отступление от некоей идеальной партийной нормы), в сущности же, он указал как раз на норму — на прямые духовные последствия, к которым приводит существование в обстоятельствах тоталитарного диктата партии.

Рецепты спасения, которые предложил Валентин Овечкин, были весьма тривиальны даже по меркам 1950-х годов: надо учить кадры, «парработники должны быть инженерами человеческих душ», «дураков... и на пушечный выстрел нельзя допускать к сельскому хозяйству». Короче — все дело в кадрах: современный, демократичный, чуткий Мартынов, посаженный в кресло Борзова, — вот, по Овечкину, главная панацея от всех зол. Для самого же Мартынова остается одна внутренняя проблема — «не укатили бы сивку крутые горки». Овечкин ни на шаг не выходит за пределы советской ментальности, никакого иного пути для деревни, кроме колхозно-совхозного, он не представляет. (Очень показательна в «Районных буднях» история Дорохова, который пустил пулю в некоего капитана Калмыкова, потому что тот предлагал восстановить разоренное войной хозяйство следующим образом — «раздать ту землю, что у вас гуляет под бурьянами, хозяевам, кто сколько поднимет». Все симпатии автора на стороне Дорохова, а насчет Калмыкова тоже полная ясность: «Отец его, говорят, кулак был».)

Однако эффект книжки Овечкина был значительнее ее собственного пафоса. Во-первых, с «Районных будней» началось восстановление в правах так называемого проблемного очерка, одной из наиболее острых, боевых разновидностей жанра. За Овечкиным по этому пути пошли Л. Иванов, Е. Дорош, И. Винниченко, Г. Радов, Ю. Черниченко — в годы «оттепели» их очерки о жизни сибирской глубинки, об угасании старинных культурных гнезд России, о председательском корпусе, о судьбах русской пшеницы становились событиями общественной жизни. Так образовалась «овечкинская школа» в публицистике. Во-вторых, значение «Районных будней» не ограничено областью публицистики. Книжка Овечкина стала своеобразным «перекидным мостиком» между публицистикой и беллетристикой.

Это объясняется, с одной стороны, тем, что «Районные будни» не документальны, они представляют собой *беллетризованные проблемные очерки* — здесь есть и выстроенные сюжетные линии, и система вымышленных персонажей¹. Беллетризация у Овечкина подчинена одной задаче — придать наглядность публицистической мысли, однако воздействие наглядности оказывалось шире — возникал некий образ действительности, в нем таился не только идеологический, а также и эстетический смысл. Но, с другой стороны, эстетический смысл возникал не благодаря беллетризации, а скорее вопреки ей — на основе того, что можно назвать «эффектом безусловности».

Даже сухой, бедный, газетный язык, которым написаны «Районные будни» и который никогда не красит беллетристику, в данном случае обретал особую эстетическую ценность — он вызывал впечатление живого репортажа с места событий, тут не до красот слога, тут дело говорит! И очевидный схематизм в изображении людей (это не характеры, а скорее социальные типажи), в дидактически спрямленном построении сюжетов оборачивался выпуклостью наиболее показательного, концентрацией на самом существенном.

Так вызревал определенный *художественный стиль* — *якобы документальный, а на самом деле тоже основанный на вымысле, но вымысле, который вызывает впечатление подлинности, нелитературности*. Стиль суровый, аскетический — сама проблематика, ориентирующая на исследование бед и пороков современности, его

¹ Оспаривая распространенное в литературоведении представление о жанре очерка как о произведении, «в котором все фактично и документально и нет ни капельки вымысла», В. Овечкин признавался: «Ну так, вот, в моих книгах, которые издавались, читались, которые известны вам, нет ни одного очерка — то есть в них нет ни одной вещи, написанной точно с натуры, с сохранением подлинных имен прототипов, с указанием точного адреса и с прочими необходимыми для очерка приметами» (*Овечкин В.* Заметки на полях. — М., 1973. — С. 9).

требовала. Ближе всего этот стиль к натуралистической традиции. Новое самозарождение еще одного варианта натуралистического стиля свидетельствовало об актуализации классической реалистической стратегии с ее исследовательским пафосом, с представлением о мире прежде всего как о феномене социальном, с ориентацией на поиск секрета человеческого характера в обстоятельствах, на него воздействующих.

Однако, переход от документализма к натуралистическому стилю совершили уже те, кто пошел дальше Овечкина. Эстетический эффект публицистических книг, подобных «Районным будням», бывает не очень долгов. Когда проблемы, поднятые в них, перестают быть сенсационными, приглушается и эмоциональный накал, который вызывал читательский катарсис. И тогда интерес смещается к характерам и ситуациям, сюжетные коллизии поворачиваются не на разрешение публицистической проблемы, а на исследование взаимосвязей между человеком и обстоятельствами.

Эта тенденция стала набирать силу в самом начале «оттепели» и оказала большое влияние на литературный процесс. Уже один из самых первых шагов в этом направлении стал литературным событием.

Во втором выпуске альманаха «Литературная Москва» (1957) увидел свет рассказ *Александра Яшина* (1913—1968) «Рычаги». Персонажи рассказа — те же социальные типы, что и в «Районных буднях», это члены колхозной партийной организации — председатель колхоза, бригадир-полевод, сельская учительница, кладовщик, колхозный парторг. И возмущаются они тем же, что и герои Овечкина: что руки колхозов связаны из-за всяких указаний сверху, что райком не доверяет людям на местах, что «начальники наши районные совсем с народом разговаривать разучились», что врут о каком-то росте благосостояния, когда и трудодень тощий, и коров в колхозе не стало. Но все это они говорят до начала собрания — говорят «доверительно, без оглядок», говорят живым житейским языком, веско и прямо. Однако стоит только начаться собранию, как все разительно меняется: «Лица у всех стали сосредоточенными, напряженными и скучными», «все земное, естественное исчезло, действие перенеслось в другой мир» — и те же люди начинают заученно повторять те же самые бюрократические формулы («мы с вами являемся рычагами партии в колхозной деревне» и т. п.), которыми только что возмущались, единодушно и единогласно принимают решения, бессмысленность которых только что вполне резонно обличали.

В этом двуязычии своих персонажей — в переключении из регистра живой народной речи в регистр речи казенной, шаблонизированной, Александр Яшин первым запечатлел страшное по

своей сути психологическое явление огромного масштаба — двоемыслие, поразившее сознание самого народа, особенно той его части, которая считалась самой передовой. Причем двоемыслие не воспринимается самими людьми как нечто ненормальное, они, замученные всеобщей неправдой, давно привыкли к тому, что есть правда для неофициального пользования и есть правда официальная, которая ничего общего с реальностью не имеет. Больше того, они сами соучаствуют в производстве лжи, когда, словно послушные условному рефлексу, переключаются из мира реального в мир иллюзорный, участвуя в партсобрании как в некоем ритуальном действе, где каждый проговаривает свою давно заученную роль и совершает отрепетированные действия. Объяснения этому абсурду даются простые и, в сущности, иррациональные: «Так надо. Петр Кузьмич сейчас в своей должности. Как в районе, так и у нас. Каков поп, таков и приход»; «С этим согласились все выступавшие в прениях. Иначе было нельзя».

То, что «сmodellировал» в «Рычагах» А. Яшин, уж невозможно было пустить под рубрикой недостатков или упущений. Так называемая «партийная правда» и правда простого народа оказались в разных мирах. Не случайно этот небольшой рассказ вызвал самую жестокую критику с «оргвыводами»¹.

Но если «Рычаги» дают некую «точечную» характеристику трансформации «овечкинской» публицистичности в натуралистический психологизм, то большой творческий путь *Владимира Тендрякова* (1923 — 1984) отражает сам процесс эволюции натуралистической линии, выросшей на почве «овечкинской школы». Ранние рассказы Тендрякова стилизованы под очерки — строгое, сдержанное слово, скупая описательность, репортажная оголенность конфликта. Все коллизии прямо связаны с социальными обстоятельствами, складывающимися в повседневной жизни людей, прежде всего на производстве. Но, в отличие от Овечкина, социальные обстоятельства интересуют Тендрякова не сами по себе, а лишь как условия среды, в которой существует человек. Тендряков был одним из первых, кто обнаружил разлагающее воздействие на человеческую душу норм и порядков, укоренившихся в советской системе хозяйствования, в сфере трудовых от-

¹ Показательно поведение самого Александра Яшина в этой ситуации. Вениамин Каверин в своих мемуарах приводит выступление Яшина на юбилее Паустовского в 1967 г.: «Он горячо поблагодарил Паустовского за “напечатание одного маленького рассказа во втором сборнике «Литературной Москвы» (конечно, он имел в виду «Рычаги»)… после чего я сразу лишился и тиражей, и гонораров, и всего прочего. Я на всю жизнь благодарен ему за это. Он пробудил во мне совесть человека. Низкий ему поклон за то, что он так изменил мою жизнь”» (Каверин В. Эпилог. — М., 1989. — С. 415).

ношений (которая считалась самой главной ареной действия законов социализма).

Широкую известность получил рассказ Тендрякова «Ухабы» (1956). Здесь уже проявились характерные особенности творческой манеры писателя — он проводит некий психологический эксперимент, воссоздает острую драматическую ситуацию, требующую от человека делать выбор и принимать решение. В «Ухабах» изначальная ситуация такова: на размытой дождями дороге перевернулся грузовик с пассажирами, один из них тяжело ранен, из всех пассажиров директор МТС Княжев меньше других растерялся, организовал людей и сам тащил носилки с раненым, но когда от него же потребовали выделить трактор, чтоб доставить человека в больницу, Княжев непреклонен. Оказывается, есть две морали. Первая — частная, личная: «Я все сделал, что от меня лично зависело». Вторая — государственная, безличная: «Никак не могу распоряжаться государственным добром не по назначению». Княжев — не исключение, подобным образом рассуждают и председатель сельсовета, и участковый милиционер. Следовательно, речь идет о явлении — об отчуждении того, что считается благом государства, от блага отдельного человека.

И в целом ряде других своих произведений Тендряков продолжает исследование изменений, происходящих в душах людей, которые в своей повседневной жизни, на работе, имеют дело с обстоятельствами не теоретического, а «реального социализма». Если в рассказе «Падение Ивана Чупрова» (1953) автор рисует только в негативных тонах своего героя, рачительного и оборотистого председателя колхоза, который в условиях постоянного дефицита шел на всякие противозаконные сделки, и сам все ниже и ниже опускался, то уже героиня повести «Поденка — век короткий» (1965) Настя Сыроегина, что подожгла свинарник, чтобы скрыть приписки, предстает прежде всего как жертва сложившейся системы имитации работы с ее надуманными инициативами, дутыми рекордами, фальшивыми успехами. Наконец, в романе «Кончина» (1968) Тендряков создает монументальный и зловещий образ целого колхозного социума — со своим жестоким и циничным хозяином, в которого превратился получивший в руки почти неограниченную власть ничтожный мужичонка Евлампий Лыков, с кучей опричников и прилипал, со своей системой подавления всяческой строптивости, с развалом и разором, который неминуемо следует за подавлением в людях человеческого достоинства. Тендряков показал, как этот противоестественный уклад формировал особый менталитет — смесь холуйства и наглости, рабской приниженности и почти религиозной веры в хозяина. Этот менталитет глубоко проникает в души людей и еще очень долго живет в них после смерти того, кто стал символом системы: «Евлампий Лыков умер, Евлампий Лыков жив. Жив в бабах, которые только

что величали его «кормильцем», жив в Пашке Жорове, в бухгалтере Слегове теплится... Лыков стал привычкой, — предупреждает автор. — От своих привычек люди легко и быстро не отказываются — только с болью, только с боем».

Фактически Тендряков создал галерею художественных образов, в которых сосредоточены психологические, духовные болезни и изломы, порожденные «советским образом жизни». В отличие от первых очеркистов «овечкинской школы», которые с тревогой заговорили о «перерождении», полагая, что оно есть следствие отступлений от социалистических норм, их нарушения и извращения, Тендряков раскрыл их *нормальность* для того социализма, который на самом деле образовался в советской России.

Есть определенная логика в том, что позже, на рубеже 1960—1970-х годов, Тендряков написал несколько рассказов, обращенных ко временам начала коллективизации. В центре каждого рассказа — абсурдная по своей сути коллизия: идет разор великолепного подворья раскулачивание рачительного хозяина; («Пара гнедых»); деревенская дурочка называет себя невестой Сталина, и оттого ее кликушеские вопли нагоняют дикий страх на обывателей («Параня»); в богатой, хлебородной стране умирают с голоду тысячи людей, которых раскулачили и согнали с насиженных мест («Хлеб для собаки»). Словно возвращаясь к традициям «овечкинской школы», Тендряков пытается документально удостоверить социальный абсурд: во-первых, свидетельствами героя-повествователя, мальчика, на глазах которого все это происходило, а во-вторых, своеобразными «документальными репликами» (как их называет сам автор), где надо — со статистическими данными, где надо — с цитатами из официальных источников, которые придают кажущемуся невысказанным абсурду не просто фактическую достоверность, а весомость закономерного явления.

Таким образом, писатель убеждает в том, что вскрытые им в живой современности вопиющие противоречия между нормами человечности, даже простым здравым смыслом и правилами «победившего социализма» не образовались вследствие извращения идеи в процессе ее реализации, они, эти противоречия, присутствовали с самых первых шагов продвижения по новому пути. Значит, они были заложены изначально в самой идее. Подобные выводы были совершенно неприемлемы для официальной идеологии, поэтому «Пара гнедых» и другие рассказы, написанные в 1969—1971 годах, смогли увидеть свет лишь спустя два десятилетия.

Однако натуралистическая проза уже не исчерпывает всего объема творчества Тендрякова 1960—1970-х годов (который тогда очень много работал в формах интеллектуальной остродраматической прозы притчевого характера), и довольно далеко отходит от своего «овечкинского» извода, сближаясь с новой тенденцией, которая непосредственно связана с традициями раннего реализ-

ма времен «натуральной школы» и «физиологического очерка» (см. раздел 3 гл. III).

3. Обновление соцреалистической концепции личности: рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека»

Опубликованный в «Правде» на границе 1956—1957 годов (сама датировка выпусков газеты — 31 декабря и 2 января — была символичной), а затем прочитанный Сергеем Лукьяновым, одним из самых популярных киноактеров тех лет, по Всесоюзному радио, в ту пору самому главному источнику массовой информации, этот рассказ потряс тогда миллионы людей. От войны отделило одиннадцать лет, раны еще болели, где-то еще надеялись и ждали фронтовиков (иногда дожидались — из северных лагерей), о плене и пленных говорили с большой оглядкой. А тут судьба одного из таких, как все, своего брата-шоферюги, его «нелюдские муки»... Таким было первое, пусть в чем-то прямолинейное, «наивное», но зато непосредственное впечатление от «Судьбы человека»¹.

В критике шолоховский рассказ был возведен в соцреалистический канон, его постарались подогнать под требования казенного оптимизма с не переменным «большим человеческим счастьем» в финале. Не диво, что в 1990-е прозвучали совсем иные оценки. Весьма характерно в этом плане высказывание Ст. Рассадина насчет совершенно лубочного рассказа «Судьба человека», где и язык не шолоховский, стертый, вплоть до «скупой мужской слезы»².

Ну а если отбросить все эти, в сущности, внутрилитературные крайности (от канонизирования до ниспровержения) и попытаться ответить на вопрос: чем же шолоховский рассказ «взял» своих первых читателей, что же скрытое в нем, подспудное вызвало впечатление почти ошеломляющей новизны?

«С Андреем Соколовым произошло возвращение нашей литературы к простому советскому человеку» — вот ответ, который лежал на поверхности и за который ухватились многие. Но «простой советский человек» (в смысле — представитель народа, выразитель массового сознания) занимал почетное место и в тех «образцах» соцреализма, которые пользовались большой извест-

¹ «Знаешь, такое впечатление, когда читаешь, что словно писатель был там, среди нас, беспощадно избитых жизнью», — вот характерная реакция на шолоховский рассказ одного из современников, летчика-штурмовика, трижды совершавшего побеги из гитлеровского концлагеря, В. А. Иванова. (Его письмо цитируется в книге: *Лебедев А. Ф.* Солдаты малой войны: Записки освенцимского узника. — 3-е изд., дораб. — М., 1961. — С. 102.)

² Лит. газета. — 1989. — 21 июня. — С. 2.

ностью на рубеже 1940—1950-х годов. Так, в популярнейшем фильме «Падение Берлина» центральным героем был простой солдат Андрей Иванов, он водружал знамя над поверженным рейхстагом, и его отчески привечал сам товарищ Сталин. Был и потомственный корабельщик Илья Журбин с плакатом, где рабочий сбивал молотом цепи с земного шара. Были и «Кубанские казаки» и многие другие до невозможности «сладкие» простые герои послевоенного соцреализма. Конечно же, Андрей Соколов оказался каким-то другим «простым советским человеком». Не сконструированным по идеологическим шаблонам, а живым, знакомым. И, однако, это тоже не объясняет принципиальную новизну произведения Шолохова. И не здесь ключ к пониманию качественно нового художественного сознания, которое стало кристаллизоваться с началом «оттепели» и одним из первых выразителей которого стал рассказ «Судьба человека».

1

В принципе, структура «Судьбы человека» восходит к «русскому изводу жанра новеллы»¹. Форма «рассказа в рассказе» не нова для самого Шолохова, он обращался к ней в «Науке ненависти» (1942). Субъектная организация «рассказа в рассказе», как известно, представляет собой сочетание двух пространственно-временных и эмоционально-оценочных «точек зрения». Спектр вероятных сочетаний «точек зрения» здесь очень многообразен.

Основной массив текста «Судьбы человека» занимает *исповедь* Андрея Соколова. Горизонты художественного мира исповеди, все крупные и общие планы изображения, вся динамика событий определяются видением героя-рассказчика. И мир, открывающийся в исповеди Андрея Соколова, отражает со-бытие, в котором участвует волею судьбы обыкновенный, рядовой человек, и одновременно выражает его собственное миропонимание и мироотношение. Какова же семантика художественного мира исповеди? Всмотримся в него.

Это пространство и время исповеди «ровесника века». Оно поражает своей насыщенностью, доходящей до символичности. В органической слитности двух разных временных масштабов (судьба человека и судьба века) преломилось самосознание героя, ни на миг не отрывающего себя от общего. И здесь же находит выражение авторская мысль о равнодостоинности такого человека и истории.

Художественное пространство в исповеди Андрея Соколова максимально сгущено. В его рассказе обнаруживается десять своеобразных *микронувелл*, которые условно можно назвать так: 1 — Довоен-

¹ Ларин Б. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека»: (Опыт анализа формы) // Нева. — 1959. — № 9. — С. 199.

ная жизнь; 2 — Прощание с семьей; 3 — Пленение; 4 — В церкви; 5 — Неудачный побег; 6 — Поединок с Мюллером; 7 — Освобождение; 8 — Гибель семьи; 9 — Смерть сына; 10 — Встреча с Ванюшкой. Это именно микроновеллы, потому что каждая из них внутренне едина и завершена. В каждой есть «свое» столкновение, легко просматриваются завязка, кульминация, развязка, бывают прологи и эпилоги. Внутри самой микроновеллы порой встречаются свои эпические ретардации и лирические отступления. Как правило, каждая микроновелла завершается некоей итоговой формулой: «И я из последних сил, но пошел», «Месяц отсидел в карцере за побег, но все-таки живой... живой я остался!»...

Таким образом, собственно сюжетных эпизодов и сцен, событий, действий и поступков в «Судьбе человека» столько, что их вполне хватило бы на большое эпическое полотно. Но в рассказе Шолохова изложение максимально компактно благодаря гармоническому распределению изображения между «драматическим» и «повествовательным» полюсами (термин В. В. Виноградова). А это, в свою очередь, мотивируется ситуацией «рассказывания», душевным состоянием героя-рассказчика.

Какова же логика сюжетных «вершин» в исповеди Андрея Соколова? Какой закон жизни в них оформился?

В первой микроновелле нет ни одного драматизированного эпизода. И это имеет свой смысл. Упомянутся в высшей степени драматические полосы в истории России: гражданская война, голод, годы выхода из разрухи, первые пятилетки, — но лишь упоминаются, без привычных идеологических ярлыков и политических оценок, это просто определенные условия существования, не более. Зато куда обстоятельнее, с нескрываемым любованием герой вспоминает о своей жене («И не было для меня красивей и желанней ее, не было на свете и не будет!»), о славных, умных детях, о работе, которая пришлась по душе («завлекли меня машины»), о семейном достатке («...дети кашу едят с молоком, крыша над головою есть, одеты, обуты, стало быть, все в порядке»). Эти простые земные ценности и есть главные нравственные обретения Андрея Соколова в довоенное время. Никакие иные ориентиры — ни политические, ни идеологические, ни расовые, ни религиозные — не восприняты Андреем, да их попросту и нет в мире шолоховского рассказа. А вот эти извечные, общечеловеческие, общеродовые понятия (жена, дети, дом, работа), наполненные теплом сердечности, стали духовными опорами Андрея Соколова на всю последующую жизнь, и в апокалиптические испытания Отечественной войны он входит как характер вполне сложившийся, внутренне уравновешенный, эпически заверченный.

Напряженный драматизм всех остальных микроновелл контрастирует с эпическим спокойствием первой. Все последующие события рассказа будут представлять собой проверку духовных усто-

ев Андрея «на излом». И Шолохов композиционно акцентирует философскую сущность всей конфликтной линии произведения.

Не случайно он вводит в качестве важного этапа в развитии сюжета исповеди микроновеллу «В церкви», словно специально предназначенную для сопоставления «символов веры». «В церкви» — одна из наиболее развернутых микроновелл. В ней единственной есть не одна, а три драматизированные сцены, в которых предлагается и сразу же жестоко проверяется жизнью та или иная система ценностей. Жизнь превратила в трагический фарс религиозные табу «богомольного», вскрыла подлую жестокость философии «своя рубашка к телу ближе», которой придерживается мордатый Крыжнев. В сопоставлении с этими ценностными установками возвышается философия активной доброты — со-страдания, переходящего в со-действие. Не случайно микроновелла начинается благородным деянием военврача, что «и в плену и в потемках свое великое дело делал», а замыкается столь же благородным поступком Андрея, задушившего предателя Крыжнева. Так перед самыми главными испытаниями — муками плена и утратой родных — Андрей утверждает себя в простых законах нравственности как единственных основах веры.

Срединную часть исповеди Соколова занимают микроновеллы, где показывается прямое столкновение Андрея с гитлеровцами. Если в «Науке ненависти» Виктор Герасимов решительно исключал гитлеровцев из рода людского («Все мы поняли, что имеем дело не с людьми, а с какими-то осатаневшими от крови собачьими выродками»), то Андрей Соколов относится к ним с каким-то эпическим спокойствием. Это спокойствие — от воспитанного в нем уважительного представления об изначальной сущности человека. В этом причина наивного, на первый взгляд, удивления Андрея при столкновении с варварской жестокостью гитлеровцев и ошеломленности перед степенью падения личности, развращенной идеологией фашизма.

Столкновение Андрея с гитлеровцами — это борец между здоровой, опирающейся на вековой опыт народа нравственностью и миром антинравственности. И как раз кульминационные моменты этого борец даются в драматическом изображении. Особенно показательна в этом отношении шестая микроновелла — «Поединок с Мюллером». Суть победы Андрея Соколова состоит не только в том, что он принудил самого Мюллера капитулировать перед человеческим достоинством русского солдата, а еще и в том, что он своим гордым поведением хоть на миг пробудил в Мюллере и его собутыльниках что-то человеческое — «тоже рассмеялись», «поглядывают вроде помягче». Таким же был итог третьей микроновеллы: когда Андрей со скрытой издевкой протянул чернявому солдату-мародеру свои портянки, тот озлился, а «остальные ржут. С тем по-мирному и отошли».

Испытание нравственных устоев Андрея Соколова не исчерпывается смертными муками фашистского плена. Известие о гибели жены и дочек, смерть сына в последний день войны, да и сиротство чужого ребенка, Ванюшки, — это тоже испытание. И если в столкновениях с гитлеровцами Андрей сохранил свое человеческое достоинство, свою сопротивляемость злу, то в испытаниях своей и чужой белой он обнаружил нерастрченную чуткость, невытравленную потребность дарить тепло и заботу другим.

Нравственная сущность эпического сюжета усиливается благодаря постоянному мотиву внутреннего суда Андрея над собой: «До самой смерти, до последнего моего часа, помирать буду, а не прошу себе, что тогда ее оттолкнул!» Это голос совести, возвышающей человека над обстоятельствами жизни.

С этим связана существенная особенность сюжетостроения в исповеди Андрея Соколова. Практически в каждой микроновелле сюжетная вершина отмечает какую-то сердечную реакцию героя на свои и чужие поступки, события, ход жизни: «Сердце до сих пор, как вспомню, будто тупым ножом режут...»; «Как вспомнишь нелюдские муки... сердце уже не в груди, а в глотке бьется, и трудно становится дышать»; «сердце будто кто-то плоскогубцами сжал»; «оборвалось у меня сердце...» Вот почему в конце исповеди появляется трагический образ большого человеческого сердца, принявшего в себя все беды мира, сердца, истраченного на любовь к людям, на защиту жизни. (В том же ряду с образом сердца стоит и образ слезы.) Эта «осердеченность» исповеди позволила сосредоточить сюжет и все изображение в целом на важнейших моментах борения между героем и обстоятельствами.

Сводя воедино наблюдения над сюжетным строем всех микроновелл, составивших исповедь Андрея Соколова, мы видим, что в них раскрывается один и тот же конфликт, в разных коллизиях повторяется одно и то же противоречие. Это в принципе характерно для новелл, построенных не на одном, а на нескольких событиях. Б. А. Грифцов писал о таких новеллах: «если и встречается несколько вершин, то они однокачественны»¹.

Но что означает подобное сюжетное построение новеллы? Уж ни в коем случае не обеднение картины мира. В «Судьбе человека», например, она получается очень впечатляющей и емкой. То, что Б. А. Грифцов называет «однокачественностью», — это особый, присущий именно новелле способ концентрации, выделения того центрального ядра, которым, по мысли автора, определяется смысл жизни в целом. А однотипностью коллизий в новелле обнаруживается и подтверждается универсальность, всеобщность конфликта. *Микроновеллы, составляющие исповедь Андрея Соколова, убеждают в том, что смысл истории, ее движущий «мотор»*

¹ Грифцов Б. А. Теория романа. — М., 1927. — С. 63.

составляет борьба между человечностью, возвращенной на вековом опыте народной жизни, и всем, что враждебно «простым законам нравственности». И только тот, кто впитал эти органичные человеческие ценности в свою плоть и кровь, «осердечил» их, может силою своей души, тратой своего сердца противостоять кошмару расчеловечивания, сохранить жизнь, защитить смысл и правду самого человеческого существования. Вот истины, которые «повторением» ситуаций утверждает Михаил Шолохов. Вот тот закон жизни, который автор выявил логикой сюжетного движения.

2

Универсальность и общезначимость этого закона жизни писатель выверяет в устройстве художественного мира, воссозданного в исповеди Андрея Соколова, в тех «планах», которые окружают линию героя.

Для художественного пространства в исповеди героя «Судьбы человека» характерно, что оно не «линейно», не плоскостно, а имеет свою «глубину», особым образом организованную. В каждой микроновелле есть *активный фон*, образующий различного рода параллели, аналогии и антитезы к судьбе и борьбе центрального героя. Тут и упоминания о Сталинградском сражении в сцене поединка Андрея с Мюллером¹: так нравственная победа Соколова не только опровергает ложный слух о падении Сталинграда, но и служит идейной и эстетической «проекцией» этой переломной битвы Отечественной войны. В глубине же этой сцены есть еще одна параллель: чистота и уют комендантской, стол, заставленный едой, жующее и пьющее лагерное начальство — и лагерный барак с цементным полом, братский декеж буханки хлеба и куска сала.

В ряде микроновелл «фоном» образуются противопоставление врагов и «наших»: жестокий конвоир, что, «не говоря худого слова, наотмашь хлыстнул меня ручкой автомата по голове», и «наши», которые «подхватили меня на лету, затолкали в середину и с полчаса вели под руки»; жирный майор из ТОДТа, брезгавший Андреем, и наш полковник с ласковыми словами: «Спасибо тебе, солдат». Рядом с Андреем, разделяя его чувства, оказываются и «товарищи-друзья» Анатолия, и хозяин с хозяйкой, «оба мои бездетные», всем сердцем принявшие Ванюшку.

Как видим, фон организован так же, как и «передний план»: та же поляризация сил человечности и бесчеловечности, естественного и искаженного. Тем самым подтверждается правота центрального, концептуального ядра повествования. И одновременно круги расходятся все шире и шире: сопротивление, которое оказывает Андрей Соколов, предстает как часть той борьбы со злом, которую вел весь наш народ в годы Отечественной войны,

¹ См.: Якименко Л. Творчество М.А. Шолохова. — 3-е изд. — М., 1977. — С. 611.

фон уводит взгляд в бесконечность неохватных горизонтов, где это сражение вершилось. И опять происходит возвращение к центру: пространственный фон эпизирует судьбу и характер Андрея Соколова, в ореоле фона он выступает представителем всего народа, носителем общенародного идеала.

Мир в исповеди героя «Судьбы человека» *по-особому эмоционально окрашен*. Как ни горька судьба Андрея, а все же в каждой микроновелле есть своя эмоциональная отдушина. Улыбка в микроновеллах многозначна. Гротескно-саркастично нарисован портрет гитлеровского инженер-майора, что «в заду плечистый, как справная баба», полна умиления улыбка над раскинувшимся во сне Ванюшкой, а смешинка, застывшая в уголках губ мертвого Анатолия, напоминает о несостоявшейся радости жизни.

Комические эпизоды в исповеди Андрея: случай с портянками, история с богомольным, рассказ о Мюллеровом матершинничанье — связаны с народной смеховой культурой. Да и в целом поляризация эмоционального колорита, когда доминирующая трагическая окрашенность мира подсвечена разными оттенками улыбки, не только концентрирует изображение, но и эпически раздвигает его, передавая народно-поэтическое чувство диалектического единства мира, бесконечного многоцветья бытия, неискоренимости жизни.

Эта тяготеющая к народно-поэтической традиции эмоциональная окрашенность художественного мира находится в тесной связи с интонационно-речевой организацией исповеди Андрея Соколова. Основной массив его речи составляют просторечия с вкраплением профессиональных словечек, «солдатского приварка» (Б.А.Ларин) — речевых средств, которые конкретизируют исторический и социальный облик героя. Но все же *ведущую интонационную роль в голосе героя играет* иной речевой пласт — *пласт фольклорный*. Постоянных, клишированных сочетаний («друзья-товарищи», «горючая слеза», «поскорбел душою», «последний путь») и других фольклорных примет в речи Андрея немного, но как раз на фоне современного обыденного слова они обретают особенную эстетическую выразительность и начинают «вести мелодию». Этой «мелодией» укрепляется внутреннее единство исповеди героя. В фольклоре вообще те элементы, которые относятся к разряду композиционных (зачины, присказки, повторы, обрамления и т.п.), в значительной степени носят характер «мелодических установок», камертонов. В таком качестве их использует и Шолохов в «Судьбе человека».

Исповеди Андрея Соколова предшествует зачин. Сюда входят типичные для новеллы интригующие элементы: предуведомление героя-рассказчика («Ну, и мне пришлось, браток, хлебнуть горюшка по ноздри и выше») и психологическая мотивировка интереса к герою автора-повествователя («...Видали вы когда-нибудь

глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть?»). Но все это поглощается народно-песенным, плачевым: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила? Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь!» Так задается общий тон исповеди.

Этот тон сохраняется и в размышлениях Андрея. Так, самое значительное по объему лирическое отступление героя (о плене) напоминает вполне законченную по структуре песню-плач со своим зачином, параллелизмом человека и природы, синтаксическим единоначатием: «Били за то, что ты русский...», «Били за то, что не так взглянешь...», «Били запросто для того, чтобы когда-нибудь да убить досмерти...» Другие же лирические отступления героя — о быстролетности человеческой жизни, о долге солдата, о детской памяти — либо имеют характер пословиц и поговорок, либо представляют собой развернутые сравнения, столь типичные для народного эпоса. Примечательно, что эти отступления, носящие характер обобщений, распределены относительно равномерно и по-своему упорядочивают течение исповеди. Наконец, Шолохов насыщает фольклорным духом самую напряженную и архитектурно-центрированную микроновеллу о поединке Андрея с Мюллером: тут и троекратный повтор, и удальство с «зельем»...

Фольклорные композиционно-стилевые элементы оказались совершенно необходимыми «скрепами» в исповеди, охватывающей судьбу человека из народа, вобравшую в себя историю народа. Одних новеллистических интонационно-речевых средств здесь было недостаточно. Эти же фольклорные «обручи» и «скрепы» оказываются в исповеди Андрея контуром мощнейшего *ассоциативного фона*.

О прямых ассоциациях речь уже шла. В лирических отступлениях Андрея сгущена, сконцентрирована мудрость жизненного опыта человека из народа, общезначимость этого опыта подчеркнута «фольклорностью» выражения. Не только лирические отступления, но и в целом голос героя оказывается в стиливых границах народно-поэтической нормы. Сквозь ткань исповеди героя «Судьбы человека» просвечивает структура и мелодика древнейшего жанра — *жанра плача*. Актуализированной памятью этого народного жанра совершенно размыкаются хронологические границы исповеди Андрея Соколова, и судьба рядового советского человека, солдата Великой Отечественной войны, «ровесника века», выходит на просторы легендарной, бесконечной истории России, соединяется с судьбами русского народа, с его вековыми борениями и страданиями.

«Плач» (как и «слава») принадлежит к тем синкретическим жанрам, где в нерасчлененном единстве представлены со-бытиё и

его переживание народом. Личность здесь не выделена, а певец (корифей) — это лишь функция, некий голос, которому поручено воплотить общее мнение в «общем слове»¹. В устах Андрея Соколова, в народно-плачевой мелодии его голоса происходит превращение истории, совсем еще близкой, недавней, в народное предание, а сам Андрей становится певцом, носителем «общего» опыта. Так подхватывается древнейшая жанровая традиция. Но исповедь Андрея Соколова продолжает и обновляет эту традицию. В рассказе Шолохова жизнь общенародная эпически сконцентрирована в судьбе и лирически пережита в душе современного человека из народа. Традиция лиро-эпоса обогащена миром личности, сознающей себя и свое отношение к жизни.

Существенную роль в рассказе «Судьба человека» играет *обрамление*. Шолохов ввел в обрамление те образы, которые издавна стали символами «вечного». Это образы *весны, дороги* и *двухединный образ отца и сына*. Все эти образы, будучи максимально конкретными, «привязанными» к данной ситуации, к данному месту и времени, вырастают до своего предельного философского смысла. Весна на Верхнем Дону, в тех местах, где расположены станица Букановская, хутор Моховской и где течет речка Еланка, — это не просто «декорация» будущего действия. Это еще и «первая послевоенная весна», и образ весны вбирает в себя мотив великой победы, зарождения надежд на обновление. Наконец, это вечный акт возрождения жизни. И детали: «извечно юный, еле уловимый аромат недавно освободившейся из-под снега земли», и обобщенный образ «безбрежного мира, готовящегося к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни», — все это переводит локальный пейзаж в символический образ всеобщего закона бытия.

О том, как «мотив трудной дороги вбирает в себя все новые и новые оттенки, новое содержание, философски обобщенный смысл», обстоятельно написал Л. Г. Якименко². Такое же расширение до философского символа происходит с образами Андрея и Ванюшки. Так, если сначала образы Андрея и Ванюшки даются в прямом бытовом изображении — мужчина и маленький мальчик «устало брели по направлению к переправе» (наблюдение локально, нейтрально-описательно), то в конце этот двухединный образ наполняется экспрессией, обретает обобщенный смысл, входит во всемирно-историческое событие, которое, в свою очередь, дано в «природном», «космическом» плане: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... что-то ждет их впереди?»

¹ См. об этом: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 260, 261, 398.

² *Якименко Л.* Творчество М. А. Шолохова. — 3-е изд. — М., 1977. — С. 611.

Так возникает эпосная картина: Отец и Сын идут по трудной дороге жизни, и нет конца этой вечно обновляющейся жизни, и всегда будет Отец вести за розовую ладошку своего Сына... Здесь, в обрамлении, открывается бесконечный горизонт мирообраза всего рассказа. Этот горизонт вобрал в себя и народно-национальный, и исторический, и социально-нравственный горизонты мира исповеди героя, проверил их общими законами человеческого бытия.

Суммируя, можно сказать, что в шолоховском рассказе на основе использования максимума содержательного потенциала традиционной жанровой структуры новеллы и ее обогащения семантикой, идущей от памяти древнего лиро-эпоса, «выстроился» внутренне заверченный монументальный образ мира. Он лиро-эпичен по своему родовому смыслу, ибо вся бесконечная даль бытия со всеми бурями эпохи сжата, спрессована вокруг судьбы простого человека из народа и организована его мыслью, чувством и деянием.

В этом мирообразе вся история показана как борец между силами, оберегающими вечные нравственные идеалы народа, и силами, попирающими «простые законы нравственности». В этом мирообразе открывается великая созидательная роль рядовых людей, которые своими силами осуществляют историческую работу, и все изломы и ухабы исторического пути отпечатываются в их сердцах неизгладимыми рубцами и шрамами. Простой человек, солдат и отец, выступает как хранитель и защитник сложившихся в течение тысячелетий общечеловеческих духовных святынь, всем своим опытом, всей своей трагической судьбой убеждающий в их животворности.

Тот тип жанрового единства, который разработал Шолохов в «Судьбе человека», назвали *«монументальным рассказом»*. Эта жанровая разновидность стала во второй половине 1950-х годов «формой времени» — ее черты узнаются и в «Матренином дворе» А. Солженицына, и в «Матери человеческой» В. Закруткина, и в рассказе Э. Казакевича «При свете дня»¹.

* * *

После шолоховского рассказа словосочетание «простой советский человек» приобрело статус теоретической формулы, знака какой-то новой ступени в развитии советской литературы. Справедливости ради следует отметить, что эта формула, пушенная в активный оборот в начале «оттепели», была хоть и половинчатым, компромиссным, а все же спором с тем казенным, обезли-

¹ Генетически «монументальный рассказ» периода «оттепели» восходит к «мифологическим» рассказам 1910-х годов («Кряжи» Е. Замятина, «Целая жизнь» Б. Пильняка и др.).

ченным и обездушенным представлением об эстетическом идеале, о «настоящем человеке», которое внедрялось соцреалистической эстетикой уже в течение четверти века. В «простом советском человеке» видели антипода помпезно-величественным героям из «Счастья», «Кавалера Золотой Звезды», «Поджигателей» и им подобных «шедевров» соцреализма. Своей подчеркнутой обыкновенностью «простой советский человек» восстанавливал демократические отношения с читателем, его столь хорошо знакомые и понятные каждому из современников будничные, домашние радости и печали вызвали уважение и сострадание — чувства, не запрограммированные соцреалистической нормой.

Появление «простого советского человека» в качестве носителя эстетического идеала в искусстве первых «оттепельных» лет (в рассказе Э. Казакевича «При свете дня», фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате», первых пьесах В. Розова, ранних повестях Ч. Айтматова и др.) истолковывалось лишь как обогащение палитры соцреализма, расширение круга его героев. Время показало, что на самом деле выдвижение «простого советского человека» в фокус эстетического исследования таило в себе динамический потенциал огромной силы.

Прежде всего, новизна шолоховского рассказа и последовавших за ним фильмов, пьес, повестей состояла не столько в возвращении к «простому человеку», сколько в возвращении к «простым» и вечным общечеловеческим ценностям. Конечно, эти ценности всегда составляли и составляют естество, дух и суть подлинного искусства. Но что подделаешь, если от этого естества нашу литературу в течение нескольких десятилетий отгораживали стеною социологических догм, отпугивали политическими инвективами и статьями из уголовного кодекса. Поэтому в годы «оттепели» массив общечеловеческих духовных ценностей осваивался как бы заново. Причем возвращение к первоосновам не было озарением одного художника, оно стало знаменем времени.

4. Лирический «взрыв» и поэзия «шестидесятников»

*(Е. ЕВТУШЕНКО, Р. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ)*

Как правило, новая историко-литературная фаза начинается с активизации лирики. Лирика становится «формой времени» в пору сдвигов и перемен, когда еще нет ничего устоявшегося, и лирика с ее обостренной чуткостью улавливает эти перемены и сдвиги, восполняет субъективным впечатлением и наитием неполноту только завязавшихся жизненных процессов и, не дожидаясь пока

сам объективный ход времени раскроет суть и смысл происходящих перемен, дает им эмоциональную, «осердеченную» оценку. Пафос, утверждающийся в лирике в пору исторического слома, становится эмоциональным камертоном наступающего литературного цикла. Подобные «выбросы» лирической энергии происходили и на переломе культурных эр — на рубеже XIX—XX вв., и в годы революции, и в трагические месяцы 1941—1942 гг., когда начался новый, крайне интенсивный по эмоциональному накалу историко-литературный период, период Отечественной войны.

Однако ни один из названных переломных моментов не знал такой экспансии лирики, как первые пять—восемь лет «оттепели». Лирическое сознание оказало большое влияние на прозу и драматургию, не говоря уже о стихотворчестве. «Все в Москве пропитано стихами,/ Рифмами проколото насквозь» — это строки из стихотворения Анны Ахматовой, написанного в 1963 году. Но все началось десятью годами ранее. Тогда, в 1953 году, сенсационным событием литературной (и не только литературной) жизни стала подборка стихотворений о любви, помещенная на первой странице первомайского номера «Литературной газеты». Это было знаком того, что лирика стала отвоевывать свои права. 29 июля 1958 года на открытии памятника Маяковскому в Москве в заключение митинга выступали поэты, но совершенно неожиданно митинг получил продолжение — из толпы стали выходить люди и читать свои стихи. Собрания «на Маяке» тех, кто хотел читать и слушать стихи, стали регулярными. Нечто подобное происходило и в других городах страны. Невиданно, в десятки и сотни раз, выросли тиражи поэтических книг. Политехнический музей не вмещал желающих послушать стихи, поэтические вечера переместились в Лужники и на стадионы.

Все это было выражением и бурной активизации духовной жизни, и обострившейся потребности в высказывании, и интереса к жизни души, к мысли, мнению, чувствам человека. Лирический подъем захватил все поэтические поколения. Для Ахматовой, Пастернака, Заболоцкого это было время успешного завершения длительной полосы творческой эволюции, начатой еще в 1930-е годы с поиска союза между «неслышанной простотой» и глубиной постижения жизни. Для прямых наследников Серебряного века А.Тарковского, М.Петровых, С.Липкина, которые из-за несовместимости своих творческих убеждений с официозом вынуждены были уйти в переводы, наступили годы активного поэтического творчества. Для «новобранцев 1930-х годов» — А.Твардовского, Л.Мартынова, Я.Смеякова, формировавшихся под влиянием соцреалистической эстетики, это были годы мучительного пересмотра своих убеждений и творческого обновления.

Наконец, начало «оттепели» отмечено рождением нового, «четвертого» поэтического поколения. Оно тоже было неоднородно.

Здесь были и те, кто составил «лианозовскую группу» (Г. Сапгир, И. Холин, Вс. Некрасов, Я. Сатуновский), и державшаяся особняком группа ленинградских поэтов (Е. Рейн, И. Бродский, А. Кушнер, Д. Бобышев, А. Найман, Г. Горбовский). Однако в культурном пространстве тех лет, в восприятии современников не им принадлежали первые места. Новый авангард вообще пребывал в основном в рукописном виде, к стихотворениям соцреалистической «выделки» по инерции относились с прохладцей, как ко всему, что связано с официозом, а великих поэтов, последних живых хранителей культуры Серебряного века, чаще всего воспринимали как «раритеты», которых следует почитать, но не читать¹.

Для поэтов нового поколения куда более влиятельной фигурой был **Борис Слуцкий** (1919—1986). Его стихи «Кёльнская яма», «Лошади в океане», «Баня» были на слуху у всех. С одной стороны, он был представителем той плеяды поэтов-ифлийцев, которые с конца 1930-х годов стали предпринимать попытки взорвать стихотворную гладкопись, заполонившую предвоенную советскую лирику. С другой стороны, за Слуцким был опыт поэзии фронтового поколения, обретшей черты вполне определенного течения — «психологического натурализма» (термин Л. Аннинского). Из всех поэтов-фронтовиков именно Слуцкий настойчиво продолжил начатую своими друзьями-ифлийцами (П. Коганом, М. Кульчицким, погибшими на фронте) работу над культурой поэтической речи связав ее с эстетикой «психологического натурализма».

Шокирующая огрубленность видения мира, своего рода прозаизация стихового слова, находящаяся на грани депозитизации, которая вызывала гнев ортодоксов («Дверь в потолке» — так называлась рецензия С. Острового на первый сборник Слуцкого), привлекала к нему большой интерес тех поэтов, которые сами вели поиск новой выразительности, свободной от олеографических красотей, близкой к жестокой реальности. «Именно Слуцкий едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии. Его стих был сгустком бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов, он с равной легкостью использовал ассонансные, дактилические и визуальные рифмы, расшатанный ритм и народные каденции... Его интонация — жесткая, трагичная и бесстрашная — способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он

¹ Очень показательное позднее признание Глеба Горбовского: «Сдержанная, напряженно-интеллигентная, “воспитанная”, тактичная поэзия Ахматовой казалась мне чем-то хрустально-заиндевевшим, не чужеродным, но как бы отстраненно высокомерным. Мне, послевоенному подростку, хотелось чего-нибудь попроще, позапашистей и, чего греха таить, — поразухабистей» (*Горбовский Г. Видение в Комарове // «Свою меж вас оставив тень»: Ахматовские чтения. — М., 1992. — Вып. 3. — С. 145*).

выжил», — так оценивал значение Слуцкого, спустя тридцать лет, И. Бродский¹. Но Слуцкий в большей степени имел влияние в профессиональной поэтической среде.

А в начале «оттепели» наиболее популярны были стихи других поэтов — *Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского, Андрея Вознесенского*. Они-то и стали лидерами той поэтической группы, которую станут называть «шестидесятниками». Слово «группа» не совсем точно, ибо никаких организационных границ она не имела, но в родстве с нею «по группе крови» пребывали Дмитро Павлычко с Украины, Олжас Сулейменов из Казахстана, уралец Борис Марьев, Петр Вегин из Ростова и многие молодые поэты из разных городов и весей всего многонационального Союза. Поэзия «шестидесятников» стала сильным и влиятельным художественным течением, имеющим отчетливо выраженный концептуальный и стилевой облик.

«Дети пятьдесят шестого...»

Именно поэты-«шестидесятники» развили самую бурную творческую активность, именно ради того, чтоб услышать их стихи, ломались толпы в концертные залы и на стадионы. Это они, «шестидесятники», вновь привили любовь к стихам миллионам людей, открыли им дверь в огромную библиотеку шедевров отечественной и мировой поэзии.

Но тогда, в начале «оттепели», люди хотели слушать их стихи, далеко не всегда совершенные, часто еще ученические, корявые. Значит, эти поэты говорили что-то такое, в чем остро нуждались их современники. И говорили так, что сказанное ложилось на сердце слушателям и читателям.

В чем же сущность поэзии «шестидесятников» как историко-литературного феномена? Спустя три десятилетия после дебюта Евгений Евтушенко так определял особость поколения «шестидесятников» в общем ряду современных им поэтических поколений: «Исторический перелом после 1953 года, после двадцатого съезда партии утвердил новое поэтическое поколение во всех наших республиках, в силу возраста не запятнанное трагическими ошибками прошлого, но принявшее на свои юношеские плечи ответственность не только за наши незабываемые победы в защите общей многонациональной родины, но и за эти трагедии — поколение, которое смолоду поставило вопрос о необходимости моральной перестройки нашего общества»².

¹ Цит. по: *Полухина В.* Бродский глазами современников. — СПб., 1998. — С. 63.

² *Евтушенко Е.* Ивану Драчу — 50 лет // Лит. газета. — 1986. — 15 октября. — С. 7. (Иван Драч — один из наиболее значительных украинских поэтов-«шестидесятников».)

Однако та «перестройка», к которой призывали молодые поэты в начале «оттепели», не посягала на признанные устои советского общества. Один из активных участников сборищ «на Маяке» высказывался с контрреволюционных или консервативных позиций, чтобы кто-либо ставил под сомнение «Октябрь» и необходимость коммунизма в России¹. Так что новизна идей, с которыми «шестидесятники» обратились к современникам, была относительна, они говорили на языке понятий и ценностей, которые не расходились с идеалами социализма (пусть утопическими, книжными), но согласовывались с менталитетом современников. Немаловажно также и то, что они не отрывались от действующих поэтических традиций. «Шестидесятники» непосредственно связаны со своими ближайшими предшественниками — поэтами фронтового поколения, высоко ценят в них бесстрашие видения, суровую правдивость, оголенность чувств. Это о них писал Дмитрий Сухарев, один из «шестидесятников»: «Вот поэты той войны,/ Сорок первого сыны:/ Пишут вятно и толково./ Вслед за этими и мы:/ Опаленные умы —/ Дети пятьдесят шестого». Для некоторых из них очень важны были прямые и опосредованные контакты с классикой Серебряного века (ученичество Вознесенского у Пастернака, культ Ахматовой и Цветаевой в поэзии Б. Ахмадулиной), с Есениным и комсомольской поэзией 1920-х годов. Но самые сильные творческие импульсы «шестидесятники» получали от Маяковского: они извлекли из наследия этого официально мумифицированного и разобранного на лозунги «государственного поэта» то, что оказалось в высшей степени созвучно их собственной мировосприимчивости, — его гражданственность, ту гражданственность, которая личному придает значение общего, а общее переживает как личное².

Поэты-«шестидесятники» наиболее остро восприняли «оттепель» и выразили ее. Наученные видеть в поэзии прежде всего акт гражданского поведения, они мучительно переживали открывшуюся правду о том, что получило обтекаемое название «преступления культа личности», и бескомпромиссно отвергли притязания сил вчерашнего дня на сохранение своей власти. Свой публицистический пафос они нередко выражали в откровенно риторической форме, порой прибегая к прозрачным аллегориям. Так, стихотворение Р. Рождественского «Утро» строилось на контрасте аллегорических образов Ночи и Утра. Ночь уговаривала людей: «Люди!

¹ Осипов В. — Цит. по: Оттепель. 1953—1956. — С. 404, 405.

² Один из ближайших предшественников поэтов-«шестидесятников» Наум Коржавин целую главу в своих мемуарах посвятил размышлениям о влиянии Маяковского на молодое советское поколение (*Коржавин Н.* В соблазнах кровавой эпохи // Новый мир. — 1993. — № 11—12. — С. 76, 77).

Что ж это вы?/ Ведь при мне вы/ тоже кое-что различали.../ Шли, с моею правдой не сорясь,/ хоть и медленно, да осторожно./ Я темней становилась нарочно,/ чтобы вас не мучила совесть,/ чтобы вы не видели грязи,/ чтобы вы себя не корили...» А Утро ей отвечало: «Ты себя оставь для своих льстецов,/ а с такими советами к нам не лезь!/ Человек погибает в конце концов./ Если он скрывает свою болезнь!» Конечно, в таких декламациях качество поэзии было весьма невысоким. Но тогда, на самой заре «оттепели», они приобретали большую эмоциональную силу и вызывали гнев «охранителей»¹.

У «шестидесятников» же «оттепель» встретила полное приятие, надежды на скорое освобождение от пороков, ибо они мыслились лишь как «искажение», как деформация прекрасной идеи. С этим настроением времени совпадало настроение возраста, в котором пребывали сами поэты, — юношеский восторг, чувство свежести, пора возвышенных надежд, романтическая вера в светлое будущее. Эмоциональный подъем был искренним и сильным. Об этом свидетельствуют не столько прямые декларации (хотя они тоже имели место: «Здесь разговоров нет окольных.../ здесь безнаказанно смеются/ над платьем голых королей»), сколько та поэтика, в которой подсознательно выражалось радостное настроение, веселая игра мускулов, жажда свежести, новизны. Это состояние выражало себя прежде всего через *поэтику тропов*.

В этом отношении особенно характерны метафоры раннего Андрея Вознесенского. В их ассоциативное поле втянуты новейшие представления и понятия, рожденные веком научно-технической революции и модерна: ракеты, аэропорты, Ту-104, антимиры, пластмассы, изотопы, битники, рок-н-ролл и т. д. Но менее всего здесь следует видеть прямое преломление внешней реальности. Тем более, что с приметам НТР соседствуют у Вознесенского образы и русской старины, и великих художественных свершений, и отзвуки глобальных событий. «Метафору я понимаю не как медаль за художественность, а как мини-мир поэта. В метафоре каждого крупного художника — зерно, гены его поэзии», — утверждает Вознесенский². И когда он пишет: «Авто-

¹ Так, по поводу стихотворения «Утро» критик Б. Соловьев писал: «Стихотворение носит аллегорический характер, но смысл этих аллегорий совершенно ясен. Если верить автору, то только сейчас наступает "рассвет", а вот до недавней поры в нашей жизни господствовала сплошная "ночь", воплощенная в образе страшного существа, подчинявшего людей своей безраздельной власти и заставлявшего их служить себе — одному себе и больше ничему и никому» (Соловьев Б. Смелость подлинная и мнимая // Лит. газета. — 1957. — 14 мая). Помимо всего прочего, эта статья представляет собой образчик весьма распространенного в официальной критике жанра — политического доноса под видом критического разбора.

² Вознесенский А., Огнев В. Диалог о поэзии // Юность. — 1973. — № 9. — С. 76.

портрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот —/ аэропорт!», то в этом неожиданном уподоблении очень несоизмеримых понятий, в их увязывании еще и звуковыми перевертнями выражает себя прежде всего самоощущение лирического героя — жадность до нового, жажда открытия иных, неведомых доселе горизонтов, поиск новых символов веры. Своими метафорами Вознесенский переводит существование души человека в координаты отечественной и мировой культуры, в круговорот современной мысли, овладевающей космосом и микромиром элементарных частиц, в масштабы всего земного шара. И вместе с тем этот грандиозный мир воспринимается героем Вознесенского без пиетета, а скорее фамильярно, по-свойски — озвучиваясь порой низовым жаргоном («Он дал кругалю через Яву с Суматрой!» — это о художнике Гогене сказано в «Параболической балладе»). И когда поэт лихо уподобил земной шар арбузу: «И так же весело и свойски, // как те арбузы у ворот —// Земля/ мотается/ в авоське// меридианов и широт!» («Торгуют арбузами»), — то подобное панибратство было знаком молодого задора, уверенности в своих силах.

За всем этим ощущалось новое мироотношение. Но оно потребовало возвращения уважения к культуре стиха, активизации семантического потенциала стиховой формы.

Точку опоры в своем противоборстве с силами ночи «шестидесятники» искали в тех же самых утопических представлениях, которые традиционно связывались с понятиями «революция», «Октябрь», «коммунизм». Для них эти понятия уже стали мифологемами, они потеряли живую плоть, их замещали знаки — буденовка, красное знамя, строка революционной песни, которые становились в их стихах эмблемами нравственной чистоты, самоотверженности, свободы и справедливости.

Евтушенко призывал: «Товарищи,/ надо вернуть словам// звучание их первородное» («Празднуйте Первое мая!») и клялся: «Революцию я не продам!» («Разговор с Революцией»). Рождественский гордился тем, что имя ему дали в честь Роберта Эйхе, одного из героев гражданской войны («Стихи о моем имени»). «Сентиментальный марш», который Булат Окуджава написал в 1957 г., заканчивался строфой:

Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся,
какое новое сражение ни покачуло б шар земной,
я все равно паду на той, на той далекой, на гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной.

В первых стихах «шестидесятников» нередко еще слышна была инерция общепринятых в поэзии соцреализма стереотипов — мотивы жертвенности, альтруистической готовности стать «материалом», «прологом» в светлое будущее: «О те, кто наше поколение!/ Мы лишь ступень, а не порог./ Мы лишь вступление во вступ-

лень,/ к прологу новому пролог!» (Е. Евтушенко). Однако доминирующую роль в их поэзии стали играть новые, непривычные мотивы, они повели за собой поэтику, определив в конечном итоге облик лирики «шестидесятников».

Позиция лирического героя

Уже на исходе «оттепели», подводя своего рода «промежуточные итоги», Евтушенко писал:

И голосом ломавшимся моим
ломавшееся время закричало.
И время было мной,
и я был им,
и что за важность,
кто кем был сначала.

(«Эстрада», 1966)

В этих строчках, где через сопоставление физиологической подробности и емкой метафоры поставлены вровень подросток с ломающимся голосом и время, переживающее колоссальную историческую ломку, запечатлелось то отношение между человеком и временем, которое утверждали поэты-шестидесятники, — это отношение *паритетности*. «Шестидесятники», в сущности, восстанавливали первоначальный, идеальный смысл отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался социалистической мечтой. В этом вопросе между ними было полное единогласие. Герой Роберта Рождественского корил себя: «Сам я винтиком был! Старался! <...> Мне всю жизнь за это расплачиваться!/ Мне себя, как пружину,/ раскручивать» («Винтики», 1962). А герои Евтушенко и Вознесенского задиристо провозглашали себя равнодостоинными таким мифологизированным святыням, как «народ» и «Россия».

Читаем у Евтушенко:

Я не знаток в машинах и колосьях,
но ведь и я народ,
и я прошу,
чтоб знали
и рабочий и колхозник,
как я тревожусь,
мучаюсь,
дышу.

(«Считают, что живу я жизнью серой», 1957—1961)

А вот строки из поэмы Вознесенского «Лонжюмо» (1963):

Россия, любимая,
с этим не шутят.

Все боли твои — меня болью пронзили.
Россия,
я — твой капиллярный
сосудик,
мне больно когда —
тебе больно, Россия.

Одновременно «шестидесятники» установили какой-то интимный, домашний контакт с явлениями и категориями мегамасштабными — эпохой, историей, человечеством. У Евтушенко, например, поэзия уподоблена Золушке, которая «стирает каждый день, чуть зорюшка,/ эпохи грязное белье.../ и, на коленях/ с тряпкой ползая,/ полы истории скребет» («Золушка»). Образные ассоциации такого рода, столь радикальные «уравнения» носили откровенно эпатирующий характер и вызывали соответствующую реакцию¹.

Парадокс усиливался тем, что образ самого лирического героя в поэзии «шестидесятников» давался в подчеркнуто обыденном воплощении («В пальто незимнем, в кепчонке рыжей», «Я шатаюсь в толкучке столичной»), его биография была очень узнаваема: «Откуда родом я? Я с некой/ сибирской станции Зима»; «войны дите», что запомнил на всю жизнь эвакуацию, «сорок трудный год», голодные очереди за хлебной пайкой, что «мальчишкой паромы тянул, как большой». Но он нес в себе совершенно новый, острейший драматизм — он, воспитанный с младенчества в том утопически-оптимистическом духе, который не допускал сомнений в правильности пути, по которому идет страна, переживал мучительный процесс освобождения от неправды, от «газированного восторга». Однако правду о времени они открывали через постижение правды о человеке в собственно лирическом преломлении, а именно через открытие драматизма внутренней, душевной жизни своего лирического героя.

«Самовыражение», которое отстаивала в начале 1950-х Ольга Берггольц и за что ее критиковали Грибачев и другие официозные литераторы, переросло в лирике «шестидесятников» в *исповедальность* — особую откровенность и доверительность с читателем. Отношения с любимыми, размолвки с друзьями, случайные обиды — все это выговаривается лирическим героем.

В первую очередь он подвергает взыскательному анализу самого себя. И оказывается, что жизнь его души очень нелегка прежде

¹ Так, в связи с процитированной строфой из поэмы «Лонжюмо» возник почти анекдотический спор о знаках препинания. Поэт Василий Федоров посчитал, что Вознесенский неверно их расставил, следовало бы, по мнению Федорова, написать так: «Мне больно, когда тебе больно, Россия». Действительно, такое соподчинение понятий «я» и «Россия» вполне отвечало принятому канону. Но у Вознесенского речь-то идет о взаимном со-болезновании человека (капиллярного сосудика) и всей России (целого тела) — в этом смысле они равны.

всего потому, что он сильно не в ладах с самим собою. Читаем в одном из ранних стихотворений Евтушенко: «Я что-то часто замечаю,/ к чьему-то, видно, торжеству,/ что я рассыпанно мечтаю,/ что я растрепанно живу./ Среди совсем нестрашных с виду/ полужеланий, почувств/ щемит:/ неужто я не выйду,/ неужто я не получусь?» (1953). Этот же мотив «неупоения собой» звучит и позже — в стихотворениях «Со мною вот что происходит» (1957), «Пустота» (1960), «Всегда найдется женская рука» (1961) и др. Подобное самобичевание героя тоже было непривычно для лирики соцреалистического толка.

Откровенность лирического героя Евтушенко выглядела на фоне принятого в советской поэзии пуризма вызывающе; правда, и в самом деле она порой переходит в такую обнаженность, которая сродни юродству (самолюбование самобичеванием), — в грехах своих исповедоваться на миру, перед всем честным народом, рубаху рвать на груди. Но парадокс состоит в том, что в самом акте взискательной ревизии себя, в самом состоянии душевной муки, наконец, в обнаружении собственной противоречивости и неустойчивости, герой Евтушенко находит основания для самоутверждения:

Я разный —
 я натруженный и праздный.
Я целе-
 и нецелесообразный.
Я весь несовместимый, неудобный,
застенчивый и наглый,
злой и добрый.
Я так люблю,
чтоб все перемежалось!
И столько всякого во мне перемешалось —
От запада
и до востока,
от зависти
и до восторга!
Я знаю — вы мне скажете:
«Где цельность?»
О, в этом всем огромная есть ценность!
 («Пролог», 1955)

Противоречивость характера, оказывается, имеет свою ценность — в ней, по меньшей мере, проявляется *нестандартность* человека, его принципиальная *незавершенность*. Он — не как все. И это — хорошо!

А муки сомнений, тревог, жалости, которыми изнуряет себя герой Евтушенко, позволяют ему найти ответ на самый мучительный вопрос: кто я — реальность или фикция, состоюсь я или не состоюсь?

Но если столько связано со мною,
я что-то значу, видимо,
и стою?
А если ничего собой не значу,
то отчего же
мучаюсь и плачу?!

(«Не понимаю, что со мною случилось?..», 1956)

В отличие от Декарта с его формулой «Мыслю — следовательно, существую!» герой Евтушенко самоутверждается по иной формуле: мучаюсь — следовательно, существую!

Наконец, в самом акте исповедования он испытывает особую радость — облегчение откровенностью, возможность излить свою душу перед Другим. И вот здесь существенна следующая принципиальная особенность евтушенковской исповедальности: его герой *требует* внимания к своей душевной жизни, он жаждет чуткости к себе, он взыскует отклика от Других.

Тревожьтесь обо мне
пристрастно и глубоко.
Не стойте в стороне,
когда мне одиноко.
<...>
В усердии пустом
на мелком не ловите.
За все мое «потом»
мое «сейчас» любите.

(1956)

Менее всего в этих строках следует видеть проявление авторского эгоцентризма. Здесь действует закон лирики — в слове и переживании лирического героя проецируется читатель, потенциальный со-герой стихотворения. Это его личную, а значит — в каждом из нас запрятанную — тоску по душевному отклику оглашает лирический герой Евтушенко. Это он жалуется: «Обидели. Беспомощно мне, стыдно», — и утешается тем, что чувствует «дыхание участия». Это он заклинает: «Весенней ночью думай обо мне/ и летней ночью думай обо мне,/ осенней ночью думай обо мне/ и зимней ночью думай обо мне» («Заклинание», 1960). В душевном отклике со стороны Других лирический герой находит поддержку себе в трудные минуты, он, если угодно, самоутверждается через факт небезразличия Других к нему, наконец, — и это главное — он убежден, что его муки и страдания представляют социальный интерес, заслуживают внимания, заботы и отклика.

Таким парадоксальным и даже шокирующим, но в высшей степени адекватным лирическому сознанию способом Евтушенко

утверждает самоценность любого человека и требует чуткости, отзывчивости к его душевной жизни.

Другая, «симметричная» первой, *принципиальная особенность евтушенковской исповедальности состоит в том, что взыскав чуткости к себе, его лирический герой одновременно открывает свою душу навстречу жизни Других.* «Я жаден до людей», — признается он. В его мир входят «Муська с фабрики конфетной», «лифтерша Маша», «Настя Карпова, наша деповская», «Верка, Верочка» со «Скорохода», «дядя Вася», что пишет прошения за всех и обо всем, «бабушка Олёна» с ее больными ноженьками... Это те самые простые советские люди, к повседневной жизни которых обратилось искусство в пору «оттепели». Герой Евтушенко сострадает им и — любит их ими: каждый из них самоценен, и в каждом из них — Россия. Это двуединство образов «простых людей» и России своеобразно озвучено стихом: простенькие ритмы, ломкая рифма и — песенная мелодика, шемящая интонация. (Лучшее стихотворение из этого ряда — «Идут белые снега».)

Создавая облик своих «простых людей», Евтушенко акцентирует внимание на «стыке» несовместимых подробностей и деталей: «На кляче, нехотя трусившей/ сквозь мелкий дождь по большаку,/ сидела девочка-кассирша/ с наганом черным на боку»; «Хочет девка в сапогах/ и в маечке голубенькой»... Значит, судьбы этих людей очень трудны, они вынуждены существовать в противоестественных обстоятельствах. И в то же время они таят в себе колоссальное душевное богатство, только надо уметь его разглядеть. Например, в стихотворении «В магазине» (1956), звучащем поначалу как отдаленная пародия на популярный марш «Комсомольцы — беспокойные сердца», создается образ простых русских женщин, что молча, поодиночке идут в магазин по своим хозяйственным делам. И завершается стихотворение символической деталью: «...я смотрю, смущен и тих,/ на усталые от сумок/ руки праведные их». Это принципиальный для Евтушенко ассоциативный ход — увидеть высокое в том, что считается низким, разглядеть необыкновенное в обыденном.

«Людей неинтересных в мире нет» — таков принцип мироотношения лирического субъекта Евтушенко. Он любит этих людей, их жизнь, их беды тоже становятся источником его переживаний. Отсюда — высокий накал его гражданского пафоса. И это общее качество поэзии «шестидесятников». В этом плане они вроде бы не выпадают из наезженной колеи соцреалистической лирики. Но на самом деле они несравнимо расширили диапазон гражданского переживания. Даже если читатель обратится к стихам одного только Евтушенко, то без труда уловит в них нервную рефлексию на практически все сколько-нибудь значительные события в стране и мире, имевшие место в 1950 — 1990-е годы. А некоторые его стихотворения становились значительными фактами общественной

жизни, вызывая бурную реакцию представителей всего политического спектра. Такова была судьба стихотворений «Бабий Яр» (1961), «Наследники Сталина» (1962), «Танки идут по Праге» (написано 23 августа 1968 года, на третий день после события).

Но главное — эмоциональный пафос гражданской лирики «шестидесятников» стал совсем иным. Прежде всего это проявилось в той *живой непосредственности, эмоциональной отзывчивости, с которой они резонируют на судьбы отдельных людей, на жизнь всей страны, на беды целого мира.* Накал сопереживания таков, что лирический герой порой сливается с объектом своего сострадания, перевоплощаясь в него. Например, программное стихотворение А. Вознесенского «Гойя» (1957) все целиком построено как цепь таких перевоплощений, в которой центральное место занял пластический образ: «Я — горло/ повешенной бабы, чье тело, как колокол,/ било над площадью голой...» Собственно, и большой эмоциональный эффект стихотворения Евтушенко «Бабий Яр» был порожден не только остротой самой проблемы — проблемы антисемитизма, запретной для обсуждения в стране «нерушимой дружбы народов», — но и тем сюжетным ходом, которым поэт «осердечил» всю многовековую историю страданий еврейского народа:

Мне кажется сейчас —

я иудей.

Вот я бреду по древнему Египту.

А вот я, на кресте распятый, гибну,

и до сих пор на мне — следы гвоздей.

<...>

Мне кажется, что Дрейфус —

это я.

<...>

Мне кажется —

я мальчик в Белостоке.

Кровь льется, растекаясь по полам.

<...>

напрасно я погромщиков молю.

<...>

Мне кажется —

я — это Анна Франк,

прозрачная,

как веточка в апреле.

<...>

Над Бабьим Яром шелест диких трав.

Деревья смотрят грозно,

по-судейски.

Все молча здесь кричит,

и, шапку сняв,

ны большой художественной мощи («Казнь Стеньки Разина», «Азбука революции», например), но органического синтеза не получилось — в поэме исповедь и проповедь существуют рядом, но не вместе, мир человеческой души и мир человечества не образуют единого целого¹. Видимо, прекрасная объединительная идея, которую провозгласил поэт («Нет чище и возвышенной судьбы —/ всю жизнь отдать, не думая о славе,/ чтоб на земле все люди были вправе/ себе самим сказать: “Мы не рабы”»), все же оказалась недостаточной основой для единения. Да и новой ее не назовешь — в таком виде она уже существовала и вела за собой, но в царство свободы не привела, а вот от ГУЛАГа не уберегла.

Кризис «эстрадности»

Само явление такого громоздкого сооружения, как поэма «Братская ГЭС», было одним из свидетельств кризиса, который стала переживать поэзия «шестидесятников» к исходу «оттепели». Симптомы кризиса были разными. Это и появление мотивов усталости, измотанности (Р. Рождественский: «Нервы, нервы./ Каждый час —/ на нерве!»), тоски по тишине и покою (А. Вознесенский: «Тишины хочу, тишины...»). Это и сознание того, что не осуществились заветные планы и намерения (А. Вознесенский «Плач по двум нерожденным поэмам»). А главное — выясняется, что поиски контакта с большим миром и с сердцами Других оказываются безуспешными — отклика нет! Этим драматическим чувством пронизан весь цикл стихотворений, написанных Е. Евтушенко на русском Севере в 1963 году. Как ни уговаривает себя лирический герой в том, что он «катор связи», который «свое дело сделал вовремя», однако он вынужден с горечью констатировать:

Голос мой в залах гремел, как набат,
площади тряс его мощный раскат,
а дотянуться до этой избушки
и пробудить ее — он слабоват.

(«Долгие крики»)

¹ А. Д. Синяевский так писал о поэме Евтушенко: «Установив наш общий недуг — поверхностность, и высказав решительное намерение его преодолеть, Евтушенко написал в результате свое самое поверхностное произведение. <...> Растянувшаяся в подведении итогов на тысячи километров, на десятилетия и века, поэма “Братская ГЭС” страдает аморфностью, многословием (читать ее подряд, попросту говоря, утомительно), грешит скоростными попытками рассказать “обо всем”, “снимая внешний слой лишь на полметра”. Интересная отдельными эпизодами и зарисовками, она в целом оставляет впечатление, что автор, не желавший быть мелочным и тратиться на частности, теперь разменивается на “обобщения”, которые лишь внешне многозначительны, а в общем-то лежат на поверхности» (Синяевский А. В защиту пирамиды // Грани. — № 63 (1967). — С. 125, 127, 128).

Тогда же написано горестно-отчаянное «Граждане, послушайте меня...»: «Граждане не хотят его слушать./ Им бы только выпить да откушать/ и сплясать, а прочее — мура!»

В чем была причина наступившего кризиса? Может быть, в тех специфических противоречиях, которые свойственны гражданской лирике по определению? Ведь поэты-«шестидесятники» последовательнее других писателей-современников осуществляли в формах гражданской лирики одну из общих задач, которую выполняла литература «оттепели» — они учили, они просвещали своих читателей и слушателей, они старались раскрыть им глаза и помочь разобраться с эпохой. Но учительная функция налагает свои узы на поэтику — она требует графической четкости линий, крупных мазков, она стремится свести к минимуму семантическую вариативность образа. И следствием этого стало сужение эстетического диапазона лирики «шестидесятников», в чем с горечью признавался Е. Евтушенко: «Я научился вмазывать, врезать,/ но разучился тихо прикасаться» («Эстрада», 1966). Однако в «эстрадности» «шестидесятников» были и свои достоинства — они «выработали как бы даже парадоксальное искусство: *говорить с эстрады как за столом у себя или даже шепотом*»¹. И в поисках усиления публицистической экспрессии у «шестидесятников» шлифовалось искусство афористической, хлесткой фразы, высокую цену приобретало акцентное слово — слово-клеймо, слово-ярлык, слово-эмблема. Но, правда, публицистическая укрупненность фразы и слова становятся серьезным испытанием для поэта — они сразу же выдают «некрупную» мысль, «сырое» суждение, превращают претенциозное слово в автопародию. И Евтушенко, например, со своими нарочито корявыми словообразованиями типа «осатаненность», «соединенность», «моя неотберимая», «завидинка», «настыринка», «несгибинка» и т.п. невольно создает образ «корявого мышления», не адекватного собственным претензиям на учительскую миссию.

Но «огрехи» гражданской лирики «шестидесятников» не бросались в глаза и не резали слух до тех пор, пока ее пафос вызывал доверие. Однако к середине 1960-х годов надежды на обновление путем восстановления мифических «ленинских норм» угасли, стало ясно, что сама политическая система неспособна быть человеческой. Для «шестидесятников» это было тяжелейшим моральным потрясением: «Есть пустота от смерти чувств и от потери горизон-

¹ *Македонов А.* Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930—1970-х годов. — Л., 1985. — С. 250. Далее исследователь уточняет: «Сценический шепот поэтической интонации был известен и раньше. Вспомним некоторые стихи Ахматовой и еще в большей мере Цветаевой. Но хотя лирическая сила Евтушенко не достигала силы этих поэтов, все же и он, и Вознесенский, и другие “эстрадники” открыли новые переходы от сценического шепота к громкому голосу и наоборот» (там же).

та», — писал, словно предчувствуя такую ситуацию, Евтушенко в 1960 году. К середине десятилетия «потеря горизонта» стала очевидностью. И одновременно с этим и читатель перестал верить громким словам и призывам.

С этих пор поэзия «шестидесятников» перестает существовать как целостное художественное течение. Да и ее лидеры расходятся в разные стороны. Р. Рождественский, который более других «шестидесятников» тяготел к риторике, эволюционизировал в сторону соцреалистических схем. Это особенно явственно проявилось в зарифмованной публицистике, которой он сопровождал в 1970-е годы свою регулярную телепрограмму «Документальный экран». (Но наряду с этой тенденцией в поэзии «позднего» Рождественского приглушенно зазвучала философская элегичность, связанная с экзистенциальными переживаниями. Об этом стало известно из посмертных публикаций поэта¹.)

В творчестве Вознесенского кризис веры сублимировался в кризис темы — упоение веком НТР сменяется страхами перед обезличивающими последствиями безграничного технического прогресса: «Все прогрессы реакционны, если рухнет человек», — провозгласил он в поэме «Оза» (1964). Позже кризисное мироощущение поэта воплощается в «экологических» мотивах (поэма «Лед-69» и стихотворный цикл «Выпусти птицу»).

Евтушенко остается более других своих сотоварищей верен «шестидесятническому» пафосу. И это ставит его в двусмысленное положение. Он продолжает чутко реагировать на время: резня в Сумгаите, перестроечные надежды, Чечня — все это вызвало его поэтические отклики. Но после угасания «оттепельных» иллюзий его «шестидесятнический» запал и задор, его проповеднические амбиции выглядят невольным инфантилизмом.

5. Песенки Булата Окуджавы

Особое место среди поэтов-«шестидесятников» занимает Булат Окуджава (1924—1997). Биографически он принадлежит к фронтовому поколению. Восемнадцатилетним он ушел на фронт, и в памяти его война сохранилась навсегда. Особенно много стихов о войне у раннего Окуджавы. Подобно своим ближайшим предшественникам, поэтам-фронтовикам — Гудзенко, Дудину, Орлову и другим, молодой Окуджава воспринимает войну прежде всего как трагическое испытание человеческой души. Но к настрою сурового психологического драматизма, доминирующему в лирике фронтового поколения, молодой Окуджава добавил свою, особую, интонацию. Его лирический герой — мальчик, сменивший

¹ См.: Последние стихи Роберта Рождественского. — М., 1994.

школьную парту на окопы, может быть острее бывалых солдат ощущает «холод войны», испытывает на себе ее жестокость («отучило время от доброты»), но он старается всеми силами души сопротивляться расчеловечиванию: «Я буду улыбаться, черт меня возьми,/ в самом пекле рукопашной возни». Из войны принес Окуджаву трепетное чувство хрупкости человеческой жизни и неиссякаемую потребность в спасительных, добрых началах, которые бы поддерживали человека и давали ему надежду. Это и сблизило Окуджаву с поэтами-«шестидесятниками», и это же определило особое место его поэзии в их когорте.

Этическая позиция Окуджавы изначально связана с идеей человечности, которой именно он придал щемящее, интимно-трогательное звучание. Источник человечности Окуджавы — *сострадание* отдельному человеку, смысл ее — стремление помочь человеку избыть одиночество. *Образ одиночества* постоянно маячит на горизонте поэтического мира Окуджавы как некий универсальный знак главной беды человеческого существования — он охватывает и мимолетные психологические состояния, и экзистенциальное мироощущение. И в отличие от других поэтов-«шестидесятников», чей социальный пафос выражался по преимуществу в оглашении патетических призывов, проповедей и исповедей на миру, Окуджава выразил свой социальный пафос в непритязательной песенке про полночный троллейбус, который вершит «по бульварам круженье./ чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи/ крушенье, крушенье». Пафос приглушен, стихотворение цементируется не переживанием лирического субъекта и не его голодом, а единым интегральным образом — троллейбус уподобляется кораблю, который «плывет по Москве», его пассажиры — матросам, Москва — реке¹. И только чувство плеча других одиноких душ на корабле-спасителе, не разрешая трагическую коллизию, все же успокаивает душу: «и боль, что скворчком стучала в виске,/ стихает, стихает». Это стихотворение было написано в 1957 году. В нем, как в пружине, сжато художественное мироощущение с большим философским потенциалом, но без претензий на значительность, и вообще без желания договаривать, монументализироваться в законченных формах.

Зато *эстетические принципы* Окуджавы определились вполне отчетливо. В центре его эстетической системы стоит понятие *идеала* — это понятие у Окуджавы тоже никогда не оглашается, оно чаще всего заменяется житейски простым словом «надежда», хотя и не исчерпывается им. Человек не может жить без надежды, душа

¹ «Это сделано и незаметно, и последовательно: московский троллейбус, утрачивая грубоватую житейскую реальность, тяжеловесность, легко плывет по улице-реке, как доброе спасительное судно», — писал З. Паперный в статье «За столом семи морей» (Булат Окуджава) (*Паперный З. Единое слово: Статьи и воспоминания.* — М., 1983. — С. 221).

не может существовать без идеала, без тяги ввысь, без света и светоча — это для Окуджавы аксиоматические истины.

«Мне нужно на кого-нибудь молиться», — так начинается написанное в 1959 году стихотворение, которое в некотором смысле можно считать эстетическим кредо Окуджавы. В высшей степени показательно, где поэт ведет поиск идеала, из какого «материала» созидает его. Герой стихотворения, уничижительно ассоциирующий себя с простым муравьем, оказывается, тоже испытывает нужду в высоком, ему тоже «вдруг захотелось в ноженьки валиться,/ поверить в очарованность свою». Но объект поклонения муравей ищет рядом, в своем, родном мире, в кругу ценностей, которые ему близки, понятны и знакомы: «и муравей создал себе богиню/ по образу и духу своему». А далее происходит трансформация ассоциативного плана — сначала уходит уничижительная метафора, ей на смену приходят подмеченные любовно и ласково скромные бытовые детали, посредством которых создается образ богини: «пальтишко было легкое на ней», «старенькие туфельки ее», «обветренные руки». И в финале образы «простого муравья» и его богини, укрупняясь посредством сугубо житейской мотивировки (фигуры и отбрасываемые ими тени), возводятся на огромную духовную высоту:

И тени их качались на пороге.
Безмолвный разговор они вели.
Красивые и мудрые, как боги,
и грустные, как жители земли.

Окуджава, единственный из всех поэтов-«шестидесятников», создал свой, особый топос, свою особую художественную Вселенную, где разместил своих героев и их богинь. Этим топосом у него стал *Арбат* — «тот гордый сиротливый,/ извилистый, короткий коридор/ от ресторана “Прага” до Смоляги». Арбат в культуре «шестидесятников» значил многое — в отличие от официального центра, Красной площади и Кремля, он был неофициальным ядром столицы, ее неформальным центром, где, как полагали, бурлила подлинная, живая жизнь со всеми ее хлопотами, развлечениями и тревогами. Окуджава всячески подчеркивает подлинность Арбата, вводя в описание всю топографию этого уголка столицы — названия переулков, тупичков, соседних улиц и площадей. Но прежде всего подлинность Арбата проступает в его бытовой обыкновенности, даже неказистости. Арбатский двор «был создан по законам вечной прозы», — напоминает поэт, арбатские пешеходы — «люди невеликие», а его ребята аттестуются как «худосочные дети Арбата».

Но именно такой Арбат, обыволенный, повседневный, неофициальный, стал у Окуджавы *этическим центром мира*. Сюда он обращает взоры художников: «живописцы, окуните ваши кис-

ти/ в суету дворов арбатских и в зарю». Потому что этот мир интересен. Он театрально ярок и пестр. Здесь существует свой, нестандартный социум, в котором одинаково равны такие кумиры, как «комсомольская богиня», «две косички, строгий взгляд», и приклатенный Ленька Королев. В этом социуме правят не казенные правила, а неписанные нравственные нормы, которые сложились в тесноте арбатских коммуналок, в дворовом соседстве, — это отношения душевной открытости и сердечной отзывчивости. Это здесь, «если другу станет худо и вообще не повезет», найдется тот, кто «протянет ему... свою верную руку, — и спасет». Это здесь чудак-портной будет перешивать мой старый пиджак с невыслышимым рвением, добиваясь того, «чтобы я выглядел счастливым/ в том пиджаке, пока живу». Это только здесь может родиться призыв: «Не запирайте вашу дверь,/ пусть будет дверь открыта»... Здесь то и утверждается дух братства в качестве главного этического мерила социума, оно объединяет людей не на идеологической почве, а на той почве, что под ногами, — на почве земной, дворовой, уличной, роднит их не по классовой близости, а по соседству на одной лестничной клетке, духовно сближает через дыхание, слышимое буквально через стенку. Поэтому арбатский дворик, «тот двор с человеческой душой», становится тем теплым домашним очагом, который укрепляет человека и согревает его сердце: «Сильнее я с ним и добрее./ Что нужно еще? Ничего./ Я руки озябшие грею/ о теплые камни его» («Арбатский дворик»). Арбатское братство, или как стали говорить — «арбатство», занимает в иерархии духовных ориентиров Окуджавы самое высокое место: «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя религия», «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — мое отечество...» («Песенка об Арбате»).

Носителем священного, трепетного отношения к скромному, неброскому арбатскому миру у Окуджавы становится его лирический субъект. Он плоть от плоти своего дворового отечества — он его бард, исполнитель непритязательных песенок, какие сочиняются на скамейках в арбатских двориках и поются, как говорится, под настроение, для компании. В сущности, это «ролевой образ», художественная функция его очень важна. В отличие от лирического героя «шестидесятников», который открывал мир «простых людей» как бы извне, сочувствуя им и восторгаясь их тихим подвижничеством, певец у Окуджавы стал говорить и петь не о «простых людях», а *от имени* «простых людей» — он смотрит на мир их глазами и говорит их голосом.

Окуджава нашел в высшей степени оригинальный способ такого «ролевого» разговора — он стал стилизовать свой поэтический дискурс под самые распространенные художественные формы из арсенала так называемого «масскульта». Он создал особый лирический жанр — жанр *песенок*, стилизованных под городской романс, один из самых популярных жанров «масскульта». Стара-

ясь ввести читателя в атмосферу «дворовой субкультуры», Окуджава даже порой имитирует «самодеятельный» характер творимого им текста, в котором и ритм порой хромает, и есть в изобилии стандартные обороты из стилистики городского романса, его интонационные клише.

Окуджава с явным удовольствием воссоздает образ «арбатского» менталитета и лингвалитета. Например, в песенке «Из окон корочкой несет поджаристой» (1958), начиная с первой строки, уже звучит голос арбатского кавалера, у которого есть своя мера вешей и весьма выразительный способ высказывания восторгов по поводу местной красавицы: «Она в спецовочке, в такой промасленной,/ берет немислимый такой на ней». В его речи слышна и арбатская галантность, желание завернуть фразочку с политесом, покрасивее чтоб: «Ах, Надя, Наденька, мне б за двугривенный/ в любую сторону твоей души» (1957). А стихотворение «Ванька Морозов» стилизовано под жалостливую песню в защиту того, кого осудила арбатская молва за то, что он «циркачку полюбил», но защитное слово произносится на языке той же дворовой молвы, которая убеждает не столько фактами, сколько экспрессией, доводимой до гиперболических размеров: «Она по проволке ходила,/ махала белою ногой,/ и страсть Морозова схватила/ своей мозолистой рукой».

Авторская усмешка здесь очевидна, но в ней нет никакого высокомерия. Это не сатира, а юмор, теплый, сердечный юмор, в котором улыбка над простодушием героев сочетается с интересом к их миру, к их своеобразной культуре. Она действительно интересна, эта «арбатская субкультура», ибо на фоне общекультурных норм, окаменелых этических и эстетических клише смотрится как нечто экзотическое, в своей угловатости и наивности она выглядит чем-то подлинным, живым. И герои, переживающие по правилам этой демократической, «низовой» культуры (чаще всего пренебрежительно называемой «мещанской»), достойны не только улыбки, но и уважения, и сострадания.

Это был особый, окуджавский поворот темы «простых советских людей», особая — можно сказать, свойская, «земляческая» — ипостась демократического пафоса поэзии «шестидесятников». Свою любовь к Арбату как концентрированному воплощению образа жизни «простых людей» лирический субъект Окуджавы выражает по-разному — тут не только юмор, но и грусть, и сдержанная патетика. Правда, чистая патетика с высокими одическими образами (вроде «часовых любви», что «на Смоленской стоят») не характерна для Окуджавы — она «не в тональности» арбатского мира и слишком громка для интимного чувства к нему со стороны его барда. Тут куда органичнее даже тех, кто ушел на фронт, называть по-домашнему «наши мальчишки» и «наши девочки».

Это особая романтическая позиция, которая генетически ближе всего к светловской ветви в советской поэзии с ее стыдливостью, боязнью громких фраз, с ее дружеским говорком. Но Окуджаву пошел в глубь романтической парадигмы, он вызвал к жизни ее сентиментальные истоки. Это произошло вполне органично, по логике вращающегося в жанр городского романа и вообще в формы «массовой культуры», которые остаются наиболее верными хранителями памяти сентиментального мировосприятия. Окуджаву почувствовал ценность и благотворность этих полузабытых и к тому же высокомерно отвергаемых «несовременных», «старинных» чувств. И актуализировал их в своей поэтике. Сделал он это посредством сказки: он стал освещать свою современность, свой Арбат, *светом сказочности*. Сказка, этот древний фольклорный жанр, в котором впервые эстетически осваиваются законы нравственности, приходит в поэзию Окуджавы уже пропущенной через горнило литературной сказки, этого фирменного жанра сентиментализма. Отдельные образы и мотивы из литературных сказок, сказочная атрибутика, ассоциации с традиционными сказочными архетипами — все это окружает у Окуджавы мир Арбата, становясь его главной эстетической мерой.

Для поэтического видения Окуджавы в высшей степени характерно преобразование «низких», бытовых реалий Арбата в сказочно-чудесные образы¹. В стихотворении «Сапожник», например, есть такое сравнение: «А черный молоток его, как ласточка, / хвостом своим раздвоенным качает». А весьма обыденная работа — стирка — видится как некое сказочное действо: «На дне глубокого корыта / так много лет подряд / не погребенный, не зарытый / искала прачка клад».

И сам мир Арбата преобразуется у Окуджавы в сказочный мир, «где полночь и двор в серебре, / и мальчик с гитарой в обнимку / на этом арбатском дворе». В этом мире обретаются сказочные персонажи, вроде «бумажного солдата», но более всего там музыкантов и их персонифицированных инструментов — «в Барабанном переулке барабанщики живут», «веселый барабанщик» шагает там, где «звон трамваев и людской водоворот», а «по Сивцеву Вражку проходит шарманка — / смешной, отставной, одноногий

¹ Интересные наблюдения над характером перехода бытовой реальности в сказку сделаны А. В. Македоновым. Так, по поводу «Песенки о Барабанном переулке» исследователь пишет: «Картинка, разговор, настойчивый напев, элементы якобы бытовой зарисовки и маленького лирического происшествия — все слито в одно сказочное и неведомо что означающее событие. <...> И получается символика с полем значений настолько широким, что в этой широте расплывается; остается лишь строго определенная и закрепленная четкой системой предметных деталей и звуковых образов картинка сказочной страны со сказочным переулком и сказочными барабанщиками. Но внутри этой страны все идет вполне естественно, как во всамделишной жизни» (Македонов А. В. Сверхъестественное и кануны. — С. 266, 267).

солдат»... Словом, Арбат — это «рай, замаскированный под двор,/ где все равны:/ и дети, и бродяги».

Можно полагать, что этот мир порожден фантазией и мировосприятием романтиков Арбата — его мальчиков и девочек, поэтов и музыкантов. Но скорее — это сказочный мир взрослых людей, которые дорожат памятью детства, точнее — тем светлым, незамутненным чувством жизни, которое свойственно только детству и юности. Сказочный ореол облагораживает бытовую повседневность Арбата, украшает ее, согревает добрым чувством, но в то же время он придает этому миру вид некоей театрализованной, невзаправдашной, «другой реальности» — реальности мечты, мечты высокой, но и хрупкой.

И однако же эта хрупкая реальность красивой сказки, прозреваемой сквозь бытовую оболочку Арбата, оказалась более прочной основой для поэтического самостоянья, чем социально-политические реалии, к которым апеллировали другие поэты-«шестидесятники». В годы спада «оттепели», когда многие «шестидесятники» переживали острый творческий и духовный кризис, Окуджава не сник. Его поэтическая реальность уже располагалась выше «социальной горизонтали» — в ней царили другие, не политические и не идеологические, критерии¹. Эти критерии можно обнять одним понятием — *душевность*. И в 1967 году, «среди совсем чужих пиров/ и слишком ненадежных истин», приходивших на смену «оттепельным» упованиям, Окуджава нашел ту формулу спасения, которую начал искать ровно десять лет назад вместе с пассажирами полночного троллейбуса: «Возьмемся за руки, друзья,/ чтоб не пропасть поодиночке!»

Скромная, какая-то приватная, словно бы предназначенная для небольшого круга очень близких людей, эта формула была для очень многих принципом нравственного сопротивления и сигналом надежды в течение долгих двадцати лет «зрелого застоя». А для Окуджавы она стала знаком рубежа, с которого начался новый период его творчества.

Арбат остался генетической почвой, постоянно питающей поэзию Окуджавы. Но сказочный ассоциативный поток вынес ее за пределы арбатского «микрорайона» в большое пространство и время романтического бытия. На смену королям и богиням арбатских дворишков и переулков в поэзию Окуджавы пришли русские дворяне декабристского круга, кавалергарды и гусары, разночинцы-«шестидесятники», солдаты десантного батальона, Володя Высоцкий и Зиновий Гердт. Лик «ролевых» героев Окуджавы утратил конкретность социального типа, он стал тяготеть к архети-

¹ Очень хорошо определила суть творческой стратегии Окуджавы М. О. Чудакова: «Не вступая в спор с застрявшей во всех углах идеологией, он преодолел ее — на наших глазах — поэтикой» (Чудакова М. «Лишь я, таинственный певец...» // Лит. обозрение. — 1998. — № 3. — С. 12).

пичности, которая свойственна так называемым «вечным образам», в данном случае — это образ романтической души. У «ролевых» героев лирики Окуджавы 1970—1980-х годов общий с арбатскими ребятами душевный склад — они воспринимают мир возвышенно. Но, возведенные на высоту архетипа, они подчerkнуто старомодны — их манеры галантны («движения мои учтивы,/ решения неторопливы/ и помыслы мои чисты»), они говорят красиво («ваше величество женщина»), они ведут себя по-рыцарски. Такая стратегия поведения персонажей вполне отвечала обновленной эстетической стратегии Окуджавы, которую он провозгласил в стихотворении, посвященном Юрию Трифонову (может быть, в полемике с «приземленной» эстетикой последнего?):

Давайте восклицать, друг другом восхищаться,
Высокопарных слов не стоит опасаться.

<...>

Давайте горевать и плакать откровенно.

<...>

Давайте жить, во всем друг другу потакая, —
тем более что жизнь короткая такая.

Поэзия Окуджавы 1970—1980-х годов вызывающе ориентирована на архаику. Он создает разнообразные стилизации в романтическом ключе, а также картинные, похожие на гобелены, зарисовки сцен старинной жизни («Батальное полотно», «Песенка о дальней дороге»). Даже свои излюбленные песенки поэт нередко стилизует на старинный лад — некоторые из них так прямо и называются «Старинная студенческая песня», «Старинная солдатская песня». А в других узнаются черты старинного ромansa («Дорожная песня», «Еще один романс»), этот аристократический жанр Окуджава стал предпочитать «самодеятельному» городскому романсу.

В поэтическом мире Окуджавы сохранили свое место «знаковые» образы музыки, но они тоже облагородились по сравнению со своими арбатскими предшественниками. Здесь теперь «Моцарт на старенькой скрипке играет» и «заезжий музыкант целуется с трубой». Эти образы сохранили и даже усилили нежную, щемящую тональность, которой была проникнута тема музыки в «арбатских» стихах, но теперь их семантический ореол уже не ограничен ни временем, ни средой. Словно раздвигая границы своего мира, Окуджава персонифицирует атрибутивные, эмблематические образы из романтического арсенала: в «Дорожной песне» это романсовые «две вечных подруги — любовь и разлука», а в известной песне из кинофильма «Белое солнце пустыни» это слегка окрашенные фамильярным тоном «ролевого» субъекта «госпожа разлука», «госпожа чужбина», «госпожа удача» и «госпожа победа»...

Все это имело свой смысл. Старомодность и рафинированность чувств героев стихотворений Окуджавы 1970—1980-х годов и вы-

зывающая архаичность их поэтики были не только формой защиты «старомодных» романтических ценностей, но и убедительным доказательством их устойчивости. Раздвинув границы «арбатского мира» вплоть до персонафицированных образов субъективных состояний и настроений, Окуджава взял в эстетическое владение безграничное пространство душевной культуры — не абстрактной духовной культуры, а культуры внутреннего строя, которая делает отдельно взятого человека личностью. И здесь, в пространстве души — в поле сердечной чуткости и деликатности, порядочности и интеллигентности — каждый отдельный человек может обрести надежду, «пересилить беду» и «не пропасть поодиночке».

Так зрелый Булат Окуджава находил разрешение тех мучительных проблем человеческого существования, которые вызвали к жизни его поэзию на заре «оттепели».

6. Лирическая тенденция в драматургии и прозе 1960-х годов

С началом «оттепели» лиризм как повышенная субъективность художественного дискурса распространился на прозу и драматургию. Это была своеобразная переплавка обострившегося чувства времени, оживающей активности личности в структурное качество художественного текста — в наполнение слова энергией настроения, волевого напора, в «оличнение» текста, постепенное оттеснение безличного субъекта речи голосом живого человека, не умеющего и не желающего прятать за нейтральной фразой свое отношение к тому, что он видит и описывает.

6.1. Лирическая мелодрама

(А. АРБУЗОВ, В. РОЗОВ, А. ВОЛОДИН)

В драматургии лирическое наступление вылилось в оживление жанра мелодрамы, одного из самых демократических театральных жанров. Мелодрама, поднявшая было голову перед самой войной («Машенька» А. Афиногенова, «Таня» А. Арбузова, «Обыкновенный человек» Л. Леонова), но оказавшаяся невостребованной в трагической атмосфере войны, с самого начала «оттепели» энергично заявила о себе. Тогда в литературу пришла целая плеяда молодых драматургов — В. Розов, Л. Зорин, А. Володин, С. Алешин, Э. Радзинский, М. Рошин, очень активно стал работать опытный мастер мелодрамы *Алексей Арбузов* (1908—1986). В их пьесах на сцену выплеснулась повседневная жизнь людей, их житейские хлопоты. И в этой повседневной жизни обнаружилась своя тонкая, деликатная поэзия, а в житейских хлопотах — острый драма-

тизм. Эта жизнь была легко узнаваема — воссоздавался быт обыкновенной советской семьи, коммуналки или фабричной «общаги», звучал живой человеческий говор. Словом, складывалась такая эмоциональная атмосфера, в которой царил дух фамильярности, если угодно — *домашности*, и он царил не только на сцене, между персонажами, но распространялся также между сценой и зрительным залом. В этой атмосфере выговариваются до доньшка, здесь не скрывают своих чувств и выражают их с мелодраматической аффектированностью — плачут и смеются, скандалят и нежничают.

Наибольшей популярностью на рубеже 1950—1960-х годов пользовались пьесы *Виктора Розова* (род. 1913) и *Александра Володина* (1919—2001). Очень сильно различаясь между собой, они оказались близки в главном — они открыли новый и в высшей степени актуальный конфликт. И розовские мальчишки, и володинские битые жизнью неудачники совершают свой драматический выбор между общепринятыми эталонами и собственной индивидуальностью, они защищают свою самобытность от давления стандарта, навязываемого общим (общественным) мнением. Особую остроту такой конфликт приобретал оттого, что свою самобытность защищает человек *обыкновенный*.

У Розова драматургия конфликта к тому же усилена заостренностью ситуаций: «розовские мальчишки», активно сопротивляясь стандарту, ищут совсем иную систему координат. Андрей, главный герой пьесы «**В добрый час!**» (1954), так объясняет свое нежелание идти по проторенной дорожке (в какой угодно институт — лишь бы иметь диплом о высшем образовании):

Я вот что думаю: у каждого человека должна быть своя точка. <...> Самое важное — найти эту точку. Вот ты свою чувствуешь, тебя тянет к ней, и другие — тоже. А я понять не могу: где она? Но где-то есть это мое место. Оно — только мое. Мое! Вот я и хочу его найти.

Но парадокс состоял в том, что, отвергая сложившуюся иерархическую систему координат, которая ориентировала человека на то, чтобы тем или иным способом подняться по социальной лестнице, герои мелодрамы времен «оттепели» остаются «обыкновенными» (по социальным же стандартам). И это рождает массу новых конфликтных коллизий.

Главный герой пьесы А. Володина «**Пять вечеров**» (1959) — Ильин, если судить по принятым меркам, не состоялся. Прозванный в школе «химик-гуммиарабик» за способности по химии, потом в институте один из лучших студентов, он был вышиблен с третьего курса «за откровенность», перепробовал разные профессии, помотался по белу свету — словом, не стал, не сделал, не приобрел. И Тамара, которая когда-то провожала его на фронт,

тоже не достигла сколько-нибудь заметных высот — во время войны пришлось пойти на курсы медсестер, потом принять на руки осиротевшего племянника, теперь она мастер на «Красном треугольнике». И каждый из них где-то в глубине души считает свою жизнь неудавшейся и оттого, опасаясь снисходительной жалости со стороны тех, у кого жизнь задалась, одевает свою душу защитным панцирем из формул и понятий, означающих соответствие стандарту успеха и благополучия. «Работа интересная, ответственная», «Ну, конечно, я член партии. Коммунисту можно больше потребовать от партбюро. Словом, живу полной жизнью, не жалею», — это оборонительные формулы, которыми прикрывается Тамара. «...Работаю инженером. Если интересуется табель о рангах — главным инженером», — так подает себя Ильин. За этой бравадой стоит обостренное чувство собственного достоинства. На самом же деле ни Тамару, ни Ильина табель о рангах вовсе не интересуется, но, зная, что в общественном мнении как раз этой самой табели принадлежит очень даже существенная роль, они «поддельваются» под норму, пытаются вести диалог в зоне стандарта. И — не выдерживают. Не угасшее за долгие годы разлуки чувство любви взламывает жесткую табель социальных ролей и рангов, заставляет обоих героев переступить через свое самолюбие. Куда-то проваливаются всякие формулы успеха, теряют смысл разговоры о служебных карьерах, все это вытесняется щемящим, теплым чувством сострадания крепко намучившихся людей друг к другу. И в таком финале нет никаких нравственных отступлений — наоборот, признавая достоинство друг друга, каждый из героев сохранил свое достоинство, и — обрел свое счастье.

Доказательством самобытности парадоксально «обыкновенных» героев мелодрам становится повышенная субъективность драматургического дискурса. Слово персонажа в пьесах Розова или Володина, Радзинского или Зорина подчеркнуто личное, нестандартное, энергично интонированное. Это озвученное отношение, это свой взгляд, это *собственное* мнение. Но выражено оно «земным» словом, бытовым говорком, почти натуралистически звучащей речью. За этими фразами, репликами, словечками слышится живой голос, в этом голосе сверкает необыкновенность «обыкновенного человека», если угодно — его талант, который проявляется то ли в чувстве юмора, то ли в высокой чуткости души, а то и в умении лихо фехтовать словом в драматическом диалоге.

Лирический пафос мелодрам Розова и Володина (равно как и «Варшавской мелодии» Л. Зорина, или «Иркутской истории» А. Арбузова, или пьесы Э. Радзинского «Сто четыре страницы про любовь») получал непосредственное выражение в общей эмоциональной тональности, которой окрашивались отношения между персонажами. Эта тональность образуется оригинальным сплавом

двух полярно противоположных регистров — сострадания и юмора, слез и улыбки, иронии и патетики.

Вот как, например, выстраивается кульминационная сцена в пьесе Розова «В поисках радости». Олег нечаянно пролил чернила на новый письменный стол, купленный Леночкой, та в отместку выбрасывает его аквариум с рыбками за окно. И Олег срывает со стены отцовскую саблю и начинает рубить мебель. Здесь обретают символический смысл бытовые атрибуты — новая мебель, «баракло», на которое молится Леночка, рыбки («Они же живые!» — кричит Олег) и отцовская сабля. Такое со-противопоставление образов-символов окрашивает сцену целым пучком оттенков — тут и едкая ирония, и шемящая жалость, и высокая патетика.

В принципе, такое сочетание регистров характерно для классических мелодрам. Но именно в мелодрамах периода «оттепели» это сочетание приобретало необычайную непосредственность и свежесть. Может быть потому, что истосковались по живому, неказенному общению и после многих лет насилия над человеческой природой вновь почувствовали ценность так называемого обычного, т.е. нормального, естественного существования человека домашнего, семейного, частного?

Рождение новой версии мелодрамы потребовало нового типа режиссуры и обновления театральной культуры. И появился Анатолий Эфрос, который осуществил блистательные постановки розовских пьес в московском театре имени Ленинского комсомола. А затем возник и сразу же завоевал любовь зрителей театр-студия «Современник» под руководством Олега Ефремова, в котором наиболее целостно предстала обновленная театральность, основанная на взаимодействии бытового натурализма и лирического психологизма, — когда из правды бытового существования выростала правда переживаний и чувствований человека.

6.2. Лирический дневник

(В.СОЛОУХИН, О.БЕРГГОЛЬЦ, Ю.СМУУЛ)

Однако драматургия все-таки не была самой сильной ветвью «оттепельного» дерева. Ее роль даже пытались в те годы преуменьшить — высказывались предположения, что театр рано или поздно будет вытеснен набирающим силу телевидением. Этой угрюмой гипотезе не суждено было сбыться, но факт остается фактом — самые значительные и радикальные сдвиги под влиянием лирического сознания происходили не в драматургии, а в поэзии и прозе. В том, что лирическая экспансия подстегнула развитие поэзии, вообще-то нет ничего удивительного, новым и неординарным было то, что с начала «оттепели» лирическая тенденция распространилась на прозу, которая, как известно, традиционно

предрасположена к оформлению эпического сознания. В прозе периода «оттепели» энергичное влияние лирического сознания привело к рождению новых жанровых и стиливых форм и даже к образованию целых художественных потоков.

Есть определенная закономерность в том, что одним из характерных явлений в прозе второй половины 1950-х годов стали лирические дневники, написанные поэтами. Почти одновременно увидели свет «Владимирские проселки» (1957) *Владимира Солоухина*, «Дневные звезды» (1959) *Ольги Берггольц*, «Ледовая книга» (1959) эстонца *Юхана Смуула*.

Профессиональные литераторы, поэты со сложившейся репутацией, носители книжной культуры, в которой не только спрессован жизненный опыт, но и окаменели художественные клише и шаблоны, избрали независимо друг от друга жанр лирического дневника как форму, которая должна знаменовать выход за пределы беллетристических канонов, общение с жизнью напрямую, непосредственно, осязание ее «в сыром виде». Сами авторы дневников чувствуют, что корка литературных шаблонов стала мешать им видеть окружающую жизнь объемно и полно:

Мои мысли бродят по эстонским городам, дорогам, деревням и проливам. В уме складывается мозаика, составленная из разноцветных осколков: из людей, из их труда, их забот, их радостей и песен, из холмистых озерноглазых пейзажей Южной Эстонии, из каменистых равнин Северной Эстонии, из холодных серо-стальных проливов. Из пылающих красок осеннего леса на островах и островках, —

записывает в своей «Ледовой книге» Ю. Смуул. И тут же добавляет:

Возможно, я видел бы все это еще отчетливей, если бы карта, формирующаяся в моем сознании, не была покрыта броней стертого поэтического словаря, в котором часто не найдешь ненависти к тому, что следует ненавидеть, и любви к тому, что следует любить...

Эти книги подчеркнута *биографичны*. Биографизм в них выступает не только в качестве жизненной основы, он становится особой стиливой метой лирического дневника, создавая атмосферу доверительности, прямого, неофициозного общения с читателем. В такой атмосфере органично звучат и исповедь, и проповедь. А в лирических дневниках 1950-х годов эти обе формы речевых интенций вступают в тесный контакт — исповеди незаметно переходят в проповеди. При этом дидактическая интенция, свойственная проповеди, скрадывается здесь самой формой лирического дневника, которая предполагает раскованность и непосредственность высказывания субъекта, свободу от какой бы то ни было сюжетной заданности. На самом же деле вызываемый хронологи-

чески упорядоченной цепью впечатлений от увиденного поток ассоциаций, вроде бы вольно текущих, не скованных ни временной, ни пространственной зависимостью, создает некий тайный сюжет — со своей интригой и своим драматизмом.

Каждый из лирических дневников — это *книга открытий*, и собственно интрига состоит в том, что герой совершает открытие в знакомом и, казалось бы, хорошо известном мире. Одно из первых по-своему парадоксальных открытий, которое совершают, причем совершают, что называется — походя, без удивления, герои всех лирических дневников 1950-х годов, — это открытие неразрывной связи своей собственной, частной биографии и ее перипетий с биографией страны, с тем, что происходило в масштабах Большой истории. Физически совершая путешествие в пространстве, они душою совершают путешествие во времени. Рассказывая о себе, они рассказывают о времени, о своих отношениях со своей эпохой.

И всегда в той или иной *мере внутренним нервом лирического повествования становится процесс проверки лирическим героем своих прежних представлений о действительности, о стране, об ее истории — а в общем, это процесс пересмотра той системы духовных ценностей, которая сложилась в сознании советского человека*. Герой «Владимирских проселков», например, открывает в близком, в сущности повседневно знакомом мире подмосковных, владимирских деревень полузабытый огромный материк отечественной истории и восстанавливает духовную связь со своими корнями.

Героиня «Дневных звезд», вспоминая пережитые вместе со всей страной бедствия — и особенно памятные для нее лично трагические дни блокады Ленинграда, определяет те святыни, которые поддерживали ее в трудное время, и, явно нарушая существующую официальную иерархию ценностей, ставит в один ряд с Лениным своего любимого поэта — это Лермонтов, и своего отца, скромного питерского врача.

А герой «Ледовой книги», получивший возможность побывать во время экспедиции к берегам Антарктиды в чужих странах, посетить музеи, пообщаться с западными писателями, обнаруживает несомненные эстетические достоинства в творчестве западных мастеров и даже в искусстве авангарда (о котором у нас в 1950-е годы печатались только ругательские высказывания). И в то же время он позволяет себе очень осмотрительно, с массой оговорок, оспаривать догмы соцреалистической культуры. Хотя он вроде и не принимает язвительный термин «фотореализм», но фактически осуждает современную советскую живопись как раз за описательность: «В этих произведениях нет ни вчерашнего, ни завтрашнего. Они до того описательны, что полностью освобождают нас от всякой необходимости думать. <...> Отсутствие вопроса, неспособность произведения породить его — признак бедности». И в

этом контексте восторги автора по поводу американской экранизации «Войны и мира» или его вдумчивое вглядывание в абстракционистские полотна Алана Рейнольдса и Руа де Местра приобретают полемический, даже фрондерский смысл.

В сущности, все лирические дневники, написанные в конце 1950-х годов, превратились в исповеди о преодолении героем канонических, окаменелых, привычных представлений о советской действительности; они свидетельствовали о его приближении к реальности, которая оказалась богаче, сложнее и драматичнее книжных клише и шаблонов.

6.3. Глазами «сочувствующего»

(П.НИЛИН, Ч.АЙТМАТОВ)

Другой вариант лирической экспансии в прозе времен «оттепели» представляют произведения, в которых повествовательный дискурс субъективирован образом героя-рассказчика. Из вещей, построенных подобным образом, тогда наибольшую известность получили повесть Павла Нилина «Жестокость» и повесть Чингиза Айтматова «Джамия».

Персонифицированный повествователь в этих произведениях приходил на смену безличному и всеведущему демиургу, которому принадлежала верховная роль в соцреалистическом эпосе. Вообще-то такой тип повествователя (герой-наблюдатель) хорошо известен по популярнейшим произведениям (в их числе и тургеневские «Записки охотника», и рассказы о Шерлоке Холмсе А. Конан-Дойля, и большинство новелл в «Конармии» И. Бабеля). Функция этого субъекта речи традиционно такова. С одной стороны, он сохраняет определенную дистанцию от сюжета и от судьбы центрального персонажа и тем самым придает им эпическую объективированность. Да и самим фактом собственного присутствия в художественном мире рядом с главными участниками конфликта, личным свидетельством он вызывает доверительное отношение к правде художественного изображения. Но с другой стороны, герой-наблюдатель оказывается той субъективирующей «призмой», сквозь которую читателю предлагалось смотреть на мир.

В повестях Айтматова и Нилина максимально реализуется сепаратный потенциал этой повествовательной формы. Во-первых, герой-наблюдатель выступает здесь в двух возрастных ипостасях: когда он еще совсем молод и спустя немало лет, в зрелом возрасте. Такой «сдвоенный» исторический взгляд героя-рассказчика сочетает в себе достоверность непосредственного наблюдения, эмоциональность реакции и аналитичность опыта. Незамутненный и острый взгляд детства есть гарантия искренности, а

умудренный взгляд зрелого героя, процеженный сквозь годы испытаний, есть гарантия истинности.

Пересекаясь, оба луча зрения героя-рассказчика сосредоточиваются на Другом, интерес рассказчика обращен на Другого, и взгляд этот исполнен искреннего сочувствия. И это — главное в семантике избранной в «Жестокости» и «Джамиле» формы повествования. Лирический пафос этих повестей — это пафос сочувствия Другому — тому, кто ведет неравную борьбу со злом.

Центральным конфликтом в этих повестях становится нравственное столкновение между живой жизнью и мертвыми догмами, между правдой и ложью. Причем в каждой из повестей конфликт этот предельно обострен тем, что за мертвой догмой и ложью стоят мощнейшие силы, которые обладали в общественном сознании непререкаемым авторитетом.

Так, в «Джамиле» (1958) *Ч. Айтматова* главные герои — Джамия, замужняя женщина, и приبلудный, безродный Данияр, полюбившие друг друга, — идут против мертвой догмы, которая подкреплена авторитетом народа, освящена вековой традицией. К тому же конфликт усилен тем, что Джамия совершает свой поступок, в то время как ее муж, Садык, воюет на фронте. Противовесом всем этим нормам, законам, запретам становится высокое и чистое чувство любви — в сущности, это стремление человека стать личностью через самоосуществление в любви. И верховным судьей в этом противостоянии двух возлюбленных вековым законам рода оказывается герой-наблюдатель — подросток, маленький шурин — «кичине бала».

Кроме того что за повествованием от лица героя-наблюдателя стоит традиционно присущая такому дискурсу правда непосредственных наблюдений (эффект присутствия), в «Джамиле» сами эти наблюдения «кичине бала» по-детски чутки, наполнены эмоциональной впечатлительностью. Мальчик буквально резонирует душой на то, что происходит с другими. Вот он смотрит, как Дюйшен тащит огромный мешок с зерном: «Оцепенев от ужаса, я всем своим существом ощущал тяжесть его груза и нестерпимую боль в его раненой ноге. Вот опять его качнуло, он мотнул головой, и в глазах у меня все закачалось, потемнело, земля поплыла из-под ног». Обостренная эмоциональная чуткость подростка-повествователя становится мотивировкой возникающего в психологическом сюжете повести параллелизма — между чувствами Джамии и чувствами мальчика. То, что чувствует и высказывает в своей исповеди мальчик, сродни тому, что чувствует, но не высказывает Джамия. Так, в кульминационном моменте — когда Джамия и мальчик впервые, очарованные, слушают пение Данияра, происходят два открытия: в Джамиле зарождается чувство любви к Данияру, а мальчик впервые чувствует в себе рождение

художника. «Параллельность» этих одновременно зародившихся чувств не случайна, ибо они близки по существу, по природе своей, и это осознает повзрослевший герой-повествователь: «Тогда я только видел все это, но не все понимал. Да и теперь я часто задаю себе вопрос: может быть, любовь — это такое же вдохновение, как вдохновение художника, поэта?»

Г. Гачев в своем обстоятельном исследовании повести «Джамиля», помимо всего прочего, раскрыл глубокий смысл, который материализовался в параллельности двух психологических сюжетов:

«Таким образом, повествование в «Джамиле» состоит из сюжета в сюжете: драматическая история любви Данияра и Джамилы (событийный сюжет) есть материал, исследование которого осуществляет другой сюжет — не менее драматический, но качественно иной природы: это история сознания — его рождение у подростка и его хождение по мукам через вопросы, сомнения, недоумения и т. п. Мы видим, как он сначала живет не задумываясь; потом, видя отличие поведения Джамилы и Данияра от принятого в айле, начинает удивляться, задумываться. Перед ним два разнородных состояния мира, и он начинает их сравнивать, просвечивать одно другим. Он к ним заходит то с одной стороны, то с другой; в этом процессе вырастают, совершенствуются формы мышления, высказывания. И в конце он уже приходит к самосознанию: понимает, что он такое сам, каково его предназначение в жизни»¹.

Молодой Айтматов довольно часто пользовался приемом повествования от лица героя-наблюдателя (журналист в повести «Топлек мой в красной косынке», художник в «Первом учителе»). Но нигде (и никогда позже) у него эта форма не была так плотно семантически нагружена, как в повести «Джамиля».

В повести *П. Ниллина* «Жестокость» (1956) повествование также идет от лица героя-наблюдателя, выступающего в двух исторических ипостасях — в облике паренька-комсомольца из ранних 1920-х годов и в облике много повидавшего человека, современника своих читателей, людей второй половины 1950-х годов. Причем повествование идет от лица умудренного жизнью героя — он ведет рассказ в доверительном тоне, прямо адресуясь к читателям, а внутри его рассказа располагается зона восприятия паренька из 1920-х. И рассказчик не забывает напоминать об исторической дистанции между временем событий и временем повествования:

Не хочу также сгущать краски, изображая его, чтобы никто не подумал, будто я стремлюсь теперь, по прошествии многих лет, свести с ним давние счеты. Нет, я хотел бы в меру своих способностей все изобразить точно так, как было на самом деле;

¹ Гачев Г. Любовь, человек, эпоха: Рассуждение о повести «Джамиля» Чингиза Айтматова. — М., 1966. — С. 84, 85.

Это было — я знаю теперь — наше первое сильное увлечение...

И до сих пор мне непонятно, как мог он, не возмущаясь, терпеть наше такое откровенное к нему отношение;

Ни нам, ни Ваське Царицыну, ни, может быть, даже заезжему этому лектору не дано было тогда вообразить, через какие еще неслыханные трудности и страдания должен был пройти весь наш народ раньше, чем в историческом далеке забрезжут огни коммунизма.

Отношения же между героем-наблюдателем и главным героем, Венькой Малышевым, на первый взгляд, повторяют привычную схему детективного жанра: опытный детектив и его молодой помощник, — последнему обычно принадлежит роль некоего «мальчика для битья», на фоне его наивных суждений и стандартных решений выгодно смотрится неординарность действий главного героя. Но в повести Нилина диалог этих двух героев менее всего вертится вокруг детективного сюжета — поимки и побега бандита Лазаря Баукина, выслеживания «императора всея тайги Кости Воронцова» и разгрома его банды. Ибо детективному сюжету и материализованному в нем социально-политическому конфликту принадлежит второстепенная роль, точнее — роль повода для разворачивания основного конфликта. А первостепенную роль в «Жестокости» (как и в айтматовской «Джамиле») играет конфликт нравственно-психологический, ибо главным врагом, с которым вступает в борьбу Венька Малышев, оказывается ложь, цинизм и бесчеловечность. И в повести Нилина, так же, как в «Джамиле», конфликт этот приобретает особый драматизм из-за того, что ложь, цинизм и бесчеловечность утверждаются от имени авторитетнейшей для героев инстанции — от имени советской власти и якобы во имя советской власти.

Спор идет о том: важны ли моральные нормы для коммунистов или нет? Совместима ли революционная принципиальность с жалостью? Можно ли «в политических интересах сурово наказать одного, чтобы на этом примере научить тысячи»? Можно ли ради утверждения авторитета советской власти ловчить и обманывать? По существу, это полемика об *идеалах революции*, о том, на каких основах должно строиться социалистическое общество.

Эти споры, отнесенные автором в самые первые послеоктябрьские годы, когда только рождалась советская власть, имели колоссальное значение в пору, когда начиналась «оттепель». Тогда подобная постановка вопросов уже была вызовом той особой, советской морали, которая окостенела в формулах «Если надо солгать — солги, если надо убить — убей!», «Если враг не сдастся, его уничтожают», «Жалость унижает человека», «И тот, кто сегодня поет не с нами, тот против нас!» и т. п. И для очень многих эти формулы оставались непререкаемыми.

Нилинский герой-наблюдатель, молоденький комсомолец, исходит поначалу из стандартов «революционной морали» и в их свете многого не понимает в поведении своего кумира, Веньки Малышева. Ему, например, непонятно, почему Венька жалеет убитого пятнадцатилетнего Зубка, адъютанта атамана Ключкова. Ему непонятно, чего ради Венька так много возится с арестованным Лазарем Баукиным. Логика молодого рассказчика по-революционному проста и ясна: «Все-таки он был конченный, если связался с бандитами» (это о Зубке); «Значит, он настоящий контрик, раз сравнивает советскую власть с Колчаком» (это о Баукине). Венька же рассуждает совсем по-другому. Зубка ему жалко потому, что «Ключков мог из него только бандита сделать, а мы бы сделали хорошего парня». Баукин же ему интересен своей самобытностью, крепостью характера, здравомыслием — значит, не пропащий он человек.

И эти резоны западают в душу молодого помощника. В своих самооценках он признает первенство Веньки: «...Мы прочитали с ним одни и те же книги. И опыт жизни наш и возраст были почти одинаковы. Но все-таки я считал его старше себя, умнее, опытнее и, главное, принципиальнее». А настоящие, серьезные столкновения у Малышева происходят с корреспондентом губернской газеты Узелковым и с начальником угрозыска. В каждом из них автор персонифицировал действительно самые опасные и могущественные тенденции, набравшие силу в советское время: Узелков — это демагогия, козырянье марксистской фразой, а начальник — это советская бюрократия, для которой главное — создавать видимость благополучия и успеха. Герой-рассказчик оказывается в роли соглядатая, но это соглядатая не безразличный, он активно рефлектирует на все перипетии споров, пропуская через себя аргументы противоположных сторон. Все, что высказывает Венька в полемике то с Узелковым, то с Иосифом Голубчиком, а то и с самим начальником (нередко оформляя мысль в афористической фразе — «А я верю слезам», «Я считаю, врать — это значит всегда чего-то бояться...»), откладывается в душе героя-наблюдателя и, накапливаясь, формирует его собственную нравственную позицию. Поэтому его душу потрясает самоубийство Малышева, который после ареста Лазаря Баукина, что помог арестовать «императора всея тайги», не смог согласиться с обманом даже во имя «высшей политики». Герой-рассказчик не только воспринимает эту смерть как форму отчаянного и бескомпромиссного протеста против попрания идеалов, в которые Венька и он истово верили, он не только разделяет те нравственные императивы, которым следовал Венька, — и главный из них: «Мы за все в ответе, что есть и было при нас», но и, обогащенный последующим опытом, видит неполноту нравственной доктрины своего старшего друга и развивает ее: «Нет, неверно. Мы

должны отвечать за то, что будет после нас, если хотим быть настоящими коммунистами».

И однако же благородные декларации, судя по всему, мир не изменили: сюжет воспоминаний героя-наблюдателя трагичен — он завершается сценой похорон Веньки Малышева, итоговые слова рассказчика звучат печально и горько, ибо Узелковы и начальники торжествуют:

После этого прошло много лет. Я многое забыл из того далекого времени, о котором шла здесь речь.

Я забыл, наверное, даже некоторые важные подробности.

Но запомнилось мне особенно крепко, как на кладбище дышали нам в затылки любопытные горожане — обыватели уездного города, где мы были первыми комсомольцами, и как бодро шел после похорон Узелков рядом с нашим начальником.

Каждый раз, вспоминая это, я испытываю заново все ощущения того ненастного, печального дня. И чувство скорби, гнева и сожаления до сих пор не ослабевает во мне.

Почему же не восторжествовали благородные нравственные императивы Веньки Малышева и его единомышленников? На этот неотвязный вопрос можно искать ответы в самых разных — политических, социальных, экономических — плоскостях. Но в искусстве прямые ответы — не самый авторитетный способ убеждения, эстетически более убедительны художественные аргументы: стилиевая окраска, интонационный строй — в них порой «выговаривается» то, что не поддается логическому постижению.

Резюмируя наблюдения над субъектной организацией повествования в повести Нилина, надо отметить, что стилиевая окраска речи повествователя и его любимых героев не просто непосредственна, не просто доверительна — она простодушна и даже несколько наивна. Когда герой-наблюдатель отмечает, что в венькиных глазах и сейчас «еще светится детство», когда Венька признается: «Я, например, во все чудеса верю», а позже добавляет: «Я доверчивый очень», то это все, вместе взятое, согласуется и с тем, как Венька и его «хронолог» воспринимают идеи революции. Вот одно из характерных признаний героя-рассказчика:

Это может кому-нибудь показаться странным, но я помню: после каждого комсомольского собрания, где лекторы говорили о социализме, нас с Венькой стала охватывать тревога. Нам казалось, что при социализме мы, чего доброго, окажемся самыми отсталыми. Ну, что мы действительно будем делать? Мы даже обыкновенную школу не закончили. А при социализме все будет культурными. Все должны быть культурными.

Подобных наивных, даже несколько инфантильно звучащих признаний, по-школьному затверженных революционных формул,

прямолинейных толкований революционных лозунгов в устах героев «Жестокости» немало, они характеризуют умонастроения молодых романтиков Октября. В их словесном оформлении идеалы революции открываются перед читателем как прекрасные утопии. Однако сами герои «Жестокости» воспринимают эти утопии абсолютно серьезно. Юношеская жажда идеала и простодушная доверчивость, максималистское отождествление идеалов с реальностью («Но ты, ведь, Венька, все берешь в идеальном виде», — замечают сослуживцы Малышева) — вот та психологическая и эмоциональная почва, на которой сформировался особый менталитет молодых романтиков революции. И они, эти мальчишки, стали «материалом» революции — первыми преданными ей солдатами и первыми преданными ею жертвами. Прекрасные идеалы Веньки Малышева и его единомышленников обнаружили свою утопичность и хрупкость при столкновении с реальностью — с нарождающейся тоталитарной Системой, которая ради самоутверждения цинично пренебрегает нормами нравственности.

Для начала «оттепели» такое представление об Октябрьской революции и о судьбах поверивших в нее романтиков, которое «выговорилось» в повести Павла Нилина, было слишком ново и не вполне дошло до сознания первых ее читателей.

6.4. «Исповедальная проза»

(А. ГЛАДИЛИН, А. КУЗНЕЦОВ, В. АКСЕНОВ и др.)

Особое место в литературном процессе «оттепельных» лет принадлежит прозе, рождавшейся на страницах журнала «Юность», который стал выходить в 1955 года. Кредо нового журнала его главный редактор, маститый Валентин Катаев, сформулировал так: здесь молодые пишут о молодых и для молодых. И действительно, этот журнал дал путевку в жизнь целой плеяде молодых прозаиков, среди которых были Анатолий Гладилин, Анатолий Кузнецов, Василий Аксенов, Владимир Краковский, Илья Штемлер, Юлиан Семенов, Анатолий Приставкин, Элигий Ставский, Игорь Ефимов, Владимир Орлов. Впоследствии судьбы этих авторов сложились по-разному, но тогда, на рубеже 1950—1960-х годов, их творчество обрело черты вполне определенного художественного течения — со своим героем, своим кругом проблем, своими стилевыми и жанровыми константами. Это течение чаще всего называют «исповедальной прозой».

Явление «рефлектирующего героя»

Собственно, с героя-то все и началось. Вопреки навязываемому соцреалистической эстетикой представлению о советском че-

ловеке как о цельной, внутренне завершенной личности, живущей в полном ладу со своей прекрасной современностью, авторы «Юности» привели в литературу молодого *рефлектирующего героя*.

В их произведениях молодой современник предстал человеком, потерявшим цель в жизни, усомнившимся в затверженных с детства истинах, находящимся в остром конфликте с окружающей действительностью. В самых первых «исповедальных» повестях в такой роли выступали вчерашние школьники, делающие первые самостоятельные шаги в жизни.

Кто изобрел слово «зрелость»? Кому пришло в голову выдавать удостоверения о зрелости наивным ребятам после школы? Как будто можно бумажкой в один день перевернуть жизнь! Я окончил десятый класс, но никогда в жизни не чувствовал себя таким растерянным. Таким беспомощным. Щенком, —

так начинается повесть *А. Кузнецова «Продолжение легенды»* (1957).

Вступление в самостоятельную жизнь во все времена носит кризисный характер, и подростковый возраст всегда отмечен такими психологическими крайностями, как негативизм и максимализм. И оттого есть немало общего между вчерашними советскими школьниками из повестей, увидевших свет в журнале «Юность», и их ровесниками, «тинэйджерами», которые вошли в мировую литературу в 1950—1960-е годы: Холденом Колфилдом из повести американца Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», «сердитыми молодыми людьми» из романов американца Джека Керуака и пьес англичанина Джона Осборна, героем повести поляка Е. Ставинского «Пингвин» и новым Вертером из повести немца Г. Пленцдорфа «Новые страдания юного В.». Вероятно, было и нечто общее — кризисное сознание в мировой культуре этих десятилетий. Не случайно с 1950—1960-ми годами связывают начало эпохи постмодернизма на Западе, а конец 1960-х годов отмечен «студенческой революцией», охватившей Европу и Америку, и такими бунтарскими молодежными движениями, как битники и хиппи.

И однако явление рефлектирующего юноши в советской литературе времен «оттепели» было вызвано причинами особыми, экстраординарными, которых не знали в это время другие национальные культуры. Причина социологическая, на которую ссылались некоторые критики, — начиная с 1953 года вузы уже не могли принять всех выпускников школ и тем самым впервые было предложено следовать лозунгу «С аттестатом зрелости на производство» — хотя и могла быть поводом для создания драматической ситуации (как то и было в «Хронике времен Виктора Подгурского» *А. Гладилина* (1956), с которой и началась «исповедальная проза»), все же не может служить объяснением глубокого духовного кризиса, который испытывают ее герои.

Подлинной первопричиной разлада в душе героев прозы «Юности» был тот слом в самосознании советского общества, который произошел в начале «оттепели», когда зашатались идеологические мифы, насаждавшиеся в течение сорока лет, и этот слом острее всего сказался на моральном самочувствии самого молодого поколения, того поколения, которое с младенчества впитало в себя эти мифы, с детской доверчивостью и восторженностью доверяло им и никаких иных опор веры не знало и не имело.

Эти действительно фундаментальные первопричины, если и упоминались в текстах молодых авторов «Юности», то глухо, походя (в пределах дозволенной гласности), однако напряженность душевного состояния героя, доходящая порой до надрыва, выдавала силу и глубину кризиса — ибо это был *кризис веры*. И сама форма повествования, которую избирали молодые авторы — «записки молодого человека» (это подзаголовок кузнецовского «Продолжения легенды»), «письма» (В. Краковский «Письма Саши Бунина»), дневник или редуцированные формы дневника (в «Хронике» А. Гладилина), чередование внутренних монологов главных героев («Звездный билет» В. Аксенова) и т. п., служила способом «сиюминутного» фиксирования состояния кризисности и непосредственной, живой, «неолитературенной» рефлексии молодого героя на разлад с миром и с самим собой.

Исходный момент конфликта в «исповедальной прозе» — мир оказался вовсе не таким, каким его рисовали в школе и книжках. «Зачем было готовить нас к легкой жизни?» — упрекает своих учителей Толя, главный герой «Продолжения легенды». «Я хочу жить взволнованно!» — заявляет Алексей Максимов, один из трех главных героев повести **В. Аксенова «Коллеги»** (1960). Но этой красивой романтической установке противостоит грубая и некрасивая проза действительности, с которой сталкиваются «коллеги» сразу же после окончания медицинского института. Саша Зеленин попадает в деревню, где врачуют по старинке, а Максимову же вместо плавания по морям и океанам приходится заниматься рутинной санитарно-карантинной службой в порту. Обоим героям приходится сталкиваться и с разными ипостасями зла: Зеленину — противостоять наглому вымогательству бандита Бугрова, а Максимову — выводить на чистую воду ловкого жулика Ярчука, который немало краденого добра списывал на работу грызунов. И все без исключения герои «исповедальной прозы» проходят испытание соблазнами компромисса — пошлостью, цинизмом, приспособленчеством, всем тем, что в те годы обозначалось словом «мещанство».

Насчет того, что такое есть в нашей прекрасной действительности, ребят не просвещали ни в школе, ни в вузе. И отсюда — их скепсис по отношению к предшествующему знанию, отсюда — их недоверие к рацеям, которые им преподносят сейчас. Они

смотрят на мир «кризисным взглядом», отталкиваясь от дискредитировавших себя готовых рецептов и школьных истин и стараются найти подлинные, нелживые ценности, в которые можно верить.

Таков вектор нравственных исканий молодых героев «исповедальной прозы». С ним связаны характерные коллизии в прозе «Юности». И в первую очередь — актуализация проблемы отцов и детей. Ее освещение авторами «Юности» имеет свою динамику. Сомнения молодого героя в окаменелых рацеях вызывали у охранительной критики подозрения насчет нигилистического отношения к опыту отцов. Например, в рецензии на повесть **В. Краковского «Письма Саши Бунина»** (1962) можно было прочитать следующее: «Девятнадцатилетний рабочий собственным разумом старается разобраться в сущем, не только не испытывая потребности в «стерже» старших, но постоянно внутренне бунтуя против установленной ими условности и неискренности. <...> С удовлетворением говорит Саша о своем отце: «Он не впихивает мне в голову свои мнения». Сашино сознание надежно гарантировано автором от “громких” влияний»¹. Но опасения критиков были напрасными. «Исповедальная проза» не преступала черту, она оставалась в рамках идеологической благонадежности: сыновья не подвергали сомнению подвиги своих отцов. И для того же Саши Бунина поворотным моментом, с которого кончилось детство и начался процесс само-осознания, стал подвиг отца, что «ворвался в редуccionную камеру при температуре, когда углекислый газ делается жидким» и спас завод от взрыва. А для Павла Богачева, героя повести **Ю. Семенова «При исполнении служебных обязанностей»** (1962), верность отцу, от которого отвернулись друзья и жена, потому что он был объявлен врагом народа, стала законом всей жизни — как отец, он становится полярным летчиком, и не только продолжает его дело, но следует его нравственным принципам.

Вообще в системе ориентиров «исповедальной прозы» тема отцов, как правило, воплощалась в образах с совершенно определенной героической семантикой — участник гражданской войны, жертва «культы личности», фронтовик. Эти образы были достаточно условны, составлены из «знаковых» деталей (если участник гражданской войны, значит поет «Наш паровоз, вперед лети», — это Захар Захарыч из «Продолжения легенды», если фронтовик, значит безногий, на протезе, — это Егоров из «Коллег»), но их авторитет для молодых героев был безусловен. И если в самом начале первой повести Аксенова шутейно-заковыристый вопрос «Куда клонится индифферент ваших посягательств?» задает «коллегам» фронтовик с протезом вместо ноги, то это значит, что на

¹ Лобанов М. Читая маленькую повесть // Лит. Россия. — 1963. — 6 сентября.

него надо отвечать и отвечать серьезно. И весь сюжет повести «Коллеги» есть, в сущности, поиск ответа на этот вопрос. Апофеозом сюжета становится финальная коллизия, когда Зеленин задерживает вооруженного бандита, а Карпов и Максимов делают сложнейшую хирургическую операцию, спасая жизнь Саши. Выходит, сомнения бывалых фронтовиков в состоятельности молодого поколения развеяны.

Однако по мере развития «исповедальной прозы» конфликтность в ней обострилась. Между отцами и детьми усиливалось взаимное непонимание. И в следующей повести Аксенова «Звездный билет» (1961) старшее поколение, представленное теми же «знаковыми» образами, выглядит в глазах Виктора, одного из главных героев, довольно комично — это старые «кони», изрекающие обезличенные, ролевые фразы. «Позорный документ!» — так дед Алика, «персональный пенсионер», вещает «с пафосом 14-го года» (видимо, только цензурные опасения помешали автору поставить здесь 17-й год). Отец Юрки, «старый боец» (это эвфемизм, замещающий слово «фронтовик»), рубит сплеча: «Мало мы их драли, товарищи!» А «наш папа», он доцент, «мыслит широкими категориями»: «Удивительно, что на фоне всеобщего духовного роста...» Лингвалитет представителей поколения отцов выдает с головой окаменелость их мышления, архаичность и стандартизированность их воззрений.

А бунт «звездных мальчиков» — это прежде всего протест против стандарта, отказ подчиняться замшелым нормам, это защита права быть самим собой и самому распоряжаться своей судьбой: «К черту! — отчаянно кричит Димка. — Мы еще не успеем родиться, а за нас уже все придумано, уже наше будущее решено. Дудки! Лучше быть бродягой и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчиком, выполняющим чужие решения».

Бунт стилем

Однако в чем собственно состоит бунт «звездных мальчиков»? В чем выражается их бунтарство?

Они бунтуют стилем. Стилем поведения, стилем одежды, стилем речи. Принцип этого стиля — эпатаж: быть не как все, быть вопреки, поперек нормам и канонам. «А ты идешь, и все в тебе бурлит. И начинаешь откалывать одну за другой разные штуки, чтобы что-то кому-нибудь доказать», — таково самочувствие Димки из «Звездного билета». И очки с бородкой, и узенькие брючки по щиколотку, и подражание героям Хемингуэя с тремя товарищами Ремарка впридачу — это все из арсенала «разных штук». На провинциальную публику, знакомую с новыми веяниями моды лишь по песенкам про «заморских попугаев», услышанным по радио, такие «штуки» «звездных мальчиков» порой имели дей-

ствие. Правда, когда Димка требует: «Дайте мне почувствовать себя сильным и грубым. Дайте мне стоять в рубке над темным морем и слушать симфонию. И пусть брызги летят в лицо...» — подается все это весьма серьезно, хотя манерность, картинность позы, работа «под Хемингуэя» здесь совершенно очевидны.

А вот в стиле речи герои «исповедальной прозы», действительно, неожиданны и отчаянно смелы. Поэтика их речи говорит больше слов, ее семантическое поле заряжено бо́льшей, чем прямое слово, энергией.

Герои «исповедальной прозы» демонстративно отказываются от общепринятых норм литературной речи, зато они буквально купаются в молодежном жаргоне. Всякие там «закидоны» и «чувихи» не сходят с их языка. *Жаргон этот — не язык избранных, а язык избранный — избранный для того, чтоб не говорить банальности.* Своим жаргоном ребята выделяют себя из общей массы, хоть как-то подчеркивают свою особость, неслиянность с теми, кто изъясняется на сером усредненном языке. Конечно, такой способ самоидентификации тоже несет на себе печать инфантилизма. Но зато можно подурачиться, повеселить себя и других — и это вполне отвечает настрою юности. И если кто-то из новых знакомых героев «Звездного билета» произнесет нечто такое: «Должен вам сказать, что вы ужасно фотогигиеничны» — все, это «свой», он знает условия языковой игры, принятой в их кругу. Ну, а если Юрка, который ранее оформлял свои мысли только посредством жаргона («Я за завтраком железно нарубался» или «Все будет тип-топ»), вдруг переходит, под явным влиянием полюбившейся ему девушки, на язык «культурных людей»: «Лажовый спектакль, — говорит он. Линда наступает ему на ногу, и он поправляется: — Не производит впечатления этот спектакль», то это тоже знак: «Вот так и гибнут лучшие люди», — констатирует Димка.

Конечно, все это баловство, речевая игра. Игра героев. И игра автора, которому дорого вот это, порой неуклюже выражаемое стремление его персонажей быть самими собой, не подстраиваться под усредненный язык и общее мнение, и он отдает им повествовательные функции: их глазами смотрит на мир и их молодым, задиристым, ироничным тоном озвучивает его. Ведь жаргон этот все время играет на принципе сбоя разного рода речевых клише, суть сбоя — сорвать корку скучной серьезности со всего, что задубело, стандартизировалось, потеряло цвет и вкус.

Исследователи отмечают существенную роль «исповедальной прозы» в художественных процессах, которые начались в годы «оттепели»: она расшатала стилевые стереотипы, сложившиеся в советской литературе прежних лет, пробила броню монологического стиля, стала важной ступенью в возрождении культуры живого, диалогического слова, тяготеющего к разговорной, сказо-

вой форме¹. Но стилевые бунты героев «исповедальной прозы» имели и вполне определенную идейную направленность. В «исповедальной прозе», и прежде всего у Аксенова, молодежный жаргон героев противопоставлен советскому новоязу, который стал метой официальности, знаком казенного мышления, идеологической зашоренности. Этот новояз они на дух не принимают. «Было собрание. Председатель делал доклад. Тошно было слушать, как он бубнил: “на основе внедрения”, “взяв на себя обязательства” и т. д. Не знаю почему, но все эти выражения отскакивают от меня, как от стенки. Я даже смысла не улавливаю, когда так говорят», — это реакция Димки из «Звездного билета».

Семантический потенциал бунтарства стилем никак нельзя недооценивать — конфронтируя с лингвалитетом, он сопротивляется менталитету. И этим духом сопротивления казенным нормам, отсутствием трепета перед идеологическими жупелами, раскованностью сознания, не испытывающего пиетета перед советскими мифологизированными идолами, «звездные мальчики» выгодно отличаются от «дооттепельных» поколений.

И именно в «Звездном билете» молодой герой, вчерашний школьник, впервые выступает не только в привычной роли ученика, проходящего школу жизни, но и, сам того не ведая, — в роли того, кто оказывает воздействие на жизненную позицию других персонажей. Аксенов поставил в центр повести двух братьев Денисовых: старший, Виктор — серьезный молодой ученый, по всем существующим стандартам образцово-показательный, а младший, Димка — бунтарь, эпатирующий окружающих своимвольным поведением.

Между братьями идет постоянно прямой либо косвенный диалог. Этот диалог развивается вопреки традиционным схемам.

Меня воспитывали на разных положительных примерах, а потом я сам стал положительным примером для Димки. А Димка взял и плюнул на мой пример, —

констатирует старший брат. И он не возмущен своеволием младшего, а, наоборот, ощущает, что в Димке есть нечто такое, чего ему, Виктору, явно не хватает. Обращаясь к Димке, он говорит:

¹ Наиболее обстоятельно роль «исповедальной прозы» в стилевых 1950—1960-х годов, исследована в работах Г. А. Белой. См.: *Белая Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы 20-х годов.* — М., 1977; *Она же. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля // Многообразие стилей советской литературы: Вопросы типологии.* — М., 1978.

См. также: *Посашкова Е. В. Молодежная «исповедальная проза» на рубеже 50—60-х годов в зеркале критики: Герой и стиль // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе.* — Свердловск, 1990. В работе Е. В. Посашковой не только оспариваются прежние критические оценки, несущие на себе печать идеологических догм, но и дается более глубокая интерпретация содержательности стилевых форм «исповедальной прозы».

...Я вот смотрю на всех вас и думаю: вы больны — это ясно. Вы больны болезнями, типичными для юношей всех эпох. Но что-то в вас есть особенное, такое, чего не было даже у нас, хотя разница — какой-нибудь десяток лет. <...> Это хорошая особенность, она есть и во мне, но я должен за нее бороться сам с собой, не щадя шкуры, а у тебя это совершенно естественно. Ты не мыслишь иначе.

Виктор так и не называет эту особенность «звездных мальчиков», хотя ее можно назвать пушкинским словом «самостоянье» — внутренняя свобода, раскованность, независимость от принятых стандартов. Но поступок, который после мучительных колебаний совершает Виктор: он отказывается от защиты уже готовой диссертации ради того, чтобы проверить новые идеи, опровергающие положения законченной работы, и даже выступает против самого шефа, — по существу, сродни бунту младшего брата. И он тоже обрел внутреннюю свободу. В свою очередь, старший брат, поднявшийся над стандартом, становится нравственно близок Димке. Не случайно после гибели Виктора «при исполнении служебных обязанностей» Димка так же, как брат, воспринимает звездное небо над своим московским двором:

Я лежу на спине и смотрю на маленький кусочек неба, на который все время смотрел Виктор. И вдруг я замечая, что эта продолговатая полоска неба похожа по своим пропорциям на железнодорожный билет, пробитый звездами. Интересно, Виктор замечал это или нет?

Шоры соцреалистических клише и кризис жанра

Звездный билет перешел от старшего брата к младшему. И это, конечно же, сглаживает остроту конфликта между поколениями — «оттепельным» и «дооттепельным». «Звездный билет» объединяет братьев на почве высокого взыскующего мировосприятия, он знаменовал их романтическую тягу к небу, к простору. Однако этот «звездный билет», вопреки надеждам, не указывает ни маршрута, ни пункта назначения. «Билет, но куда?» — этот вопрос, которым заканчивается повесть Аксенова, был действительно роковым для героев «исповедальной прозы».

Каких-либо новых ответов они не находили. И дело даже не в том, что чисто сюжетно их судьбы разрешались в полном соответствии с соцреалистическими рецептами: бунтари обретали свое место на стройке, в заводской лаборатории, на рыболовецком сейнере, обнаруживали душевное родство с простыми работающими людьми, сливались в едином трудовом порыве с производственным коллективом и в финале, как правило, совершали свой индивидуальный трудовой подвиг, что было знаком обретенной наконец-то зрелости.

Главная беда была в том, что герои «исповедальной прозы» в поисках выходов из кризиса духа не находят новых *духовных* решений. Сталкиваясь с тем, что расходится с их представлениями об идеале, они сами не предлагают ничего иного, кроме расхожих газетных рацей. И тут их выдает язык. Когда они предлагают свои варианты преодоления серой обыденности, куда только девается этот бунтарский стиль речи, этот каскад эпатирующих словечек, это языковое остроумие?

Подобный сбой стиля наблюдался уже в самой первой «исповедальной повести» — в «Хронике времен Виктора Подгурского» А. Гладилина. Случайно оказавшись свидетелем перепалки между комсоргом Алей и шестнадцатилетним пареньком Михеевым, который не хочет посещать комсомольские собрания, Виктор вдруг вмешивается: «Сними значок. Зачем ты его носишь? Тоже комсомолец! Его на коленях надо упрашивать: “Иди, дитяtko, на собрание”. И кто таких принимает». И Михеев теряется. Ну, а далее все идет, как в «Блокноте агитатора». Михеев жалуется: «Но скучно там. Разговоры да разговоры!» А Виктор:

— Это — другое дело. Но тут от тебя зависит. Предложи что-нибудь интересное.

— Зима наступает, лыжи бы...

— Давай! Наметим вылазки, подготовим кросс. И т. д., и т. п.

Вот с этого эпизода и началось вхождение «рыцаря Печального образа», как величал себя Виктор, в нормальную колею, и пошел он вверх по той самой лестнице, которая давно была исхожена положительными героями советской литературы: выбран в редколлегию, введен в комитет, «хвалили на всех собраниях как одного из активнейших комсомольцев».

Нечто подобное происходило и в более поздних «исповедальных повестях». Даже в самом фрондерском произведении «исповедальной прозы», в «Звездном билете» Аксенова, тот самый Димка Денисов, бунтарь и скептик, что испытывает идиосинкразию к казенным словам, вполне серьезно принимает идею соревнования за звание бригады коммунистического труда и соответственно с идеей начинает поучать своих товарищей-рыбаков:

Надо думать о том, что у тебя внутри, а что у нас внутри? Полно всякой дряни. Взять хотя бы нашу инертность. Это черт знает что. Предложили нам соревноваться за звание экипажей комтруда, мы голоснули и все. Составили план совместных экскурсий. И материмся по-прежнему, кубрик весь захаркали, водку хлещем. Меня страшно возмущает, когда люди голосуют, ни о чем не думая.

Правда, в отличие от «Хроники времен Виктора Подгурского» или даже «Коллег», эти правильные идеи утверждаются в жизни героев со скрипом, не без отступлений в сторону простого здра-

вого смысла, сомневающегося в пользу принудительных культурпоходов и не отвергающего бутылочку в хорошей компании. Но все равно, когда Димка крушил ломом старую стену или лихо фехтовал жаргонными словечками, он выглядел куда самобытнее, чем в роли пропагандиста морального кодекса строителя коммунизма.

Возвращение слова героя «исповедальной прозы» в лоно серого «канцелярита» — это возвращение его сознания к казенным рацеям, к идеологическим стандартам, против которых он начал свой бунт. И это было самым очевидным свидетельством того, что в своих метаниях молодой герой прозы «Юности» не смог пробить стену, не смог вырваться из узкого прямоугольника своей «Барселоны» к звездному небу. Не случайно в критике образ кусочка звездного неба, ограниченного колодезем двора, интерпретируется как горестный символ «кусочка» свободы, который так и не стал «звездным билетом» в бескрайние просторы жизни¹.

В критике назывались разные причины концептуальной ограниченности «исповедальной прозы» — и внешние (половинчатость «оттепельных» преобразований и наступление политического похолодания к середине 1960-х годов), и внутренние (ограниченность возможностей «молодежного» стиля якобы в силу того, что он захватывал достаточно узкий и тонкий слой действительности). Не все же главные причины кризиса «исповедальной прозы» лежат в иной плоскости — в сфере художественного сознания. Оказалось, что не только герои «исповедальной прозы», но и сами ее творцы несли на себе печать менталитета того общества, в котором родились и воспитаны. Их сознание еще крепко спеленуто старыми свивальниками советской идеологии (хоть и с некоторыми послаблениями в сторону «социалистического гуманизма») и соцреалистических клише (хоть и с «человеческим лицом»).

Уже по мере развития «исповедальной прозы» в ней наблюдалась парадоксальная тенденция: чем глубже проникал авторский взгляд в ту действительность, где жили и метались его молодые современники, тем сложнее и запутанней она виделась, тем труднее поддавалась соцреалистическим схемам. Сравнивая две повести Аксенова, опубликованные с интервалом всего лишь в один год, А. Н. Макаров, один из наиболее чутких критиков «оттепленной» поры, констатировал: «В “Коллегах” авторская позиция более устойчива и категорична, в “Звездном билете” она неопределенна и осторожна. <...> Большой общественной важности вопрос об облике довольно значительной категории юношей был поставлен, но ясности в авторских оценках не было. Повесть закан-

¹ Эту интерпретацию выдвинула Е. В. Посашкова. См.: *Посашкова Е. В.* Молодежная «исповедальная проза» на рубеже 50—60-х годов в зеркале критики (Герой и стиль) // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. — Свердловск, 1990. — С. 97.

чивалась вопросом, которого не только большинство наших читателей, но и критика не сочла нужным заметить»¹. В исторической перспективе движение от «определенности» авторской позиции (за которой всегда стоит априорно принятая норма) к «неопределенности» было закономерным и по-своему плодотворным. Но оно же свидетельствовало о том, что открывающиеся противоречия в отношениях между входящим в жизнь поколением и реальной действительностью не поддаются разрешению в пределах соцреалистических схем, на которые продолжала ориентироваться «исповедальная проза».

К середине 1960-х годов кризис «исповедальной прозы» стал очевидностью. Это проявилось в ряде симптомов. Прежде всего, стала наблюдаться «герметизация» выработанного ею стиля. Игра жаргоном начинает приобретать самодовлеющий характер, короткая рубленая фраза «под Хемингуэя», которая должна намекать на бездну подтекста, прячущегося за сдержанной молчаливостью, становится полой: «Им не о чем молчать» — так критик И. Золотусский охарактеризовал новых персонажей «исповедальной прозы». «Исповедальность», ставшая манерностью, начала подвергаться дискредитирующему пародированию. Так, в 1965 году увидела свет повесть В. Шугаева «Бегу и возвращаюсь», один из персонажей которой, гривастый голубоглазый Осип, превратил исповедальность в удобный способ паразитирования — сделал пакость или подвел — покайся, поисповедайся в своих слабостях, и не только избежешь наказания, но даже и сочувствия удостоишься. Наконец, в середине 1960-х годов из-под пера первопроходцев «исповедальной прозы» вышли знаменательные произведения — «История одной компании» (1965) А. Гладиллина и «Огонь» (1969) А. Кузнецова, в которых бывшие «звездные мальчики» представлены ввергнутыми в еще более жестокий, чем прежде, духовный кризис — мечты о переделке мира не сбылись, укатили сивку крутые горки, само поколение «звездных мальчиков» раскололось на тех, *кто* предал, и на тех, *кого* предали.

С окончанием «оттепели» молодежная «исповедальная проза» угасла. Она не сохранилась в качестве действующей традиции. В 1970-е годы она трансформировалась в новую версию «школьной повести» (А. Алексин, В. Крапивин, А. Лиханов, В. Железников и др.). Но ее наиболее значительные открытия вошли в общий химический состав той почвы, на которой произрастали новые художественные тенденции. «Исповедальная проза» повлияла и на развитие эстетической концепции личности, и на разработку новых конфликтов, и на стилевые поиски прозы — по меньшей мере, рождение русского постмодернизма на рубеже 1960—1970-х годов

¹ Макаров А. Н. Идеи и образы Василия Аксенова // Поколения и судьбы: Книга статей. — М., 1967. — С. 331, 332.

нельзя будет объяснить без учета стиливого опыта «исповедальной прозы», ее веселых и разоблачительных игр со стереотипами социалистической культуры.

6.5. Фронтальная лирическая повесть

(Г. БАКЛАНОВ, Ю. БОНДАРЕВ, К. ВОРОБЬЕВ и др.)

Писатели-фронтовики как литературное поколение

На начало «оттепели» приходится кристаллизация еще одной лирической тенденции в прозе. Но связана она с другим литературным поколением — с тем поколением, чья юность была опалена войной. Это совершенно особое — может быть, самое трагическое — поколение в русской истории. Из каждой сотни мальчиков, родившихся в 1923—1924 годах, после войны осталось в живых только по трое. Но те, кому посчастливилось вернуться с войны, словно восполняя трагические утраты целого поколения, сосредоточили в себе колоссальный душевный опыт.

«За долгие четыре года войны, каждый час чувствуя возле своего плеча железное дыхание смерти, молча проходя мимо свежих бугорков с надписями химическим карандашом на дощечках, мы не утратили в себе прежний мир юности, но мы повзрослели на двадцать лет и, мнилось, прожили их так подробно, так насыщенно, что этих лет хватило бы на жизнь двум поколениям» — это написано Юрием Бондаревым спустя двадцать лет после того, как закончилась война¹. Этот душевный опыт представителей фронтального поколения сублимировался в мощный ступок творческой энергии, который очень существенно повлиял на послевоенную отечественную культуру. Из их рядов вышли выдающиеся кинорежиссеры и артисты, композиторы и музыканты, живописцы и скульпторы: Э. Неизвестный, Г. Чухрай, И. Смоктуновский, С. Бондарчук, Б. Неменский, В. Сидур... Особенно много среди тех, кто прошел войну и на всю жизнь остался верен ее памяти в своем творчестве, литераторов — поэтов и прозаиков.

Но если поэты фронтального поколения (С. Гудзенко, Ю. Друнина, М. Луконин, С. Орлов, М. Дудин, В. Тушнова, К. Ваншенкин, Е. Винокуров и др.) написали свои лучшие стихи в годы войны или в первые послевоенные годы, то прозаикам понадобилось время для самоопределения — проза требует анализа, который осуществляется с какой-никакой дистанции от события.

Консолидации творческих исканий писателей-фронтовиков способствовали разные факторы. И первый среди них — взыскательное чувство долга памяти перед своим поколением. На книге «По-

¹ Бондарев Ю. Мое поколение // Комсомольская правда. — 1965. — 1 мая.

следние залпы», переданной Юрием Бондаревым в Государственный литературный музей, стоит такая надпись: «В этих повестях я хотел сказать о своем поколении на войне — то, что знаю о нем. 13 апреля 1962 г.». А поэт Константин Ваншенкин, выступая на дискуссии «Писатель и война», сказал: ответственность писателя перед обществом «я прежде всего понимаю... как ответственность перед своим поколением — в буквальном смысле, т. е. перед людьми своего поколения»¹. Были и сопутствующие факторы. В частности, волею случая Григорию Бакланову, Юрию Бондареву и Борису Балтеру после войны посчастливилось учиться в Литинституте в семинаре прозы у К. Г. Паустовского, мастера тонкого психологического письма. Да и в пору своего самоутверждения писатели-фронтовики защищали своих товарищей от нападков охранительной критики, активно поддерживали творческое общение. Лучшая рецензия на повесть Юрия Бондарева «Последние залпы» принадлежит перу Григория Бакланова². Бондарев первым поддержал малоизвестного прозаика из Вильнюса Константина Воробьева, высоко оценив его рассказы и повести³. А когда новая повесть Воробьева «Убиты под Москвой» была подвергнута жестокому критическому разнесу, в числе первых на ее защиту встал молодой пермский писатель Виктор Астафьев⁴. Белорусский прозаик Василь Быков с благодарностью отмечал большое влияние, которое на него оказали первые военные повести Бондарева и Бакланова. Примеров творческих взаимосвязей между прозаиками из фронтового поколения можно привести немало.

Писатели-фронтовики, вступившие в литературу в 1950-е годы, в силу сходства биографического опыта, близости воззрений и восприятия современности, стягивались в некое творческое единство, выражающееся не только через общность военной темы и волнующих авторов проблем, но и через параллельность исканий в области поэтики. И на рубеже 1950—1960-х годов из большого массива их произведений образовалось целое художественное течение, которое стали называть «лейтенантской прозой».

Самым очевидным свидетельством прочности внутреннего единства «лейтенантской прозы» стало формирование в ее недрах некой устойчивой жанрово-стилевой общности, которой принадлежит роль структурного ядра данного течения как историко-литературной системы. Причем если в большинстве художественных течений жанровым каркасом становится конструктивный прин-

¹ Вопросы литературы. — 1970. — № 12. — С. 147.

² См.: Бакланов Г. Новая повесть Юрия Бондарева // Новый мир. — 1959. — № 7.

³ См.: Бондарев Ю. Новый писатель // Лит. газета. — 1960. — 13 августа.

⁴ См.: Астафьев В. Яростно и ярко! // Лит. Россия. — 1965. — 5 февраля. Большой литературный интерес представляет многолетняя переписка между В. Астафьевым и К. Воробьевым, частично опубликованная в собраниях сочинений К. Воробьева (М., 1993. — Т. 3).

цип построения образа мира, группы родственных жанров (его мы называем метажанром течения), то в процессе становления «лейтенантской прозы» структурным ядром течения стала действительно новая жанровая модель с совершенно определенной стилиевой тональностью. Эту жанровую модель (или точнее — жанровую разновидность) мы называем *фронтальной лирической повестью*. В ее конструктивных и экспрессивных качествах оформлялась и развивалась новая эстетическая семантика.

Формирование фронтальной лирической повести шло бурно и динамично. Буквально в течение шести-семи лет (с 1957 по 1963 год) увидели свет «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) Ю. Бондарева, «Южнее главного удара» (1957) и «Пясть земли» (1959) Г. Бакланова, «Повесть о моем ровеснике» (1957) Ю. Гончарова, «До свидания, мальчики» (1961) Б. Балтера, «Журавлиный крик» (1961), «Третья ракета» (1962) и «Фронтальная страница» (1963) В. Быкова, «Звездопад» (1961) В. Астафьева, «Один из нас» (1962) В. Рослякова, «Крик» (1962) и «Убиты под Москвой» (1963) К. Воробьева. Эти произведения вызвали большой резонанс — от самого резкого неприятия до полного и восторженного согласия. Они сразу же стали неотъемлемым компонентом литературного процесса. Причина — в закономерном характере этого явления: по исторической горизонтали «лейтенантская проза» находится в родстве с современной ей «исповедальной прозой» (тип героя, лирическая доминанта), а по исторической вертикали она пребывает в преемственной связи с тенденцией «психологического натурализма», наиболее ярким выражением которой была повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»¹.

Но главным творческим импульсом, вызвавшим к жизни прозу фронтального поколения, была полемическая установка — протест против идеологических стереотипов, которыми была оказана и изолгана «тема войны», активное неприятие господствовавших и официально одобряемых псевдоромантических клише и шаблонов, которые превращали кровавую правду войны в помпезно-театральное представление. Но для того чтобы оформить свой, выстраданный и выношенный взгляд, писателям-фронтавикам приходилось разрабатывать другую поэтику.

Война глазами юности

Центральный персонаж фронтальной лирической повести — это либо бывший студент, либо вчерашний школьник. Герой повес-

¹ Да и сам Виктор Некрасов оставался в эти годы активным участником литературного процесса. Его новые рассказы о войне — «Сенька» и «Вторая ночь» — опять насторожили охранительную критику: первый рассказ — проникновением в смятенную душу солдата-«самострела», второй — неприятием цинизма по отношению к поверженному врагу.

ти Бондарева «Батальоны просят огня» Борис Ермаков — лихой комбат, кажется, военная косточка — иногда вдруг с тоской думает о том, что отдал бы все ордена и звания за одну только лекцию по высшей математике. А Сашко Беличенко из повести Бакланова «Южнее главного удара» еще не забыл свой истфак, где зубрил про пирамиды Хуфу и Хеопса. Если у Беличенко за спиной два года университета, то у капитана Новикова из бондаревских «Последних залпов» позади лишь один курс горного института. «Прошрое можно уложить в одну строчку», все остальное — война. Надев военные шинели, они не перестали быть ребятами: распахнутыми и смешными, как ошалевший от первых поцелуев Сережа Воронов из «Крика», или, наоборот, подчеркнуто строгими, чурающимися всяких сантиментов, как «этот полувзрослый-полумальчик» капитан Новиков.

Непростая вообще пора вступления в жизнь для них прихлась на войну. Происходящий в этом возрасте мучительный процесс постижения мира в его «взрослом», суровом естестве для них драматически осложнен и трагедийно обострен, ибо на войне мерой добра и зла, правды и лжи становится кровь, и платой за ошибки, обретения — жизнь человеческая. В произведениях Бакланова и Бондарева, К. Воробьева и Астафьева история становления личности на войне, а еще точнее — на фронте, в окопах, в бою, — является смысловым стержнем всего повествования.

Авторы фронтовых повестей искали пути наиболее непосредственного, предельно откровенного изображения того, что же происходит в душе молодого солдата-фронтовика под пулями и бомбежками, в горячке боя, среди стонов и крови, как он *переживает* то, что происходит вокруг него и с ним самим, как формируется его собственное отношение к миру и какие истины он открывает, какие уроки извлекает «на всю оставшуюся жизнь». Такая творческая установка обусловила тяготение всей художественной структуры повести к лирическому «полюсу».

Сила лирического «полюса» особенно явственно сказалась на субъектной организации художественного мира. Центральное место в ней занимает персонаж, которого можно назвать лирическим героем, чтоб подчеркнуть, что он выступает единственным носителем авторской точки зрения как в идейно-оценочном, так и в структурно-композиционном смыслах. Автор растворен в своем главном герое. Поэтому в лирико-психологической повести, как правило, господствует повествование от первого лица, от лица главного героя — то ли лейтенанта Мотовилова в «Пяди земли» Г. Бакланова, то ли рядового Лозняка в «Третьей ракете» В. Быкова, Сергея Воронова в «Крике» К. Воробьева (то же в «Звездопаде» В. Астафьева, в повестях В. Рослякова, Е. Ярмагаева и др.). Но даже в «Убитых под Москвой» К. Воробьева, где герой объективирован и где повествование идет от третьего лица, угол зрения не

меняется: субъектом сознания остается сам герой, и зона речи повествователя не отделяет себя от зоны речи героя, а лишь объективирует рефлексию героя.

Выбор на роль центрального персонажа молодого фронтовика и сосредоточение дискурса в зоне его сознания обусловили всю структуру и фактуру фронтовой лирической повести — ее проблематику и конфликты, сюжетику и хронотоп, изобразительность и выразительность.

Взгляд юности всегда свеж — зрение и слух предельно обострены, краски чисты. Взгляд юности всегда взволнован — ведь большой, «взрослый» мир открывается впервые. Взгляд юности всегда преисполнен надежды — надежды на счастье, на устройство в жизни. В повестях Бондарева, Бакланова и их ровесников-единомышленников свежим и взволнованным взглядом юности воспринимается война. И это порождает драматическую парадоксальность самого плана изображения — он образуется сложным сплавом натуралистической и лирической поэтики.

Молодой фронтовик видит войну голым незащищенным взглядом. И с предельно близкого расстояния — словно в телескопический объектив. Оттого образ войны предстает во фронтовых повестях через мозаику мельчайших подробностей и укрупненных деталей. Отсюда вполне естественное обращение авторов к *натуралистической поэтике*. Их за это крепко ругали, обвиняя к тому же в следовании западным образцам, — был придуман и пущен в ход ругательский ярлык «ремаркизм»¹. Действительно, романы Ремарка, впервые изданные в СССР в годы «оттепели», пользовались большой популярностью, но фронтовая лирическая повесть связана с ними не столько генетически, сколько типологически. Генетически же их натуралистическая поэтика связана с повестью «В окопах Сталинграда», вернее, — с той художественной интенцией, которая зародилась на страницах некрасовской повести и была вполне осознана самим автором, который вложил в уста своего главного героя, лейтенанта Керженцева, следующее рассуждение:

Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они введаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом.

Я помню одного убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурочек. Маленький, еще дымящийся окурочек. И это было страшней всего, что я видел до и после на войне. Страшней разрушенных городов, распоротых животов, ото-

¹ См., например: *Тонер П.* Человек на войне // Вопросы литературы. — 1961. — № 4.

рванных рук и ног. Раскинутые руки и окуроч на губе. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас — смерть.

В сущности, здесь защищено эстетическое достоинство натуралистической поэтики, охарактеризованы ее большие семантические возможности. Однако свою теоретическую декларацию В. Некрасов не решился осуществить на практике — в фактуре текста повести «В окопах Сталинграда» натуралистическая поэтика не доминирует. Зато авторы фронтовых повестей довели до реализации то, что продекларировал В. Некрасов, — более того, они постарались выжать максимум художественного смысла из натуралистической поэтики.

Прежде всего, в их повестях натуралистическая образность является важнейшим способом добывания правды. Они убеждены, что без жестоких, мучительных, неприятных подробностей не может возникнуть адекватного представления ни о подлинной мере мучений, ни о подлинной цене героизма человека на фронте. И в повести Бакланова «Пядь земли» капитан Бабин, бывалый фронтовик, говорит о том, что он бы ордена давал каждому, кто служил в пехоте, только за то, что ему приходится переносить в своей окопной жизни:

Вот этой весной. Днем в окопах по колено талой воды. Ну люди же! Глядишь — один, другой вылез за бруствер обсохнуть на солнышке. Тут обстрел! Попрыгали, как лягушки, в грязь. А ночью все это замерзает в лед. Вот что такое пехота! Вот она кому отольется, война! Мы здесь покуриваем, а он даже оправляется в окопе, если днем. Потом саперной лопаткой подденет с землей и выкинет за бруствер, чтоб ветер не в его сторону.

То, что проделал сейчас Бабин, — это *называние* вещей своими именами. Но это, можно сказать, начальная ступень в развитии натуралистической образности, фронтовая проза пошла дальше — от называния к натуралистическому *изображению* вещей и явлений, и прежде всего того, что испокон веку считалось ужасным, — уничтожения человека. В той же «Пяди земли» есть такой эпизод: двое пехотинцев, видимо, недавно мобилизованных, идут по открытому полю, «как будто ни немцев, ни войны на свете», и попадают под артиллерийский обстрел:

И тут мы слышим стон. Жалкий такой, будто не взрослый человек стонет, а ребенок. Мы высовываемся осторожно. Один пехотинец лежит неподвижно, ничком, на неловко подогнутой руке, плечом зарывшись в землю. До пояса он весь целый. А ниже — черное и кровь, и ботинки с обмотками. На белом расщепленном прикладе винтовки тоже кровь. И тень от него на земле стала короткая, вся рядом с ним.

Такова она, жестокая, горькая, ужасная правда войны. Любой войны. Даже самой справедливой, даже самой великой и отече-

ственной. Но такая правда была неожиданной для читателя, привыкшего к совершенно иной, условно-романтической поэтике, в которой план изображения, как правило, вытеснен планом выражения. И это вызвало активное неприятие в критике, обвинившей писателей-фронтовиков в приземленном изображении Отечественной войны,

На самом же деле натуралистическая образность не была самоцелью авторов фронтовой прозы, она выступала в качестве одного из двух крайних полюсов в ее стилевой системе. На другом полюсе — *лирическая экспрессия*, источником которой является юношеская жадность к жизни и свежесть восприятия героя. Поэтому в поэтике фронтовой лирической повести огромная смысловая роль принадлежит парным оппозициям натуралистических и лирических образов.

Порой натуралистический и лирический образы, составляющие контрастную пару, значительно дистанцированы друг от друга, но их взаимосоотнесенность очевидна. Так, в главе III «Пяди земли», переправа Мотовилова и Васина с плацдарма на правый берег описывается следующим образом:

Через Днестр мы переправляемся под проливным дождем, он по-летнему теплый. Пахнут дождем наши гимнастерки, которые столько дней жарило солнце. Теперь дождь вымывает из нас соль и пот. Пахнет просмоленная дощатая лодка, сильно пахнет река. И нам весело от этих запахов, оттого, что мы гребем изо всех сил, до боли в мускулах, оттого, что соленые от пота струи дождя бегут по лицу.

А вот в главе IX картина возвращения на плацдарм, где наших сильно потеснили и они едва держатся за кромку берега, выглядит совсем иначе:

Я вышел первый при общем молчании; Шумилин — за мной. Молча шли мы с ним к берегу, молча сели в лодку, молча гребли на ту сторону. На середине реки что-то сильно и тупо ударило в лодку. Придержав весла, я глянул за борт. Близко на черной воде качалось белое человеческое лицо. Мертвец был в облепившей его гимнастерке, в обмотках, в красноармейских ботинках. Волна терла его о борт, проволакивая мимо...

Все эти соположения натуралистической пластики и лирической экспрессии становятся эстетическим выражением немислимо противоречивого состояния мира. Здесь, на фронте, соседствуют прекрасное и ужасное, здесь каждый миг чреват гибелью и оттого еще более ценен в своей живой данности, здесь люди вынуждены ненавидеть и убивать, но здесь же к ним приходит любовь и рождается жажда отцовства.

Парадоксальная острота коллизий во фронтовой лирической повести состоит в том, что молодой герой открывает чудо жизни

в ситуации, в принципе противоестественной — когда сама жизнь висит на волоске. Вот описание, которым начинается повесть Бакланова «Пядь земли»:

Жизнь на плацдарме начинается ночью. Ночью мы вылезаем из шелей и блиндажей, потягиваемся. С хрустом разминаем суставы. Мы ходим по земле во весь рост, как до войны ходили по земле люди, как они будут ходить после войны. Мы ложимся на землю и дышим всей грудью. Роса уже пала, и ночной воздух пахнет влажными травами. Наверное, только на войне так по-мирному пахнут травы.

Такое обостренное, внимчивое восприятие жизни родилось у лейтенанта Мотовилова на фронте и уже ни на минуту не оставляет его. Читаем в другом месте:

Какие стоят ночи! Теплые, темные, тихие южные ночи. И звезд над головой сколько!.. Я читал, что в нашей галактике примерно сто миллионов звезд. Похоже на это. Наклонишься над бомбовой воронкой, а они глядят на тебя со дна, и черпаешь котелком воду вместе со звездами.

Сколько здесь поэзии, а за всей этой рефлексией героя стоит совершенно естественный для становления личности и глубокий по своей сути психологический процесс — *пробуждение сознания бесценной ценности всего сущего*. Но тем горестнее и безысходнее утраты — гибель друзей, любимых, увечья, муки раненых... Самое страшное, что бросается в глаза капитану Беличенко, герою повести Бакланова «Южнее главного удара», это девочка-венгерка с оторванной ногой, ее будущее навсегда искалечено. И там же: укрытые с головой брезентом молодые парни, они уже никогда не поднимутся, не станут мужьями, не будут нянчить своих ребят — «этих детей уже никогда не будет»¹. Особым способом концентрации противоборства жизни и смерти становится во фронтовых повестях тема любви — здесь, в окопах, к молодому солдату впервые приходит светлое чувство любви с тем, чтоб через считанные часы смениться трагическим чувством невосполнимой утраты. Подобным образом вычерчиваются сюжетные траектории в «Пяди земли», «Последних залпах», «Крике».

¹ Этот мотив вообще очень важен в военной прозе Г. Бакланова. Например, в одном из внутренних монологов лейтенанта Мотовилова есть такая мысль: «Пуля, убивающая нас сегодня, уходит в глубь веков и поколений, убивая и там еще не возникшую жизнь». Впоследствии этот мотив всплыл в повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» (1968). Держа на руках убитую ножом Соню Гурвич, старшина Васков думает о необозримости утраты, которую несет жизнь с гибелью этой девочки, будущей матери, что могла бы дать начало «маленькой ниточке в бесконечной прже человечества».

Если в начале сюжетного события баклановский лейтенант Мотовилов, глядя в ночное небо, с какой-то детской непосредственностью задает вопрос: «А может быть, правда, есть жизнь на какой-то из этих звезд?», — то после кровавого боя, после гибели своего старшего друга, капитана Бабина, Мотовилов уже воспринимает мир с горькой умудренностью: «Всю ночь над высотами все так же впереди нас ярко горит желтая звезда, и я смотрю на нее. Наверное, ее как-то зовут, Сириус, Орион... Для меня это все чужие имена, я не хочу их знать...»

***Нравственный вектор конфликта: «правый»
и «левый» берег***

Однако трагическому противоборству жизни и смерти не принадлежит центральное место в фронтовой повести, его эстетическая функция иная — создавать напряженнейшую психологическую ауру вокруг главного конфликта. А конфликт, который открывали в своих повестях Бондарев, Бакланов и их товарищи, был непривычен и нов. Напомним, что в подавляющем большинстве произведений об Отечественной войне главное место занимало столкновение между советскими людьми и гитлеровцами, и конфликтные коллизии всегда так или иначе были окрашены в идеологические и политические тона. А вот во фронтовой лирической повести гитлеровцы находятся за пределами сюжета, в художественном мире они присутствуют как объективные условия среды. Главное же место в повестях писателей-фронтовиков занял конфликт *внутренний* — между теми, кто находится по одну сторону фронта. Такой сдвиг конфликта уже был замечен в отдельных смелых вещах, написанных в 1940-е годы, — у Симонова в «Днях и ночах» (1943) и у Некрасова в повести «В окопах Сталинграда» (1947). Но там внутренний конфликт тоже носил в той или иной мере идеологический характер: люди, честно выполняющие свой воинский долг, сталкивались с чинушами и бюрократами, облеченными властью (майор Бабченко у Симонова, Абросимов у Некрасова), которые, считая только себя подлинными радетьями о благе страны, посылали других на верную гибель.

В фронтовой лирической повести на первое место выступил *нравственный* конфликт — главным водоразделом между людьми стало понятие совести. Почему недолечившийся Маклецов сбегает из госпиталя на фронт, а мордатый санитар, с которого он снял сапоги, «всю войну в медсанбате воюет» (коллизия из «Пяди земли» Бакланова)? Почему в то время как одни идут на смерть, другие набивают свои вещмешки трофейным барахлом (коллизия из «Последних залпов» Бондарева)? Почему здоровенный бугай Лешка Задорожный с пустяковой царапиной отправился в тыл, а хрупкая девушка, санинструктор Люся, вернулась на огневую, в

расчет, оставленный Лешкой (коллизия из «Третьей ракеты» В. Быкова)? Из таких противоположений состоит все конфликтное поле фронтовой повести.

У Бакланова в повести «Пядь земли» есть образ «правый и левый берег Днестра»: правый берег — это плацдарм, за который зацепились передовые части, перепаханный бомбами и снарядами, обстреливаемый со всех сторон, пропитанный кровью; а левый берег — это тыл, там спокойней, тише, меньше вероятность погибнуть. «Правый и левый берег» — это некая обобщенная формула нравственного размежевания людей. Есть те, кому совесть не позволяет отсиживаться за спиной других, и они всегда оказываются на правом берегу, а есть те, кто всеми правдами и неправдами исхитряются окопаться на левом берегу. И антагонизм между ними непримирим. «На войне всегда между нами Днестр», — говорит лейтенант Мотовилов. А «Третья ракета» Быкова завершается тем, что Лозняк, отбившийся напоследок от набегавших немцев двумя выстрелами из ракетницы, последнюю, третью ракету выпалил в своего, Лешку Задорожного — «свой» шкурник ничуть не лучше откровенных врагов.

Отчего так бескомпромиссно проводят авторы фронтовых лирических повестей нравственное размежевание между своими персонажами? Люди, прошедшие школу фронта, они рассматривают проблему совестливости и бессовестности как ключевую *социальную* проблему. Война их научила, что за бессовестность одних всегда расплачиваются другие, совестливые, ото лжи одних обязательно страдают другие, честные; те, кто трусливо оберегают себя, всегда подставляют других, тех, что, может, и не храбрей, зато порядочней. Эти истины доказываются во фронтовых повестях множеством сюжетных коллизий. Вот хотя бы одна из них. Повесть Бакланова «Пядь земли». Перед боем, пока затишье, Мотовилов посылает связиста Мезенцева проложить связь с батареей. Тот струсил, отсиделся где-то, но доложил, что связь установлена. А когда начался бой и связь не заработала, Мотовилов вынужден послать по линии находящегося с ним на НП пожилого солдата Шумилина, отца троих сирот. И тот смертельно ранен, сцена гибели Шумилина — одна из самых трагических в повести:

Глаза, горячечные, сухие, потянулись ко мне испуганно:

— Помощь мне, товарищ лейтенант! Жена умерла, получил письмо... Нельзя умирать мне... Детишек трое... Помощь мне надо!..

И рвется встать, словно боясь, что, лежащего, смерть одолеет его.

— Сейчас перевяжу! Лежи!

А вижу, что ему уже ничего не поможет. Руки, ребра — все перебито. Даже голенища сапог исполосованы осколками. Он истекает кровью. Снаряд, видно, разорвался рядом. Как он жив до сих пор? Одним этим сознанием, что нельзя ему умирать, жив.

Жуткая пластика этой сцены — самая убедительная демонстрация той цены, которую платят люди честные за бесчестность других. Но уроки-то из этого опыта извлекает третий — лейтенант Мотовилов. Свои нравственные принципы он не получает в готовом виде, а добывает в кровавых университетах войны, которые на многое открывают ему глаза.

Например, он обнаруживает, что не так-то просто вывести на чистую воду труса и шкурника. Ибо наш, родной, шкурник советского производства умело камуфлируется патриотической фразой и героической позой. Мезенцев, например, сменил двадцатикилограммовую рацию на легкую валторну в полковом оркестре согласно приказу начальства, и теперь, гарцуя на сытом коне, он уже веско говорит: «Я побыл с винтовкой, знаю». Глядя на него, Мотовилов думает: «А старика Шумилина нет в живых». Но Мезенцева и ему подобных не ухватишь — они склизкие, они всегда защищены броней из нужных справок, частоколом казенных формулировок, апелляциями к святым для каждого фронтовика понятиям. Оценку таким, как Мезенцев, дает в повести (журнальная редакция) начштаба Покатило, «мягкий, культурный человек, умница»: «о самом дорогом, о чем всегда как-то неловко говорить вслух, они кричат и бьют себя в грудь. Им легко, они никакими моральными категориями не связаны. Вы что, не встречали таких, которые уже четвертый год грозятся кровью пролить за родину?»¹

Поэтому у фронтовиков, героев Бондарева и Бакланова, К. Воробьева и Быкова, выработалась стойкая идиосинкразия к громким словам, ибо они замусолены демагогами. И капитан Новиков из «Последних залпов» резко осадит даже своего командира майора Гулько, который напоминает «прописные истины»: «Я не люблю, товарищ майор, когда вслух говорят о вещах, известных каждому. <...> От частого повторения стирается смысл». Но сам Новиков и его ровесники оттого и шепетильны в обращении с «прописными истинами», что расплачивались за их усваивание ценою жизни. Тот же Новиков, продолжая разговор с Гулько, говорит: «Я только в войну увидел и понял, что такое Россия». А лейтенант Мотовилов из повести Бакланова только сейчас, когда сам вместе со своими однополчанами удерживает маленький плацдарм на левом берегу Днестра, где каждый клочок пропитан кровью, постигает веский смысл, заключенный в фразе «Не отдадим врагу ни одной пяди нашей земли», которую так легко выговари-

¹ Этот социальный тип тоже впервые был зафиксирован Виктором Некрасовым в повести «В окопах Сталинграда». Там был такой персонаж — интендант Калужский, что в дни отступления к Волге где-то утерял свои командирские кубики, зато запаса три гражданскими костюмами, на всякий случай. А для камуфляжа у него заготовлена круглая фраза: «А себя надо сохранить — мы еще можем пригодиться родине».

вал в школе. Иначе говоря, герои фронтовой лирической повести не отказались от высоких понятий, им, участникам Отечественной войны, дороги гражданские ценности. Но они хотят отнять их у идеологических звонарей и циников. Они приблизили эти ценности к своему личному опыту, увидели их вблизи: «Вот она, Россия, — тихо и серьезно сказал Новиков», — глядя на уснувшего от усталости мальчишку-связиста.

Фактически прозаики фронтового поколения произвели радикальную перестановку в иерархии соцреалистических ценностей, выдвинув моральные критерии на первый план. Главное нравственное открытие, которое делает в окопах молодой фронтовик, — это открытие великой силы добра.

Добро выступает в фронтовой повести как высший духовный принцип мироотношения, как главный критерий поступка — будь то действие простого солдата или решение большого командира. При этом авторы не уходят от крайней сложности самой проблемы добра, сложности, которая особенно остро выступает в ситуации войны. Так, в повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» капитан Ермаков выставляет строгий нравственный счет своему командиру, полковнику Иверзеву, который при изменившейся ситуации бросил без обещанной огневой поддержки посланные им на правый берег Днепра батальоны. И сам Иверзев в душе испытывает муки совести перед людьми, которых он оставил на верную гибель. Но, пожертвовав двумя батальонами, он смог осуществить задуманную операцию — переправить войска и захватить город Днепров. Поэтому автор оставляет нравственную проблему открытой — он не видит здесь однозначного решения. А в «Последних залпах», следующей повести Бондарева, капитан Новиков (характер, очень сходный с ермаковским) уже сам не может найти ответ на вопрос: «Но где оно, добро в чистом виде?» — когда, «еще не веря, что делает», стреляет из пулемета по своему другу лейтенанту Овчинникову, схваченному немцами, когда, «подавляя в себе чувство жалости», таскает за собой под пулями отвыкшего от фронта солдата Ремешкова. Поведением Овчинникова в плену и переменами в Ремешкове автор оправдывает жестокость Новикова. (И однако косвенное свидетельство неокончателности подобных решений можно увидеть в том, что впоследствии в своих романах «Горячий снег» и «Берег» Бондарев покажет нравственную ущербность ригоризма героев, подобных Новикову, и откроет большую нравственную силу в безрасчетной отзывчивости своих мягкосердечных лейтенантов.)

Но абсолютно безоговорочной ценностью в художественном мире фронтовой лирической повести выступает Добро как *Добро* — как скрытое тепло человечности в отношениях между солдатами, в повседневном окопном быту, в жизни под бомбами и пулями, в бою, среди криков, стонов, ругани, крови и

смерти. Такая доброта получает концентрированное выражение в фронтовом *братстве*, которое объединило разных людей в единую семью. Этим глубоко интимным чувством сплочены люди на фронте: именно это чувство побуждает капитана Новикова отчаянно пробиваться к отрезанным на огневой позиции артиллеристам («Последние залпы»), именно оно заставляет Мишку Панченко искать своего лейтенанта, раненого или убитого, на поле боя («Пядь земли»): «Из всех людей в эту ночь он один не поверил, что я убит. И, никому не сказав, полез за мной. Это мог бы сделать брат. Но брат — родная кровь. А кто ты мне? Мы породнились с тобой на войне. Будем живы — это не забудется», — и это одно из главных душевных обретений лейтенанта Мотовилова на войне.

Поэтика «окопной правды»

Герой фронтовой повести осваивает уроки доброты и входит в фронтовое братство в процессе соучастия и переживания события боя. По мере формирования культуры жанра сюжеты повестей становились все напряженнее, доходя до крайней степени драматизма, все чаще завершаясь трагическими финалами. Эмоциональный накал повествования усиливается также и оттого, что авторы стараются резко ограничивать сюжетное событие во времени и пространстве: время события — один бой, сутки-другие, пространство — окоп, батарея, оружейный расчет, плацдарм в «полтора квадратных километра». И это вызвано не только соображениями художественного правдоподобия — охватить тот масштаб и объем пространства (а значит, и времени), который входит в кругозор центрального персонажа, а прежде всего творческой сверхзадачей: выбрать то место и время, где и когда совершается духовное преображение молодого фронтовика — когда кончается мальчишество и рождается Личность, Человек Нравственный.

Поэтому во многих фронтовых лирических повестях полемически игнорируется объективная, историческая значимость того события, в котором участвует герой. В расчет берется только его нравственный смысл — его поворотное значение в духовной судьбе молодого фронтовика. Герои фронтовых повестей совершают свои подвиги и гибнут на безымянных высотах, у незнакомых поселков, на неглавных направлениях. В этом смысле очень показательным названием первой военной повести Г. Бакланова — «Южнее главного удара», да и выбор коллизии характерен — события происходят зимой сорок пятого года у озера Балатон, где, в то время как по всем фронтам наступали наши войска, гитлеровцам удалось провести один из последних контрударов. В повести есть такой эпизод. Лейтенант Богачев и сержант Ратнер оста-

лись прикрывать отход своей батарее. Они понимают, что здесь, на чужой земле, в самом конце войны им придется погибнуть, и лейтенант Богачев произносит: «Вот в это самое время, Давид, наверное, говорят про наш фронт в последних известиях: “На Третьем Украинском фронте никаких существенных изменений не произошло”». Но тот незаметный, вернее — незамеченный подвиг, что совершили Богачев и Ратнер, оспаривает казенную реляцию Информбюро, поднимая до высоты исторического явления маленький бой на безымянной высотке у чужого города с трудным названием Секешфехервар¹.

Прозаики фронтового поколения, в сущности, первыми придали человеческое измерение самой Отечественной войне, ибо главной мерой вещей, в том числе и мерой победы, у них стала *жизнь человека*. Впоследствии этот мотив получил углубленную разработку в повестях Василя Быкова «Дожить до рассвета» (1972) и «Карьер» (1986).

По существу, именно этот — нравственный, «человекоцентричный» — пафос фронтовой повести вызвал острую критику, в которой смешались упреки и в грубом натурализме, и в «недооценке роли общественных организаций в армии», и в «дегероизации», умалении великого подвига советского солдата-освободителя, и в узости взгляда на события мирового значения и т. д.²

¹ Кроме того, в словах лейтенанта Богачева отсылка к знаменитому роману Ремарка «На Западном фронте без перемен» совершенно прозрачна. Роман этот, как явствует из эпитафии, посвящен поколению, «которое погубила война», тем, «кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». Для авторов фронтовых повестей гибель ребят из их поколения на Великой Отечественной войне никогда не представлялась бессмысленной.

² «Реализм, убивающий правду» — так называлась рецензия А. Елкина на повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» (Комсомольская правда. — 1958. — 25 апреля), «Этого война не требовала» — название рецензии В. Катинова (Красная звезда. — 1958. — 19 января). «...То, что у нас принято называть идейной жизнью коллектива, — отсутствует», — сообщал о «Пяди земли» один «военно-патриотический» критик (*Шкерин М.* Война и люди // Советский характер: Литературно-критические статьи. — М., 1963. — С. 48). «Неужели их так обезмыслила кровавая проза войны?», — упрекал героев «Пяди земли» другой критик, тоже специализировавшийся на военной тематике (*Козлов И.* Вечно великое // Москва. — 1960. — № 1. — С. 214). «Что это такое?! — вопрошал автора повести “Убиты под Москвой” критик Г. Бровман. — Мрачный реестр страданий, ужасов и смертельно изуродованные тела, оторванные руки, искалеченные жизни» (Москва. — 1964. — № 1).

Дискуссия об «окопной правде» стала заметным явлением культурной жизни, она была напряженной и долгой. Свое слово в ней сказал Виктор Некрасов статьей «Слова “великие” и простые» (Искусство кино. — 1959. — № 5), где с позиций «психологического натурализма» раскритиковал киноэпопею «Повесть пламенных лет», поставленную Ю. Солнцевой по сценарию А. Довженко. В спор с ним вступили поэт М. Рылский, сценарист А. Каплер, критики В. Назаренко и А. Эльяшевич. На стороне Некрасова выступили Т. Трифонова и Б. Сарнов, последний в статье «Глобус и карта-двухверстка» (Лит. газета. — 1959. — № 85) говорил об эстетическом равноправии разных масштабов художественного освещения войны.

Все эти обвинения имели, помимо всего прочего, политическую подсветку, но в эстетическом аспекте они были объединены под одним ярлыком — «*окопная правда*». Этим ярлыком, как жупелом, шельмовали почти каждую новую вещь, появлявшуюся из-под пера Бакланова, Бондарева, Быкова, К. Воробьева. Отвечая своим критикам, молодой Юрий Бондарев говорил:

«Окопная правда для меня, в первую очередь, — это очень высокая достоверность. <...> Окопная правда — это те подробности взаимоотношений солдат и офицеров в их самых откровенных проявлениях, без которых война выглядит лишь огромной картой со стрелками, обозначающими направление ударов, и полукругами, обозначающими оборону. Для меня окопная правда — это подробности характера, ведь есть у писателя время и место рассмотреть солдата от того момента, когда он вытирает ложку соломой в окопе, до того момента, когда он берет высоту и в самый горячий момент боя у него разворачивается портянка и хлещет его по ногам. <...> А в героизм входит все: от мелких деталей (старшина на передовой не подвез кухню) до главнейших проблем (жизнь, смерть, честность, правда). В окопах возникает в необычайных масштабах душевный микромир солдат и офицеров, и этот микромир вбирает в себя все»¹.

Поэтика «окопной правды» ориентирована на то, чтобы художественный текст воспроизводил душевный микромир солдат и офицеров, и чтобы этот микромир вбирал в себя огромный макрокосм войны. Сосредоточенность на жизни души, на состоянии героя, переживающего душевный перелом, обусловила, с одной стороны локальность хронотопа в фронтовой лирической повести, а с другой — позволила наполнить колоссальной энергетикой изобразительную фактуру художественного мира. Выше отмечалась обусловленная характером и состоянием героя (субъекта сознания) телескопическая рельефность предметного мира в фронтовой лирической повести. Отсюда — колоссальная роль *подробностей и деталей*² в нем, они выступают универсальными средствами постижения тайны характера, передачи эмоционального состояния героя, воссоздания психологической атмосферы. Подробности и детали входят в повествовательный дискурс лирической повести сквозь призму сознания героя и несут на себе печать его состояния, накала его чувств.

¹ Стенограмма совместного Пленума комиссии по военно-художественной литературе Правления СП СССР и правления Московского отделения СП РСФСР, посвященного Дню Победы. 28 — 29 апреля 1965 г. — Т. II. — С. 116 — 119.

² Эти понятия употребляются в следующих значениях: «Подробность воздействует во множестве. Деталь тяготеет к единичности. <...> Деталь — интенсивна. Подробность — экстенсивна» (*Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь.* — М., 1962. — С. 369). Добавим, что деталь — это всегда синекдоха, то есть часть от целого, концентрированно воплощающая в себе эстетическую сущность целого.

Например, в повести В. Быкова «Третья ракета» есть такая сентенция: «Чужой вещмешок — что чужая душа». И действительно, разбирая котомку убитого сержанта Желтых («вафельное полотенце, портянки, наставление по противотанковой пушке, пару кожаных подошв, перчатки мотоциклиста с длинными широкими нарукавниками и на самом дне какую-то замысловатую шка тулку с лаковой крышкой»), Лозняк открывает секреты характера своего командира, в котором, оказывается, причудливо сочтались и солдатская аккуратность, командирская рачительность, крестьянская запасливость, и какая-то нелепая, вроде бы столь несовместимая со всем этим то ли жадность, то ли мелочность.

Детали же во фронтовой повести нередко настолько эстетически нагружены, что обретают значение символов (пядь земли, третья ракета, правый и левый берег, журавлиный крик, безымянная высота, кусок хлеба, пропитанный кровью). Взятые вместе, они делают микромир максимально «густым», плотным, насыщенным глубоким эстетическим смыслом.

Но в то же время детали и подробности несут и иную, противоположную функцию — они становятся импульсом для рефлексии лирического героя, порождая различного рода ассоциации типа *лирических отступлений* и *вводных эпизодов*.

Многие ассоциации представляют собой экскурсы в прошлое главного героя. Здесь и воспоминания Сашка Беличенко («Южнее главного удара») о том, как на его глазах немецкие танки гнали и давили расположившихся на отдых наших артиллеристов. Капитан Новиков («Последние залпы») на всю жизнь сохранил память о расстреле тысяч советских пленных на Смоленской дороге. Лозняк («Третья ракета») никогда не забудет те страшные колеи из живых людей, которыми фашисты гатили дорогу для своих танков. Эти ассоциации работают прежде всего на образ героя, заглядывая в его «предысторию» и объясняя личный характер Отечественной войны для него.

Но вот в финале повести «Третья ракета», после только что пережитого боя, гибели всего расчета, смерти Люси, выстрела в Лешку, Лозняк думает:

На сколько же фронтов надо бороться — и с врагами, и с разной сволочью рядом, наконец — с собою. Сколько побед надо одержать, чтобы они сложились в ту, что будет написана с большой буквы? Как мало одной решимости, добрых намерений и сколько еще надо силы! Земля моя родная, люди мои добрые, дайте мне эту силу! Мне она так нужна теперь, и больше ее просить не у кого.

Здесь внутренний монолог как форма самоанализа переходит в обращение к земле родной и людям добрым. Это обращение уже выходит за пределы внутренней жизни героя, оно связывает его с

народом и родиной. И это тоже составляло в фронтовой повести важную фазу нравственного становления героя. Одновременно такие ассоциации уже раздвигали локальные рамки хронотопа.

Рефлектируя на то, что происходит в окопе, на пяди земли, герой фронтовой повести сам начинает протягивать связи к прошлому и будущему, к жизни всего мира. Но далеко не всегда эти ассоциации психологически мотивированы. Когда они тесно связаны с душевным состоянием героя, их включение и добавляет новый штрих в характер героя, и раздвигает рамки художественного события. Таковы, например, размышления лейтенанта Мотовилова о будущем — о том, что память войны будет постоянно беречь душу фронтовиков («Можно забыть все, не вспоминать о прошлом годами, но однажды ночью на степной дороге промчится мимо грузовая машина с погашенными фарами, и вместе с запахом пыльных трав, бензина, вместе с обрывком песни, ветром, толкнувшим в лицо, почувствуешь: вот она промчалась, твоя фронтовая юность»), его тревога, сохранят ли люди после войны чувство фронтового братства («Будет ли каждый из них всегда чувствовать, что его, как раненного в бою солдата, не бросят в беде люди?»), его мечты о будущем сыне («Мне хочется, чтобы после войны был у меня сын, чтобы я посадил его на колено, родного, теплого, положил руку на голову и рассказал ему обо всем»).

Но есть в ряду внутренних монологов Мотовилова и такие, которые несут на себе печать идеологической заданности. Это некие «общие места», которые положено произносить советскому воину: «С первых сознательных дней никто из нас не жил ради одного себя. Я никогда не видел индийского кули, китайского рикшу. Я знал о них только по книгам, но их боль была мне больней моих обид. Революция, светом которой было озарено наше детство, звала нас думать обо всем человечестве, жить ради него...» Еще более декларативен монолог Мотовилова, обращенный к далекому австралийскому ровеснику. С одной стороны, подобные монологи характеризуют определенную «зашоренность» сознания героя (что вообще-то вполне отвечало комсомольскому менталитету молодых фронтовиков), с другой — здесь также можно усмотреть дань автора «правилам игры», принятым в советской литературе об Отечественной войне. Но на фоне живого, безыскусного, предельно личного слова, господствующего в повествовательном дискурсе, эти монологи, состоящие из стандартных официальных идеологем, выглядят ненатуральными, искусственными связками между «окопом» и большим миром, а это выдает умозрительность самих идей, оглашаемых в монологах.

В поэтике фронтовой лирической повести, наряду с прямыми ассоциациями, принадлежащими сознанию героя, существенную роль приобрели ассоциации скрытые, ориентированные на со-

знание читателя, на его домысливание. Они образуют широкое поле *сверхтекста*, который окружает непосредственно изображенное пространство и время (собственно внутренний мир произведения), создавая некий избыток видения, размывая горизонты «окопного мира».

В отличие от повестей военных лет, где автор-повествователь собственными лирическими отступлениями (В. Гроссман «Народ бессмертен», А. Бек «Волоколамское шоссе») или хроникально-документальными комментариями (К. Симонов «Дни и ночи», Г. Березко «Ночь полководца») раздвигал границы художественного мира, протягивал нити к другим, находящимся «за кадром» пластам события, в фронтовой лирической повести эта функция в значительной степени возложена на читателя. Его «соучастие» превратилось в «соавторство»: он должен не просто преобразовать слова в представления, а додумать, восполнить собственным опытом и знанием то, что не досказано.

Сами писатели-фронтовики по-разному объясняли свои апелляции к читательскому опыту¹. Но, несомненно, сравнимая разве что с лирикой активизация читателя отвечала общему пафосу доверия к самосознанию личности, который полемически утверждался прозаиками фронтового поколения, побуждала читателя глубже входить в вымышленный мир, переживать нечто подобное тому, что переживает сам герой.

Но, конечно, самостоятельность читательских ассоциаций мнимая — они организуются и направляются «сигналами», которые продуманно расставляет автор. А читателю, пережившему войну, об очень многом говорили словесные формулы «спецотряд войск НКВД», «осень сорок первого года», «переправа через Днепр», они хорошо знали, что означают слова «хейнкель» и «штрафбат», они понимали, в чем разница между теми, кто носил хромовые сапожки, и теми, кто топал в кирзачах, они отлично разбирались, на что способна пушчонка-сорокапятка и что остается после залпа катюш... Таких деталей и подробностей, рассчитанных на домысливание читателя, бесконечно много в фронтовых лирических повестях — не нарушая органики субъективного повество-

¹ В полемической статье «Слова “великие” и простые», которая в некотором роде представляла собой изложение эстетических принципов «психологического натурализма», В. Некрасов писал: «Я всегда благодарен автору, когда он дает возможность “сопереживать” с его героями. Когда мне оставляют додумать что-то самому» (Искусство кино. — 1959. — № 5. — С. 59). Г. Бакланов еще более категоричен: «А ведь это одно из главных достоинств художественного произведения, когда в какой-то мере происходит совпадение жизненного опыта автора и жизненного опыта читателя. Тогда читателю становится все интересно и нужно в произведении, и он с доверием, сочувственно идет за автором. Если этого нет, читатель остается глух, как к чужой, малоинтересующей его жизни» (Новый мир. — 1959. — № 7. — С. 250).

вательного дискурса, они включают читательский опыт в художественный мир, расширяя плацдарм художественного события и увязывая истины, открытые в окопе, с ценностным постижением общих законов человеческого мира.

«Пределы» жанра и его эволюция

Но фронтovou лирическую повесть раздирали противоречия. С одной стороны, логика внутреннего саморазвития жанра все плотнее стягивала мир вокруг героя за счет максимальной насыщенности образов рефлексивной субъективностью — не случайно уже в начале 1960-х годов некоторые произведения прозаиков фронтového поколения пришли к читателю с подзаголовком «маленькая повесть» («Звездопад» В. Астафьева, «Крик» К. Воробьева). Но, с другой стороны, *в динамике жанра очевидны были тенденции к эпической полноте и объективированности изображения.* Эти тенденции скорее всего вызывались внутренними потребностями самих авторов — над ними все-таки довлели стереотипы соцреализма, согласно которым эпическая масштабность была знаком более высокого художественного качества, тем более в литературе об Отечественной войне. Прозаики-фронтовики пытались усилить объективированность повествования, не нарушая субъективности дискурса. Так, в ряде повестей 1960-х годов (Б. Балтер «До свидания, мальчики», В. Росляков «Один из нас», В. Быков «Мертвым не больно») образ лирического героя раздваивался, представляя в двух ипостасях — юным солдатом времен войны и умудренным жизнью немолодым человеком. Если первому принадлежат непосредственные впечатления, то второй уже вносит поправку на время. В некоторых повестях сам выбор фронтového эпизода уже в значительной степени определялся его связью со значительным событием в истории войны — так, в повести Ю. Бондарева «Последние залпы» батарея Новикова гибнет под Касно, на границе между Польшей и Чехословакией, когда до конца войны рукой подать, но именно оттого, что они стояли там насмерть, удалось преградить дорогу гитлеровцам в Чехословакию и не дать затянуться войне. Попытки же усилить эпическую составляющую художественного мира фронтовой повести сугубо экстенсивными средствами, путем расширения временных и пространственных рамок события, приводили к ослаблению эмоционального тонуса, к описательности и дробности.

Следствием действия названных процессов в фронтовой лирической повести стали следующие разнонаправленные тенденции. Одни авторы пошли по «экстенсивному» пути, обратившись к романной форме, в которой пытались контаминировать психологические конфликты с исторической хроникальностью (Г. Бакланов «Июль 41-го года», Ю. Бондарев «Горячий снег»). Бондарев

продолжал осваивать возможности романа («Берег», «Выбор»), а Бакланов после затяжного творческого кризиса в конце концов вернулся в своих невыдуманных рассказах 1980-х годов к формам субъективного письма. Другие же, наоборот, еще более усилили «интенсивность» повествования и изображения. Так, Василь Быков пошел по пути углубления нравственного конфликта — он создал новую, эпико-драматическую, форму повести, в которой центральное место заняла драма выбора героями нравственной позиции в ситуации «жизнь или смерть» (об этом раздел 5 гл. II части третьей). А Константин Воробьев пошел в глубь внутреннего мира своего героя: от сознания к подсознанию, к постижению испытаний души, находящейся уже на последнем пределе человеческого существования — и здесь поэтесса Воробьева начинает тяготеть к сюрреалистической образности (таков рассказ «Немец в валенках», пробившийся в свет на страницах провинциального журнала «Урал» в 1966 году).

В «послеоттепельное» время традицию фронтовой лирической повести продолжили Борис Васильев («А зори здесь тихие...») и Вячеслав Кондратьев («Сашка», «Селижаровский тракт», «Отпуск по ранению»). Но зачинатели этого художественного потока уже в него не возвращались. Бывшие единомышленники стали идеологическими антагонистами — одних власти приручили (Ю. Бондарев стал автором сценария многосерийного фильма «Освобождение», в котором реанимировались клише соцреалистических киноэпопей 1940-х годов), другие, кто не пошел на компромиссы, расплачивались за это мучительным «пробиванием» в печать своих произведений сквозь рогатки цензуры¹.

7. Трансформация соцреалистических жанров

В годы «оттепели» стали происходить заметные сдвиги в системе жанров соцреализма. Эта система в основном сложилась в 1930-е годы и была достаточно иерархична. Центральное место в ней занимали «производственный роман», «идеологический роман» и «роман воспитания». Выдвижение этих жанров в центр направления соцреализма не случайно: с одной стороны, каждый из них по своей генетической основе отвечал нормативной доми-

¹ Например, Василию Быкову пришлось по требованию редакции заменить трагический финал повести «Западня», а повести «Мертвым не больно» и «Круглянский мост», в которых автор не поступился своими творческими решениями, были подвергнуты жесточайшему разному. Несколько лет «вылеживалась» в редакции журнала «Наш современник» повесть В. Астафьева «Пастух и пастушка», примерно девять лет ожидал В. Кондратьев публикации своей повести «Сашка» — ее удалось «пробить» в печать только после активного вмешательства К. Симонова.

нанте соцреалистического метода, а с другой — все-таки это были романы, структурно тяготеющие к установлению «всеобщей связи явлений». В этих романах с наибольшей очевидностью проступает общий конструктивный принцип моделирования мира (метажанр), лежащий в основе всей системы жанров соцреалистического направления. Эта конструктивная доминанта представляет собой противоречивое единство «эпосности» и «романизации», между которыми идет постоянная тяжба, — «эпосность» тянет к нормативной замкнутости и завершенности, а романизация — к раскрепощающей открытости и незавершенности. На границе 1940—1950-х годов, в пору самого жестокого насилия над литературой, подчинения ее соцреалистической догме, происходило явственное усиление тенденции к «эпосной завершенности». Почти анекдотическими проявлениями этой тенденции были стремления авторов новейших «производственных романов» превратить незавершенную современность в «национальное предание» и тем самым возвысить ее. Например, в последней книге романа С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» главный герой, Сергей Тугаринов, приходит в театр и смотрит инсценировку романа о самом себе, а в романе В. Кочетова «Журбины» одной из ключевых сцен был спуск на воду корабля «Матвей Журбин», названного в честь главы рабочей династии.

В первые годы «оттепели», как это и бывает в начале любого нового художественного цикла, жанр романа не был в чести. И те романы, которые все-таки выходили в свет, большой художественной ценности не представляют, но они несут на себе печать характерных тенденций литературного процесса, а некоторые из них сыграли важную роль не только в художественной, но и в общественной жизни.

Появившиеся в это время романы, как правило, тяготели к традиционным соцреалистическим моделям, чаще всего к типу «производственного романа». Таковы «Искатели» (1954) и «Иду на грозу» (1962) Д. Гранина, «Битва в пути» (1957) Г. Николаевой, «Поиски и надежды» (1957) В. Каверина, «Закипела сталь» (1956) В. Попова, «Братья Ершовы» (1958) В. Кочетова, «Саламандра» (1959) В. Очеретина. Для исследователя истории соцреализма эти романы представят большой интерес. Здесь, как на ладони, видны, с одной стороны, попытки ортодоксов сохранить те художественные клише, в которых окостенели советские идеологические догмы и прежде всего догма о классе-гегемоне, о труде как «деле чести, славы, доблести и геройства», о производстве как центре всей духовной жизни общества, о совершенстве социалистического строя и т. д., и т. п. А с другой стороны, здесь, в наиболее «соцреалистическом» художественном феномене начинаются сдвиги, расшатывающие жесткую нормативную модель мира, происходит выламывание из соцреалистической парадигмы.

Сдвиги шли робко, с оглядкой — но все же шли. Вот уже конфликт, который ранее связан был с преодолением сопротивления внешних сил («вредителей»), сдвигается вовнутрь производственного коллектива — он разгорается между творцами и формалистами («Искатели» Д. Гранина), между людьми, чувствующими необходимость обновления, и теми, кто держится за прежние заслуги, заменяя дело показухой («Битва в пути» Г. Николаевой). Расширяется эстетическое поле конфликта — с одной стороны, за «производственным конфликтом» начинает ощущаться напряженная атмосфера «оттепели», исторического распутия, на котором оказалась страна («Битва в пути»), с другой — «производственные коллизии» стали сдвигаться с центра романного конфликта, переходя на роль первотолчка для конфликтов нравственных и психологических («Иду на грозу» Д. Гранина).

Из всех «производственных романов», явившихся в начале «оттепели», самый большой общественный резонанс вызвал роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» (1956). И это не случайно — в своем романе молодой писатель впервые открыто посягнул на соцреалистические догмы.

7.1. Владимир Дудинцев «Не хлебом единым» (1956)

Владимир Дудинцев (1918—1998) пришел в литературу, имея за плечами фронт и работу в газете. Впоследствии, объясняя первопричины написания своего романа, он рассказывал: «Я помню первые дни Отечественной войны. Лежу в окопе, и надо мной идет воздушный бой. “Мессершмитты” сбивают наши самолеты, которых значительно больше. В ту минуту во мне началась какая-то ломка, потому что я до этой поры все время слышал, что наша авиация летает лучше всех и быстрее всех». А работая после войны в «Комсомольской правде», Дудинцев имел возможность воочию видеть, что происходило в стране за фасадом слов о социальном благополучии и идейном единстве, вопиющие факты, с которыми встречался корреспондент «Комсомолки», давали ему богатейший материал для будущего романа. Но Дудинцев — это человек советской ментальности, благо страны для него — высшая ценность, а его эстетические воззрения в основном согласуются с соцреалистическими принципами — он видит в литературе прежде всего орудие социального анализа и общественную трибуну¹. Есть определенная ирония в том, что роман этого писателя стал

¹ В своих эстетических воззрениях Дудинцев оставался достаточно консервативен. Он весьма нетерпим к художественным явлениям, которые не вписываются в традиционную реалистическую парадигму. Поэтому, в частности, он крайне негативно оценил «мовистскую» прозу Катаева и городские повести Трифонова. См. его разбор повести «Другая жизнь» в статье «Великий смысл жить» (Лит. обозрение. — 1976. — № 4).

объектом пристального разбирательства в свете соцреалистического кодекса.

Как только вышли книжки «Нового мира» (1956. — № 8—10) с романом «Не хлебом единым», в его поддержку выступили многие авторитетные писатели. «Книга Дудинцева — это беспощадная правда, которая единственно нужна народу в трудном деле строительства нового общества», — говорил К. Паустовский на обсуждении романа в Московском отделении Союза писателей СССР¹. Высокую оценку роману дали В. Овечкин, С. Михалков, В. Кетлинская, Н. Атаров и К. Симонов (будучи в ту пору главным редактором «Нового мира», он многое сделал для выхода романа в свет).

Но ровно через месяц на страницах той же «Литературной газеты», где печатались похвальные отзывы, появляется статья, в которой Дудинцева обвиняют в том, что в своем романе он «далеко не везде удержался на реалистических позициях», что отрицательные герои «приобрели несвойственные им черты массовидности», что судьбу главного героя, изобретателя-одиночки Лопаткина, «никак нельзя назвать типичной судьбой “маленького человека”», что «художественно неубедительно» показан «мощный социальный коллектив»². Это был сигнал к атаке.

На Дудинцева и его роман пошли широким фронтом. С осуждением романа «Не хлебом единым» выступили маститые теоретики соцреализма Н. Шамота, А. Дымшиц, М. Храпченко. Его не обошли критикой ни на одном из республиканских собраний писателей, проходивших в январе — марте 1957 года. И даже на состоявшемся в марте 1957 года очередном пленуме Московской писательской организации, вопреки тому, что здесь же говорилось в октябре, роман Дудинцева был отнесен к числу тех произведений, «авторы которых не нашли своей правильной позиции, не учли обобщающей силы искусства, не сумели с реалистической полнотой решить поставленные перед собой идейно-творческие задачи»³. (Примечательная подробность: здесь же, на пленуме, Константин Симонов тоже согласился, что «жизнь в романе изображена однобоко» и отмежевался от своего «выдвиженца».)

Все критические суждения по адресу романа «Не хлебом единым» мало чем отличались друг от друга, но звучали они все более обвинительно и грозно. Точку в полемике поставил сам первый секретарь ЦК КПСС: «В книжке Дудинцева есть и правиль-

¹ Обсуждаем новые книги // Лит. газета. — 1956. — 27 октября.

История полемики вокруг романа изложена в статье: *Володина Е. Н.* В начале «оттепели»: Дискуссия вокруг романа «Не хлебом единым» // Русская литература XX века: Направления и течения. — Екатеринбург, 1996. — Вып. 3.

² *Платонов Б.* Реальные герои и литературные схемы // Лит. газета. — 1956. — 24 ноября.

³ Лит. газета. — 1957. — 19 марта.

ные, сильно написанные страницы, но общее впечатление, что автор не проникнут заботой об устранении увиденных им недостатков в нашей жизни, он умышленно стучает краски, злорадствует по поводу недостатков»¹. И с тех пор роман «Не хлебом единым» был обречен на многолетнее официальное забвение.

Роман Дудинцева нельзя отнести к разряду литературных шедевров, но он стал «знаковым» явлением в истории культуры и в этом качестве представляет несомненный интерес².

На первый взгляд «Не хлебом единым» обладает всеми атрибутами «производственного романа»: есть здесь и герой-новатор, и борьба за совершенствование социалистического производства, и сюжет противостояния «консерватору». Эту связь произведения с традицией производственного жанра отмечают многие исследователи. Однако роман не только вступал в контакт с традицией, но и во многом спорил с ней.

Если художественное пространство производственного романа соцреализма заполняли обычно рабочие бараки, балки, палатки («Время, вперед!», «Соть», «День второй» и т. д.), то В. Дудинцев представляет в «Не хлебом единым» модель типичного «соцгорода». Все здесь, по каким-то неписаным законам, разграничено, социально разведено: есть в Музге улица Восточная, усеянная домиками-землянками и «похожая больше на ковыльный пустырь», а есть и своя центральная улица — конечно же, называется она «проспект Сталина», где в каменных, «с большим числом окон» домах проживает «командный состав комбината», причем дом директора Дроздова «весь был занят одним хозяином и обе его квартиры были соединены в одну». Особое социальное положение Дроздовых подчеркнуто и посредством введения мотива чуда. Этот мотив всегда присутствовал в структуре «производственного романа», но он традиционен был связан с монументальным образом гиганта-завода, с трудовым энтузиазмом масс, рекордными производственными свершениями. В романе Дудинцева образ чуда возникает в непроизводственном, бытовом контексте и, в сущности, пародируется автором: чудом для полуголодных музгинских ребятишек — поколения первых послевоенных лет — становятся апельсиновые корки, брошенные в снег Дроздовыми.

В принципе, *структура романа Дудинцева*, подобно каноническим «производственным романам», проанализированным в классической монографии К. Кларк, *ориентирована на эпосные*

¹ Хрущев Н. С. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Лит. газета. — 1957. — 28 августа.

² Обстоятельный анализ романа «Не хлебом единым» сделан в кандидатской диссертации Е. Н. Володиной «Романы Владимира Дудинцева: типология и эволюция жанра» (защищена в Уральском государственном педуниверситете в 1998 г.). С разрешения автора мы опираемся на основные положения выполненного ею исследования.

архетипы, и прежде всего на архетип волшебной сказки. Сюжет романа имеет в основе своей сказочный каркас и включает все основные функции, выделенные В. Я. Проппом в «Морфологии сказки». В романе три сюжетных круга, каждый из которых организуется постоянными структурными элементами:

1. Столкновение героя с антагонистом (в роли антагонистов выступают: директор завода Дроздов, технолог Урюпин, академик Авдиев) и временное поражение героя;

2. Встреча с «дарителем» и «помощниками» (Сьяновы, Валентина Павловна, Араховский, Бусько, Надя, «секретарша» министра);

3. Новая «битва» и «промежуточная» победа героя, являющаяся своего рода предпосылкой к новому «наступлению».

Сюжетные круги, в свою очередь, «сцепляются» функцией «перемещения» героя-искателя из одного художественного пространства в другое. Но сказочный мотив хождений, которым организуется традиционный, производственный сюжет, позволяет Дудинцеву представить в романе широкую панораму общественной жизни, проследить динамику социальных отношений. Такая сюжетная организация задает особый масштаб охвата событий, демонстрируя срезы разных социальных «уровней»: провинция — областной центр — столица. Во всех трех художественных пространствах господствует бюрократия и торжествуют показное благополучие и социальная несправедливость. На этом фоне история многолетних бесплодных хождений изобретателя Лопаткина по бесконечным кругам бюрократического ада воспринимается вполне естественной и даже закономерной.

Но если в сказке решающая битва знаменует окончательную и безоговорочную победу добра над злом, то в романе «Не хлебом единым» Лопаткин фактически терпит поражение: на него заведено «дело» по обвинению в «разглашении государственной тайны» (типично советское, идеологическое обвинение), и решением суда он осужден на восемь лет заключения в исправительно-трудовом лагере. Дудинцев принципиально отходит от сказочной сюжетной схемы и тем самым нарушает один из главных канонов соцреализма — благополучное разрешение конфликта. А счастливая развязка (скорое освобождение Лопаткина благодаря усилиям бескорыстных «помощников» и строительство Галицким первой машины, затем одобренной министром и запущенной в серийное производство) выглядит неестественной, алогичной и нарушает художественную целостность произведения¹. Сама семантика сказочного финала: упорядочение мира — вступает в явное противо-

¹ Не случайно в критике высказывалось мнение о компромиссности такого финала, написанного Дудинцевым под давлением редакции журнала «Новый мир». См.: *Свицкий Г.* На Лобном месте: Литература нравственного сопротивления (1946—1976). — Лондон, 1979. — С. 174—175.

речие с общей тревожной тональностью произведения. И символично, что в финале усиливается звучание мотива дороги, которым размыкается завершённый сюжет.

Система характеров в романе В. Дудинцева «Не хлебом единым» также аналогична выделенной В. Я. Проппом системе персонажей волшебной сказки. Здесь, как отмечалось выше, есть «герой-искатель» — Лопаткин, «антагонист» — Дроздов, «Змей Горыныч» — Авдиев, «заколдованная царевна» — Надя, волшебные «дарители» — Араховский и Бусько, «помощники» героя — Сьяновы, учительница Валентина Павловна, Крехов, Галицкий и Бадьин, «ложный герой» — Бусько. Подобная система характеров существовала и в канонических «производственных романах» соцреализма. Но канонические персонажи «производственного романа» соцреализма у Дудинцева трансформируются, обновляясь в контексте живой современности. Так, в образе Дроздова писатель показал, как «командир производства», некогда легендарный герой первых пятилеток, переродился в номенклатурное лицо. Чудак-одиночка, который в классическом производственном романе становился либо врагом, вредителем, либо объектом «перековки», предстает у Дудинцева самоценной личностью, впрочем, смоделированной в полном соответствии с соцреалистическими критериями: самоотверженно отстаивает свою личную идею *общественного* блага. Трудовой коллектив, который всегда был в «производственном романе» носителем высшей правды и справедливости, перестал быть реальной социальной силой, обнаружив свою инертность, забитость, покорность воле начальства. Эти качественные изменения привели к тому, что фактически сместились канонические полюса конфликта производственного романа: борьба коллектива, возглавляемого «командиром производства», за общие интересы против «одиночки», не понимающего общего блага и действующего вопреки идеям прогресса, сменяется в романе «Не хлебом единым» принципиально новым столкновением между «одиночкой», душой болеющего за страну, и «номенклатурой», отстаивающей личные интересы и озабоченной сохранением собственного положения.

С другой стороны, в системе характеров романа «Не хлебом единым» наметилась тенденция к *романизации*, хотя во многом еще упрощенной, осуществляемой часто в неких переходных, половинчатых формах. Образ Дроздова, к примеру, не лишен некоторого схематизма и изначальной заданности: автор лишь наметил в романе «знаковые» параметры характера (плотник — директор комбината — замминистра), но не показал сам процесс формирования законченного номенклатурного партайгеноссе. Однако в этом характере ощущается некая витальная энергия, способность гибко, инстинктивно реагировать на малейшие изменения во внешней (идеологической, политической) ситуации. Эта витальность

придает «отрицательному герою» известное обаяние, лишаящее его сказочной однозначности.

В образе Лопаткина принципы сказочной идеализации вполне совмещаются с традицией изображения новатора в «производственном романе»: культ духовных ценностей, возвышенно романтическое мировосприятие, бескорыстие и готовность к любым испытаниям сочетаются в характере героя с фанатической преданностью идее и сознательным отказом от многих естественных человеческих потребностей («Жизнь нужна для дела», — решает однажды для себя Лопаткин). В этом он весьма схож с героями романов о первой пятилетке: Дашей Чумаловой («Цемент»), бригадиром Ищенко («Время, вперед!»), Увадьевым («Соть»). И однако порой «внутренний голос напоминает Дмитрию Алексеевичу, что надо ж и т.ь. <...> Жить жизнью обыкновенного человека, имеющего все, кроме привычки сосредоточенно думать о каком-нибудь ферростатическом напоре». Тревожные думы и сомнения Лопаткина, столь не характерные для цельного героя «производственного романа», тоже становятся выражением романной разомкнутости характера.

Субъектная организация романа «Не хлебом единым» также противоречива. Во многом она соотносима с законами нормативно-эпосных жанров, что выражается прежде всего в господстве голоса безличного повествователя в романном дискурсе. Характерная для «авторитарного» стиля активность безличного повествователя проявляется у Дудинцева в острой полемичности, резкой оценочности, декларативности и дидактизме¹. Но при этом монологизм здесь уже начинает «подтачиваться» диалогическим романным словом. Зона безличного повествователя часто оказывается стилистически неоднородной: в нее постоянно врываются — в формах несобственно-прямой речи или рассеянного разноречия — другие голоса, приносящие с собой новые кругозоры, разные точки зрения на происходящее. Нередко ее как бы «раздвигает», теснит зона героя, где, в свою очередь, различимы несколько голосов, вступающих в воображаемый диалог. Кроме этого, в романе много идейных споров, дискуссий, словесных поединков, являющихся прямой, непосредственной формой «диалогизации» повествовательной структуры. В диалогических сценах реализуется та форма объективного изображения, которая связана с позицией автора как «внешнего» наблюдателя. Сама разветвленная система персонажей, представляющая собой своего рода речевой оркестр, во многом разрушает монологическую основу произведения, приносит в него романный полифонизм.

¹ См. характеристику «авторитарного стиля» в работе: *Белая Г. А.* Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. — М., 1977. — С. 151—238. Правда, видимо из цензурных соображений, исследователь заменила бахтинский термин «авторитарный стиль» термином «авторитетный стиль».

Таким образом, отталкиваясь от канонов соцреализма, В. Дудинцев постепенно преодолевает нормативное начало. В жанровой структуре романа «Не хлебом единым» происходит сдвиг от традиционной модели «производственного романа» к роману социально-психологическому. Нравственный идеал, которым выверяет Дудинцев живую современность, остается вполне соцреалистическим — это идеал эпосной гармонии между человеком, для которого интересы общества превыше всего, и обществом, которое должно ценить преданную ему личность. Но исследуемая писателем социальная действительность в основе своей противоречит этому идеалу, сказочная упрощенность и неизбежный оптимизм опровергаются здесь самим ходом жизни, логикой социальных конфликтов. Вот почему в структуре метажанра, лежащего в основе романа «Не хлебом единым», происходит оттеснение нормативно-эпосного архетипа «романизацией». При этом *В. Дудинцев фактически производит ревизию не просто жанра, а целой идеологии, окаменевшей в формах канонического романа соцреализма.*

Хотя Дудинцев оказался первым автором, чье «выпрямствание» из соцреалистических одежд было замечено и публично осуждено, однако процесс «выламывания» из жестких рамок соцреалистической парадигмы пошел по нарастающей.

7.2. Трилогия Константина Симонова «Живые и мертвые» (1960 — 1970)

Для умонастроений советского общества 1950-х годов проблема «Народ и История» имела вполне конкретный объект осмысления — этим объектом была Великая Отечественная война. Память о ней продолжала болеть, а «белых пятен» оставалось очень много, и за забытым из них стояли судьбы тысяч людей, исчезнувших, но не забытых, ошельмованных, обманутых, оскорбленных. Поэтому обращение писателей к событиям Отечественной войны приобретало характер исторических исследований¹. Особенно остро воспринимались обращения к истории самого трагического, начального периода. Но первые попытки подвергнуть анализу происходившее в начале войны, разобраться в причинах трагических неудач, подвергались жесточайшим разносам.

Стоило Константину Симонову, в ту пору одному из самых влиятельных людей в руководстве Союза писателей СССР, опубликовать в 1957 году две повести «Пантелеев» и «Еще один день»

¹ Когда корреспондент «Литературной газеты», бравший интервью у К. Симонова, в связи с его работой над романами о войне, удивился обилию папок с историческими материалами в писательском кабинете, то услышал в ответ: «Я и есть историк... Этой работы за меня никто не сделает, и каждый из нас, пишущих о войне, историк» (цит. по: *Золотусский И.* Каждый день — длинный // Лит. газета. — 1966. — 21 мая.)

(их событийную основу составили эпизоды обороны Крыма и Одессы в сорок первом году), где впервые появились образы командиров, запуганных предвоенными репрессиями и не выдержавших морального груза войны, где впервые прозвучали такие, например, вопросы: «Почему у нас бояться донести о неудаче больше самой неудачи, бояться ответственности за потери больше, чем самих потерь?», как на него пошли во фронтальную атаку. «В кривом зеркале», «Не исказить исторической правды» — такими были заголовки первых рецензий, а в «Литературной газете» можно было прочитать такое: «У Симонова в рассказе “Пантелеев” и повести “Еще один день” — целая галерея идиотов и трусов, носящих различные воинские звания». Эти повести были включены в «черный список» вредных произведений, «порочащих людей, служащих или служивших в армии»¹.

Однако время двигалось быстро, и общественное сознание, несмотря на всяческие препятствия, все-таки усваивало информацию о войне, которая просачивалась через первые мемуары военачальников (А. И. Еременко, Н. К. Попеля, И. В. Тюленева) и поисковые книги, подобные «Брестской крепости» С. С. Смирнова, и потихоньку освобождалось от стереотипов. Во всяком случае, уже в 1959—1960 годах, когда журнал «Знамя» стал печатать роман Константина Симонова «Живые и мертвые», реакция была, в основном, благожелательной².

Роман «Живые и мертвые» стал первой большой удачей обновляемой эпической традиции. Свою приверженность этой традиции Симонов ощущал вполне определенно. «Мне неинтересно, — говорил он, — писать роман не о событии. Меня привлекают события, существенные для жизни многих людей, шире говоря — народа и страны, события, касающиеся всех персонажей и так или иначе определяющие их судьбу»³. И вовсе неудивительно, что именно Симонов стал одним из зачинателей новой разновидности — эпического романа-хроники.

Книга первая: война и самосознание народа

Действие романа-хроники «Живые и мертвые» ограничено событиями сорок первого года. В пору появления романа, на рубеже 1950—1960-х годов, это объяснялось и исследовательскими зада-

¹ С позиций партийной принципиальности // Лит. газета. — 1957. — 8 августа.

² Правда, и позже появлялись статьи с резко негативными оценками романа: Токарев К. Раздумье над полем боя // Молодая гвардия. — 1960. — № 3; Кузьмичев И. Заметки о современном военном романе // Октябрь. — 1965. — № 3. Но они тотчас же получали публичный отпор. См., например: Кузнецов М. Невежество? Нет, хуже! // Лит. газета. — 1960. — 23 марта; Воронов В. Построено «на песце» // Лит. газета. — 1965. — 25 марта.

³ Золотусский И. Каждый день — длинный // Лит. газета. — 1966. — 21 мая.

чами, и нравственным долгом художника перед миллионами людей, ставшими первыми жертвами и первыми героями Отечественной войны, о которых было еще очень мало известно. А между тем, стремясь к максимальному правдоподобию, автор «Живых и мертвых» избегает сугубо беллетристических, фабульных связей между эпизодами войны. Каждая глава романа собрана вокруг одной ситуации. Внешней связи между отдельными главами нет. Но эту внешнюю разорванность романист компенсирует четкой внутренней организацией каждой главы, ее композиционной и смысловой завершенностью.

Вот, например, глава первая. Какие только фигуры ни попадают на пути политрука Синцова, прибывшего на фронт, свидетелем каких только сцен он ни становится! Вот начальник нефтебазы держит под пистолетом майора-сапера, не веря, что тот прислан подготовить объект к взрыву. Вот пустое танковое училище с дверьми, распахнутыми настежь, — неизвестно, куда делись люди и танки, и оставленный экипаж ничего сказать не может. Вот человек в штатском, видимо, «доведенный до горькой злобы поисками своего призывного пункта», кричит людям, тоже «доведенным до бешенства своими мытарствами»: «А зачем вам документы? Что я вам, Гитлер? Все Гитлера ловите! Все равно не поймаете!», а через миг и задержанный, и задержавшие его погибают от бомбы. «Счастливо крикнув», что на первый случай получил под команду два орудия, убегает артиллерийский капитан, с которым Синцов начинал свои скитания. Молодой красноармеец, потерявший рассудок под бомбежками, нечеловеческим голосом вопит: «Спасайтесь! Фашисты нас окружили! Спасайтесь!» Двое аккуратненьких мальчиков из артиллерийской спецшколы, похожие «на галчат, выброшенных из гнезда прямо на дорогу», идут в свою часть, навстречу бою. Катится на восток поток беженцев, шагают на запад призывники...

Каждый из вошедших в главу эпизодов фиксирует какую-то грань в атмосфере времени и в состоянии людей — паника и самоотверженность, отчаяние вконец растерявшихся людей и верность своему долгу, подозрительность и чувство единства всех в общем горе. Замыкается этот калейдоскоп сцен впечатлением «сквозного» героя — Ивана Синцова:

Все, что видели его глаза, казалось, говорило: нет, не переломим! Но душа его не могла смириться с этим, она верила в другое! И хотя он вправе был верить своим глазам, вера его души была сильнее всех очевидностей. Он не пережил бы тех дней без этой веры, с которой незаметно для себя, как и миллионы других военных и невоенных людей, втянулся в четырехлетнюю войну.

Из девятнадцати глав романа «Живые и мертвые» по меньшей мере пятнадцать представляют собой композиционно завершен-

ные повествования, где соединены в отдельные «автономные» единства разрозненные, часто хаотичные события, встречи, характеры. Художественный мир в каждой из глав и идейный вывод каждой из них при всей их относительной автономности выступают как определенная часть всего художественного действия и всей художественной концепции романа. Какова же связь между этими внутренне замкнутыми частями?

От главы к главе разворачивается в «Живых и мертвых» широкая панорама первого периода Отечественной войны, отображающая нарастающее сопротивление захватчикам. Но у Симонова последовательность исторических событий составляет лишь «наружный» слой эпического процесса. Внутреннее же его течение происходит в *самосознании* народа. В «Живых и мертвых» все персонажи романа (а их — главных, второстепенных, эпизодических — более ста двадцати) сливаются в монументальный коллективный образ — *образ народа*. И главная творческая задача, которую поставил перед собой Симонов, состояла в том, чтобы раскрыть этот образ в *психологическом плане*.

Все сколько-нибудь примечательные исторические факты, из которых сплетается ткань события в романах-хрониках, у Симонова не имеют самоценного значения, они входят в роман только в качестве психологических импульсов, вызывающих отклики в душах людей. И парад на Красной площади 7 ноября пропущен сквозь призму настроений его участников: Серпилина, Климовича, Синцова и его товарищей. И глава 15-я, где этот парад описывается, потому и стала кульминационной, что в этот день, несмотря на отчаянное положение под Москвой, у героев возникает совершенно определенное предчувствие победы.

Что же до вымышленных коллизий в хроникальном сюжете, то о них можно сказать, что они специально созданы автором для испытания и выявления коллективных чувствований. Например, трагическая сцена гибели тихоходных ТБ (в главе второй) потому и становится важным моментом эпического процесса, что эту гибель переживают разные люди и общими слезами они роднятся, соединяются в народ.

Задача исследования народного сознания и его движения потребовала от романиста обращения к таким художественным формам, которые позволяли отобразить массовые чувства и настроения. В «Живых и мертвых» есть характерные для исторических хроник *массовые сцены*, но они здесь невиданно монументальны, охватывая собою движение тысяч и даже миллионов людей. Вот, например, описание Минского шоссе в июне сорок первого:

«Кто только ни шел в те дни по этому шоссе, сворачивая в лес, отлеживаясь под бомбежками в придорожных канавах, и снова вставая, и снова меряя его усталыми ногами!..» или «тот страш-

ный московский день», когда «десятки и сотни людей, спасаясь от немцев, поднялись и бросились в этот день вон из Москвы, залили ее улицы и площади сплошным потоком, несшимся к вокзалам и уходившим на восток по шоссе».

Но не менее, а еще более существенны в романе и другие способы создания собирательного образа народа. Это прежде всего *сцены коллективных разговоров*. «Разговор был похож на воду, которая со стуком каплями падает из не до конца завернутого крана», — и звучит внешне несвязный говор людей, которых война свела ночью у Оршанской водокачки. Людей можно различить лишь по голосам — «густой бас», «тонкий удивленный тенор», «злой голос», он же «холодный желчный голос», «хор замечаний». Разноголосица чувств и мнений — от горьких констатаций («А то ведь и гадали и думали, а на поверку — ералаш!») до самоуверенного («мы, русские, долго запрягаем да быстро скачем») — все это создает образ состояния массового сознания в первые дни войны. Во второй половине романа читатель становится слушателем солдатских разговоров: тут и споры о том, как относиться к пленным, о правде и умолчаниях в сводках Совинформбюро: повествователь не упускает возможности рассказать даже о наивных надеждах на мороз, о слухах, что, мол, «у немецкой авиации смазка морозу не выносит, замерзает...»

Симонов даже нашел такой прием, который можно назвать *панорамой душевных состояний* людей, — он описывает, что чувствуют и думают разные люди, оказавшиеся в одной ситуации. (Пример такой панорамы — сцена у тела только что погибшего от шального осколка генерала Орлова: «А Калинин, Рябченко, Караулов и Синцов стояли рядом с саниями и каждый думал свое...»)

Во всех этих сценах романист старается уловить массовые настроения, постичь характер мышления и определить уровень самосознания народа в целом.

Показательно для романа «Живые и мертвые» то, что, создавая образы отдельных персонажей, автор прямо-таки подчеркивает «представительственный» характер их настроений. О Синцове, например, неоднократно говорится так: «Он не был трусом, но, как миллионы других людей, не был готов к тому, что произошло»; «Его, как и многих других нетрусливых от природы людей, встретивших и перестрадавших первые дни войны в сумятице и панике прифронтовых дорог, с особой силой тянуло теперь вперед, туда, где дрались» и т. п. Такое стремление романиста подчеркнуть психологическое представительство своих героев служит еще одним средством передачи общественных настроений, динамики общественных чувств. (Но это же стремление применительно к персонажам романа, особенно к главному герою, чревато художественными потерями. И если говорить о причинах неудовлетворенности, которую вызывает образ Синцова в «Живых и

мертвых», то их следует искать в первую очередь в по-хроникальному «количественной» типизации его характера.)

И даже комментарий безличного повествователя, который обычно служит в романах хроникального типа средством внешнего объединяющего охвата панорамы исторического события с высоты «птичьего полета», обращен в «Живых и мертвых» к характеристике духовного состояния отдельных персонажей и народа в целом. Так, в главе 14-й после вводных строк о положении дел в «масштабе всего подмосковного фронта», повествователь переходит к рассказу о самочувствии людей, обороняющих Москву, сравнивая его с «самочувствием пружины». Комментарий у Симонова не авторитарен, он созвучен состоянию героев, эмоционально родствен им. Он входит в мир хроники чаще всего тогда, когда сами герои не в состоянии объективно оценить те или иные явления, осознать их исторический смысл. Он восполняет их незнание, используя для этого смягчающую, объясняющую стилистическую формулу: «Он не знал», «Никто из них не знал», «Они не знали и не могли знать» и т. п. И такая формула тоже работает на общую концепцию романа «Живые и мертвые», ибо *незнание и знание* — это крайние, начальный и завершающий, этапы во внутреннем, психологическом, сюжете романа «Живые и мертвые».

В начале его — одно состояние общественного сознания: «Первый день войны застал семью Синцовых врасплох, как и миллионы других семей. Казалось бы, все давно ждали войны, и все-таки в последнюю минуту она обрушилась как снег на голову; очевидно, вполне приготовить себя заранее к такому огромному несчастью вообще невозможно». В конце — другое, противоположное: даже после победы под Москвой, впервые за долгие месяцы сорок первого года шагая с войсками не на восток, а на запад Синцов отбрасывает от себя всякие иллюзии — «он старался заставить себя свыкнуться с трудной мыслью, что как бы много всего ни оставалось у него за плечами, впереди была еще целая война». А между этими полярными состояниями — динамика общественных настроений: страх и вера, рождение уверенности, радость первых побед, воспитание стойкости и единства, испытание душевных качеств людей всеми бедами войны, рождение предчувствия победы. От невольных заблуждений — к стремлению смотреть правде в глаза, от неведения — к знанию, от растерянности и неразберихи чувств — к твердой душевной нацеленности и внутренней собранности. А главное — от неразвитого исторического самосознания, уповающего на внеположные силы, и прежде всего на мудрость вождя к суровому и взыскательному чувству исторической ответственности. В сущности, перед нами прошли узловые моменты быстрого движения народного сознания за первые полгода Отечественной войны.

И, однако, перейдя от незнания к знанию, народ в романе «Живые и мертвые» еще не возвышается к осознанию причин исторической катастрофы, разразившейся в сорок первом году. В сознании героев романа существует некий барьер, на который наталкивается их мысль и — останавливается. Этот барьер связан с именем Сталина, вернее с тем, что в начале «оттепели» получило название «культ личности»: с почти религиозным отношением к Сталину как символу режима и носителю идеала — со слепой верой в его мудрость и силу, с мистическим страхом перед его карающей рукою.

Сама действительность: потери огромных территорий, колоссальные людские утраты, страшные муки окружений и плена, унижения подозрительностью и многое-многое другое, что увидели и через что прошли герои романа, не может не заставить их задаться мучительнейшими вопросами: Отчего же произошла трагедия сорок первого года? Кто виноват?

В романе эти вопросы задают, независимо друг от друга, три персонажа. Одноногий Бирюков на лесном кордоне, тот упрекает: «Дойдешь до наших, будешь докладывать, передай от меня так: может, у вас планы до Москвы отступить — как у Кутузова, но и про людей тоже думать надо». А старый московский рабочий Зосима Иванович Попков все пытается одного полковника: «Почему товарищ Сталин про это от вас не знал, хотя бы за неделю, ну за три дня? Где же ваша совесть? Почему не доложили товарищу Сталину?» И Серпилин спрашивает о том же генерала Ивана Алексеевича из Генштаба: «Скажи мне: как вышло, что и мы не знали? А если знали, то почему вы не доложили? А если он не слушал, почему не настаивали?» Три персонажа из разных слоев народа, три народных спроса. И ни одного ответа: «Спроси чего полегче!» — стукнул кулаком по столу Иван Алексеевич, и глаза его стали злыми и несчастными».

По мнению Симонова, дело не столько в том, что поиск ответов труден и сами ответы вряд ли будут простыми, сколько в том, что додумываться до ответов героям романа, людям своего времени, страшно. Они боятся потерять веру!

Впервые этот барьер встает перед Синцовым, когда тот слушает речь Сталина 3 июля:

«Друзья мои...» — повторяя слова Сталина, прошептал Синцов и вдруг понял, что ему уже давно не хватало при всем том большом и даже громадном, что на его памяти делал Сталин, вот этих сказанных только сегодня слов: «Братья и сестры! Друзья мои!», а верней — чувства, стоявшего за этими словами.

Неужели же только такая трагедия, как война, могла вызвать к жизни эти слова и это чувство?

Обидная и горькая мысль! Синцов сразу же испуганно отмахнулся от нее, как от мелкой и недостойной, хотя она не была ни той, ни другой. Она просто была непривычной.

«Хотя» принадлежит безличному хроникеру, ведущему свое повествование с высот авторской современности, а для Ивана Синцова сомнение в вожде пугало опасностью поколебать или даже утратить веру в самые дорогие ценности, в смысл всего, что делалось тобою и такими, как ты, в этой стране, и что еще должно делаться. И он «испуганно отмахивается» от таких сомнений — без них его душе спокойнее. И вроде бы легче переносить невзгоды.

Подобным образом защищают свое душевное равновесие и другие персонажи. Например, жена Серпилина Валентина Егоровна, что не легче мужа перенесла его арест и страшных четыре года отсутствия, все равно «глубочайше верила в то, что все, что было и есть плохого, совершается помимо Сталина».

Итак, если поиск правды может поколебать веру, то предпочтение отдается вере. И готовность раствориться в «роевом» начале, и желание мыслить и чувствовать «как все», «как миллионы» — из того же ряда спасительных рефлексов, которые срабатывают в сознании «массового человека», когда он хочет сохранить внутреннее равновесие и избежать разрушительных сомнений. Такова психологическая доминанта массового сознания в романе «Живые и мертвые». С одной стороны, это характеристика умонастроений в советском обществе в годы Отечественной войны и, вероятно, вообще в годы сталинщины¹. А с другой, это — по Симонову — объяснение многих бед, которые постигают страну. Ибо феномен «культы личности» раскрывается в романе «Живые и мертвые» прежде всего как явление общественного сознания, свидетельствующее о его несовершенстве, недостаточной развитости, как трагическое заблуждение народа, за которое он заплатил многими страданиями.

Хроника 1941 года стала в романе «Живые и мертвые» историей сознания народа. На этой основе не только объясняются причины победы советских людей над гитлеровцами в Великой Отечественной войне, но — шире — доказывается идея прямой обусловленности осуществления исторической справедливости развитием самосознания народа. *Роман «Живые и мертвые» знаменовал определенную ступень в эволюции социалистической концепции лич-*

¹ Объясняясь с читателями своего собрания сочинений по поводу включения в него текстов, в которых присутствует Сталин, К. Симонов писал: «Одна из трагических черт минувшей эпохи, связанных с понятием “культ личности”, заключается в противоречии между тем, каким был Сталин на самом деле, и каким он казался людям. И едва ли стоит смягчать это, уже теперь прочно закрепленное в нашем сознании, трагическое противоречие. Я глубоко убежден, что в книгах, изображающих историю нашего общества, будет рассказана вся правда о всех сторонах нашей жизни в разные эпохи, в том числе и вся правда о Сталине. Это необходимо для нормального развития нашего общества, и это, безусловно, будет сделано. Но не думаю, что мы, писатели, должны при этом делать вид, что уже тогда, в эти годы знали все наперед» (Симонов К. Перед первой страницей // Собр. соч.: В 6 т. — Т. I. — М., 1966. — С. 6, 7).

ности — здесь личность предстает как частица народа, который осуществляет свою историческую миссию. Однако эпическое со-бы-тие личности и общества предстает в романе-хронике довольно упрощенно — по принципу «как все». Хроника Симонова о сорок первом годе убеждает, что, слившись воедино (когда один «как все», «как миллионы») в чувстве собственной исторической ответственности, народ способен одолеть врага и спасти от гибели свое отечество. Но эта же хроника ставит под сомнение способность народного целого пробиваться от незнания к знанию, а от него к осознанию, отказываться от соблазна слепой успокоительной веры ради суровой, но открывающей глаза и дающей ориентиры к осознанному историческому деянию правды.

Книга вторая: война и человечность

Однако сама жанровая природа романа-хроники такова, что индивидуальное, личностное начало здесь теснится общим, поглощается массовым. Но второй роман трилогии — «Солдатами не рождаются» (1964), будучи, с одной стороны, очень тесно связанным с хроникой сорок первого года, развивая стержневые идеи «Живых и мертвых», вместе с тем уже характеризуется существенно новыми чертами.

С самых первых страниц «Солдат...» обнаруживается хроникальность структуры произведения. Начало романного события — новогодняя ночь на 1943 год, конец романа — февральские дни 1943 г. Объективное историческое содержание этих хронологических вех — начало и конец исторической Сталинградской операции. Но «Солдатами не рождаются» — хроника особая. Тут счет идет не на месяцы, а на недели, дни и даже часы. Тут действие развивается не только в одном направлении, на одном историческом участке, как в «Живых и мертвых», а переносится из края в край страны: Донской фронт, Москва, Ташкент, опять под Сталинград и снова в Москву. В полтора месяца романного действия «уложились» будни армии и героизм рабочих ташкентского завода, ужасы фашистских лагерей и страницы подпольной борьбы, мгновения жизни Кремля и фронтовые дела — бои, атаки, смерти и победы.

«Солдатами не рождаются» — в высшей степени «концентрированная» хроника. Настолько концентрированная, что уже перестает быть собственно хроникой.

Мы отмечали, что все события романа-хроники «Живые и мертвые» переживаются в душах героев. Такая колоссальная нагрузка, которая ложится на героев романа «Солдатами не рождаются», несомненно, должна была привести к усилению их интеллектуальной работы, к более активному проявлению их характерных человеческих качеств. И если роману-хронике свойствен крен в сторону предпочтительного освещения влияния обстоятельств на

характеры, то в «Солдатах...» характеры и обстоятельства становятся равноправными силами.

Показательно, что в этом романе практически нет авторского комментария. Это можно объяснить тем, что от декабря сорок первого года до января сорок третьего (срок между событиями двух романов) Серпилин, Синцов, Таня Овсянникова и другие герои романа прошли вместе со всем народом тяжкий путь испытаний. Они выстрадали и выносили свою нравственную цельность, свою жизненную активность — и потому сейчас они сами могут понять то, что раньше (в «Живых и мертвых») требовало авторского комментария.

Таким героям по плечу сложная проблематика эпического романа. Не случайно в художественном мире романа «Солдатами не рождаются» самое значительное место занимает интеллектуальная жизнь героев. Разнообразные объективные явления не столько сами по себе занимают место в романе, сколько служат импульсами к мысли, переживанию персонажей. И этими мыслями, большими и маленькими, значительными и мелкими, хорошими и худыми, заняты не только главные герои романа, но и подполковник Артемьев, и кузнец Суворов, генерал из Ставки Иван Алексеевич и совсем молоденький адъютант Рыбочкин. Наконец, в романе сделана попытка передать ход мыслей Сталина.

Напряженность, постоянство, движение интеллектуальной жизни героев всегда были показателями эпического богатства характеров, свидетельством объективности, закономерности открытых художником связей между человеком и миром. И тот факт, что именно в романе «Солдатами не рождаются» вырос емкий, масштабный образ генерала Серпилина, тоже свидетельствует об эпической силе произведения.

Симонов показывает своих героев как бы антиэпически: «заземленно», занятыми личными заботами и тревогами. Но их личные переживания эпичны по существу: ведь они интимно переживают судьбы государства, ход Отечественной войны.

Когда я вижу, как «мессершмитт» заходит сверху над нашим «ястребком» и идет сзади и еще не стреляет, я спиной чувствую, как сейчас он воткнет мне очередь между лопаток. И когда так и выходит, я чувствую, что это меня ударило в спину, и целую минуту лежу на земле раздавленный, и мне кажется, что это меня убили, что это я не встану. <...> Я не могу до конца объяснить это чувство даже самому себе. Это — чувство общности со всеми, кого убивают из нас, это чувство вины, и стыда, и боли, и бешенства за все, что у нас не получается, и радости за все, что у нас выходит!

— так чувствует Иван Синцов, он называет это чувством Родины.

Но вот в чем парадокс конфликта в романе «Солдатами не рождаются»: чувство Родины, то самое чувство исторической от-

ветственности, к которому мучительно приближались герои первого романа трилогии, изначально движет поступками практически всех героев романа. Серпилин и Батюк, Синцов и Люсин, Левашов и Бастрюков, Малинин и Капустин, Цветков и Барабанов — все они живут с идеей блага Родины и поступают, руководствуясь чувством ответственности за нее. Но почему же они вступают в конфликты между собой, почему они принимают разные, нередко взаимоисключающие решения?

Оказывается, что сознание исторической ответственности — еще не все. Существует еще критерий ответственности, которым проверяется объективная правота позиций героев и объективное значение для блага Родины их субъективных решений и поступков. Таким критерием у Симонова выступает *человечность*.

Проверка на человечность обнаруживает ущербность позиций таких людей, как командарм Батюк, что не считает нужным беречь людей и думать о цене победы, или директор завода Капустин, который велел повесить в цехе, где трудятся из последних сил старики, отцы фронтовиков, плакат «Бракоделы из первого механического цеха — убийцы наших бойцов на фронте». Они за пользой дела потеряли человека, они не задумываются о человеческом смысле любого исторического деяния. По мнению романиста, государственная мудрость Сталина тоже ущербна, и прежде всего потому, что холодно пренебрегая мыслью «об убыли в личном составе», он «отбросил в сторону то главное, в чем Серпилину хотелось его убедить».

Человечность выступает в романе Симонова как высший критерий *исторической целесообразности*. Вот почему беспрекословный комполка Цветков, смешной старомодный генерал Кузьмич, суховатый парторг завода Малинин обретают живость и привлекательность там, где обнаруживают душевную чуткость, заботу о человеке, где отстаивают свое и чужое человеческое достоинство.

Наиболее убедительно обосновано единство нравственного и исторического в образе генерала Серпилина. Это тот герой, которому одному во всем романе дано понимать основные противоречия времени и предвидеть пути их решения. Но он же, Серпилин, вместе с тем несет в себе высшую нравственную справедливость, стремясь даже на таком бесчеловечном поприще, как война, оставаться человечным, не ступать «на бездушную стезю» пренебрежения жизнью других людей, их личным достоинством. Человечность в характере Серпилина — это и состояние души, и нравственный критерий, и принцип миропонимания. В представлении о ни с чем не соизмеримой ценности личности и всех людей, ради которых отдельный человек отдает свою бесценную жизнь, — источник цельности характера Серпилина.

Героев Симонова разделяет не дело, а отношение к пользе, к целям дела. Это усложняет борьбу между ними. Но борьба идет и

дает определенные результаты. И то, что Батюк, имея дело с такими людьми, как Серпилин и Захаров, «незаметно для себя делался лучше», и что Барабанов после жестоких упреков Серпилина испытал «смертельный удар совести», и что «этот долдон» Капустин грубовато «признается в любви» Малинину, — все это трудные победы подлинно гуманистического взгляда на цели и задачи исторического деяния.

Но, следуя реалистическому принципу историзма, Симонов показывает препятствия, мешающие утверждению идеалов Серпилина и его единомышленников.

Одним из таких препятствий романист считает комплекс идей, норм и настроений, объединенных понятием «культ личности». Эти идеи могут развращать в общем-то здоровые натуры Батюков и Капустиных, эти настроения благоприятствуют карьеристам и бюрократам вроде Бастрюкова. Но вместе с тем Симонов показывает всю сложность конкретной исторической ситуации, когда напоминает, что в годы войны для всего народа авторитет Сталина обладал колоссальной мобилизующей силой.

Конфликты между героями романа Симонова включены в раму всемирного противоборства, каким была Отечественная война. Война с особой силой обнажает «предел возможностей» гуманно мыслящих героев Симонова. Тот же Серпилин, о котором говорят, что он умеет беречь людей, отлично понимает неточность этих слов:

Но что значит «беречь людей»? Ведь их не построишь в колонну и не уведешь с фронта туда, где не стреляют и не бомбят и где их не могут убить. Беречь людей — всего-навсего значит не подвергать их бессмысленной опасности, бросая навстречу опасности необходимой.

Вспомним, как Серпилин по-отцовски старается уберечь от гибели Таню и Синцова. О Тане он говорит: «Хочу, чтоб подольше на свете пожила, *в пределах возможного и допустимого*»; Синцову: «Береги себя *по мере возможности...*»

Наконец, события войны — это не только непосредственное эпическое действие, но и тот трагедийный фон, на котором особенно отчетливо видна противоречивость гуманистического идеала социалистической формации, где любовь к человеку, сознание неповторимости и бесценной ценности каждой личности не исключает, а предполагает жертвование жизнью человека, если это необходимо для общего блага. (Показателен в этом смысле монолог Синцова: «...Ни триста человек, ни один человек не могут чувствовать себя в душе бесконечно малой величиной» и т. д.)

Можно утверждать, что конфликты романа Симонова вовсе не ограничены событиями войны, и смысл произведения не сводится лишь к отображению и анализу исторического прошлого. На материале Отечественной войны и общественной жизни тех лет

Симонов стремится осмыслить важнейшие исторические, философские, нравственные конфликты своей эпохи, разрешить фундаментальные проблемы гуманизма: Человек и Мир, Гражданин и Государство. Это вообще-то комплекс вопросов, которые составляют семантическое поле романов-эпопей.

Однако, поставив эпопейные вопросы, Симонов еще не дает на них вполне эпопейных ответов.

Характерной особенностью структуры монументальных эпических романов, которые называют романами-эпопеями, является завершение всех психологических, нравственных, социальных и философских конфликтов в некоем историческом свершении, имеющем общенародное значение.

В романе «Солдатами не рождаются» историческое действие завершено: роман кончается разгромом группировки Паулюса. Однако в рамках этого исторического действия еще не решены основные конфликты и потому не осуществлено эпическое событие, не найдена гармония в мире.

Таково специфическое противоречие жанровой структуры романа «Солдатами не рождаются». Оно свидетельствует о том, что автору не удалось вывести из саморазвития жизни ответ на вопросы, которые он поставил. Но если сама жизнь еще не дает ответа, то писателю необходимо дать художественное «предрешение» в свете своего эстетического идеала. Таков один из фундаментальных законов искусства, нарушив его, невозможно достичь художественной завершенности произведения.

И в «Солдатах...» противоречие между конфликтом и жизненным материалом было «примирено». Но для этого Симонову пришлось использовать такие способы, которые несколько нарушают общий, принятый в романе эпический принцип объективированного саморазвития художественного мира. Каковы же они, эти «способы примирения»?

Одним из них выступает все тот же *интеллектуализм* художественного мира романа «Солдатами не рождаются». Деяние героя имеет свои пределы, поставленные обстоятельствами. Но мысль героя не знает преград, она развивается последовательно, наиболее полно выражая духовную сущность характера. И в направленности, которую имеет мысль героев, заложена историческая перспектива. В финале романа Серпилин, отчетливо знающий предел своих реальных возможностей, все же счастлив, счастлив тем, что в своем деле, на своем участке истории он сможет «долбить свою правду».

Примечательно также, что окончательный нравственный итог размышлений героев романа о мере величия и исторической значимости выдающейся личности дается в чисто интеллектуальной форме, путем цитирования мыслей Льва Толстого: «Величие как бы исключает возможность меры хорошего и дурного»; «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Это тоже своего

рода гипотетическая форма художественного итога, когда аналогией с прошлым заменяется объективированное решение проблемы в настоящем.

Если в «Живых и мертвых» порой преувеличивалось художественное значение фактической подлинности изображения, то в романе «Солдатами не рождаются» значительно возрастает роль *реалистической условности*, под которой понимается оправдываемая законом вероятности и необходимости определенная концентрация образов и ситуаций. Если в «Живых и мертвых» типизация героев зачастую осуществлялась по принципу «как все», «как многие», то в «Солдатах...», используя возможности реалистической условности при изображении не вполне обыкновенных жизненных путей своих героев, Симонов аккумулирует в их характерах важнейшие черты духовной жизни эпохи, делает их типами времени.

Усиление роли реалистической условности вообще-то показатель внутренней раскованности романиста, его окрепшего доверия к логике саморазвития художественного мира. Но в романе «Солдатами не рождаются» порой используется художественная условность и с иной идейно-эстетической целью: чтоб форсировать развитие художественного мира, дать объективированное решение конфликтов, на которые художник не находит ответов в саморазвитии жизни.

Почему, например, к финалу романа Симонов настойчиво «строит» семейное счастье Синцова и Тани? Сближение этих героев должно было стать художественным решением исторических противоречий, осмысляемых в романе. (Вспомним по аналогии, что Пьер Безухов, найдя себя в этом мире, обрел и семейное счастье с Наташей Ростовой, а Григорий Мелехов, растратив свою душу в метаниях, теряет Аксинью.) Но внутренняя цельность симоновских героев — Синцова и Тани — не означает еще гармонии между ними и жизнью: борьба со злом, на которое «жаловаться некому», потому что оно опирается на силу тоталитарной системы, очень далека от завершения. Вот почему история любви Синцова и Тани выглядит в романе «подстроенной», ослабляющей естественность художественного мира. И все же в конце, словно спохватившись, Симонов подпиливает столбы семейного «бунгало» своих героев. Роман кончается ожиданием новых бед и опасных столкновений, которые подступают к Тане и Синцову.

Особенности воплощения характера центрального героя романа — генерала Серпилина — также несут на себе печать противоречивости художественной структуры произведения. С одной стороны, Серпилин — это самый «исторический» характер романа. С особой силой эпическая природа характера Серпилина выразилась в трагедийности его судьбы: все драматические противоречия времени приносят ему непоправимые личные беды, страдания и

утраты. С другой стороны, в мотивировке эпичности его характера есть элементы исторической случайности. Серпилину надо было быть пожилым человеком. Ему надо было быть кадровым военным и не только оказаться на Колыме (что было очень характерно для времени), но и попасть в число тех редчайших счастливицев, кого каприз судьбы вернул в строй, ему надо было вырасти в крупного военачальника, для которого нет секретов в свершающихся делах. Лишь благодаря всем этим моментам, которые несут на себе печать случайности, получает художественное оправдание знание и понимание этим героем сложной правды истории.

Определенная исключительность знания, которым владеет Серпилин в отличие от других героев романа, также отражает ограниченность, «зажатость» общественного самосознания в те военные годы. Но вместе с тем только знающий герой способен был, не нарушая эпического саморазвития художественного мира романа, выражать, не пользуясь подсказкой автора, ту оценку своего времени, которая стала достоянием общественной мысли значительно позже. Вот почему есть основания утверждать, что образ генерала Серпилина несет на себе печать противоречия между формальной завершенностью эпического события и незаконченностью художественного конфликта и вместе с тем участвует в структурном «примирении» этого противоречия.

В романе «Солдатами не рождаются» история стала пропитываться «человеческим смыслом», но человек еще не вполне «очеловечил» историю. Удачи и слабости «Солдат...» свидетельствуют о том, что подобные противоречия возникают не только вследствие просчетов автора, не только из-за общего «состояния художественной мысли», но и вследствие «состояния мира». Попытки «подстегнуть» время и привести эпический роман к итогам до рождения ответов в самой действительности успеха еще не приносили. Именно этими причинами можно объяснить существенные художественные слабости заключительной книги трилогии — романа «Последнее лето» (1971), в котором различного рода сюжетных и иных натяжек значительно больше, чем в «Солдатах...».

«Человеческое измерение» истории

Симонов остается в рамках соцреализма, хотя и опровергает наиболее ортодоксальные соцреалистические догмы. Так, главной силой исторического процесса становится у него формирование народного самосознания, а не мудрое партийное руководство. Вместе с тем трансформация «стихийной» народной массы в «сознательную», как показала К.Кларк, является основой соцреалистического сюжета уже в ранней классике этого течения («Чапаев» Фурманова, «Железном потоке» Серафимовича, «Цементе» Гладкова). Таким образом, Симонов уходит от «ждановского»,

наиболее мрачного, извода соцреализма к соцреализму, который более тяготеет к демократическим ценностям.

Воздействие «оттепели» чувствуется и в том, что Симонов выдвигает на первый план исторической панорамы личность как индивидуального носителя чувства исторической ответственности и осмысляет человечность как высший критерий исторического блага. Но эти важные положения сознательно ограничены у Симонова ситуацией военного противоборства, когда всякая попытка серьезной критики советского государства, советской идеологии, советского народа расценивается как пособничество врагу. Показательно и то, что значительная часть сюжетного развития в первой части связана с мытарствами Синцова, пытающегося вернуть себе утраченный партбилет — этот соцреалистический символ преданности стране и ее политическому строю. Но не менее показательно и то, что проникшись чувством общей беды, вступив в московское ополчение, Синцов уже не озабочен своим партбилетом: «Пусть все идет своим чередом», — решает он.

Иерархия исторических ценностей у Симонова остается вполне соцреалистической: главное — это сохранить страну, государство, политический строй. В полном согласии с идеологией соцреализма Симонов акцентирует внимание на силовых линиях, идущих от народа или личности к истории (обретение исторической ответственности, сознательное участие в историческом деянии, готовность к подвигу, и т. п.).

Но «Живые и мертвые» показательны как пример того, как форма эпического романа «раскачивала» соцреалистическую концепцию народа и истории до такой степени, когда она упиралась в ограничительные барьеры соцреалистической идеологии, раздвигая их по мере возможности. *Трилогия «Живые и мертвые» обозначила новый поворот эпического конфликта в литературе социалистического реализма — усиление акцента на постижение глубочайшего драматизма отношений между народом, личностью и историческим процессом.* В романах Симонова история начинает выверяться человеком, его жизнью, свободой, его счастьем. Такой поворот столь важного в эстетике соцреализма конфликта характеризует дух и смысл концепции личности и истории, которая стала формироваться в годы «оттепели». И в других эпических полотнах, которые появились во второй половине 1960-х — начале 1970-х годов (в «Соленой Пади» С. Залыгина, дилогии И. Мележа «Люди на болоте» и «Дыхание грозы», в романе А. Нурпеисова «Кровь и пот», в повести А. Ромашова «Диофантовы уравнения», в романах Ю. Давыдова), эта тенденция закрепляется и развивается.

Следующий шаг, когда эпическая концепция народа и истории взломала эти барьеры, был сделан Василием Гроссманом, таким же, как и Симонов, бывшим фронтовым корреспондентом «Красной звезды».

7.3. Роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (1961)

Творчество В. Гроссмана в 1930 — 1950-е годы

Эволюция Василия (Иосифа) Гроссмана (1905—1963) поражает своим драматизмом: за 30 лет он прошел путь от романтического поклонения революции до глубокой критики ее и рожденных ею тоталитарных чудовищ.

Его дебютной публикацией — сразу же в «Литературной газете»! — был рассказ «В городе Бердичеве» (1934). Гроссман в это время работал инженером-химиком на шахтах в Сталино и старшим научным сотрудником на кафедре неорганической химии в местном мединституте. Рассказ заслужил похвалы Бабеля («Новыми глазами увидена наша жидовская столица») и Булгакова («...неужели кое-что путное удастся все-таки напечатать?»¹). С. Липкин свидетельствует, что и критики «Перевала» радостно встретили писателя: «в дебютном рассказе Гроссмана их привлекал образ Вавиловой, написанный без ангажированного романтизма тех лет»².

Однако в основе рассказа лежит вполне традиционная для советской литературы о гражданской войне романтическая оппозиция: здесь это контраст между героической комиссаршей Вавиловой и милыми, но ограниченными «обывательским крутозором» евреями. Вавилова могла бы стать хорошей матерью, но у нее есть более высокое предназначение — биться за светлое будущее всего человечества. Ради этого предназначения она, не раздумывая ни минуты, бросает своего сына и отправляется в бой³.

Контраст между революционерами и «обывателями» еще сильнее был подчеркнут Гроссманом в повести «Четыре дня» (1935). Здесь три комиссара скрываются от поляков в квартире доктора.

¹ Цит. по: Липкин С. Сталинград Василия Гроссмана. — Ann Arbor: Ardis, 1986. — Р. 10.

² Там же. — С. 13.

³ Впоследствии этот рассказ лег в основу известного фильма А. Аскольдова «Комиссар», снятого в 1960-е годы, но на 20 лет положенного «на полку» и едва не уничтоженного. В фильме Аскольдова разворачивается история очеловечивания потерявшей не только женский, но человеческий облик комиссарши Вавиловой. Оказавшись в еврейской семье, комиссар Вавилова далеко не сразу восходит к материнству, к великому страху матери за своих и чужих детей. Недаром центральными персонажами фильма становятся Ефим Магазаник и его жена Мария (в рассказе ее зовут Бэйла, но режиссер намеренно акцентировал библейские ассоциации): посреди кошмаров гражданской войны, они, с горькими шуточками, сохраняют верность простым и вечным ценностям, о которых давно забыла Вавилова. И на фронт, оставляя своего новорожденного сына Марии, Вавилова уходит — по логике фильма — не ради абстрактных идей революции, а для того, чтобы защитить этих людей, их и своих детей, все то, что стало для нее важно за несколько последних дней. Возможность такой интерпретации присутствовала в рассказе Гроссмана. Однако кинорежиссер фокусирует внимание именно на тех мотивах, которые молодой Гроссман предпочел затемнить.

И несмотря на то, что доктор рискует жизнью, пряча у себя старинного знакомого и его коллег, несмотря на то, что один из комиссаров был начальником ЧК и немало порасстреливал «невинных по темницам», все осуждение автора падает на голову доктора — обывателя, пошляка, мещанина, из дома которого комиссары убегают без слова признательности, как из тюрьмы.

Подобное сознание было весьма типично для первого советского поколения, к которому безусловно принадлежал Гроссман. Революционный пафос был воспринят этим поколением с искренним максимализмом юности, тоталитарная идеология — в духе сурового романтизма, требовавшего жертвенности во имя общего дела и великого будущего. Глубоко искреннее желание писать так, как надо для революции и народа, — что означало, по лекалам соцреализма, — чувствуется и в раннем «производственном романе» Гроссмана «Глюкауф» (1934), и в типовом «историко-революционном романе» «Степан Кольчугин», написанном им с 1937 по 1940 год¹.

Во время войны Гроссман, наряду с Эренбургом и Симоновым, стал одним из самых популярных очеркистов «Красной звезды». Особую известность принесли ему сталинградские очерки и повесть «Народ бессмертен» (1942). Как ни странно, повесть представляет собой образец той эстетики, которую Гроссман опровергал в очерках о еврейской трагедии и в диалогии «За правое дело» и «Жизнь и судьба». «Народ бессмертен» — пример соцреалистической эпичности, почти фольклорной по своим гиперболическим масштабам. Главный герой повести, Игнатъев — это персонафикация всего советского народа, ведущего бой с фашизмом. Недаром в кульминационном эпизоде он сражается с такой же персонафикацией — но уже фашизма, «идолом солдатской самоуверенности, богом несправедливой войны»: «Словно возродились древние времена поединков, и десятки глаз смотрели на этих двух людей, сошедшихся на исковерканной битвой земле. Туляк Игнатъев поднял руку; страшен и прост был удар русского солдата» — вот характерный пример стиля этой повести, ориентирующейся на былинный эпос.

Вместе с тем Гроссман был одним из первых, кто начал писать о Холокосте. Его очерки «Украина без евреев», «Треблинский

¹ А. Г. Бочаров приводит любопытный отзыв одного из читателей романа: «При чтении романа чувствуешь, что как будто ты его уже читал, но очень давно. Это чувство получается оттого, что читатель уже видел кино “Юность Максима”, читал книгу “Как закалялась сталь” и читатель также хорошо знаком с Павлом горьковской “Матери”» (цит. по: *Бочаров А. Г.* Василий Гроссман. — М., 1971. — С. 58). Также существует легенда о том, что сам Сталин вычеркнул этот роман из списка выдвинутых на соискание Сталинской премии. «Сталин назвал роман меньшевистским», — пишет в своих мемуарах С. Липкин (*Липкин С.* Сталинград Василия Гроссмана. — Ann Arbor: Ardis, 1986. — С. 16).

ад», рассказ «Старый учитель» предвосхищают трагическую эстетику «Жизни и судьбы». Эти произведения вступали в противоречие с официальной (хотя и негласной) советской политикой говорить о преступлениях нацизма, но замалчивать гибель евреев. Гроссман, безусловно, был не просто ранен еврейской трагедией (его мать погибла в киевском гетто). Он видел свой нравственный долг в том, чтобы рассказать и обдумать причины Катастрофы. Гроссман имел возможность убедиться в том, что этот замысел оказался несовместим с советской идеологией. В 1948 году в разгар «борьбы с космополитизмом» была «рассыпана» собранная им и Эренбургом «Черная книга» об уничтожении нацистами евреев на Украине, в Белоруссии и Польше¹.

Еще очевиднее противоречия между Гроссманом и советским идеологическим канонам обнаружилось, когда в 1952 году был опубликован начатый в 1943-м роман о Сталинградской битве, впоследствии, по соображениям «проходимости», титулованный казенной цитатой из речи Молотова: «За правое дело». Сегодня высказываются разные точки зрения на этот роман. Е. Эткинд называет его «обыкновенным романом сталинской эпохи — в одном ряду с «Белой березой» Бубеннова и симоновскими «Днями и ночами»². Ему возражает С. Липкин:

«Прежде всего, Гроссман не был благополучным советским писателем. В литературе он понадобился на краткое время для войны... А мучительный, страшный долгий путь романа «За правое дело», когда мы с Василием Семеновичем затаились у меня на даче в Ильинском, и каждый ночной порыв ветра, стук ставен, шаги в безлюдной улице пугали: «Они пришли». Да и само «За правое дело» с его реалистическими портретами простых людей, крестьян, рабочих, измученных женщин, с горькой правдой советской обывденной жизни, с гениальным описанием Гитлера и пожара в Сталинграде, и гибели батальона Филяшкина, и встречи майора Березкина с женой, — нет, это не обыкновенный советский роман... И разве на обыкновенный советский роман обрушился бы столь тяжелый удар, который чуть не уничтожил и «За правое дело», и самого автора?»³

Говоря о «тяжелом ударе», Липкин имеет в виду статью М. Бубеннова «О романе В. Гроссмана “За правое дело”», опубликованную в «Правде» 13 февраля 1953 года. Главные обвинения Бубеннова сводились к тому, что Гроссман «на первый план выта-

¹ По сохранившейся рукописи книга впервые опубликована в Иерусалиме в 1980 году. См.: Черная книга. О злодейском повсеместном убийстве евреев немецко-фашистскими захватчиками во временно-оккупированных районах Советского Союза и в лагерях уничтожения Польши во время войны 1941 — 1945 гг. — Jerusalem, 1980.

² Эткинд Е. Г. Двадцать лет спустя // Гроссман В. Жизнь и судьба. — Lausanne, 1980.

³ Липкин С. Сталинград Василия Гроссмана. — С. 27.

шил галерею мелких, незначительных людей», т. е. не создал эпических образов представителей народа, подобных Игнатьеву из повести «Народ бессмертен». Особый гнев доносчика вызвал тот факт, что «Гроссман вообще не показывает партию как организатора победы — ни в тылу, ни в армии. Огромной теме организующей роли коммунистической партии он посвятил только декларацию... Они не подкреплены художественными образами». Появление статьи такого рода означало начало кампании по расправе с писателем. Гроссмана спасла от нее только смерть Сталина¹.

Сегодняшние критики романа «За правое дело» неизбежно воспринимают его в свете радикально антитоталитарных «Жизни и судьбы» и повести «Все течет». При таком подходе видно, что многие мысли Гроссмана о «сверхнасилии тоталитарных систем», получившие полное развитие в «Жизни и судьбе», зародились уже в романе «За правое дело»².

На наш взгляд, роман «За правое дело» действительно содержит в себе потенциалы антитоталитарной философии «Жизни и судьбы». Таковы рассуждения немецкого интеллигента Лунца:

Я работаю на заводе... над станками висят огромные плакаты: «Du bist nichts, dein Volk ist alles» (Ты — ничто, твой народ — все). Я иногда задумываюсь над этим. Почему я — ничто? Разве я не народ? А ты? Наше время любит общие формулы, их кажущаяся глубокомысленность гипнотизирует. А вообще ведь это чушь. Народ! К этой категории у нас прибегают, чтобы сказать людям — народ необычайно мудр, но лишь рейхсканцлер знает, чего хочет народ: он хочет лишений, гестапо и завоевательной войны.

Таковы и размышления академика Чепыжина: в трудные дни в обществе наверх поднимается все самое грязное и отвратительное. Чепыжин, понятное дело, говорит о фашизме, но читатель легко мог экстраполировать эти мысли и на советскую систему³. Интересно, что это именно идеи, а не характеры и не ситуации: «За правое дело», как потом и «Жизнь и судьба» — идеологические романы, в которых характеры и ситуации служат аргументами и проверкой *идей* о причинах исторических катастроф XX в., будь

¹ См. об этом подробные воспоминания А. Берзер в книге «Жизнь и судьба Василия Гроссмана» (М., 1990).

² Американский исследователь Ф. Эллис в книге «Василий Гроссман: Генезис и эволюция русского еретика» (*Ellis Frank. Vasily Grossman: The Genesis and Evolution of a Russian Heretic.* — Oxford, 1994) усматривает антитоталитарные идеи даже в «Степане Кольчугине». Говоря о романе «За правое дело», он акцентирует свой анализ на образе Гитлера, считая, что в нем Гроссман создает модель тоталитарного тирана, легко приложимую и к Сталину (поэтому Сталин зияюще отсутствует на страницах романа о Сталинградской битве).

³ Не просмотрели этих опасных идей и тогдашние критики Гроссмана. См., например: *Лещинский Н.* Еще о «философии» Чепыжина и Штрума // Звезда. — 1953. — № 5. — С. 186, 187.

то фашизм или коммунизм. Так, подробные реалистические портреты колхозника Вавилова, майора Березкина, солдат, погибающих в бою за Сталинградский вокзал, и многих других персонажей романа нужны Гроссману для того, чтобы прийти к мысли о значении отдельной и обыкновенной человеческой личности ради победы всего народа: «В Сталинграде, где выяснилось, как хрупко и непрочна бытие человека, ценность человеческой личности обрисовалась во всей своей мощи». Эта концепция впоследствии ляжет в основу художественной идеологии «Жизни и судьбы».

В романе «За правое дело» Гроссман еще ограничивается квазитолстовскими, а на самом деле глубоко соцреалистическими художественными построениями, нацеленными на выявление «главного закона», или «главного правила жизни»: «нечто более важное и сильное, чем личные интересы и тревоги, торжествовало в эти дни — главное естественно и просто брало верх в решающий час народной судьбы». Это главное сводится к единству между Народом и Государством, проступающим в момент страшной исторической угрозы, военного нашествия¹.

Однако важен и своеобразный резонанс между творческими поисками писателя и историей советского режима: атака Бубеннова на Гроссмана была составной частью «антикосмополитской», а вернее — антисемитской кампании, развернутой в начале 1950-х годов. Писатель, задумавшийся над причинами еврейской трагедии во время Второй мировой войны, сам оказался в роли жертвы совершенно аналогичных, хотя, к счастью, и не дошедших до «окончательного решения еврейского вопроса» идеологических процессов, которые шли внутри советской системы «под лозунгами пролетарского интернационализма». Сама жизнь предоставляла Гроссману неопровержимые аргументы в пользу страшной мысли о подобии фашизма и тоталитаризма.

Судьба второй части диалогии, начатой романом «За правое дело», оказалась еще более трагичной. Завершенный в 1961 году, фактически одновременно с публикацией «Живых и мертвых», роман «Жизнь и судьба» был арестован КГБ по доносу, присланному редколлегией журнала «Знамя» (под руководством В. Кожевникова), куда Гроссман предложил свой роман для публикации².

¹ Недаром М. А. Сулов в беседе с Гроссманом противопоставлял «За правое дело» «Жизни и судьбе» как «полезный нам» роман — «политически враждебному» («Жизнь и судьба» Василия Гроссмана: С разных точек зрения. — М., 1991. — С. 86, 87).

² Стенограмма обсуждения романа Гроссмана на редколлегии журнала «Знамя» (легшая в основу докладной в КГБ), письмо Гроссмана Хрущеву, в котором писатель пытался отстоять и вызволить свой роман, и запись последовавшей за письмом беседы Гроссмана с тогдашним секретарем ЦК КПСС по идеологии Суловым, отказавшим Гроссману в возвращении рукописи, опубликованы в сборнике: «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана: С разных точек зрения (М., 1991. — С. 44 — 89).

**«Жизнь и судьба»:
«сверхнасилие тоталитарных систем»**

Как художник Гроссман в «Жизни и судьбе» *остаётся верен соцреалистической эстетике: он строит эпос на фундаменте соцреалистического «панорамного романа»* с огромным количеством действующих лиц, живущих и умирающих в разных частях земли, часто не знакомых друг с другом и никак сюжетно не соприкасающихся. Организующим центром такой структуры становится всевластный голос автора (у Гроссмана особенно сильный в публицистических отступлениях) и близких ему «рупорных» персонажей (у Гроссмана это физик Штрум, политработник и журналист Крымов, старый большевик Мостовской), которые выстраивают идеологическую конструкцию, иллюстрируемую судьбами всех действующих лиц романа. Однако в соцреалистическом панорамном романе сама идеологическая конструкция была предзадана соцреалистической мифологией. Гроссман же строит свой роман вокруг проблем, взрывающих соцреалистическую мифологию: что такое «сверхнасилие тоталитарных систем»? что роднит и объединяет сталинский социализм и гитлеровский нацизм? как человеку освободиться от гнета тоталитарного режима? что превращает человека в раба режима? что есть свобода?

Центральный конфликт романа у Гроссмана сформулирован с чеканной твердостью: «спор между победившим народом и победившим государством», «соотношение тяжести хрупкого человеческого тела и колоссального государства...»

Два начала — на первый взгляд несовместимых, противоположных — постоянно стыкуются в том образе тоталитаризма, который создает на страницах своего романа Василий Гроссман. С одной стороны, «вечное, непрекращающееся, прямое или замаскированное насилие есть основа тоталитаризма». С другой стороны, поразительная... демократичность, народность тоталитарного режима. На первых же страницах, описывая фашистский лагерь военнопленных, Гроссман пораженно констатирует:

Сами заключенные следили за внутренним распорядком в бараках, следили, чтобы к ним в котлы шла одна лишь гнилая и мерзлая картошка, а крупная хорошо отсортировывалась для отправки на армейские продовольственные базы... Казалось, исчезни начальство, заключенные будут поддерживать ток высокого напряжения в проволоке, чтобы не разбежаться, а работать...

И далее: Национал-социализм жил в лагерях по-свойски, он не был обособлен от простого народа, он шутил по-народному, и шуткам его смеялись, он был плебеем и вел себя по-простому, он отлично знал и язык, и душу, и ум тех, кого лишил свободы.

Но разве не та же саморегуляция массы — в виде кровавой власти «уголовной Индии» — предстает в сценах советского лаге-

ря? И разве не приложима гроссмановская характеристика национал-социализма к сталинизму и его функционерам (типа Гетманова)? И так повсюду и во всем.

С одной стороны, массовые репрессии, основанные на статистической вероятности потенциальных врагов. С другой стороны, чудовищная покорность людей! С одной стороны, всеисилие, всезнание и беспощадность сил государственной безопасности, ставших главным орудием уничтожения, «волшебной палочкой», оставляющей человеку только одно право — «право на ордер». А с другой стороны, потрясающее количество стукачей, на которых и опираются всевидящие органы. Как мрачно шутит старый чекист Каценеленбоген: «Грек пророчил: все течет, а мы утверждаем: все стучат». С одной стороны, власть грубой силы на всех этажах общественной жизни: от власти уголовников в лагере до власти невежественных чинуш и царедворцев в науке, производстве, военном деле, политике, наконец. А с другой стороны, философское отношение к насилию как к непреложному богоданному закону бытия (герой «Жизни и судьбы», отец майора Ершова, «раскулаченный» крестьянин, согнанный с родной земли в лагерь, потерявший почти всех близких, оправдывает трагедию только одним: «Все воля Сталинова»). В сущности, с такой же «странной покорностью, беззлобием» — как к явлениям природы, как к неумолимости рока — относится к жестокости тоталитаризма и высокообразованный физик Соколов. Либо — чаще всего — Гроссман показывает, как искренне люди подчиняются и содействуют грубой силе, как диктат насилия почти тут же становится для человека внутренней необходимостью. Комиссар Крымов, в прошлом блестящий партийный публицист, заслуживший похвалу Троцкого, вспоминает, — уже в тюрьме — что и в тех докладных, которые он писал, и в тех доносах, которые ему приходилось читать по долгу службы, «самым подлым было желание искренности». Штрум с горечью думает о неподдельной искренности своих недавних гонителей, после звонка Сталина ставших его наилучшими друзьями и нисколько не испытывавших стыда за прошлую подлость. Люди остаются людьми, подчиняются человеческим законам до какого-то предела — этот предел там, где появляются четко определенные оценки и отношения, продиктованные тоталитарным государством. За этим пределом начинается другой человек, опять-таки искренне верящий в правоту своих поступков, всецело подчиненных воле власти, партии, государства.

Чем же крепится трогательное единство тоталитарного государства с послушной, даже охваченной энтузиазмом массой?

Мысли о магической силе заклинаний именем народа продолжают и в романе «Жизнь и судьба»: особенно в рассуждениях физика Штрума, одного из центральных героев всей дилогии. Заполняя огромную анкету в трудное для него время, Виктор Пав-

лович впервые ощущает, как его личность, его душу, его человеческую позицию заслоняет, более того, зачеркивает набор массовидных категорий — класс, национальность, родственники за границей... Именно здесь Штрум наталкивается на один из нервных узлов тоталитаризма: в идеологии «ты — ничто, твой народ (нация, класс) — все» кроется исток многих страшных в своей глобальности преступлений XX в. Уничтожение евреев нацистами и «ликвидация кулачества как класса» в нашей стране, лагеря, переполненные «преступниками, не совершившими преступлений», и при Гитлере, и при Сталине; проклятье на человеке — выходец из «не того» класса, повинного лишь в том, что не позаботился заблаговременно о социальной среде своего рождения, — все это вытекает из принципа «ты ничто...»

Штрум не раз обдумывает в романе чудовищное родство между социальными законами тоталитаризма и статистическими законами атомной физики:

Статистический метод! Вероятность! Большая вероятность встретить врага среди людей с нетрудовым прошлым, чем из пролетарской среды. Но ведь и немецкие фашисты, основываясь на большей или меньшей вероятности, уничтожают народы, нации. Этот принцип бесчеловечен. Он бесчеловечен и слеп. К людям мыслим лишь один подход — человеческий.

Сверхнасилие, порождаемое этим «статистическим» принципом, вызывает к жизни «идеологию государственного национализма» не только в фашистской империи, но и на родине социалистической революции, клятвенно присягнувшей идеалам пролетарского интернационализма.

Могут показаться несопоставимыми масштабы проявлений национализма по разные стороны линии фронта. Там — апокалиптические в своей детальной будничности картины гетто, гибели тысяч евреев — стариков, мужчин, женщин, детей в газовых камерах. Здесь «всего лишь» — инспирированные верхними этажами власти гонения на одного еврея-физика, к тому же закончившиеся для него благополучно. Нет ли тут пережима? К сожалению — нет. Надо ли говорить о том, что Гроссман пишет о Сталинградской битве, уже зная — и предполагая это знание у своих читателей — и о геноциде против крымских татар, чеченцев, поволжских немцев, калмыков, черноморских греков, и о шовинистической «борьбе с космополитизмом», и о деле «врачей-убийц».

Безусловно, прав С. Липкин, подчеркивающий в своих воспоминаниях о Гроссмане: «Еврейская трагедия для Гроссмана была... частью трагедии всех жертв эпохи тотального уничтожения людей». Судьба евреев в эпоху тоталитарных систем, вероятно, вообще оказывается индикатором государственного национализма, своего рода «пробным камнем» демократизма и гуманности всего

общества. Так что внимание Гроссмана к жизни и судьбе советских евреев имеет не только сугубо личные, но и глубоко объективные причины. Антисемитизм становится в романе Гроссмана увеличительным стеклом, позволяющим всмотреться в механизм взаимодействия тоталитарного государства и массовой психологии¹.

Семена нацистской идеи тотального уничтожения евреев упали на почву, уже подготовленную сталинским тоталитаризмом. Об этом больше с удивлением, с недоумением, чем с обидой, пишет в своем страшном письме мать Штрума, Анна Семеновна. О том, как жена дворника, чей сын женат на еврейке, после фашистских криков: «Juden kaput!» — говорит соседке: «Слава богу, жидам конец!» О том, как соседка Анны Семеновны, вдова, выгоняет старую докторшу в каморку за кухней со словами: «Вы вне закона», — сказанными «таким тоном, словно ей это очень выгодно». О том, как старик-пенсионер, всегда с гордостью спрашивавший Анну Семеновну о ее сыне-физике, произносит на собрании в комендатуре: «Воздух очистился, не пахнет чесноком». «А темные люди из пригорода захватывают квартиры, одеяла, платья, такие, вероятно, убивали врачей во время холерных бунтов».

«Стихийный» национализм еще не раз встретится на страницах романа. Но есть в романе национализм и другого рода, так сказать, — идейный. Его глашатаями становятся послушные исполнители воли партийно-государственного руководства — такие, как бывший секретарь обкома, а затем комиссар Гетманов, крайне обеспокоенный тем, что в танковом корпусе слишком много командиров нерусской национальности; член ЦК Неудобнов, назидательно произносящий: «В наше время большевик прежде всего — русский патриот»; партийные функционеры от науки со словами: «...главное, что мы с вами русские люди», — устраивающие гнусную травлю Штрума, вытесняя его из науки и из жизни.

Совпадение, взаимоусиление темных инстинктов «массового человека» и воли тоталитарного государства — вот что становится самой страшной силой в романе Гроссмана.

Философия свободы в романе

Соцреалистический канон (и роман Симонова «Живые и мертвые» в том числе) всегда рассматривал отношения между человеком и историей, человеком и советским государством как возвышающие личность, как созидательные (формовка нового чело-

¹ Более подробно о еврейской трагедии в творчестве Гроссмана см.: *Маркиш Шимон*. Пример Василия Гроссмана // Гроссман В. На еврейские темы: Избранное: В 2 т. — Т. 2. — Иерусалим, 1985. — С. 341 — 532; *Garland John and Garland Carol*. The Bones of Berdichev: The Life and Fate of Vasily Grossman. — N. Y., 1996.

века в процессе приобщения к истории). *Гроссман же впервые стал исследовать разрушительное воздействие истории на отдельную личность и на народ в целом.* Более того, он впервые поставил вопрос об ответственности народа за соучастие в «исторических преступлениях».

В этом контексте понятно, почему марксистская формула «свобода — осознанная необходимость» решительно не устраивает Гроссмана. «Свобода не есть осознанная необходимость, как думал Энгельс. Свобода прямо противоположна необходимости, свобода есть преодоленная необходимость», — напишет Гроссман в повести «Все течет». Успокаивая совесть знаменитой формулой классика, по пути осознания и оправдания все более жестоких исторических «необходимостей» шли и Крымов, и убежденный большевик Абарчук, пока сами не оказались их жертвами. Путь автоматического внутреннего принятия всякой исторической «необходимости» тоталитаризма — это путь партийности, разрушающей человеческую личность, превращающей личность в машину, полностью подчиненную «партийной дисциплине» (наиболее выразительны в этом плане гротескный образ Гетманова и трагический — Мостовского).

Между тем роман выстроен писателем так, что каждый из центральных персонажей многочисленных (более чем пятнадцати) параллельно развивающихся сюжетных линий обязательно хоть однажды переживает *миг свободы*. Физик Штрум испытывает счастье свободы, когда после опасно смелого разговора с малознакомыми интеллигентными людьми к нему приходит неожиданное решение труднейшей научной задачи — эта мысль настигает Штрума в тот момент, «когда одна лишь горькая свобода определяла его слова и слова его собеседников». И еще один миг свободы выпадает на долю Штрума: «Ощущение легкости и чистоты охватило его... Уже не было силы, способной отнять у него его правоту», — это когда он решает не идти на «совет нечестивых», на ученый совет, где должна состояться его публичная казнь.

Есть такой момент и в жизни комиссара Крымова, когда, оказавшись в Сталинграде, он чувствует, что попал не то в беспартийное царство, не то в атмосферу первых лет революции. Он свободен и тогда, когда уже в тюрьме, вопреки неумолимой логике адских обстоятельств, вдруг понимает, что Женя не могла его предать. «Боже, боже, он плакал...»

Свободен и вернувшийся из лагерей на фронт подполковник Даренский, когда в неожиданном разговоре изливает душу с малознакомым полковником Бовой, испытывая «нечто непередаваемо хорошее: счастье без оглядки, без страха высказаться, спорить о том, что особенно тревожит ум», а после признается: «Знаете, я никогда в жизни, как бы все ни сложилось, не буду жалеть об этом ночном разговоре...»

Свободна и военврач Софья Осиповна Левинтон в тот миг, когда, стоя в шеренге перед воротами фашистской газовой, сжимая в своей руке ручку мальчика Давида, она не откликается на спасительный призыв выйти из строя врачам: «Она молчала, противясь ненавистной ей силе... и чувство душевного подъема охватило ее в те минуты».

Свободен и командир танкового корпуса Новиков, молодой преуспевающий полковник, в тот момент, когда на восемь минут задерживает решающую атаку танкового корпуса и тем самым ставит крест на всей своей будущей карьере — он противостоит всей пирамиде власти, начиная со Сталина, но подчиняется праву «большому, чем право посылать, не задумываясь, на смерть, праву задуматься, посылая на смерть».

Свободна — горчайшей свободой — бывшая жена Крымова Евгения Николаевна Шапошникова, когда, узнав об аресте Крымова, она разрывает с Новиковым и решает разделить страшную судьбу со своим бывшим мужем.

Свободен фанатик коммунизма Абарчук, когда после разговора со своим политическим учителем Магаром бросает прямой вызов власти уголовников.

Свободен майор Ершов, сын «кулака» и лидер подпольного сопротивления в немецком лагере для военнопленных, потому что понимает, что «здесь, где анкетные обстоятельства пали, он оказался силой, за ним шли».

Свобода приходит даже к немцам, оказавшимся в сталинградском кольце. Они, как пишет Гроссман, переживали «высвобождение свободы в человеке, т. е. очеловечивание человека». Спадает актерская шелуха со старого генерала. Солдаты, удивившись и умилившись рождественским елочкам, чувствуют в себе «преображение немецкого, государственного в человеческое». Впервые за всю жизнь «не с чужих слов, а кровью сердца понял любовь» лейтенант Бах.

Да и Сталинградская битва в целом, как переломный момент истории, вокруг которого сконцентрированы все события «Жизни и судьбы», — это кульминация процесса пробуждения свободы в народе. И не случайно Гроссман с такой любовью и с таким тщанием описывает военный быт сталинградцев — это естественная жизнь людей, ходящих под смертью и потому презирающих власть гетмановых и особотделов. Каждый здесь понимает, что «тут уж не смотрят, сколько у дяди коров. Смотрят одно — башка есть? Тогда хорош. Липы тут нет». Не случайно здесь испытывает жуткое бессилие могущественный партийный босс Неудобнов: «...мощь государственного гнева, заставляющего склоняться и трепетать миллионы людей, здесь, на фронте, когда пер немец, не стоила и гроша». И не случайно смысловым центром созданной Гроссманом панорамы Сталинградской битвы становится дом «шесть дробь

один» — с его «управдомом» Грековым. Этот дом — врезавшийся в немецкие позиции и удаленный от наших, взаимоотношения, строй чувств и мыслей его защитников и обитателей, обреченных, в сущности, на гибель, — превращается, по верному пояснению В. Кардина, в альтернативу тоталитарному насилию и тоталитарной психологии¹. Здесь простые люди становятся особенными: ибо каждый свободно говорит о том, что думает. Здесь людьми владеет чувство естественного равенства. Здесь лидер Греков стал таким не по званию, не по назначению, а по своему человеческому могуществу. И он-то лучше всех понимает: «Нельзя человеком руководить как овцой, на что уж Ленин был умный, и тот не понял. Революцию делают для того, чтобы человеком никто не руководил. А Ленин говорил: “Раньше вами руководили по-глупому, а я буду по-умному”».

Во всех этих проявлениях человеческой свободы меньше всего осознанности. Ведь Штрум прекрасно понимает, что куда благо разумней — хотя бы для его научной работы — было бы пойти на ученый совет, выступить, покаяться: «все так делают». А не идет, не в силах пойти. Даренский знает, чем рискует, вступая в разговор с Бовой: он-то с тюремной баландой знаком не понаслышке — но ничего с собой поделаться не может. И зачем, скажите на милость, нужно защитникам дома «шесть дробь один» дразнить прибывшего к ним проверяльщика-комиссара Крымова вопросиками типа: «А вот насчет колхозов, товарищ комиссар? Как бы их ликвидировать после войны?» Зачем надо Грекову вести с ортодоксальным Крымовым еретические разговоры о «всеобщей принудилровке», неужели для того, чтобы в случае (почти невероятном) выхода живым из дома-форпоста получить пулю в лоб уже перед строем советских солдат?

Для Гроссмана свобода — это чаще всего не осознанная, но категорическая, неотменимая необходимость подлинно человеческого бытия. Гроссман здесь однозначен: «Жизнь — это свобода, и

¹ См.: Кардин В. Любимцы и пасынки времени // «Жизнь и судьба» В. Гроссмана: С разных точек зрения. — С. 243. Показательно, что значение образа «дом номер шесть дробь один» в романе Гроссмана было пронизательно разгадано уже во время приснопамятного обсуждения романа редколлекгией «Знамени»: «Воплощением такой “безначальственной” демократии является, в частности, “дом номер шесть дробь один” (Горько думать, что прототипом для этого дома послужил дорогой и священный сталинградский “Дом Павлова”». (Л. И. Скоринно, 63); «Вместо героического Дома Павлова нам преподнесен “дом шесть дробь один”, где борются якобы за свободу вообще» (В. К. Панков, 58); «Гроссман кощунственно пишет о людях, оборонявших “дом Павлова”, пропагандируя в этих сценах свой буржуазно-демократический идеал свободы и свободных людей» (Б. Л. Сучков, 65); «отрицая систему советских отношений, автор пытается противопоставить им в качестве своего идеала жизнь гарнизона сталинградского дома “шесть дробь один”, защитники которого борются якобы за свободу вообще, без комиссаров и колхозов» (В. Кожевников, 67).

потому умирание есть постепенное уничтожение свободы... Счастьем, свободой, высшим смыслом жизнь становится лишь тогда, когда человек существует как мир, никогда никем не повторимый в бесконечности времени». Но за малейшее проявление свободы тоталитарным режимом установлена страшная плата — жизнь, уничтоженная или изломанная. Эта плата не минует ни Штрума, ни Новикова (вызванного по доносу Гетманова для расправы в Москву), ни Левинтон, ни Евгению Николаевну Шапошникову, ни Даренского, ни Абарчука, ни Ершова, ни Грекова. И народ оплатит завоеванную во время войны свободу многотысячными жертвами новых репрессий.

А кто-то, как Крымов, платит за мгновения свободы торопливым и старательным предательством.

В этом, кстати, коренное отличие тех стихийных проявлений гуманности, которые Иконников в своих записках называет «дурной добротой», — от истинно свободных поступков человека. «Дурная доброта» женщины, протянувшей кусок хлеба вызывающему всеобщую (и заслуженную) ненависть пленному немцу; поступок Даренского, защитившего такого же немца от унижений, — все это одномоментные и, как правило, безвозмездные движения человеческой души. Свобода же, проявившаяся в слове, в мысли, в поступке, — в условиях тоталитаризма никогда не остается безнаказанной, шаг к свободе всегда приобретает истинно судьбоносное значение.

Но если Крымов и Абарчук, пренебрегая свободой, обрекли себя на трансформацию из слуг режима в жертв режима, — то почему же Штрум, умный, честный, талантливый Штрум, пускай ненадолго, сделав неверный шаг, но превращается из жертвы режима в его слугу? Ведь он-то свободу ставит превыше всего. В этом и дело. Его как раз покупают внешней свободой. После звонка Сталина он не знает не то что препятствий, малейшие проблемы разрешаются в стиле «ковер-самолет». «Я действительно свободен, удивлялся он». Эта свобода заставляет Штрума внутренне отдалиться от жертв режима и почувствовать чуть ли не симпатию к своим недавним гонителям. Свобода продолжать любимую работу сковывает его больше, чем страх оказаться за колючей проволокой. Он уже готов душевно примириться с тоталитарным государством, если оно не мешает делу его жизни. Вот почему он соглашается поставить свою подпись под гнусным письмом, обливающим грязью мучеников 37-го года. Это — падение, это утрата самого главного — внутренней свободы: «Он потерял внутреннюю свободу, ставши сильным».

Ведь свобода в романе Гроссмана — это всегда прямой и открытый (особенно учитывая количество неопознанных «информаторов») вызов системе сверхнасилия. Это протест и против логики всеобщего подавления и уничтожения, и против инстинкта

самосохранения в глубине собственного «я». Свобода невозможна на пути оправдания насилия. Она немыслима рядом с «рефлексом подчинения». Вина — вот оборотная сторона свободы, ибо «в каждом шаге человека, совершаемом под угрозой нищеты, голода, лагеря и смерти, всегда наряду с обусловленным, проявляется и нескованная воля человека... Судьба ведет человека, но человек идет потому, что он хочет и он волен не хотеть».

«Волен не хотеть». Значит, всегда остается свободный выбор — даже если это выбор между жизнью в смертью. И если человек, слушаясь голоса своей совести, чувствуя невозможность стать соучастником подлости и преступления, выбирает смерть — он подчиняется высшему закону Жизни, преодолевая непреклонную волю безжалостной Судьбы.

Что дает человеку силу сохранить в себе устремленность к свободе — «не отступить от лица»? Дурная доброта, стихийный гуманизм? Но это только одна из необходимых предпосылок духовной свободы. Культура, образованность? Но образован и Крымов, культурен сверхосторожный Соколов. Сила и мужество мысли, просто человеческая стойкость? Но этими качествами, вдобавок к глубоко впитанной культуре и ранимому, открытому для чужой боли сердцу, обладает Виктор Павлович Штрум — тем не менее и он оступает, и он не гарантирован от компромиссов с системой сверхнасилия.

Гарантий внутренней свободы человека нет и не может быть! Подлинная свобода оплачивается постоянным изнурительным напряжением души, непрекращающимся неравным единоборством с «веком-волкодавом». Безысходно? Безнадежно?

Но не случайно в момент морального отступления Штрума неожиданную стойкость проявляет его коллега Соколов — недавняя непреклонность Штрума становится для него теперь нравственным императивом, долгом совести. Значит, не зря? Значит, есть смысл?

Силу человеку придает только одно — вечные, неуничтожимые законы человеческого бытия, воспроизводимые каждодневно, ежечасно — в связи поколений, в памяти культуры и в опыте повседневности. И становится понятно, почему в романе Гроссмана сквозь все трагедии эпохи тоталитарных режимов проходит вечный образ *Матери*. Это и Людмила Николаевна Шапошникова, оплакивающая своего Толю; и Анна Семеновна Штрум, почувствовавшая своими детьми всех евреев, оказавшихся вместе с ней за проволокой гетто; и старая дева Софья Осиповна Левинтон, пережившая счастье материнства, когда разделила судьбу чужого мальчика Давидика, который стал для нее воистину родным, — за порогом газовой камеры. Понятно, почему именно в доме Грекова — на территории, отвоеванной у всевластия сверхнасилия, — вспыхивает любовь двух молодых ребят, в грязи и

среди смерти возрождается история Дафниса и Хлои. Понятно, почему на последних страницах появляется маленький ребенок; а молодая, красивая и несчастная женщина просит разрешения у мудрой и гордой старухи Александры Владимировны Шапошниковой омыть ей ноги. Всё это освященные древней традицией символы будущего и прошлого в их пульсирующей живой слитности. И понятно, почему именно во внутреннем монологе Александры Владимировны звучит прямой и неутешительный ответ на невысказанный вопрос о смысле единоборства с судьбой, об исходе тяжелой борьбы за главное право свободного человека — право на совесть:

Вот и она, старуха, и полна тревоги за жизнь живущих, и не отличается от них тех, что умерли... стоит и спрашивает себя, почему смутно будущее любимых ею людей, почему столько ошибок в их жизни, и не замечает, что в этой неясности, в этом тумане, горе и путанице и есть ответ, и ясность, и надежда, и что она знает, понимает всей своей душой смысл жизни, выпавшей ей и ее близким, и что хотя ни она и никто из них не скажет, что ждет их, и хотя они знают, что в страшное время человек уж не кузнец своего счастья, и мировой судьбе дано право миловать и казнить, возносить к славе и погружать в нужду, и обращать в лагерную пыль, но не дано мировой судьбе, и року истории, и року государственного гнева, и славе, и бесславию битв изменить тех, кто называется людьми... они проживут людьми и умрут людьми, а те, что погибли, сумели умереть людьми, — и в том их вечная горькая людская победа над всем величественным и нечеловеческим, что приходит и уходит.

Это и есть свобода по Гроссману.

Идеологическая полемика с эпосом

Гроссман, в отличие от Симонова и других «оттепельных» авторов, предложил взгляд на историю как на трагическую силу, противоположную жизни, фундаментальным основаниям бытия. Отталкиваясь от идеологической доктрины соцреализма, *Гроссман пришел к самобытной историософской концепции, рассматривающей исторический путь России как борьбу между двумя тенденциями — волей к свободе и инерцией управления посредством усиления несвободы.* (Наиболее подробно, в публицистическом виде, эта концепция изложена в последней повести Гроссмана «Все течет», 1963.) Более того, Гроссман художественно раскрыл внутренние, психологические и ментальные, механизмы, посредством которых осуществляется историческое принуждение и подавление: это обожествление государства (любого государства, не только советского), это мифология народа, который «всегда прав», это совпадение стремлений «человека толпы» и государственной репрес-

сивной машины. Гроссман обнаружил, что отношения между личностью и историей всегда драматичны, а часто трагичны. Личность, по Гроссману, всегда стоит перед выбором: или капитулировать перед напором исторической «необходимости» или отстаивать свою человечность и свободу, рискуя при этом потерять жизнь.

Отвергнутый соцреалистической культурой даже в самые либеральные времена «оттепели» роман Гроссмана стал высшей точкой «соцреализма с человеческим лицом», доказав, что формы, выработанные соцреалистической эстетикой, могут быть продуктивны для разрушения и последовательного опровержения идеологии и философии тоталитаризма (одновременно с Гроссманом по этому пути пошел Солженицын). Но споря с соцреализмом, Гроссман так же кардинально переосмыслил важнейшие постулаты эпической традиции.

Соцреалистическая доктрина активно опиралась на «эпическую» парадигму, а роман Толстого «Война и мир» в годы Великой Отечественной войны стал одним из важнейших инструментов «патриотической пропаганды». Несмотря на сознательную оглядку на толстовскую эпопею, Гроссман предлагает противоположный толстовскому вариант эпического со-бытия: у Гроссмана люди ощущают себя частицами вечной жизни не тогда, когда они растворяются в «роевом» потоке истории, а когда они сознательно отделяют и даже противопоставляют себя «рою», массе, народу. Только личности, отстаивающие свою свободу, спорящие с историческими «необходимостями», награждаются у Гроссмана чувством причастности Жизни, ибо «жизнь — это свобода».

Переосмысливается у Гроссмана и категория народа — священная как для эпической, так и для соцреалистической традиции. Для Гроссмана как писателя вообще характерен «плебейский демократизм, “народничество”» (Ш. Маркиш). Но объективно, в романе «Жизнь и судьба» образ народа распадается на две неравные части: с одной стороны, меньшинство — такие люди, как Ершов, Греков, «жилыцы» дома «шесть дробь один», настойчиво и сознательно отстаивающие свою свободу в войне против тоталитарного насилия, откуда бы оно ни исходило; с другой стороны — огромное большинство народной массы, радостно и послушно транслирующее и усиливающее тоталитарную идеологию насилия. Как ни странно, именно народное «меньшинство» Гроссман называет «народом», и ему не важно, что эти персонажи гораздо ближе к интеллигентам типа Штрума или Даренского.

Наконец, пафос проблемности распространился Гроссмана даже на такую абсолютную и для эпоса, и для соцреализма категорию, как война против внешнего захватчика. Гроссман первый заговорил о коренной близости двух тоталитарных режимов — сталинизма и нацизма. Он усилил этот мотив еще и тем, что построил действие вокруг того исторического периода, когда чисто

нацистские идеи антисемитизма и национальной ксенофобии стали внедряться в советскую пропаганду и политическую практику. В этом контексте «правое дело», за которое погибают лучшие герои романа, выглядит ничем не лучше того «дела», против которого они сражаются. Гроссман пытается снять это тревожное противоречие, подчеркивая, что истинное содержание войны состояло в борьбе за свободу личности против «сверхнасилия» обеих тоталитарных систем. И он доказывает этот тезис трагическими судьбами своих героев: Грекова, который будет расстрелян по доносу Крымова, если ему удастся выйти живым из дома «шесть дробь один»; Ершова, который погибает из-за того, что партфункционер Осипов боится влияния «кулацкого сына» на лагерное подполье; полковника Новикова, который едет в Москву, чтобы держать ответ за «своевольную» задержку исторического сражения.

Культура 1960-х еще не была готова ответить на вопросы, поставленные Гроссманом в «Жизни и судьбе». Но даже не будучи опубликованным, роман Гроссмана одновременно завершил и подорвал эпическую традицию советской литературы. Продолжать ее — означало закрывать глаза на противоречия, скрытые в народе и его сознании, в конфликте между личностью и историей, в трагедийности противостояния «отдельного человека» машине государства.

8. Александр Твардовский

Александр Твардовский (1910—1971) — одна из самых значительных и самых трагических личностей в русской литературе советской эпохи. Поэт, выросший в фигуру первой величины в самые мрачные десятилетия и никогда не выпадавший из официальной «обоймы», создатель произведений, ставших классикой социалистического реализма. И он же в годы «оттепели» — признанный лидер духовной оппозиции режиму, и не только как главный редактор журнала «Новый мир», ставшего едва ли не единственным гласным рупором демократических идей, но и как автор поэм и стихотворений, которые воспринимались современниками как акты мужественного сопротивления официальной идеологии¹.

Талант Твардовского был высоко оценен многими писателями, придерживавшимися самых разных творческих ориентаций. «Один из великих поэтов XX века» — так называл его Константин

¹ Изучение творческого пути Твардовского во всей его сложности только начинается. В числе самых первых работ, не обходящих стороной драматизм идейных и творческих мук поэта, следует назвать докторскую диссертацию С. Л. Страшнова «Творческая эволюция А. Т. Твардовского (В аспекте поэтических жанров)» (М., 1992) и монографию Т. А. Снигиревой «А. Т. Твардовский. Поэт и его эпоха» (Екатеринбург, 1997). Свою версию противоречивости Твардовского как мыслителя и общественного деятеля дает А. И. Солженицын в мемуарах «Бодался теленок с дубом».

Симонов. «Поэт громадной мощи» — впечатление Юрия Трифонова. «Большой поэт» — характеристика, данная Наумом Коржавиным. «Собираатель литературы. Высочайший. Авторитетнейший судья. Властитель поколения» — это высказывание Федора Абрамова. «Воздействие личности Твардовского на окружающих его людей было огромным и очевидным, он был притягателен уже по одному тому, что хотел жить по правде и не скрывал этого желания, в то время как большинство людей его скрывало, не зная, где правда, а где — неправда», — писал Сергей Залыгин. Но знал ли сам Твардовский, «где правда»? Это сомнение оформилось у Залыгина в несколько завуалированной форме: «До сих пор не отвечу на вопрос: а может быть, заблуждения тоже могут быть великими? И даже благородными?»¹ Применительно к Твардовскому это самый ключевой вопрос.

Пытаясь объяснить суть противоречий, определивших драматизм творческой судьбы Твардовского, говорят о борении в нем «русского» и «советского», «народно-почвенного» и «государственного»². Мы выдвигаем иную гипотезу: может быть, секрет феномена Твардовского состоит в том, что он был настоящий, до мозга костей *советский поэт* в том идеальном смысле, который вкладывался в это понятие? И весь драматизм пути Твардовского, характер его идейных колебаний, духовных мук и творческих кризисов есть выражение внутренне противоречивой сущности самого явления «советский поэт»?

Лирика Твардовского 1930-х годов: эстетика народности и поэтика безыскусности

Биография Твардовского удивительным образом совпадает с той моделью становления советского поэта, которая «спроецирована» в соцреалистической парадигме. Крестьянский сын, выходец из глубинных недр народа, из самой трудовой гущи. В 15 лет покидает родное Загорье, что на Смоленщине, чтоб тем самым, как он признавался, вырвать старый мир из своей души. По идейным соображениям порывает с отцом, деревенским кузнецом, что всю жизнь мечтал выбиться в крепкие хозяева. Даже будучи признанным поэтом, депутатом и лауреатом, Твардовский страшно переживал оттого, что в своей учетной карточке увидел запись о «кулацком происхождении» (к самому Хрущеву обращался). И рядом с этими «программируемыми» поступками и деяниями он совершал нечто противоположное соцреалистической «проекции». В конце 1930-х годов, когда не прошло и десяти лет после демонстративного разрыва с отцовским домом, поездка в «глу-

¹ Залыгин С. О Твардовском // Новый мир. — 1990. — № 6. — С. 190.

² Там же.

хой, чудной,/ нарочный/ наш хутор-хуторок» вылилась в велико-лепный, проникнутый элегической грустью «Загорьевский цикл». И в первые послевоенные годы именно Твардовский в своей книге очерков «Родина и чужбина» ввел образ «малого мира, “мирка”», придав ему значение того истока, откуда человек до конца дней черпает нравственную энергию; а в то, что поэт называл «золотым фондом души», он включал «воспоминания детства, родной природы, времен года, мечты о “главной книге”»¹. А многолетние муки раскаяния перед отцом, перенесшим разорение и сосланным на уральский лесоповал, составляют один из наиболее мучительных сюжетов в душевной жизни поэта.

Нет, не был Твардовский наивным идеалистом. Приходилось и ему, видному общественному деятелю, депутату, одному из руководителей Союза писателей СССР, редактору толстого журнала, лавировать, учитывая политическую конъюнктуру, знаком он был и с правилами политических и литературных «игр», умел он, если надо, контратаковать политических демагогов их же оружием, хотя сам выше всего ценил «жар живой, правдивой речи» и очень язвительно воспринимал то, что называл разговором «под стенограмму». Словом, есть много биографической правды в той шуточной самоаттестации, которую давал себе автор в поэме «Теркин на том свете»: «Мол, и я не против духа,/ В духе смолоду учен./ И по части духа —/ Слуха,/ Да и нюха —/ Не лишен».

Но одно для Твардовского было свято — с самого начала своего самостоятельного пути он принял идеалы, провозглашенные в октябре 1917 года, и истово уверовал в них. И даже в 1965 году, уже находясь в весьма острых отношениях с властями, он предупреждал журналистов, встречавших его в Париже: «Не забывайте, что коммунизм — моя религия». (Замена привычного слова «учение» непривычным в таком контексте словом «религия» выдает сомнения Твардовского в возможности реализации этого «учения», но вера в ценности «коммунизма» остается.) Однако в сознании поэта истовая вера в прекрасную умозрительную доктрину, какая-то почти детская готовность принимать малейшие знаки успехов страны за подтверждение справедливости государственного строя и правильности избранного исторического пути постоянно сталкивалась с неискоренимым мужицким здравомыслием, мимо которого не проходили вопиющие свидетельства бедования и упадка родной земли². Представляется верным мнение одного из тех,

¹ Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953—1960) // Знамя. — 1989. — № 7. — С. 146.

² Он, автор «Страны Муравии», этого гимна колхозному строю, записывал в своих рабочих тетрадях в 1954 году: «Прошло четверть века этой “революции сверху”, а до сих пор дело не идет само, нуждается в разнообразном “стимулировании” сверху и носит черты даже официально признаваемой “запущенности”» (Знамя. — 1989. — № 7. — С. 144).

кто слушал поэта тогда, в Париже: «Твардовский был убежденным коммунистом, но видел все уродливые формы, в которые коммунизм выродился в СССР, и по-настоящему от этого страдал»¹. Даже в конце 1960-х годов, когда Твардовский, защищая позиции редактируемого им журнала «Новый мир», вступил в почти откровенное противостояние партийным властям, он полагал, что те искажают принципы марксизма, сам же верил в некий «чистый марксизм-ленинизм»². И, оставаясь верным коммунистической идее, он так и не смог до конца своих дней найти ответы на свои мучительные вопросы.

Эстетические принципы, которые Твардовский выносил в себе, которые были органически созвучны его психическому складу, его творческому дарованию — в очень многом совпадали с теми постулатами соцреализма, что обозначались понятиями «социальность», «чувство современности» и «народность». Но если для тех, кого Твардовский называл «идейно-выдержанными вурдалаками»³, эти слова были демагогическим камуфляжем, за которым скрывались политические притязания, то для самого Твардовского это были не пустые слова — он придавал им в высшей степени серьезное значение и относился к ним с полной ответственностью.

Более или менее цельное представление об эстетических принципах Твардовского может дать его статья «Поэзия Михаила Исаковского», которая шлифовалась автором в течение двадцати лет (1949—1969). Исходя из идеи творчества как «социального призвания», он определяет характер отношений между автором и читателем, критерии эстетического совершенства произведения, основные принципы поэтики, которая ему близка.

«Заставить широкие массы людей читать стихи, найти доступ поэтической речи к их сердцам — это самое высокое счастье для поэта» — такова исходная цель, к которой должен стремиться художник, считает Твардовский, а это значит, что отношения с читателем для него начисто чужды какой бы то ни было элитарности и носят самый демократический характер. Отсюда Твардовский выдвигает свой критерий общественной значимости художественных явлений: «И первым опознавательным признаком значительного поэтического явления, приобретающего характер явления общественного, можно считать то, что такие-то стихи читают уже и люди, *обычно стихов не читающие*». Правда, выдвигая столь своеобразный критерий, Твардовский не забывает и о том,

¹ Вопросы литературы. — 1989. — № 9. — С. 231.

² По свидетельству А.И.Солженицына, Твардовский говорил: «Чистый марксизм-ленинизм — очень опасное учение, его не допускают» (*Солженицын А. Бодялся теленок с дубом: Очерки литературной жизни.* — М., 1996. — С. 240).

³ Это выражение Твардовский применял к литературным чиновникам и охранителям типа Суркова, Кочетова, Софронова (см.: *Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953—1960)* // Знамя. — 1989. — № 7. — С. 186).

что порой длительный интерес читателей «завоевывают стихотворные изделия сомнительного качества», и о том, что «иногда подлинно высокие образцы поэзии не сразу получают широкое признание», однако без этой первой приметы, считает он, разговор о поэтическом явлении «может иметь скорее внутрилитературный, специальный характер, не затрагивающий интересов и настроений больших общественных слоев». Сам же Твардовский полемически настаивал на особой ценности тех стихов, которые «вышли из книги в массы»¹.

Ориентированность на широкий круг читателей, стремление вовлечь в него людей, «обычно стихов не читающих», определили *поэтику*, которой сознательно отдает предпочтение Твардовский. Суть ее можно обозначить понятием *безыскусность*. В своей статье Твардовский приводит немало примеров того, как в поэзии Исаковского осуществляется принцип безыскусности: «привычные слуху слова газетно-пропагандистского обихода вступают здесь в соединение со словами такой сердечности, точно обращены они к родной матери, любимой жене и сестренке»; «до Исаковского наша поэзия не говорила на таком внятном и полнокровном языке реализма о болях и тяготах деревенской жизни»; «совершенно не тронутый поэзией бытовой и словесный слой облакает Исаковский в полные горькой иронии, четкие, запоминающиеся строфы». «Исаковский может самую лирическую интонацию перебить вдруг грубоватым народным выражением»; «сочетание традиционно-песенных, даже стилизованных приемов с остросовременным трагическим содержанием»... Этих примеров, наверно, достаточно, чтобы можно было понять, что эффект (иллюзия) безыскусности достигается весьма искусными приемами. Но приемы эти таковы, что не выпячиваются, не привлекают к себе эстетический интерес, их стильность состоит в том, чтобы стиль стал незаметен (воздействуя суггестивно — через ритм, мелодику, архетипические мотивы и образы, например), зато при этом с особой четкостью выступают слово как носитель представлений и понятий, и фраза как сгусток мысли. Здесь по преимуществу ассоциативные связи образуются не *внутри* слова (как в любом тропе), а *между* словами, точнее — между представлениями, сто-

¹ Это выражение из статьи А. Твардовского «Поэзия и народ» (1947). К числу произведений, которые вышли из книги в народ, Твардовский относил, помимо «Песни о Буревестнике», стихов Демьяна Бедного (но с оговоркой — «поэзии которого можно сделать много упреков») и Маяковского, «Конницу Буденного» Н. Асеева, «Думу про Опанаса» Э. Багрицкого, «Гармонь» А. Жарова, «Гренаду» М. Светлова, «Железняк» М. Голодного, «Дальневосточную» С. Алымова, некоторые стихи К. Симонова, приписываемую Лебедеву-Кумачу «Священную войну». М. Исаковскому в этом ряду отведено «одно из самых первых мест». Именно такие тексты, полагал Твардовский, и определяют характер «советского поэтического репертуара» (Твардовский А. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1978. — Т. 5. — С. 310—312).

ящими за словами; здесь лирическая экспрессия выражается, как правило, не прямо, а опосредованно — через изображение, «овнешняясь» в образах поэтического мира, здесь высокую цену приобретает поэтика фразы — афористичность, парадоксальность высказывания, его ритмическая цельность, словом то, что можно назвать риторическим орнаментом.

Совершенно ясно, что, говоря об Исаковском, Твардовский определяет те принципы поэтики, которые ему самому близки, и отстаивает их эстетическую значимость.

«Поэтика безыскусности» генетически связана с многовековой традицией русской *хоровой лирики*. На этой почве выросла поэзия Кольцова, Никитина, поэтов-суриковцев. Но если в XIX в. эта традиция носила маргинальный характер, то в советское время она стала одной из мощных художественных тенденций — она питает творчество таких больших поэтов, как С. Есенин, П. Васильев, М. Исаковский, на нее опираются В. Боков, М. Матусовский, С. Алымов, Н. Тряпкин, на этой почве сложились такие художественные потоки, как творчество новокрестьянских поэтов (в 1910—1920-е годы) и «тихая лирика» (в 1960—1970-е). Сам феномен хоровой лирики как генетической почвы авторской поэзии еще ждет своего изучения, однако очевидно, что происхождение и функциональная роль хоровой лирики в жизни русского народа обусловили, с одной стороны, ее связь с глубинными архетипами народного сознания, с сакрально-мифологической онтологией, а с другой — с бытом народа, с живым эстетическим сознанием, ее роль как одной из основ массовой культуры.

«Поэтика безыскусности», которую разрабатывают стихотворцы, опирающиеся на традицию хоровой лирики, действительно, находится на очень зыбкой грани между подлинным искусством и «масскультом». Стихи, написанные в этой манере, порой кажутся «простенькими» (так, кстати, И. Сельвинский и С. Кирсанов отзывались о стихах Твардовского), но они по своему стилевому заданию и должны казаться «простенькими». А на самом деле *«поэтика безыскусности» — это особая стилевая система, которая использует для решения художественных задач формы, сложившиеся в недрах массовой культуры, осовременивая и актуализируя их семантику, трансформируя их ради открытия в них новых семантических ресурсов*. И потому «поэтика безыскусности» достаточно сложна. Она, с одной стороны, открывает поэтический текст навстречу читателю, который пришел, что называется, из самых низов, говорит с ним на его языке, подчеркнута демократическом, вроде бы самом что ни на есть обыденном, а с другой — втягивая читателя в пространство поэзии, ведет его за собою в глубины смыслов, затаенных в знакомых словах и явлениях, ими означаемых.

Твардовский с самых первых своих шагов в поэзии вел творческий поиск в русле этой прочной, имеющей широкое бытова-

ние, но из-за своей пограничности с массовой культурой и не очень-то почитавшейся традиции.

Сущность хоровой лирики испокон веку состояла в том, чтобы служить выражением коллективных переживаний. Это обстоятельство многое объясняет не только в творческой манере А. Твардовского, но и дает ключ к характеру *лирического субъекта* в его произведениях: он всегда выступает носителем тех чувств и настроений, которые свойственны каждому отдельному члену коллектива, «роя», «массы». Но его «я» не представляет собой персонифицированного «мы», каждый участник хора поет *общий* текст, как свой *собственный*, воплощая в нем свою личную субъективность. Однако в самом процессе рождения хоровой лирики (а всякое исполнение лирического произведения есть воспроизведение акта рождения текста) обнаруживается согласие переживаний каждого субъекта речи с переживаниями других участников хора.

«Поэтика безыскусности» явилась наиболее адекватной формой овеществления самого главного эстетического принципа, которому следовал Твардовский, — принципа *народности*. Убежденный в том, что народ, т. е. демократические низы, непосредственно производящие земные блага, есть основа основ, поэт считал своим высшим долгом художественное постижение народа — его жизни, его судьбы, его души. Поэтому главным героем Твардовского стал человек из народа. Сущность этого персонажа состоит в том, что он выступает носителем народного менталитета, точнее — выразителем сознания «простых советских людей» (еще до того, как это выражение приобрело характер эстетической формулы). Но открытие, произведенное Твардовским, состояло в том, что именно в его поэзии «простой советский человек» самоидентифицируется — осознает себя, определяет свое отношение к миру, лирически вбирая его в свою душу.

Два полюса соцреалистической классики: «Страна Муравия» и «Василий Теркин»

Эстетическая концепция личности претерпевает в поэзии Твардовского значительную эволюцию, но эта эволюция все время идет в границах представлений о «простом советском человеке». В однородности лирического героя Твардовского с другими лирическими субъектами таились немалые опасности — и прежде всего соблазн идеализации персонажа, тенденция к размыванию дистанции между взглядом автора и переживанием героя. Твардовский на разных этапах своего пути не избежал этих опасностей.

В поэзии Твардовского конца 1920 — 1930-х годов безоговорочно господствует пафос соединения, слияния одного человека с массой, коллективом, народом. И наиболее адекватными форма-

ми, в которых выражал себя этот пафос, были жанры хоровой лирики. Многие стихи молодого Твардовского ориентированы на память старинных жанров русской хоровой лирики. Так, в стихотворениях «Подруги», «Встреча», «Не стареет твоя красота» узнаются черты величальной песни, а в стихотворениях «Катерина» и «С одной красой пришла ты в мужний дом» — интонационные клише причети. Молодой Твардовский нередко обращается к жанру дружеского послания, но тоже переводит его в хоровой «регистр» — эти послания чаще всего обращены не к конкретному лицу, а к некоему «типовому» адресату («мой товарищ, мой безвестный друг»), и сам лирический герой здесь говорит не от себя лично, а от имени «коллектива» («А мы стоим — твой город под горою,/ До наших ног его доходит дрожь»). В этом же направлении поэт осовременивает и старинные жанры хоровой лирики. Все они ориентированы на поиск единогласия, причем вектор поиска один — от «я» к «мы», от единицы к коллективу, в этом растворении своего голоса в общем народном хоре лирический субъект Твардовского находит счастье. По его разумению, уподобление другим, сходство с ними есть добродетель. Даже в жанре любовной песни, вопреки канону, «ролевая» героиня Твардовского поет: «Милый мой, не зазнавайся:/ Не один на свете ты.../ Ну, а так-то много равных,/ Много, милый, есть таких./ Хорошо еще, мой славный,/ Что и ты один из них».

Оптимизм лирического субъекта молодого Твардовского не знает сомнений, оттого величальные песни трансформируются в торжественные марши, и даже отпеваниями придается жизнеутверждающий характер. Например, стихотворение «Ивушка», начатое горестной констатацией «Умер Ивушка-печник,/ Крепкий был еще старик», завершается бодрым: «А морозными утрами/ Над веселыми дворами/ Дым за дымом тянет ввысь./ Снег блестит все злей и ярче,/ Печки топятся пожарче,/ И идет, как надо, жизнь». Подобное перевертывание ритуальной семантики хоровой причети в высшей степени характерно для соцреалистической парадигмы — в ней смерть либо просто игнорируется, либо разрешается чудом возрождения/ обновления/ замещения. Это один из примеров того, как в искусстве соцреализма выводится за скобки сакрально-мифологический потенциал фольклорных архетипов и происходит то упрощение смысла древней художественной формы, на основе которого и рождается «маскульт». В узко-утилитарном смысле такие упрощения семантики архетипов открывали дорогу безоглядной вере в сказочное «светлое будущее» — ведь художественный материал уже не оказывал сопротивления.

Нельзя сказать, что многочисленные беды, которые навалились на народ с началом коллективизации, проходили мимо молодого поэта. И порой в его стихи врывались мотивы, очень дале-

кие от соцреалистических идиллий. Так, стихотворение «Братья» (1933) завершалось горьким вопрошанием: «Что ж ты, брат?/ Как ты, брат?/ Где ж ты, брат?/ На каком Беломорском канале?» А в финале стихотворения «С одной красой пришла ты в мужий дом» давалась сцена высылки: «И с ним одним, угрюмым стариком,/ Куда везут вас, ты спокойно едешь,/ Молчащим и бессмысленным врагом/ Подписывавших приговор соседей».

Но все же над художественным сознанием молодого Твардовского довлеет соцреалистическая доктрина — он моделирует мир по умозрительному принципу, изображает должное как сущее, т.е. в буквальном смысле мифологизирует современную действительность. Так родилась поэма «**Страна Муравия**» (1936) — про то, как крестьянин-единоличник Никита Моргунок поехал искать «старинную Муравскую страну», где «Земля в длину и ширину —/ Кругом своя./ Посеешь бубочку одну,/ И та — твоя», и, не найдя ее, после всех мытарств решил-таки идти в колхоз¹. Сюжет странствий героя полон приключений, обрастает вводными эпизодами, соотносимыми с главной линией по контрасту или по сходству. Все это создает впечатление романной разомкнутости жанровой структуры, порождая иллюзию органического саморазвития художественного мира. Не случайно некоторые исследователи рассматривают «Страну Муравию» как поэму романного типа². Однако им возражает С. Л. Страшнов: «Ростки романа, хотя бы и утопического, заглушаются с середины поэмы утопией как таковой. И для ее утверждения — уже в качестве жанра, а не мотива — Твардовский не жалеет средств: он использует и элементы «антиутопии... и агитационно-пропагандистские приемы»³. Все это, действительно, есть в «Стране Муравии». Но следует уточнить, что все эти, достаточно разнообразные конструктивные элементы подчинены общей жанровой доминанте, а именно — структуре волшебной сказки. И состав сюжета (путешествие за тридцать земель, усугубленное утратой), и система персонажей (где присутствуют дарители, вредители, ложные герои, спаситель — «товарищ Сталин... на вороном коне»), и ассоциативный фон, ориентированный на старинную русскую сказку, и самый интонационно-мелодический строй дискурса (песенный лад, огромное количество присказок, пословиц и поговорок) — все это создает насыщенную атмосферу сказочности, которая поглощает «ростки

¹ Между прочим, у Твардовского уже встречался один Моргунок, только звали его не Никитой, а Филиппом, и стихотворение было про то, как его поймали на краже колхозного добра (стихотворение «Вор», 1931).

² См.: Ремизова Н. А. Автор в поэмах А. Т. Твардовского 1936—1946 годов: Дисс. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 1971; Быков Л. П. Жанровые разновидности русской советской поэмы 1929—1936 годов: Дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1977.

³ Страшнов С. Л. Творческая эволюция А. Т. Твардовского (В аспекте поэтических жанров): Дисс. ... д-ра филол. наук. — М., 1993. — С. 120.

романа». Получилась иллюзия романной раскованности и незавершенности в демократической «оболочке» волшебной сказки с ее поэтикой чудесного и весьма жесткой нормативной логикой, ведущей к неизбежно счастливому финалу.

В «Стране Муравии» помещенная в жесткую конструкцию сказочного архетипа трагическая явь русской деревни, по которой прошел разрушительный каток коллективизации, превращается в эпическое предание о счастье, которое ждет народ в колхозном раю. *Конструктивный принцип, найденный Твардовским в «Стране Муравии» (контаминация литературного жанра со сказкой или иным фольклорно-эпическим жанром), стал «типовой моделью», а точнее — метажанром направления соцреализма, дав начало целому потоку романов, повестей, сценариев, преобразовавших жесткую реальность в «сказочную быль».*

Однако он же, Александр Твардовский, в годы войны создал произведение, в котором наиболее полно реализованы ранее неведомые семантические ресурсы соцреалистической парадигмы. Это поэма «Василий Теркин» (1941—1945).

Известно, что эта поэма вызвала восторженные отклики даже у И. А. Бунина, который вообще-то относился ко всему советскому резко негативно¹. О том, что в поэме «Василий Теркин» колоссальная структурообразующая роль принадлежит фольклорно-эпической парадигме, спорить не приходится².

Прежде всего сам тип центрального персонажа, Василия Теркина, балагура и весельчака, по общему признанию, генетически связан с образом скомороха, одной из главных фигур русского фольклора, с образом находчивого солдата из старинной бытовой сказки, с образом неувядающего добра молодца, что в огне не горит и в воде не тонет, удалыца-умельца, мастера на все руки. Василий Теркин заявлен как носитель эстетического идеала, и автор утверждает идеал по соцреалистической схеме, а именно —

¹ Он писал из Парижа Н. Д. Телешову: «...Я только что прочитал книгу А. Твардовского («Василий Теркин») и не могу удержаться — прошу тебя, если ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищен его талантом, — это поистине редкая книга: какая свобода, какая точность во всем и какой необыкновенный, народный, солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова. Возможно, что он останется автором только одной такой книги, начнет повторяться, писать хуже, но даже и это можно будет простить ему за “Теркина”» (Бунин И. А. Письмо к Н. Д. Телешову от 10 сентября 1947 г. // Лит. наследство. — Т. 84. — М., 1973. — С. 637).

² Фольклорность поэмы «Василий Теркин» обстоятельно анализируется в монографии П. С. Выходцева «Александр Твардовский» (М., 1958). См. также: Выходцев П. С. А. Т. Твардовский и народная художественная культура // Творчество А. Твардовского: Исследования и материалы. — Л., 1989. — С. 5—42.

превращая современного живого человека в героя эпического предания, но использует для этого апелляцию к архетипам народного эпоса. Так, единоборство Теркина с немецким солдатом вызывает ассоциацию с единоборством Пересвета и Челубея на Куликовом поле (глава «Поединок»: «Как на древнем поле боя,/ грудь на грудь, что щит на щит, — Вместо тысяч бьются двое,/ Словно схватка все решит»), а диалог Теркина со Смертью (глава «Смерть и воин») вписывает судьбу героя в беспредельный мистико-сакральный круг, который осваивался традиционным фольклорным и средневековым жанром «прения» человека со смертью. В дополнение к актуализации памяти фольклорных жанров Твардовский применил еще один, изобретенный соцреалистическим искусством, способ эпической монументализации образа носителя идеала — он делает Теркина при жизни героем солдатской молвы и объектом подражания (глава «Теркин — Теркин»: «По уставу каждой роте/ Будет придан Теркин свой»).

Однако именно в поэме «Василий Теркин» фольклорно-эпосные принципы дистанцирования действительности образуют органический сплав с романной установкой на постижение незавершенной, становящейся современности.

И в структуре образа самого Василия Теркина эпосная монументальность теснится романной «прозаикой». Интересно, что в стихотворных фельетонах, которые Твардовский писал в газете «Красноармейская правда» на финской войне, Теркин представлялся в былинном свете («Богатырь, сажень в плечах»), подчеркивалась его «необыкновенность». В поэме же — наоборот: «Теркин — кто же он такой?/ Скажем откровенно:/ Просто парень сам собой/ Он обыкновенный».

Да и вопреки сказочной завершенности, его характер по мере развития эпического сюжета, охватывающего всю историю Отечественной войны — от горестных отступлений до самой до Победы, — раскрывается в романной сложности и динамике¹. За балагурством Теркина стоит напряженный психологический драматизм — он и зубоскалит насчет «сабантуев» тогда, когда у самого кошки на душе скребут, и берет на себя миссию политрука, когда надо поддержать людей в дни отступлений: «Шли бойцы за нами следом,/ Покидая пленный край,/ Я одну политбеседу/ Повторял:/ — Не унывай» (глава «Перед боем»). А за понесенные в войну утраты душа его ноет болью, опять-таки маскируемой грустной шуткой: «Потерял боец кисет./ Заискался — нет и нет.../ Потерял семью. Ну, ладно./ Нет, так на тебе — кисет!./ Потерял и двор, и хату./ Хорошо. И вот — кисет.../ Потерял края родные,/

¹ Романские аспекты поэмы «Василий Теркин» убедительно раскрыты в работе: Ермолаева Н. Л. Художественное своеобразие поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин» как народной книги. — Иваново, 1989.

Все на свете — и кисет» (глава «О потере»). И только когда война перевалила за середину и победа замаячила впереди, Теркин снимает маску балагура и позволяет себе слезу пролить:

Но уже любимец взводный
Теркин в шутки не встревал.
Он курил, смотрел нестрого,
Думой занятый своей.
За спиной его дорога
Много раз была длинней.
<...>
Минул срок години горькой,
Не воротится назад.
Что ж ты, брат, Василий Теркин,
Плачешь вроде?..
— Виноват.

(глава «На Днепре»)

Эта романная сложность, постепенно открывающаяся в образе Теркина, к тому же еще и «удваивается» образом Автора. Типичный для романтической поэмы конструктивный принцип параллелизма Автора и героя¹ Твардовский нагружает невиданной жизненностью. В отличие от традиционного Автора из романтической поэмы, который сопереживал герою, оставаясь вне поэмого сюжета, Автор у Твардовского постоянно сопровождает героя по дорогам войны. Он часто вступает в повествование не только в качестве комментатора, но и в качестве со-героя, чья судьба сродни судьбе Теркина, а значит — их чувства и мысли взаимно дополняют друг друга (главы «От автора»). А в главе, которая и названа-то «О себе», Автор прямо признается:

И скажу тебе, не скрою, —
В этой книге там ли, сям,
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.
И заметь, коль не заметил,
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.

Благодаря тесному взаимодействию между героем и современностью, органической подвижности его характера, открытого на встречу новым контактам и оттого не застывающего в монумент-

¹ «Конструктивный принцип романтической поэмы заключался в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости. Эта общность давалась установкой посвящения или эпилога, в то время как само действие освобождалось от авторского присутствия», — пишет Ю. В. Манн в монографии «Поэтика русского романтизма» (М., 1976. — С. 161).

тальной завершенности, все, даже самые патетические, чувства и мысли, высказываемые Теркиным, вовсе не звучат отчужденно, лозунгово. Наоборот, когда Теркин говорит: «Мы за все в ответе —/ За Россию, за народ/ И за все на свете», — то эти истины глубоко осердечены собственным опытом героя, согреты теплом живого переживания. И оттого за ними признается право быть нашими *общими* открытиями.

Успех поэмы «Василий Теркин» дает основания предполагать, что соцреалистическая парадигма может образовывать органические сплавы между эпосностью и романизацией, оказываясь тем самым творчески продуктивной только в самых крайних исторических ситуациях, подобных Отечественной войне, когда на карту поставлено все — быть или не быть государству, народу, национальной культуре, когда действительно идет «Смертный бой не ради славы,/ Ради жизни на земле». Ибо только в таких ситуациях снимается противоречие между личностью и обществом, в ходе решения которого обычно и проступала антигуманность соцреалистической концепции, требовавшей от человека полного самоотречения во имя общего. Твардовский «снял» это противоречие самым образом своего героя, который является носителем духа народа, его персонифицированным воплощением: парадоксальность образа Теркина состоит, по точному замечанию А. В. Македонова, в том, что «он и отдельная личность, и особая коллективная — не только собирательная, но многоликая личность»¹. Однако принципиальным условием этого сплава явилось то обстоятельство, что в поэме «Василий Теркин» конфликт носит *надличностный* характер — он поднят на высоту *Отечественной* войны, когда все люди одной страны объединяются в народ, единый в своем стремлении спасти свою Родину, а значит, и свои личностные ценности: свою семью, свой дом, свои святыни — от порабощения и уничтожения.

От героики к бурлеску: «Теркин на том свете»

Послевоенное десятилетие было для Твардовского очень трудным, кризисным временем. Некими крайними полюсами амплитуды творческих колебаний Твардовского можно представить два произведения. Первое — это поэма «**Дом у дороги**» (1946), которую автор назвал лирической хроникой: это и в самом деле хроника трагической судьбы простой русской семьи, которую разбросала война, хроника, окрашенная глубочайшим лиризмом «хорового» звучания, в котором есть и голос Автора («Так песня, начавшись во мне,/ Жила, кипела, ныла»), и отзвуки народных

¹ Македонов А. О Твардовском // *Твардовский А.* Стихотворения. Поэмы. — М., 1971. — С. 15.

песен, и опосредованная передача душевных состояний главных героев — Анюты и Андрея Сивцовых. Поэма была встречена официальной критикой более чем прохладно (хотя и отмечена Сталинской премией) — на фоне победных фанфар трагический пафос казался неуместным. Второе произведение — это казенная ода «Слово советских писателей товарищу Сталину» (1949), сочиненная Твардовским вместе с Исаковским и Грибачевым по случаю 70-летия вождя. А между этими полюсами — очень противоречивый по своему составу массив лирических стихотворений, в котором бросается в глаза «противоборство имперского и провинциального, чугунного и сердечного, отвлеченного и выстрадавшего, официального и сокровенного»¹.

Для Твардовского стали большим потрясением события 1953—1956 годов. «Ужасный месяц после доклада о культе — голова не вмещала всего», — записывал он в рабочей тетради 16 февраля 1956 года, сразу же после окончания XX съезда партии. Но еще ранее, в августе 1955 года, поэт делает такую запись: «...Я высшей мудростью (чьей-то) был избавлен от сердца горестных хлопот. Так, должно быть, нужно, там видней, дела не нашего ума. И подумай я иначе, я сам уже как бы против всего доброго на свете... замок на мысли, “грех” — избавление от необходимости думать, иметь свое человеческое мнение и суждение»². В этой записи зафиксирован процесс взыскательного самоанализа, суть которого состояла в мучительном изживании поэтом психологического комплекса «простого советского человека» — слепой веры в высшую мудрость руководящих сфер, послушания, отказа от собственного мнения, умаления собственного человеческого достоинства. И, что крайне важно, Твардовский в высшей степени строг в оценке такого психологического комплекса, считая его формой сохранения душевного гомеостаза ценой утраты духовного самостоянья. «Ты не свободен был!» — корит он себя цитатой из собственного стихотворения («Стой, говорю, всему помеха...»).

Эта суматоха мыслей и переживаний, связанных с начавшимися «оттепельными» процессами, самым непосредственным образом преломилась в творчестве Твардовского. Всей напряженной работой души, в которой непрестанно боролись вера в умоглядные идеи и мужицкий здравый смысл, самоуничтожение «массового человека» и чувство собственного достоинства, он оказался более иных писателей-современников готов к прорыву за пределы идеологических догм. Об этом свидетельствует поэма-бурлеск «**Теркин на том свете**», первую редакцию которой сам Твар-

¹ Страшов С. Л. «Основной метод советской литературы» и послевоенные стихи А. Твардовского // Русская литература XX века: направления и течения. — Вып. 4. — Екатеринбург, 1998. — С. 166.

² Знамя. — 1989. — № 7. — С. 172.

довский, будучи главным редактором «Нового мира», отправил в набор в мае 1954 года.

В этой поэме загробный мир, куда попадает Василий, рисуется как модель советской государственной машины. Здесь все поставлено на бюрократический учет и подвергается сверхбдительному досмотру. Здесь есть и «того света комендант —/ генерал-покойник», и «Учетный стол», и «Стол проверки», и «Стол крошечный», и, наконец, зловещий «отдел Особый», которым управляет сам Верховный, «устроитель всех судеб», что «в Кремле при жизни склеп/ Сам себе устроил». Здесь все, как на земле. Здесь есть многочисленные «Органы», есть «система» и есть «Сеть». Здесь работает «Комитет по делам/ Перестройки вечной». И во всех этих учреждениях кипит бурная потусторонняя работа. «Заседает на том свете/ Преисподнее бюро», которое только тем и занимается, чтоб «копнуть тебя поглубже,/ Просветить тебя насквозь, Не мозги, так грыжу вправить,/ Чтобы взмокнул от жары,/ И на вид тебе поставить/ По условиям игры». Здесь витийствуют свои ученые — «кандидат потусторонних/ Или доктор прахнаук», результат их деятельности — «мертвых тысячи страниц». Здесь есть свой привилегированный «загробактив» и своя номенклатура. Здесь тоже есть «два тех света, две системы» и, конечно же, «наш тот свет в загробном мире/ Лучший и передовой».

В сущности, Твардовский развернул в своей поэме грандиозную материализованную метафору — советскую бюрократическую мертвечину он представил действительно *мертвой*. Через сюжет хождений своего Василия Теркина по бесчисленным инстанциям нашего «того света» автор язвительно и весело обнажает бессмысленность, абсурдность существующего, но привычного порядка вещей. Многие строки поэмы стали афоризмами: «Авто-био опиши/ Кратко и подробно», «Чтобы ясность тут была,/ Правильно ли помер», «Это личные дела, а порядок общий», «на том свете жалоб нет, все у нас довольны», «только нет людского шума —/ Всюду вечный выходной», «словом, чтобы сократить,/ Надо увеличить».

Созданная в поэме «Теркин на том свете» сатирическая модель советского государственного устройства — по законам бурлеска — выглядит тем более нелепой и зловещей, что оценивается в свете памяти «первоисточника» — поэмы «Василий Теркин», с ее непобедимым здравым смыслом, практицизмом, мудрым юмором. Но в то же время форма бурлеска удерживала сатирический пафос поэмы в пределах той позитивной нормы, которая подразумевалась поэмой-«первоисточником»: у зла был противовес, собюрократическая мертвечина выглядела несостоятельной на фоне брызжущей жизнью «книги про бойца». И обличается эта абсурдия то веселым и мудрым афоризмом Теркина («Смерть —/ Она всегда в запасе,/ Жизнь —/ Она всегда в обресе»), а то и прямым

словом Автора («За свои слова в ответе/ Я недаром на посту:/ Мертвый дух на этом свете/ Различаю за версту).

Уже неподалеку от финала Автор произносит: «Нам из сказки в боль пора». Если придать этой фразе расширительный смысл, то можно сказать, что поэма «Теркин на том свете» стала важной вехой на пути выхода Твардовского из жесткой координатной сетки соцреалистической «сказки» в живую, ненормативную реальность¹.

Но поэма «Теркин на том свете» так и не вышла в свет в 1954 г. — будучи перехваченной буквально у типографских машин бдительной цензурой, она стала основной причиной отстранения Твардовского с поста главного редактора «Нового мира». В беседе с членами редколлегии журнала — коммунистами, специально вызванными на Старую площадь, секретарь ЦК КПСС П. Н. Поспелов, в то время ведавший идеологией, назвал «Теркина на том свете» «пасквилем на советскую действительность», «вещью клеветнической». Да и спустя примерно десять лет, когда (с благословения Хрущева) вторая редакция «Теркина на том свете» вышла в свет, к ней предъявляли почти те же претензии². Для самого же Твардовского работа над «Теркиным на том свете» и полемика, в которую он позволил себе вступить с высшим идеологическим учреждением страны, и вся та душевная рефлексия, которая была с этим конфликтом связана, тоже стали важными ступенями духовной эволюции, раскрепощения его сознания еще от одного комплекта идеологических догм.

С другой стороны, преодоление изначально воспринятых идеологических мифов и эстетических догм было для Твардовского процессом очень трудным, буквально изнуравшим душу. Наибо-

¹ Заслуживает внимания пронизательное рассуждение Ф. Абрамова, увидевшего глубинную, характеризующую драматизм сознания Твардовского как советского поэта, связь между двумя поэмами о Теркине: «Случайно ли, что две эти ипостаси в Теркине? Разве мы не жизнь отдали за свою страну и разве в то же время мы не кляли на всех перекрестках безобразия ее? В личности Твардовского это отразилось ярче, страшнее, трагичнее» (Творчество А. Твардовского: Исследования и материалы. — Л., 1989. — С. 253, 254).

² См.: *Стариков Д.* Теркин против Теркина // Октябрь. — 1963. — № 10. В статье народного артиста СССР Б. Чиркова «Самоцветы» (Правда. — 1965. — 20 июля) в лоб утверждалось, что автор «демобилизировал Теркина, увел его из нашей действительности». Опытные профессиональные рецензенты использовали для критики более изощренные ходы: в связи с инсценировкой «Теркина на том свете» в Московском Театре сатиры (1965, режиссер В. Плучек) они обвиняли театр в том, что в сценическом воплощении поэмы допущены перекосы: «Теркин в театре потерялся среди канцелярских столов, он принял волькуту как должное, зло — как неизбежное» (*Рыбаков Ю.* К итогам сезона // Театр. — 1966. — № 10). «Действительно, смысловые, идейные акценты в спектакле по сравнению с поэмой сползли в сторону пессимистического испуга перед злом» (*Орлов Д.* «Оглянись во гнев...»: Несколько мыслей о Театре сатиры, его главном режиссере и одном профсоюзном собрании // Труд. — 1966. — 26 июня).

лее очевидным образом этот процесс отразился в растянувшейся на целых десять лет работе над поэмой «За далью — даль».

**Выламывание из соцреалистического канона:
работа над поэмой «За далью — даль»**

Замысел поэмы «За далью — даль» пришел к Твардовскому в самом конце 1940-х годов, во время одной из поездок по стране. Уже с 1951 года стали появляться в периодике отдельные главы поэмы, печатавшиеся с подзаголовком «Из путевого дневника». Путевой дневник был в эти годы весьма распространенным жанром. В абсолютном большинстве путевых очерков возникла одическая картина всеобщего подъема и расцвета страны, лирический пафос авторов носил откровенно идиллический, а то и помпезный характер¹. (О том, что практически все «стройки коммунизма» осуществлялись ценою каторжного труда эков и в большинстве представляли собой «зоны», окруженные колючей проволокой, не было сказано ни слова.)

Судя по первым публикациям, поэма «За далью — даль» зачиналась в этом общем одическом русле. Простая фабула путешествия из Москвы на Восток, на сибирские стройки должна была служить созданию величественной панорамы современной жизни страны. И общий пафос, которым пронизаны первые главы, — это полный ликования, торжественный пафос всеобщего, всеохватывающего единства. Придавая идее *связи* универсальный характер, Твардовский старается разглядеть ее не только в большом историческом масштабе, но и в самом малом, обыденном, мгновенном. Так, даже пассажирский вагон ассоциируется с «квартирой коммунальной./ Где все жильцы — почти родня». А пара молодоженов, что после вуза едет в Сибирь по назначению, рисуется с откровенным умилением: «Рука с рукой — по-детски мило —/ Они у крайнего окна/ Стоят посередине мира —/ Он и она,/ Муж и жена». Да и главную свою профессиональную цель Автор видит прежде всего в установлении дружеского контакта с читателем («Желанье той счастливой встречи/ С тобой иль с кем-нибудь иным»). Все эти буколические сценки и идиллические пано-

¹ Вот далеко не самый худший образчик стиля подобных путевых дневников: «И советский народ не только выдержал, не только вышел победителем из Великой Отечественной войны, но смог быстро окрепнуть и приступить к осуществлению величайшего в истории человечества плана преобразования природы, то есть снова могучим рывком вперед опередить время и выйти на самые ближние подступы к коммунизму. Вот почему, пересекая эту сухую, выжженную степь, мы уже как бы видели вокруг цветущие сады, отражающиеся в каналах, слышали свежий шум днепровской воды и не только верили, а твердо знали, что именно так и будет в самом непродолжительном времени» (*Камаев В.* Поездка на юг (1951) // *Собр. соч.: В 10 т. — М., 1984. — Т. 3. — С. 430, 431*).

рамы, ликующие аккорды и слашавые ноты были выражением *пафоса единения*, которое поэт считает высшим и самым ценным завоеванием советского общества.

«И до краев душа полна/ Теплом восторга и печали», — признается Автор. Но справедливости ради следует отметить, что в первых шести главах (а они написаны в 1951—1952 годах) печали места почти нет, безоговорочно доминирует ликующая, восторженная интонация. В этой искренней ослепленности Автора радужными картинками, не дающей возможности объективно оценивать происходящее вокруг, в этой самодовольной уверенности, что все идет у нас правильно, тоже по-своему преломилось мифологизированное сознание «простых советских людей», каким оно сформировалось к началу 1950-х годов как в силу объективных причин (победа в Отечественной войне), так и под мощнейшим повседневным воздействием официальной пропаганды.

Но «оттепельные» перемены сбили первоначальный настрой автора. Работа над «путевым дневником» затормозилась, Твардовский даже подумывал бросить ее. 6 сентября 1955 года он записывал в рабочей тетради: «Последние дни все больше спокойного, с чувством свободы примирения с мыслью (давней), что “Даль” не пойдет дальше — по той самой причине: она начата тогда, до. И дело не в том, что вещь во времени затянулась, а нельзя уже ехать по той дороге. <...> *А тут все дело в том, что нет у меня той, как до 53 г., безоговорочной веры в наличествующее благоденствие.* Там-то было с точки зрения той веры — даже критика, “редактора”. А тут так ли, сяк, а что-то не лепится»¹.

Сдвиг начался с появления замысла главы «Друг детства». Несомненно, рождение этого замысла — включить в путевой дневник эпизод встречи с человеком, возвращающимся из колымских лагерей, — было вызвано временем: после XX съезда не мог Твардовский обойти молчанием трагическую тему массовых репрессий. (Тем более что она в нем жила давно — сам поэт видел ее начало в стихотворении «Братья»².)

Работа над этой главой велась долго, в течение 1955—1956 годов, она шла мучительно трудно. «Тема страшная, взявшись, бросить нельзя — все равно что жить в комнате, где под полом труп члена семьи зарыт, а мы решили не говорить об этом и жить хорошо, и больше не убивать членов семьи. Тема многослойная. Много радиусная — туда и сюда кинься, она до всего касается — современности, войны, деревни, прошлого — революции и т.д. Может быть, опять возникает мысль, — она нерешима в лоб, а только может где-то исподволь проходить», — записывал Твардовский в своей рабочей тетради осенью 1956-го года, когда глава

¹ Знамя. — 1989. — № 7. — С. 174. Курсив в цитатах здесь и далее наш. — Авт.

² Запись от 22 апреля 1955 г. // Знамя. — 1989. — № 7. — С. 168.

в основном была уже написана, и все равно, несмотря на сомнения, — «но — нет! Во всяком случае, надо попробовать ее разработать без надежд на ближайшее доведение “до дела”. А без этого никаких “далей” у меня не может развернуться»¹.

Самые большие трудности были связаны с поиском разрешения коллизии — с преодолением инерционной тяги к благостному-умиротворяющему финалу («Вот и хорошо, ты сидел, я молчал, а теперь ты на воле, мы еще не стары, будем жить, работать»²), а фактически с поиском ответа на вопрос о *вине* — кто повинен в трагедии миллионов таких, как мой друг, и еще острее — нет ли и моей вины (хоть в какой-то мере) за то, что произошло?

Твардовский избрал путь исповеди. Он построил весь сюжет как исповедальный самоанализ Автора — тот описывает все происходящее «из себя», с вездливым, можно сказать самомучительским, фиксированием буквально всех своих чувствований при встрече с другом и после расставания с ним. Не случайно глава эта отчетливо делится на две части: первая — непосредственное описание случайной встречи на вокзальной остановке, вторая часть («воспоминательная», как окрестил ее сам Твардовский) — рефлексия героя «задним числом» на эту встречу, уже после того, как каждого позвала своя даль.

Первое узнавание — радость и... «чувство стыдное испуга». Встреча после стольких лет разлуки (точно обозначенные автором «семнадцать лет» читатель-современник догадливо переводил в хронологию: 1937 — 1954), а разговор не клеится. Что-то мешает. А мешает то, что они из разных «далей». Один — что там ни говори, а баловень судьбы, известный поэт, что «бывал в Кремле». Другой же — оттуда, с Козьмы: об этом свидетельствует и портретная подробность — «зубов казенных блеск унылый», и вроде бы шутливая фраза: «Хоть непривычно без конвоя,/ Но, так ли, сяк ли — пассажир/ Заправский: с полкой и билетом...» — и предвосхищение невеселого будущего, тоже смягченное отсылкой к знакомым по старой песне коллизиям («Жена найдет себе другого,/ А мать.../ Но если и жива...»).

Автор фиксирует мучительную психологическую подробность — оба старых друга даже начинают томиться этой минутной встречей и с нетерпением ждут сигнала к отправленью: «Стоим. И будто все вопросы./ И встреча как ни коротка,/ Но что еще без папиросы/ Могли мы делать до свистка?/ Уже его мы оба ждали,/ Когда донесся этот звук./ Нам разрешали/ Наши дали/ Друг друга выпустить из рук...»

Но уже после расставания на перроне разбуженная память лирического героя начинает напряженно работать — уж очень мно-

¹ Знамя. — 1989. — № 7. — С. 175.

² Там же.

гое разбередила эта встреча. В черновых набросках к поэме остался очень показательный диалог между друзьями:

Мы одного с тобою года
И курс прошли одних наук.
Ты знал, какой я враг народа,
Поскольку я твой первый друг.

Да, ты мне близок был и кровен —
И если где искать вины,
То я не менее виновен
Перед любым судом страны.

Ты знал, ты был со мной в ответе,
Но как же мог ты жить на свете,
Скажи-ка, друг? — Я трудно жил.

Я и теперь тоски вчерашней
Не ворошил бы без нужды.
Скажи, что просто было страшно. —
Нет, кабы так, то — полбеда...

Нет, я того не в силах разом
Облечь в обычные слова —
Еще тому страшится разум,
Как говорится, — дать права¹.

А ведь здесь в уста друга-колымчанина Твардовский вложил самый мучительный вопрос, который неминуемо вставал перед любым порядочным человеком в той исторической ситуации: как ты мог жить, — ну просто спать и есть, ходить на службу, плодиться и размножаться, зная, что рядом с тобой пропадают твои близкие, что по отношению к ним творится вопиющая несправедливость, что в твоей стране совершается кровавое зло?

Однако ответа лирический герой сейчас не может дать. Он лишь честно отбрасывает самый легкий, лежащий на поверхности ответ («просто было страшно»). Он чувствует, что причина залегает глубже, но разум не столько не может к ней пробиться, сколько «с т р а ш и т с я»(!). Можно только догадываться, почему он страшится — видимо, в самом сознании лирического героя есть какие-то очень важные для сохранения душевного равновесия табу и мифологемы, которые требовали подчинения несправедливости, творившейся именем народа, согласия со злом, освящаемым авторитетом государства и коммунистической «религии».

Но Твардовский ушел от такого поворота сюжета. Он избрал путь, который вообще-то был более тривиален, но в своей тривиальности показателен — ибо объективно соответствовал мента-

¹ Запись от 22 апреля 1955 г. // Знамя. — 1989. — № 7. — С. 167.

литету лирического героя. И так, после прощания с другом он начинает убеждать себя и читателя в том, что несмотря ни на что, несмотря на очевидную разницу в судьбах (в личных «далях»), душевная связь между ним и другом не прерывалась никогда: «Я с другом был за той стеною/ И ведал все. И хлеб тот ел...»; «Он всюду шел за мной по свету,/ Всему причастен на земле./ По одному со мной билету,/ Как равный гость, бывал в Кремле».

В этих словах немало риторики, которую не могли не заметить некоторые наиболее чуткие к фальши люди¹. Да, видимо, и сам Твардовский чувствовал, что психологическая правда характера лирического героя не могла позволить ему довольствоваться самоутешением, все равно муки совести не дают покоя, и он признается в своем чувстве вины перед другом: «Он был недремлющим недугом,/ Что столько лет горел во мне». И перед ним он оправдывается — не только и не столько за себя, сколько за свое время. Резоны, которые приводит лирический герой, весьма показательны для советского менталитета: то, что случилось с другом, конечно, огромная беда, страшная трагедия, но это случилось со всей страной, в эту кровавую круговерть был втянут весь народ. Допустить мысль, что и народ может быть неправ, что страна, государственная система может быть виноватой, герой поэмы пока еще не может:

Винить в беде своей безгласной
Страну?
 При чем же здесь страна!
<...>
Винить в своей судьбе жестокой
Народ?
 Какой же тут народ!..

А понятия «народ», «страна» изначально занимали в системе координат Твардовского место фетишей-мифологем: это свято, это то, что не подлежит критике. Вот они, те табу, посягнуть на которые «страшится разум» лирического героя.

И однако же, как ни уговаривает себя и своего друга лирический герой, душевная мука не успокоена, боль остается. Боль личной вины — если угодно, виноватости без явной вины, морального неоправдания — таков итог главы «Друг детства». Не случайно образ друга детства как постоянное напоминание о бедах, постигших народ, и о собственном «моем» неоплатном долге, «моей»

¹ «Новая ложь взамен старой» — так отнеслась к написанному в главе «Друг детства» Анна Ахматова (*Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой.* — СПб.; Харьков, 1996. — Т. 2. — С. 144). Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ» называл риторические уравнения, подобные тем, которые сделаны героем поэмы «За далью — даль», «болтовней сытых вольняшек».

(пусть неясной, недоосознанной), но мучительно саднящей душу вине перед ним, сохраняется уже до самого конца поэмы. О своем друге вспоминает Автор при посещении Александровского центра в Иркутске («Свое угрюмое наследство/ так хоронила ты, Сибирь./ И вспомнил я тебя, друг детства,/ И тех годов глухую боль...» (глава XIII. «К концу дороги»), и с обращения к нему как самому компетентному собеседнику Автор начинает самую трагическую в сущности, завершающую поэмы сюжет главу «Так это было», где речь пойдет о «культе личности» Сталина: «Мой друг пастушеского детства/ И трудных юношеских дней,/ Нам никуда с тобой не деться/ От зрелой памяти своей»¹.

Глава «Друг детства» стала кульминационным, перевальным этапом поэмы сюжета². И в свете этой главы по-иному стали выглядеть предшествующие главы. Поэт теперь явно ощутил бестактность, или — мягче скажем — неуместность, одически-ликующего захлеба. Зато мотивы печали и внутреннего самосуда, которые тоже звучали на периферии одического сюжета, обрели большую весомость в сознании Автора. И далеко не случайно уже после публикации главы IX «Друг детства» Твардовский пишет как бы задним числом главу VIII «С самим собой», которая встала в окончательном корпусе поэмы перед «Другом детства». Здесь, в восьмой главе, поэт круто сворачивает лиро-эпический сюжет путешествия в русло лирической исповеди. И теперь все, что представало перед глазами лирического героя, Автора, преобразуется в историю его собственной жизни. Даже не в историю, а в некий промежуточный итог в своем пути.

Обозревая свою собственную дорогу, Автор не впадает в гордыню. Но и не плачется в жилетку:

Нет, жизнь меня не обделила,
Добром своим не обошла.
Всего с лихвой дано мне было
В дорогу — света и тепла.

¹ Трагический парадокс — в поэме «За далью — даль» есть мотив еще одного друга, прототипом которого явно был Александр Фадеев. В главе XII «На Ангаре» к нему обращены слова Автора: «Как мне тебя недоставало./ Мой друг, ушедший навсегда...»; это о нем и его судьбе жалеет: «Ах, как горька и неправда/ Твоя седая, молодая,/ Крутой посадки голова...» Фадеев не сидел, а будучи генеральным секретарем Союза советских писателей, подписывал ордера на аресты и таким образом соучаствовал в грязном деле. Его самоубийство 13 мая 1956 г. очень многие современники связывали с муками совести перед возвращавшимися с Колымы людьми, к арестам которых в той или иной мере Фадеев был причастен. Получилось, что лирический герой поэмы оказался между двумя своими друзьями, чьи роли в исторической трагедии были диаметрально противоположны. И это тоже весьма показательное для позиции А. Твардовского.

² То обстоятельство, что Твардовский отдал именно эту главу в альманахе «Литературная Москва» (1956), одно из самых первых «оттепельных» изданий, тоже имело знаковый характер.

Но теперь уже, в отличие от радужных картин, созданных в предшествующих главах, Автор вспоминает и о страшных бедах, которые случались со страной в советское время, правда, он их не описывает, а только обозначает: «Не обошла тридцатым годом./ И сорок первым. И иным...» Но читателю-современнику этих полуднамеков было достаточно. А коли так — коли сердце Автора вобрало в себя все, что было на его веку, — без цензурной утайки и без того отбора, который диктовался соцреалистической доктриной, то и тут произошло самое главное *со-единение*: лирический герой осознает свое органическое родство со своей страной, неотрывность своей судьбы от всего, что происходило и происходит во всех ее пространственных и временных далях. И — что крайне важно, энергия единства идет *от* лирического героя к стране — это он вбирает ее в себя, это он помещает ее в своей душе, делает все, что с нею случалось, содержанием своего переживания.

Произошедший сдвиг в душе героя выразился в усилении лирической субъективности. Перестраивается характер дискурса: *лиро-эпическая картина страны в восприятии путешественника сменяется картиной души, переживающей свои отношения со страной, с ее историей и судьбой*. В этом отношении поэма Твардовского начинает сближаться с тем типом лирической поэмы, который стал во второй половине 1950-х годов одной из популярных «форм времени» (В. Луговской «Середина века», В. Федоров «Проданная Венера», Я. Смеляков «Строгая любовь»). Однако «За далью — даль» имеет существенные отличия от них. Прежде всего в поэме Твардовского выше лирический, исповедальный накал: ранее избранная форма путевого дневника становится действительно дневником лирическим — запись Автора о себе как центральном герое поэмы. И это повлекло за собой значительное усиление психологического драматизма: уже в середине сюжета поэмы, после встречи с другом, главным промежуточным итогом самоанализа для лирического героя становится мужественное решение — преодолеть себя, встать над собственной робостью:

Еще и впредь мне будет трудно,
Но чтобы страшно — никогда.

После главы «Друг детства» автор-герой вступает в полосу ревизии своих связей со страной и ее историей. С одной стороны, он остро чувствует, как собственные раны, те беды, которые случались со страной на его веку. С другой стороны, в свете открывшихся глубинных, кровных связей с большой и малой родиной он, может быть, впервые начинает проникаться сознанием своей личной ответственности за все дурное, мрачное, жестокое, что творилось в стране и со страной при нем. И суд Автора над собой все взыскательней и суровой. Одно дело было журить себя в традиционном соцреалистическом духе, как то было в главе VI («Литера-

турный разговор»), где всю вину за трусость, за самоцензуру, именуемую «внутренним редактором», герой-поэт сваливал на душевную леность. Другое — судить себя за невольное предательство, за молчаливое соглашательство с беззаконием, с преступлениями государственного режима.

Не случайно развязкой лирического сюжета стала глава «Так это было», где главное место занимает осмысление «культы личности» Сталина. Это уже третья редакция, существенно отличающаяся от первых двух¹. При сопоставлении третьей редакции с первыми двумя прежде всего бросается в глаза эволюция оценок, которые даются Сталину и его деяниям. Вот только один пример этой перемены. В журнальном варианте было: «И пусть тех лет минувших память/ Запечатлела нам черты/ Его нележкой временами,/ Крутой и властной правоты». А в окончательном сказано иначе: «Не зря, должно быть, сын Востока,/ Он до конца являл черты/ Своей крутой, своей жестокой/ Неправоты./ И правоты».

Но главное здесь — перемена в характере рефлексии лирического героя на собственное восприятие Сталина. Он не может не признавать того, что вместе с другими испытывал к Сталину самые возвышенные чувства: «Мы звали — станем ли лукавить? —/ Его отцом в семье-стране./ Тут ни убавить, ни прибавить, —/ Так это было на земле»; «Мы этой воле доверяли/ Никак не меньше, чем себе»; «Ему, кто вел нас в бой и ведал,/ Какими быть грядущим дням,/ Мы все обязаны победой,/ Как ею он обязан нам...» Однако теперь лирический герой, обогащенный новым, горьким знанием, по-иному прочитывает деяния вождя всех народов, и оживает в памяти то, что ранее отчего-то не фиксировалось нашим сознанием. И то, что при Сталине же «мы сами вплоть до Волги/ Сдавали чохом города», и то, «Что в час лихой, закон презрев,/ Он мог на целые народы/ Обрушить свой верховный гнев», и то, что «Уже и сам себя нередко/ Он в третьем называл лице». Можно полагать, что такая избирательность памяти не была просто следствием ослепленности или запуганности, это скорее всего — защитный рефлекс психики, охотно реагирующей на то, что совпадает с ожиданием, и пропускающей мимо себя то, что может нарушить душевный покой, пошатнуть веру в собственные фетиши. Но сейчас герой Твардовского не ищет оправданий такому спасительному психологическому феномену. Более того, он упрекает себя и своих коллег-поэтов в том, что они сами способствовали возникновению «культы личности» Сталина — сами превозносили его в своих стихах, сами приписали ему чудодейственные свойства:

¹ Первые две редакции этой главы печатались в «Новом мире» (1953. — № 6; 1954. — № 3), а последняя, третья, увидела свет на страницах главного партийного органа — газеты «Правда» (1960. — 29 апреля).

Не мы ль, певцы почетной темы,
Мир извещавшие спроста,
Что и о нем самом поэмы
Нам лично он вложил в уста.

Не те ли все, что в чинном зале
И рта открыв ему не дав,
Уже, вставая, восклицали:
Ура! Он снова будет прав.

«Певцы почетной темы» — это только пример, частный вариант обожествления Сталина. А в общем-то «культ личности», утверждает Твардовский, в огромной мере есть порождение массового сознания: «О людях речь идет, а люди/ Богов не сами ли творят?» Эта афористическая формула представлена в таком контексте, где осуждение соседствует со снисходительностью. Это очень характерно для этической позиции Твардовского — если слабость проявил народ, то тут осуждать некого. Здесь логика такова — все виноватыми быть не могут. Но все же очевиден сдвиг в позиции Автора-героя по сравнению с главой «Друг детства»: там его сознание еще не принимало даже мысли о том, что целый народ может быть в чем-то виноват.

Но с самого себя лирический герой ответственности за историю своей родины не снимает: «Я жил, я был — за все на свете/ Я отвечаю головой». Его предшественник, Василий Теркин, говорил нечто подобное: «Нынче мы в ответе —/ За Россию, за народ и за все на свете». Близко, да не совсем. Теркинское «мы» разбавляло ответственность на всех, да и трагическая ситуация войны, и какой войны — Отечественной! — требовала от каждого гражданина быть ответственным за всю страну. Герой поэмы «За далью — даль» живет в относительно бестревожное, мирное время, но душу свою он растревожил памятью о трагических временах. И ответственность за все, что было, он ни с кем не делит, а взваливает ее только на свои плечи.

В лице лирического героя поэмы «простой советский человек» выделил себя из массы напряженным, концентрированным чувством личной исторической ответственности. За это обретение он готов платить по самому крупному счету. Хотя даже в главе «Так это было» и в последней главе «До новой дали», выполняющей роль эпилога, Автор не удерживается на той трагедийной высоте, которая была набрана в процессе размышления-переживания о «культе»: сказалась инерционная установка на благополучный финал, с непременно «светлым будущим», с патетической кодой («Нелегко путь./ Но ветер века —/ Он в наши дует паруса»).

Видимо, такое завершение поэмы дало основание Борису Слуцкому заключить, что и в поэме «За далью — даль» Твардовский вернулся к «своей главной линии — реалистического мифа,

современной сказки»¹. Но наш анализ дает основания утверждать, что поэма «За далью — даль» представляет собой нагляднейшее свидетельство мучительного процесса выламывания Твардовского из канонических рамок соцреализма, однако пока поэт еще не смог вырваться за пределы нормативной парадигмы. И причина тому не художественная инерция, а собственное мировосприятие поэта: он еще не мог отказаться от тех символов веры, на которых формировался как личность и как художник.

Об этом свидетельствуют его собственные размышления, вызванные крайне противоречивой реакцией читателей на публикацию в 1960 году главы «Так это было», а затем и всей поэмы. Как записывал в своей рабочей тетради Твардовский: «Дурные письма делятся на два взаимоисключающих ряда: 1) как смеешь охаивать и 2) как смеешь восхвалять, оправдывать. Точно читают одним глазом: этот видит только это, тот только то... Я впервые испытываю воздействие незнакомой мне ранее волны — волны осуждения, негодования, презрения, обличения в продажности и т.п.»². Как бы отвечая своим обвинителям, Твардовский писал: «Для меня не было иного Сталина, кроме того, о каком речь идет, для моего поколения. Ни одного слова не написал я и здесь из соображений мелкой корысти»³. Самооправдания Твардовского, конечно, очень ценны сами по себе, безотносительно к его произведениям — как своего рода психологический документ эпохи, как оттиск самосознания определенной, может быть, даже большей части целого поколения, выросшего при Советской власти. Но если мы вспомним, что к этому самому поколению принадлежали и лидер «октябристов» Кочетов, и лидер диссидентов Солженицын, то и позиция Твардовского предстанет в более объективном свете: он категорически расходился со сталинистами типа Кочетова, ему близок разоблачительный пафос Солженицына, но чужд его последовательный радикализм в отношении к советскому политическому строю. Политическая позиция Твардовского для нас важна прежде всего как позиция автора произведения, ибо преобразованная в исповедь лирического героя на миру, она уже становится объективированным выражением определенного менталитета, а именно — того субъективного отношения ко времени и к самым мучительным его вопросам, что оказалось в высшей степени характерным для «простого советского человека», который не мог в те годы не задаваться мучительными вопросами: какова мера моей причастности к кровавым злодеяниям, к массовому террору, к идеологическому порабощению, осуществлявшимся правящим режимом в моей стране в моем присутствии? Ответствен ли я,

¹ *Слуцкий Б.* О других и о себе. — С. 42. (Б-ка журнала «Огонек».)

² Запись от 5 июня 1960 г. // *Знамя.* — 1989. — № 9. — С. 185.

³ *Знамя.* — 1989. — № 9. — С. 185.

если даже не понимал происходящего или каким-то образом не ведал, что творилось? И те половинчатые ответы, которые нашупывает лирический герой, где сквозь осуждение нет-нет да и промелькнут почитительные ноты («та непреклонность отчей воли», «на тризне грозного отца» и т.п.), те попытки оправдательного объяснения, где смелость соседствует с робостью, не случайно пришлось по душе широкому кругу читателей. Как и герой поэмы «За далью — даль», все они в ту пору еще не избавились окончательно от той мифологии, которую впитали в себя в 1930—1940-е годы, пришедшиеся на пору их юности и молодости. Иное дело, что Твардовский как автор так и не поднялся в поэме над самосознанием своего лирического героя. Они оказались слишком тождественны друг другу¹.

Поэма «По праву памяти»

Однако после поэмы «За далью — даль» наступил новый творческий кризис. За четыре года, с 1961-го по 1964-й, было написано всего восемь стихотворений. Не будет ошибкой предположить, что очередную творческую «саморевизию» Твардовский переживал не без влияния тех новых явлений в литературе начала 1960-х годов, которые крепко потрясли привычные идеологические и эстетические устои. Например, сам поэт отмечал в рабочих тетрадях огромное впечатление, которое он испытал, прочитав рукопись романа Гроссмана «Жизнь и судьба»: «Это из тех книг, по прочтении которых чувствуешь день за днем, что что-то в тебе и с тобой совершилось серьезное, что это какой-то этап в развитии твоего сознания, что отдельно от этого ты уже не можешь думать (совсем отдельно) о чем-либо другом и о собственных своих делах в частности»². Несомненно, явление Солженицына, каждую строчку которого Твардовский, что называется, пропустил через свою душу, тоже заставило посмотреть на действительность иначе³. Ко-

¹ После завершения поэмы Твардовский испытывал неудовлетворенность собой, хотя и находил себе оправдания: «Впервые, может быть, тронул в упор то, что выходит за пределы только литературы. Но, может быть, все же чего-то недотянул, а дотянул бы, так и не вышел бы в свет, не тронул бы и того, что так или иначе тронул» (Запись от 5 июня 1960 г. // Знамя. — 1989. — № 9. — С. 185). Самооправдание, тоже очень характерное для своего времени — при всей своей моральной уязвимости оно не лишено здравого и благородного смысла.

² Запись от 6 октября 1960 г. // Знамя. — 1989. — № 9. — С. 201.

³ Твардовский был убежден, что «Один день Ивана Денисовича» — это поворотная веха в развитии всей отечественной литературы, и уверенно утверждал, что влияние Солженицына испытали многие крупные художники. См.: *Твардовский А. По случаю юбилея* // Новый мир. — 1965. — № 1. Да, видимо, не случайно свою последнюю поэму «По праву памяти» Твардовский дал прочитать Солженицыну: «В июле подарил верстку мне и очень просил написать, как она мне» (*Солженицын А. Бодался теленок с дубом* // Новый мир. — 1991. — № 7. — С. 110).

роче говоря, все эти факторы — социальные, идеологические, творческие, взятые вместе, и прежде всего непреодолимость косного характера тоталитарной системы, все более становящаяся очевидной ее несовместимость с провозглашаемыми ею прекрасными идеалами, имитация прогресса — спровоцировали новый творческий кризис поэта и одновременно подталкивали к выходу из него. Так начался новый, последний этап в творчестве Александра Твардовского. Знаком его начала стал цикл стихотворений «Памяти матери», опубликованный в январской книжке «Нового мира» за 1965 год. Впоследствии вместе с другими родственными по философскому пафосу стихами они составили книгу «Из лирики этих лет» (1969)¹. И в те же годы была написана поэма «По праву памяти».

Поэма «По праву памяти» (1968 — 1969) самым непосредственным образом связана с поэмой «За далью — даль». В ней автор додумывает и договаривает то, чего не смог выразить ранее, решительнее, чем когда-либо прежде, освобождается от идеологических мифов и эстетических догм. И делает он это в такой открытой форме, где лирическая медитация неотделима от публицистической инвективы². В поэме «По праву памяти» лирический сюжет не «привязан» к объективированной фабуле, как то было в «Далях» (фабула дорожных впечатлений), здесь лирическое начало господствует безоговорочно — сцепление трех глав, из которых поэма состоит, мотивируется только динамикой мысли и накалом чувства Автора-героя, переживающего свои отношения с эпохой.

Уже в первой главе («Перед отлетом»), где Автор вспоминает свою юность, с ее самыми радужными надеждами («Мы повторяли, что напасти/ Нам никакие нипочем,/ Но сами ждали только счастья,/ Тому был возраст обучен»), в сущности, опровергается соцреалистический канон обязательного оптимизма, ибо умудренный жизнью Автор уже знает, какие «метелицы» и «хороводы» закружатся над родным краем.

Мотив юности, заявленный в первой главе, становится источником темы Отца и Сына, которая занимает центральное место во

¹ Уже в первых откликах отмечалась значительность этой книги Твардовского. См.: *Лакшин В.* Новая лирика Твардовского // *День поэзии.* — М., 1971; *Смеяков Я.* Лирика большого гражданства // *Новый мир.* — 1972. — № 6.

² Оригинальный анализ поэмы «По праву памяти» сделан в монографии Т.А.Снигиревой «А.Т.Твардовский. Поэт и его эпоха» (Екатеринбург, 1997. — С. 114—120). Примечательно, что исследователь акцентирует внимание на «напряженном диалогизме» поэмы и показывает его в новом для Твардовского преломлении — через столкновение в зоне «чужого слова» двух стилистических пластов: с одной стороны, почти всегда пародируемых идеологических формул и ярлыков, а с другой — «реминисценций народно-поэтического и литературного характера, отсылающих к проверенному веками духовно-этическому потенциалу» (С. 116).

второй главе («Сын за отца не отвечает»). В этой главе мотив «За все в ответе», который вызрел в поэме «За далью — даль», получает непосредственное продолжение и развитие — он как бы персонафицировался, став драматической темой ответственности сына за собственного отца. Ведя полемику с неназванными, но вполне узнаваемыми противниками (теми, кто всячески старался восстановить «до-оттепельные» порядки), Твардовский парадоксально поворачивает разными смысловыми гранями знаменитую сталинскую формулировку «Сын за отца не отвечает». Она всегда интерпретировалась как некий спасательный круг, который сердобольный и справедливый вождь бросал несчастным изгоям, запятнанным родством с «врагами народа». Но герой поэмы гордо отвергает такую подачку, он не собирается получать право на благополучие ценой предательства отца, ему представляется куда более резонным совершенно противоположный выбор: «А вдруг тот сын (а не сынок!)/ Права такие получая,/ И за отца ответить мог?» И в самом деле, он берется отвечать за своего отца, отвечать — в смысле защищать, заступаться. И сын отвечает тем, что отстаивает человеческое достоинство отца. И делает это художнически — он создает пластически зримый образ великого труженика-крестьянина. Одно только мощное описание рук отца чего стоит:

В узлах из жил и сухожилий,
В мослах поскрюченных перстов...
<...>
Те руки, что свою волей —
Ни разогнуть, ни сжать в кулак:
Отдельных не было мозолей —
Сплошная —
Подлинно кулак!

А далее, по лирической логике развертывания ассоциативной цепи, мотив ответственности за родного отца перетекает в тему ответа «за всеобщего отца». В этом контексте понятие «быть в ответе» наполняется иной семантикой — оно означает «нести вину», «расплачиваться за причиненное зло». Теперь уже герой Твардовского не ищет никаких оправданий себе и всем, кто если и не участвовал в злодеяниях сталинского режима, то молчаливо присутствовал при них. Расплатой становятся неизбежные нравственные муки: «И длится суд десятилетий,/ И не видать еще конца». Это неявный, тайный совестный суд, который — полагает Твардовский — учиняет над собою всякий порядочный человек, переживший те времена.

А третья глава («О памяти») непосредственно, без зазора, примыкает к финалу предыдущей главы. Ибо «суд десятилетий» — это и есть суд памяти. Отказ от памяти, запрет на память — это отказ от суда, от покаяния и искупления вины. Вот почему Твардовско-

го так возмутили негласные установки пришедших к власти душителей «оттепели»: «Забыть, забыть велят безмолвно,/ Хотят в забвенье утопить/ Живую быть. И чтобы волны/ Над ней сомкнулись. Быль — забыть!» Герой поэмы категорически не соглашается с идеологией правителей, и на этот раз не только отказывается плясать под их дудку, но готов — хоть в одиночку — стоять на своем («А я — не те уже годочки —/ Не вправе я себе отсрочки/ Предоставлять»). И это их, вроде бы всемогущих властителей огромной державы, поэт предупреждает мудрым укором: «Кто прячет прошлое ревниво,/ Тот вряд ли с будущим в ладу».

Поэма «По праву памяти», продолжая и развивая тематические линии поэмы «За далью — даль», оставалась в русле того стиля, который задавал тон и пафос «Далей»: это тот же лирико-публицистический тон, только существенно изменивший свою эмоциональную доминанту — теперь в нем господствует пафос гражданского протеста, открытого вызова правящему режиму. Не случайно она так и не была разрешена к печати при жизни поэта, а увидела свет только в годы «перестройки».

**«Я сам дознаюсь, доищуся»:
герой книги «Из лирики этих лет»**

С начала, а вернее, с предчувствия «оттепели» горизонт лирического мировидения Твардовского значительно раздвигается. Одновременно с традиционной для него озабоченностью социальными проблемами поэт все более погружался в глубь философских переживаний, в осмысление тех вопросов, которые называют «последними». Об этом свидетельствует книга «Из лирики этих лет», в которой собраны стихотворения, написанные Твардовским в течение 1950—1960-х годов. Причем самой существенной особенностью книги «Из лирики этих лет» является постоянная взаимокоррекция философского и социального планов, эта взаимокоррекция и превращает сборник стихотворений в целостный художественный организм — в книгу стихов.

Если попытаться одной формулой обозначить содержание книги «Из лирики этих лет», то, наверно, она может звучать так: это обстоятельное, несуетное, достойное и одновременно беспощадное к себе углубление «простого советского человека» в собственные духовные первоосновы.

Центральный образ в книге — ее лирический герой. Автобиографическая основа этого образа очевидна, что подчеркивается и самоаттестациями («И я, чей хлеб насущный — слово,/ Основа всех моих основ»), и немалым числом упоминаний профессиональных проблем (вроде: «Не много надобно труда,/ Уменья и отваги,/ чтоб строчки в рифму, хоть куда/ Составить на бумаге»), и прямыми обращениями к коллегам по литературному цеху

(«Моим критикам», «Собратьям по перу»), и даже признаниями в своих чисто авторских тревогах («Уже впереди/ развернули газету, // На третьей странице/ стихов моих нету»). Но автобиографизм здесь важен вовсе не в качестве свидетельства достоверности опыта, он важен тем, что носителем опыта является *Поэт*. И сборник «Из лирики этих лет» — это исповедь Поэта. А Поэт в лирике Твардовского 1950—1960-х годов есть тот, кто исполняет особую духовную миссию, подобно древним аэдам, бардам, боянам. Если в предшествующие годы Поэт Твардовского не без гордости называл себя «слугой народа», что полностью соответствовало соцреалистической концепции художника-творца, то теперь выражение «слуга народа» употребляется им с немалой толикой иронии: «В чем хочешь человечество вини/ И самого себя, слуга народа,/ Тут ни при чем природа и погода». В лирике Твардовского «этих лет» Поэт восстанавливает свой изначальный, «онтологический» статус — роль «властителя дум», «глашатая истин вековых».

Герой лирики «этих лет» — человек, проживший немалый срок на земле, с полным основанием выносит на люди свое нравственное кредо — и делает он это с бескомпромиссной прямоотой, в отточенной афористической форме, которая сама по себе есть знак выстраданности чувства и «отшлифованности» мысли.

Лирический герой стихотворений Твардовского (а в поэмах — собственно Автор как непосредственный творец поэтического дискурса) всегда стремился расслышать голоса других, теперь он хочет быть услышанным другими. Он всегда старался помочь простым людям выразить свои думы и чувства (отсюда такое обилие «ролевых персонажей» в его лирике 1930—1940-х годов), теперь он хочет, чтобы его собственные мысли и чувства стали достоянием простых людей. С самых первых своих шагов в литературе он считал своим долгом «записывать» массовое сознание, общенародные чувствования — и невольно излагал мировосприятие на уровне некоего «усредненного менталитета». Теперь он излагает свой опыт, обретенный ценой душевных страданий, сосредоточенных размышлений, если угодно — профессионального, высококвалифицированного поэтического восприятия и анализа жизни.

Но главное — он живет ощущением какой-то родовой, генетической связи всего, что происходит сегодня, с прошлым. И в облике первого космонавта, «разведчика мироздания», он видит родство с летчиками Великой Отечественной войны: «там тоже, отправляясь на задание, в свой космос хлопцы делали разбег». (Как уместно и значимо здесь поменялись привычными местами «разведчик» и «космос».) И в посаженных дедом деревцах он видит воплощение высокого философского смысла: «Они для нас ведут безмолвно связь от одного к другому поколению». И свою жизнь на земле он видит начатой в делах своих предшественников и продолженной в грянувших свершениях потомков:

И нашей связаны порукой,
Мы вместе знаем чуда:
Мы слышим в вечности друг друга
И различаем голоса.

(«Ты дура, смерть: грозишься людям...»)

Как видно из приведенных выше строк, свою собственную жизнь, столь тесно связанную с «этими днями», герой Твардовского мерит критериями Вечности. Мотив Вечности впервые прозвучал в стихотворении «Мне памятно, как умирал мой дед», написанном еще в 1951 году. Здесь смерть близкого человека переживается лирическим героем не просто как утрата, а как со-умирание: «И всякий раз, как я кого терял,/ Мне годы ближе к сердцу подступали,/ И я какой-то частью умирал,/ С любимым из них как будто числясь в паре». Это стихотворение можно считать завязкой философского, точнее — экзистенциального по содержанию, метасюжета, который стал постепенно набирать силу в книге «Из лирики этих лет».

А кульминацией этого сквозного метасюжета стал цикл «Памяти матери» (1965), состоящий из четырех стихотворений¹. В первом стихотворении («Прощаемся мы с матерями...») звучит мотив осознания утраты, которую уже не восполнить, герой проникается чувством неисполненного долга перед матерью. Во втором стихотворении («В краю, куда их вывезли гуртом») в прямой связи с сиюминутной ситуацией к герою приходит воспоминание о материнских воспоминаниях про то, «как не хотелось там ей помирать, —/ Уж очень было кладбище немилое», и про то, что в том ссыльном краю «ей виделись во сне/ Не столько двор со всеми справками,/ А взгорок тот в родимой стороне/ С крестами под березами кудрявыми». И хоть завершается стихотворение трагической констатацией исчезновения и плоти, и духа («А тех берез кудрявых — их давно/ На свете нету. Сниться больше нечему»), однако вот это воспоминание о воспоминании оказывается той нитью, которая становится способом некоего восполнения долга перед матерью — через любовное сохранение ее душевного опыта. При этом психологический мотив внутреннего суда сына над собою не утихает, более того, в третьем стихотворении («В краю, куда их вывезли гуртом») он даже усиливается тем, что лирический герой ловит себя на стыдном желании ускорить печальную процедуру, которую и так «рывком — без передышки», с «пожарным навыком», проделывают могильщики: «Ведь ты и сам готов помочь,/ Чтоб только все — еще короче». И однако в завершающемся, четвертом стихотворении («Ты откуда эту лесню,/ Мать, на

¹ Кульминационное значение этого цикла во всем корпусе сборника «Из лирики этих лет» было отмечено в одной из первых рецензий на него. См.: *Еремев А.* Разговор с эпохой // *Сибирские огни.* — 1969. — № 3. — С. 171—173.

старость запаса?») мотив «вспоминания о воспоминании» уже доминирует. Печальная, проникнутая тоскою по родной земле песня матери с ее печальным рефреном — обращением к «перевозчику-водогребщику», уже не просто воспроизводит лирическим героем — он входит в ее лад, подхватывает и развивает трагический мотив метафорой (про «последний перевоз») и фиксацией неумолимого движения жизни («перевозчик-водогребщик, *парень молодой*» обрел в медитации лирического героя лик деревенского Харона — «перевозчик-водогребщик, *старичок седой*»). Песня матери стала песней сына — так он совершает благодарный акт продления жизни ее души.

В развитии экзистенциального метасюжета, пронизывающего книгу «Из лирики этих лет», есть своя динамика. Она проявляется в усилении элегических мотивов. Если поначалу лирический герой без особых затруднений, бодрым четырехстопным ямбом разделялся со смертью («Ты дура, смерть, грозишься людям/ Своей бездонной пустотой,/ А мы условились, что будем/ И за твоею жить чертой», 1955), то уже несколько позже экзистенциальное чувство у него усложняется, становясь диалогическим. Показательный пример тому — своеобразная «двойчатка» стихотворений, написанных в 1957 году: в первом — все та же, в общем-то весьма характерная для соцреалистической ментальности, победительная интонация: «Я полон веры несомненной,/ Что жизнь — как быстро ни бежит, —/ Она не так уже мгновенна/ И мне вполне принадлежит». Во втором стихотворении интонация вроде бы не меняется, но под нее подводится весьма строгое, если не сказать — жесткое — основание: «Не знаю, как бы я любил/ Весь этот мир, бегущий мимо,/ Когда б не убыль прежних сил,/ Не счет годов необратимый». Теперь лирический герой понимает, что как раз в силу того, что он подлежит, «как все, отставке безусловной», в его душе, «вовек неомраченной»(!), и рождается «та жизни выстрададанной сласть,/ Та вера, воля. Страсть и власть,/ Что стоит мук и смерти черной».

Следующей фазой в развитии экзистенциального метасюжета, наметившейся в стихах рубежа 1950—1960-х годов, стали упорные размышления о диалектике рождения и смерти, обновления и старения, радости бытия и горечи ухода. Например, в стихотворении «Новоселье» (1955—1959) автор вкладывает в уста своего «ролевого героя», старика, горькое вопрошание:

Дом — как дом. Крылечко. Сени,
Все не на день — на года.
Все мне в жизни новоселье.
Это — да. А жить когда?

И все же человек, проживший долгую и очень трудную жизнь — ее вехи (революция, перераспределение земель, коллективизация,

война) отмечены в его рассказе — следует мужественному завету: «Ты хоть завтра собирайся/ Помирать, а жито сей!»

Стихотворение «Новоселье» — это крайне редкий у позднего Твардовского случай ролевой лирики. Но во множестве других стихотворений, где субъектом сознания выступает лирический герой, его экзистенциальные размышления окрашены такой же интонацией. С одной стороны, он все пронзительнее воспринимает бытие — чего стоит один только вроде бы вскользь брошенный оксюморон «И дорога до смерти жизнь» (в стихотворении «Изведав жар такой работы», 1965), или вот это почти по-стариковски жалостливое: «На дне моей жизни,/ на самом донышке/ Захочется мне/ посидеть на солнышке/, На теплом пенушке» (1967), или вот это — щемящее: «Так свеж и ясен этот мир осенний,/ Так сладок каждый вдох и выдох мой» (1968). А с другой стороны, он принимает законы бытия такими, как они есть — не закрывая на них глаза, не ужасаясь их суровой изнанкой, взыскательно требует с себя мудрой трезвости и мужского бесстрашия перед их лицом: «Ты не в восторге?/ Сроки наши кратки?/ Ты что иное мог бы предложить?» («Посаженные дедом деревца», 1965), сходные мотивы звучали и ранее — в стихотворении «Горные тропы» (1960), и позже — «Все сроки кратки в этом мире», 1965). Эта, можно сказать, *эпическая объективность* отношения к вечному круговороту расцвета и увядания, жизни и смерти, издревле входящая в свод народной мудрости, стала личным обретением героя поздней лирики Твардовского: «Здравствуй, любая пора,/ И проходи по порядку» — это финальная строчка в одном из последних стихотворений поэта («Чуть зацветет Иван-чай», 1967).

Но эпическая объективность, так или иначе несущая на себе печать судьбы, жесткой зависимости от рока, подвергается у Твардовского определенной, и весьма показательной, коррекции. В экзистенциальных размышлениях лирического героя Твардовского существенны два диалогически соотнесенных момента. Первый — он решительно чужд всякого рода иллюзий насчет вечности, отменяет всякого рода утешительные утопии. Читаем стихотворение «Листва отпылала» (1966), которое открывается картиной «доброй осени», естественно вызывающей у любующегося ею героя пасторальные мечты о столь же доброй старости:

Ах, добрая осень.

Такую бы добрую старость:

Чтоб вовсе она

не казалась досрочной, случайной

И все завершалось,

как нынешний год урожайный;

Чтоб малые только

ее возвещали недуги

И шла бы она
под уклон безо всякой натуги.

И однако — герой не поддается утешительному соблазну, он с полной ясностью понимает несбыточность такой пасторали в этой земной жизни:

Но только в забвенье
тревоги и боли насущной
Доступны утехи
и этой мечты простодушной.

Второй момент в размышлениях героя таков. Отчетливо и безиллюзорно понимая суровость законов бытия, он далек от самоуничтожения даже перед самой Вечностью, более того — при случае он без ложной скромности отмечает и свой собственный вклад в нее. Именно таким, парадоксальным образом поворачивается мысль и чувство в стихотворении «Спасибо за утро такое» (1966):

Спасибо за утро такое,
За тихие эти часы
Лесного — не сна, а покоя,
Безмолвной морозной красы.
<...>
За тихое, легкое счастье —
Не знаю. Чему иль кому —
Спасибо, но, может, отчасти
Сегодня — себе самому.

Выходит, что утро, этот природный феномен, наполнилось ценностным смыслом не только под воздействием онтологических процессов, но и благодаря душевным усилиям человека, который сегодня украсил мир своим творением — добрым ли делом, мудрой ли мыслью, талантливой строкой. Подобная коррекция объективного отношения к бытию-небытию свидетельствует о глубинном драматизме душевного состояния героя, передает то напряжение воли, которым дается ему его экзистенциальная стойкость и ровность.

В стихах Твардовского второй половины 1960-х годов трагические краски ступают. Лирический герой даже в картинах расцвета природы видит предвестья увядания: «И даже свежий блеск в росе/ Листвы, еще не запыленной,/ Сродни той мертвенной красе,/ Что у листвы вечнозеленой» («Все сроки кратки в этом мире»); и даже «июль — макушка лета» воспринимается как «дневного убыль света», «А с липового света/ Считай, что песня спета...» И все чаще и чаще в стихах Твардовского звучит мотивы подведения итогов, прощания, приуготовления к уходу. Причем нередко эти мотивы окрашены легким налетом иронии: «Справляй дела и тем же чередом/ Без паники укладывай вещички» — это финал

еще одного из «осенних» стихов поэта (1967), а в одном из самых последних стихов («Что нужно, чтобы жить с умом?», 1969) поэт создает такой вот каламбур из печальной метафоры и медицинского термина: «Но каждый час *готовым быть к отлету*» и «Он все равно тебя врасплох/ Застигнет, час *летальный*». Так мужественный человек маскирует свою печаль.

И одновременно с усилением прощальных, элегических мотивов в лирике Твардовского все мощнее звучит мотив нравственного самостоянья.

Впервые Твардовский с невиданной доселе в «легальной» советской литературе смелостью противопоставил собственное, личное «я» поэта официальному мнению еще в середине 1950-х годов. Тогда-то и родилось стихотворение «Моим критикам» (1956):

Все учить вы меня норовите,
Преподашь немудреный совет.
Чтобы пел я, не слыша, не видя,
Только зная: что можно, что нет...
Но нельзя не иметь мне в расчете,
Что потом, по прошествии лет,
Вы же лекцию мне и прочтете:
Где ж ты был, что ж ты видел, поэт?

Вообще-то это стихотворение очень личное — оно явилось ответом на нападки, которым поэт подвергся за попытку напечатать поэму «Теркин на том свете», но объективно оно оказалось откликом на исторический момент — тогда начались атаки на первые ростки «оттепели». Однако позже, спустя два года, Твардовский уже развивает мотив самостоянья творческой личности не в связи с конкретной политической ситуацией, а в куда более широком контексте:

Вся суть в одном-единственном завете:
То, что скажу, до времени тая,
Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых, — знаю только я.

Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Не скажет — пусть себе он бог.

А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

(1958)

Но именно в стихах, написанных Твардовским в самые последние годы жизни, по мере разрастания экзистенциального мотив-

ва, проникнутого философской «светлой печалью», и — уже на этой основе — происходит расширение «зоны» собственного достоинства. Герой Твардовского теперь не только не испытывает прежнего пиетета перед последним словом из Кремля, он уже не чувствует робости перед магией так называемого «общественного мнения». Скорее наоборот — в нем вскипает сопротивление любым, даже самым авторитетным стереотипам, он упрямо отстаивает право человека быть самим собой и не равняться по общему ранжиру.

Я сам дознаюсь, доищусь
До всех моих просчетов.
Я их припомню наизусть, —
Не по готовым нотам.

Мне проку нет, — я сам большой, —
В смешной самозащите.
Не стойте только над душой,
Над ухом не дышите.

(1967)

К обидам горьким собственной персоны
Не призывать участия добрых душ.
Жить, как живешь, своей страдой бессонной,
Взялся за гуж — не говори: не дуж.

С тропы своей ни в чем не сступая,
Не отступая — быть самим собой.
Так со своей управиться судьбой,
Чтоб в ней себя нашла судьба любая,
И чью-то душу отпустила боль.

(1968)

В политическом контексте времени, когда начали «сворачивать» «оттепель», эти стихи воспринимались как акт мужественного противостояния политическому диктату. Центральное место в системе личностных ценностей героя поздней лирики Твардовского заняло понятие *достоинства*. Но понятие достоинства выходит в поздней лирике Твардовского далеко за границы полемического отклика на злобу дня, ибо оно не на политике и даже не на идеологии замешано. Достоинство героя Твардовского зиждется на мудрости *бытийного* самосознания — опытом собственной некроткой жизни он воочию убеждался в связи времен и поколений, мысленно он уже побывал за последней гранью, мысленно он уже заглянул туда, за край. Мысленно он уже пережил трагедию небытия — пусть через сопричастность с актом смерти деда и матери, через душевный контакт с теми, кто полег на Отечественной (см. стихотворение «Я знаю, никакой моей вины./В том, что другие не пришли с войны...»). То, что считается самым страшным, он уже постиг, душою освоил, а точнее — овладел духовно. Так кого и чего ему бояться после всего *этого*? Что такое очерд-

ное постановление ЦК или еще какая-нибудь правительственно-партийная страшилка перед трагическим величием Бытия—Небытия, в какое сравнение с великим законом преемственности рода людского и всего живого на земле (от материнской песни, от посаженного дедом деревца, от голосов ушедших друзей) всякие там «идеологические накачки» и цензурные запреты?!

Стихи Твардовского, увидевшие свет в «новомировских» подборках 1965—1969 годов, поражали читателей-современников пафосом социального бесстрашия, опирающегося на философское достоинство. Эстетический эффект при этом усиливался удивительной естественностью, органичностью произнесения, кажущейся непринотливостью поэтики в целом. Собственно, это все та же «поэтика безыскусности», которую Твардовский разрабатывал с самого начала своего пути в литературе. Но в «лирике этих лет» эффект безыскусности достигается не через обращение к традициям хорошей лирики, а скорее через усиление медитативности, раздумчивости, при этом «заземленной» живым народным словом, свежим просторечием, незамысловатым фразеологическим оборотом.

Безыскусность у Твардовского не просто создает атмосферу доверительного общения с читателем, хотя и это очень важно, безыскусность — это принцип поэтики, обладающий огромной содержательностью. И когда мы слышим из уст лирического героя: «А что ж ты, собственно, хотел?/ Ты думал: счастье — шутки?» или почти частушечное «Дрова как будто и сухи./ Да не играет печка./ Стихи как будто и стихи./ Да правды ни словечка», или вот это исповедальное: «Мне нужно, дорого до слез/ В итоге — твердое сознание,/ Что честно я тянул мой воз» и т.п., то возникает ощущение, что это говорит свой, родной, близкий человек, наш друг и брат, что говорит он то, что мы сами смутно чувствуем, до чего мы сами мучительно додумываемся. А он выражает собою и оформляет *своим* словом *наше* сознание. Такой же бескорыстно общий смысл, лично добытый самим лирическим героем, но даримый всем нам вместе и каждому из нас в отдельности, имеют великолепные афоризмы Твардовского: «Верно — горшки обжигают не боги./ Но обжигают их — мастера!», «Не штука быть себя моложе,/ Труднее быть себя зрелей» и множество других, щедро рассеянных в стихотворениях. Буквально на глазах читателя поэт преображает наш общий словесный «сумбур», обычный и до стертости привычный словесный сор в отточенные афоризмы, стуски мудрости. Эти афоризмы, кажется, рождены были вековым опытом народа, а лирический герой их лишь произнес, ничуть не претендуя на авторство. Свою мудрость он делает нашим общим достоянием, вкладывает в наши сердца.

«Поэтика безыскусности» придает максимально обобщающее значение образу героя «лирики этих лет». Это советский человек второй половины XX века, связанный памятью, опытом и делами

со всем, что было в истории страны, пытливо вглядывающийся в современность, шемяще переживающий сердцем все, что происходит в мире. Лирический герой А. Твардовского ничуть не исключителен. Он плоть от плоти и кровь от крови своего народа, он сын своего времени. Он переболел всеми болезнями духа, которыми переболело все советское общество в 1920—1960-е годы: он не избег почти ни одной из соцреалистических эпидемий, и с мукой, с кровью выбаливал свои болезни, и — как многие — искал им если не оправдания, то объяснения. Но и не снимал с себя вины за все — за простодушную наивность, за покорное следование официальным доктринам, за иллюзии, за колебания, за непоследовательность. При чтении поэзии Твардовского 1950—1960-х годов отчетливо видно, как нелегко «простой советский человек» осознавал ущербность своей простоты, которой он еще недавно гордился как историческим достоянием, каких душевных трудов стоит восхождение к «непростоте» и насколько же драматична, но достойнее исконной сути Личности такая, в непростоте, жизнь.

В трансформации концепции личности «простого советского человека» в произведениях Твардовского наиболее отчетливо запечатлелся мучительный процесс освобождения самого поэта от тоталитарного менталитета. Этот процесс, как мы видели, шел у него параллельно с освобождением от стереотипов соцреалистической эстетики. Однако Твардовский до конца своих дней оставался верен принципам гражданственности, идее социального призвания художника. Он не представлял себе творчества без социального выхода — он не умел творить «в расчете на вечность», без надежды на публикацию «писать в стол»¹. И когда не пропустили в печать поэму «По праву памяти», а затем лишили трибуны и любимого детища — журнала «Новый мир», он умер.

¹ А. Кондратович приводит такое высказывание Твардовского: «Писать для потомков противоестественно. Писатель пишет для того, чтобы разговаривать с людьми. То, что он пишет, не может быть завещанием. Писать в стол все равно что актеру играть без зрителей» (*Кондратович А. Новомировский дневник: 1967—1970. — М., 1991. — С. 47*). Разумеется, подобная позиция не является универсальной, многие современники Твардовского писали в стол, и время показало бесполезность такой тактики творчества. Но речь идет о Твардовском, о его понимании социальной роли искусства. И такое понимание было в традициях русской литературы. Достаточно сослаться на дневниковую запись Л. Н. Толстого: «Писать без цели и надежды на пользу решительно не могу» (*Дневник 1852 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — Т. 46. — С. 150*).

Глава III

ЗА ПРЕДЕЛЫ СОЦРЕАЛИЗМА

1. Александр Солженицын

Александр Солженицын (р. 1918) стал известен всему читающему Советскому Союзу в 1962 году, с выходом ноябрьской книжки «Нового мира», в которой был напечатан «Один день Ивана Денисовича».

Солженицын вошел в литературу сложившейся личностью, человеком со своей выстраданной общественной позицией, со своими выношенными творческими принципами. За плечами у него были, кроме физмата Ростовского университета, который он окончил еще до войны, кроме учебы на заочном отделении МИФЛИ, куда он поступил в 1940 году, еще университеты Отечественной войны и восемь лет тюрем и лагерей. Как писатель Солженицын начинался в ГУЛАГе. Свои стихи и даже прозу он, не записывая, хранил в самом надежном месте, в собственном мозгу — заучивал наизусть. Но и после выхода из лагеря — в казахстанской ссылке и потом, в Рязани, где он стал работать учителем физики в школе, — Солженицын тщательно конспирировал свои рукописи, будучи готовым в любую минуту их уничтожить. Ибо все, что он писал, было проникнуто решительным неприятием советской политической системы, бескомпромиссным отношением к идеологии и практике государственной власти. Впоследствии в своих мемуарах писатель рассказывал:

С ареста же, года за два тюремно-лагерной жизни, изнывая уже под горами тем, принял я как дыхание, понял как все неоспоримое, что видят глаза: не только меня никто печатать не будет, но строчка единая мне обойдется ценою в голову. Без сомнения, без раздвоения вступил я в удел: писать только для того, чтоб об этом обо всем не забылось, когда-нибудь известно стало потомкам. При жизни же моей даже представления такого, мечты такой не должно быть в груди — напечататься. <...> С прижизненным молчанием я смирился как с пожизненной невозможностью освободить ноги от земной тяжести. И вещь за вещью кончая то в лагере, то в ссылке, то уже реабилитированным, сперва стихи,

потом пьесы, потом и прозу, я одно только лелеял: как сохранить их в тайне и с ними самого себя¹.

Но писатель, даже и пребывающий в глубоком подполье, существует в окружении вполне конкретной действительности. Солженицын, как он сам вспоминает, даже находясь в палате для онкологических больных, читал и обсуждал с соседями статью Померанцева об искренности в литературе, в его произведениях есть открытая полемика отчетливые следы неполемических взаимодействий с современным литературным контекстом. Эти контакты Солженицына с литературным окружением позволяют отчетливее представить его место в историко-литературном процессе.

Динамика образа «простого человека»: рассказы «Матренин двор» и «Один день Ивана Денисовича»

С 1962 по 1965 год Солженицын смог опубликовать на родине несколько рассказов и одну повесть. Из них две вещи сразу же были признаны классикой — это рассказы «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор». Следует уточнить, что хотя первый рассказ увидел свет в 1962 году, а второй — в 1963-м, однако написаны они были в 1959 году. И время написания этих рассказов, и их успех могут быть объяснены в контексте историко-литературного процесса. Вторая половина 1950-х годов — время формирования оригинального жанра «монументального рассказа» (его характеристику мы давали при анализе «Судьбы человека» М. Шолохова), а в 1960-е годы этот жанр уже обрел авторитет в читательском мире, стал широко доступным культурным кодом.

И хотя Солженицын разительно несовместим с Шолоховым — и духовной биографией, и воззрениями, и общественной позицией, и творческим поведением, — а вот между его рассказами и «Судьбой человека» есть немало общего. Главное — тот же эстетический объект: «простой человек», который представлен обоими авторами как хранитель общечеловеческих духовных святынь.

Особенно это типологическое родство ощутимо при сопоставлении «Судьбы человека» и «Матренина двора». Правда, у Солженицына значительно сильнее полемический пафос: его Матрена Васильевна живет «в самой нутряной России», в глубинной деревне, погружена в самую затрапезную повседневность, среди односельчан не то что не почитается, а скорее, наоборот — «неуборно, в запуски живет», как говорят о ней соседки. А между тем в «Матренином дворе», как и в «Судьбе человека», едва ли не с первых строк начинает звучать высокая нота, возникает апофеоз-

¹ Цит. по: Солженицын А. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни // Новый мир. — 1991. — № 6. — С. 7, 8.

ный тон. Он идет от ориентации рассказов на память высоких жанров: если «Судьба человека» проецировалась на эпос, то в «Матренином дворе» просвечивают контуры жития святой великомученицы. Если в «Судьбе человека» двигателем сюжета было эпическое событие — вражеское нашествие, то в «Матренином дворе» сюжет — течение простой деревенской жизни, не нарушаемой никакими внешними потрясениями, но отчего-то внутренне тревожное, пронизываемое, как нервными токами, необъяснимыми страхами, роковыми предчувствиями, мистическими предзнаменованиями, гнетом старого проклятия. Хотя все эти страхи и знамения облечены в заурядную житейскую плоть (вроде пропажи Матренина котелка на водосвятии в церкви или исчезновения колченогой кошки со двора), но они создают своеобразную ауру, созвучную агиографическому жанру.

Однако источник роковых бед лежит внутри самого мира, который окружает Матрену. Мир этот заражен жадностью, жестокостью и бесчувствием. Солженицын напрямую связывает разгул этих «библейских» пороков с укладом российской деревни эпохи «сплошной коллективизации»: с самоуправством колхозных председателей, сводящих под корень изрядно гектаров векового леса, с принудительной за пустопорожние «палочки трудодней в замусоленной книжке учетчика» и соответственно — со всеобщим безразличием, разором и развалом.

Ни к столбу, ни к перилу эта работа. Станешь, об лопату опершись, и ждешь, скоро ли с фабрики гудок на двенадцать. Да еще заведутся бабы, счеты сводят, кто вышел, кто не вышел. Когда, бывалоча, по себе работали, так никакого звука не было, только ой-ой-ойиньки, вот обед подкатил, вот вечер подступил (разрядка Солженицына. — *Авт.*),

— говорит после очередного «выгона» на общие работы Матрена, со стыдом говорит.

Но такова объективная, заматерелая реальность. Таков сей мир.

Матрена же — не от мира сего. Осуждаемая этим миром («...и нечистоплотная она была; и за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала, выкармливать почему-то не любила; и, глупая, помогала чужим людям бесплатно...»), она живет не по законам этого мира, вопреки им. Она живет праведно.

Матрена Васильевна претерпевает муки и совершает праведные дела в пределах бытовых координат колхозной деревни. Сюда входят и почти ежедневные походы на потайную добычу торфа для растопки, и двухмесячные мытарства по канцеляриям за справкой на пенсию. А еще то по приказу председателевой жены надо ехать навоз вывозить, то по бесцеремонному требованию соседки подсоблять ей картошку докапывать, то, впрягшись с другими бабами в плуг, пахать чей-то огород... А ведь это же вековые

испытания человеческого духа, только в новом, до крайности обесчеловеченном укладе. И праведность Матрены в том, что даже в таких изнуряющих, мелочных, нередко унижающих испытаниях она остается терпимой, незлобивой и отзывчивой, способной радоваться чужой удаче... В этом-то и открывается святость Матрены Васильевны — в неприятии одичания и злобы окружающего мира, в сохранении простой человеческой душевности.

Неканоническая святая. И неканоническое житие. (Да и где тут быть канону, если даже таинство похоронного обряда превращено в «своего рода политику», в сведение счетов между Матрениной родней.) Но все равно — житие! Житие Матрены Васильевны Григорьевой, праведницы и великомученицы эпохи «сплошной коллективизации», и трагического социального эксперимента над целой страной. В том, что этот тип праведника не перевелся на Руси, — вся надежда автора на духовное выживание народа. Как у Шолохова — на прошедшего сквозь все испытания второй мировой войны Андрея Соколова, на то, что он «выдюжит».

Но проблема «простого человека» оказалась не такой-то и простой — в ясном свете «простых законов нравственности» таился целый спектр разных цветов и оттенков.

Солженицын это сразу же ощутил. И написанный почти одновременно с «Матрениным двором», в том же 1959 году, рассказ «Один день Ивана Денисовича» был следующим шагом писателя в осмыслении феномена «простого советского человека»¹. В сущности, между «Одним днем Ивана Денисовича» и «Матрениным двором» идет своего рода диалог.

Да, объект изображения, тип личности в обоих рассказах, в сущности, один — «простой человек», жертва жестокого обездушивающего мироустройства. Но вот отношение к этому человеческому типу в рассказах разное. Это уже чувствуется по допечатным, собственно авторским (а не редакционным названиям): первый рассказ назывался «Не стоит село без праведника», а второй — «Щ-854 (Один день одного зэка)». В воспоминаниях Солженицына о рождении замысла этого рассказа есть такая фраза: «...достаточно описать только один день одного среднего, ничем не примечательного человека с утра до вечера».

Праведник и средний, ничем не примечательный зэк — это ведь разные по «высоте» эстетические оценки. И действительно,

¹ Горы исследований и критических статей написаны об этом рассказе. В числе самых первых и наиболее глубоких анализов была статья Вл. Лакшина «Иван Денисович, его друзья и недруги» (Новый мир. — 1964. — № 1). Но споры вокруг рассказа не затухают и спустя три десятка лет: см., например, статью Г. М. Фридендера «О Солженицыне и его эстетике» (Русская литература. — 1993. — № 1). Полемика, в сущности, идет об одном: о понимании Солженицыным характера «простого человека» — носителя массового народного сознания, об эстетическом пафосе образа.

то, что в Матрене предстает как «высокое» (ее извиняющаяся улыбка перед грозной председательшей, ее уступчивость перед наглым напором родни), в поведении Ивана Денисовича выглядит несколько иначе. Называется это «подработать»:

Шить кому-нибудь из старой подкладки чехол на рукавички; богатому бригаднику подать сухие валенки прямо на койку, чтоб ему босиком не топтаться вокруг кучи, не выбирать; или пробежать по каптеркам, где кому надо услужить, подмести или поднести что-нибудь; или идти в столовую собирать миски со столов и сносить их горками в посудомойку — тоже накормят и т. д., и т. п.

Конечно, никто не посмеет осудить Ивана Денисовича за то, что он таким вот способом существует — он так за жизнь борется, но все-таки ставить его на божницу рядом с Матреной Васильев-ной тоже не совсем ладно. (Хотя такие попытки не прекращаются до сих пор.)

Матрена рисовалась как святая («Только грехов у нее было меньше, чем у ее колченогой кошки. Та — мышей душила...»). А Иван Денисович на праведника «не тянет», он — всякий, в нем понемешано всего — и высокого, и низкого, и мудрого, и недалекого, может он и пособить слабому, может и поднос отнять у зэка, что пошуплей. В отличие от эстетически одномерного, эпически завершенного характера Матрены, характер Ивана Денисовича пороманному противоречив и разомкнут.

Матрена была не от мира сего, чуждой ему и его нормам. Иван Денисович — свой в мире ГУЛАГа, он, можно сказать, обжился в нем, досконально изучил его законы, выработал массу приспособлений для выживания: и как улечься на нарах да укутаться, чтоб тепло сохранный подольше, и как сушить обувь у огня, и как не дать обдурить себя при купле табаку. За долгих «восемь лет сидки» он сросся с лагерем («Уж сам он не знал, хотел он воли или нет»). И хотя у Ивана Денисовича сохранились представления о достоинстве (например, «Шухов не был из тех, кто липнет к санчасти»), и не дает он себе опуститься до положения «фитиля», что вылизывает миски, все-таки общая система нравственных координат у него сдвинута, он освоил неписанный кодекс ГУЛАГа, в котором многие вечные истины и общечеловеческие заповеди вывернуты наизнанку: «...Заключенным время не положено, время у них знает начальство»; «Это верно, кряхти да гнишь. А упруешься — переломишься»; «Это как положено — один работает, один смотрит»; «Работа — она как палка, конца в ней два: для людей делаешь — качество дай, для дурака делаешь — дай показуху» и т. д.

И в самом деле, только по таким перевернутым правилам и может как-то существовать ГУЛАГ, только на них держится этот антимир. Мало-мальское следование в этом антимире нормам здра-

вого смысла и привычкам нормального человека неминуемо обращивается чем-то противоположным добру и справедливости.

Ни один из исследователей рассказа Солженицына не прошел мимо той сцены, когда Иван Денисович ведет кладку стены:

И — схватились за топоры. И не видел Шухов ни озера дальнего, где солнце блеснило по снегу, ни как по зоне разбрелись из обогревалок работяги — кто ямки долбать, с утра недодолбанные, кто арматуру крепить, кто стропила поднимать на мастерских. Шухов видел только стену свою — от развязки слева, где кладка поднималась ступеньками выше пояса, и направо до угла, где сходилась его стена и Кильгасова. Он указал Сеньке, где тому снимать лед, и сам ретиво рубил его то обухом, то лезвием, так, что брызги льда разлетались вокруг и в морду тоже, работу эту он правил лихо, но вовсе не думая. А думка его и глаза его вычуживали из-под льда саму стену, наружную фасадную стену ТЭЦ в два шлакоблока. Стену в этом месте прежде клал неизвестный ему каменщик, не разумея или халтура, а теперь Шухов обвыкал со стеной, как со своей.

Иван Денисович сам заводится, а за ним и другие: «...мол, дадим огоньку? Не отстанем!»; «Такая пошла работа — недосуг носу утереть...»

Что это? Не умерщвленный каторгой дар творчества? Да, конечно. И очень даже понятна довольная мысль Шухова, оглядывающего свою работу: «Эх, глаз — ватерпас! Ровно! Еще рука не старится». Понятно пусть и недолгое чувство своего равенства — равенства мастера с самим бригадиром, которое испытывает Иван Денисович («Не то чтоб думал так: “Вот я сравнялся”, а просто чувствует, что так»). Но все же этот дар мастера и умельца, эта рачительность хозяина, не способного дать сгинуть никакому добру, будь то остаток цементного раствора или кусок полотна старой ножовки, — все это работает на ГУЛАГ, служит укреплению его стен, приумножению его богатства, а значит — сохранению его тирании над миллионами таких же Иванов Денисовичей. Так что трудовой энтузиазм Шухова на самом деле несет в себе сильный привкус горечи. Это какой-то трагифарсовый энтузиазм.

Но сам Иван Денисович не сознает абсурда, царящего в окружающем мироустройстве, не отдает себе отчета в ужасе своего существования. Он принял свою искалеченную судьбу как данность и покорно, молча несет свой крест. Как Матрена Васильевна. Но если в рассказе «Матренин двор» терпение героини давалось в житейном свете, обретало значение морального абсолюта, то в «Одном дне...» существование Ивана Денисовича предстает как *притерпелость* и лишено высокого морального ореола. В самой структуре этого рассказа заложена более сложная, чем в «Матренином дворе», система отсчетов.

Так, в «Матренином дворе» художественный мир выстраивался линейно — по канве жизни героини, цепь эпизодов была «од-

нокачественной», фоном лишь оттенялся передний план. Рассказ же об Иване Денисовиче строится стереоскопично: «весь лагерный мир — одним днем». Эпизоды этого дня не «однокачественны», они поворачивают характер Ивана Денисовича разными, порой даже взаимоисключающими сторонами. А характеры и судьбы других персонажей на подобны и не противоположны Шухову, просто они — другие. (Как в романе, где в образной системе господствует некий принцип дополнительности.) В поле зрения Ивана Денисовича входят не только зэки из родной 104-й бригады, но попадают и вроде бы случайные лица. Вот старик высокий «Ю-81», тот, что «по лагерям да по тюрьмам сидит несчетно». И все же «из всех пригорбленных лагерных спин его спина отменная была прямизною». А вот «Х-123», «двадцатилетник, каторжанин по приговору, жилистый старик», тот, что спорит с Цезарем, решительно отвергая знаменитый фильм Эйзенштейна «Иван Грозный» («И потом же гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании»).

Шухов не понимает «образованный разговор», ему в диковинку гнев жилистого старика. Не знает он, почему «высокому старику» каждый раз новый срок наматывают. Но он признает их по своим, простым меркам. И прежде всего по тому, что было в лагере первым испытанием, на котором ломался человек, — по еде. О двадцатилетнике «Х-123» вроде бы мельком, проходя брошено: «Кашу ест ртом бесчувственным, она ему не впрок». А вот поведение в столовой «высокого старика», «Ю-81», отслежено до мельчайших подробностей:

Глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова невидяще уперлись в свое. Он мерно ел пустую баланду ложкой деревянной, надщербленной, но не уходил головой в миску, как все, а высоко носил ложки ко рту. Зубов у него не было ни сверху, ни снизу ни одного: окостеневшие десны жевали хлеб за зубы. Лицо его все вымотано было, но не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тесаного, темного. И по рукам большим, в трещинах и черноте, видать было, что немного выпало ему за все годы отсиживаться в придурках. А засело-таки в нем, не примирится: трехсотграммовку свою не ложит, как все, на нечистый стол в роспесках, а — на тряпочку стираную.

Это все схвачено наметанным глазом Шухова, уж он-то знает цену каждой черточке облика, каждому жесту. И чувствует он, «средний», пригорбленный, как все, зэк, что они, эти старики, не как все. Их терпение — не притерпелость. Убиваемые ГУЛАГом, они все равно держат себя над ним. Ибо они не покорились его гнету, не приняли его законов.

Да и в общении с кое-кем из своих собригадников, т. е. с теми, с кем Ивана Денисович вполне чувствует себя ровней, он тоже иногда обнаруживает свою душевную недостаточность. Так, очень

непросто читается диалог Шухова с Алешкой-баптистом. Вроде бы наивно звучат Алешкины увещевания: «Молиться надо о духовном: чтоб Господь с нашего сердца накипь злую снимал. <...> Ты радуйся, что ты в тюрьме! Здесь тебе время о душе подумать!» И вроде бы очень даже справедливы саркастические комментарии и трезвые возражения Шухова: «В общем, сколько ни молись, а сроку не скинут. Так от звонка до звонка досидишь». Но Солженицын дает этот разговор в таком эмоциональном освещении, чтобы читатель почувствовал что-то ущербное в безверии славного Ивана Денисовича.

Значит, и нравственный уровень Ивана Денисовича пониже, чем у вымотанных десятилетиями «сидки» стариков-каторжан, да и духовный кругозор поуже, чем у некоторых соседей по нарам. А в иерархии ценностных координат рассказа все эти корректуры очень существенны: ими фиксируется дистанция между позицией главного героя рассказа — доброго, трудолюбивого, притерпелого Ивана Денисовича Шухова и позицией автора, Александра Солженицына.

И еще одно существенное различие между двумя «монументальными рассказами» А. Солженицына. В «Матренином дворе» образ героини давался в восприятии рассказчика, человека, много претерпевшего на своем веку, мечтавшего «затесаться и затеряться в самой нутряной России». Он-то, оценивая со стороны жизнь Матрены Васильевны, сравнивая ее с окружением, становился авторитетным свидетелем ее нравственной высоты, ее праведности. А в «Одном дне Ивана Денисовича» рассказчика-наблюдателя нет. Полностью властвует сознание героя: мир видится только его глазами, оценен его словом. Но эта картина мира, которую видит герой, как бы «отслаивается» от его сознания, становится объектом «независимой» читательской оценки. И это порождает очень продуктивное противоречие. Иван Денисович, притерпевшийся к ГУЛАГу и принявший гулаговскую систему критериев, так оценивает прожитый день:

Засыпал Шухов, вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся. Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый.

А читатель, проживший этот день вместе с Иваном Денисовичем, заглянувший во все эти бараки, столовки, БУРЫ, прошедший сквозь унижительные поверки и шмоны, столкнувшийся со всей сворой малых и больших истязателей, начиная от лейтенанта Волкового и кончая каким-нибудь кухонным придурком, не может не испытать страшного потрясения — как перед смрадной

бездной, перед чудовищным, перевернутым миром. И это «почти счастливый день»?! Вот тот убийственный вопрос, вот тот колоссальной силы катарсис, который вызывается столь явным контрастом между самочувствием героя и восприятием читателя.

Автор считает нужным усилить такой катарсис, и он напоследок все-таки вмешивается в повествование: «Таких дней в его лагерной жизни было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных лет три дня лишних набегало».

От этих подчеркнуто нейтральных, констатирующих фраз, которыми завершается рассказ, веет горькой печалью понимания — понимания не только абсурдности, вничеловечности этого времени, черной ГУЛАГовской эпохи, но и понимания вопиющей противоречивости характера «простого советского человека» — доброго, сердечного, работающего, притерпевшегося к аду Ивана Денисовича Шухова.

* * *

Внутренний диалог между двумя рассказами Солженицына в высшей степени показателен для той полемики о судьбе «простого человека» в жестоком мире, о возможностях и пределах «простых законов нравственности», об иных источниках сопротивления человека тоталитарному злу, в которую рассказ периода «оттепели» стал втягивать всю нашу литературу. Причем полемика эта была «неофициальной», нигде и никем прямо не выраженной. Это была полемика идей, носящихся в воздухе. Веское слово в ней произнесли Варлам Шаламов своими «Колымскими рассказами», Федор Абрамов своим блистательным «Бабилеем», Василий Шукшин своими «чудиками», Владимир Тендряков — «Параней» и «Парой гнедых», Виктор Астафьев, прошедший интереснейшую эволюцию от идиллической новеллы «Ясным ли днем» к трагедийно-фарсовому рассказу «Жизнь прожить».

Но все-таки у рассказов Солженицына «Матренин двор» и «Один день Ивана Денисовича» особая историческая роль: *они стоят в самом начале новой дороги, которая возвращала нашу литературу к вековой традиции — к исследованию мироустройства в свете общечеловеческих ценностей, причем с очень существенным ориентиром — через осмысление места и роли в этом мироустройстве духовного опыта «простого (среднего, массового, рядового) человека», современника и вольного или невольного соучастника всего, что происходило и происходит в этот век, на этой земле, в этой стране.*

**Роман «В круге первом»:
полемика с соцреалистическим каноном**

Появление «Одного дня Ивана Денисовича» вызвало самое настоящее потрясение: не было, кажется, ни одной газеты, ни

одного журнала, где не появлялись бы рецензии, письма читателей. И всем, кто принял и кто отверг этот рассказ, стало ясно, что в литературу пришел крупный талант. Более того, по мнению многих истинных знатоков, «Один день Ивана Денисовича» знаменовал начало какой-то новой фазы в развитии русской литературы. Например, патриарх марксистского литературоведения Дьердь Лукач посвятил Солженицыну статью, которая называлась «Социалистический реализм сегодня». В 1963 году (после трагических венгерских событий прошло всего лишь семь лет) Лукач продолжал утверждать, что «социалистический мир переживает сегодня канун возрождения», что «в литературе в аналогичной ситуации находится социалистический реализм», уточняя, что «сегодня центральной проблемой социалистического реализма является критический пересмотр сталинской эпохи». А «Один день Ивана Денисовича» как раз и представляет собой новую веху в развитии социалистического реализма:

Это произведение является — пусть невысказанно — предельно сжатой увертюрой к будущему поэтическому подведению итогов сталинской эпохи... увертюрой к изображению настоящего, к изображению мира тех людей, которые прямо или косвенно, активно или пассивно, укрепившись в своей вере или потерпев крушение, прошли до конца ту школу, которая подготовила их к сегодняшней жизни, к деятельному участию в ней¹.

Противоположную точку зрения высказал тогда же, в 1963 году, Роман Гуль:

...Произведение рязанского учителя Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» как бы зачеркивает весь соцреализм, т. е. советскую культуру. Эта повесть не имеет с ней ничего общего².

Статья Гуля «Солженицын и соцреализм» увидела свет в эмигрантском «Новом журнале», в легальной советской печати подобные высказывания были просто немыслимы. Однако большинство читателей в самой «метрополии», потрясенных страшной правдой о ГУЛАГовской «изнанке» советского строя, восприняли «Один день Ивана Денисовича» именно так — как удар по всей системе соцреалистических мифов.

Следует учесть, что «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» возникли попутно, в качестве отступлений от главного дела, которым Солженицын занимался сразу после выхода из Казлага: он тогда работал над романом о «шарашке». И ко времени создания своих рассказов он уже был писателем со вполне сло-

¹ Вопросы литературы. — 1991. — № 4. — С. 77, 78, 73, 84.

² Цит. по: Гуль Р. Одвуконь: Советская и эмигрантская литература. — Н.-Й., 1973. — С. 83.

жившимися эстетическими представлениями и художественными принципами.

В конце 1930-х годов Александр Солженицын, студент физмата Ростовского университета, стал заочником литературного факультета ИФЛИ. И, естественно, что его представления о литературе и искусстве складывались тогда, в той атмосфере.

В те годы в советской эстетике господствовал «гносеологоцентризм» — понимание художественного творчества прежде всего как формы познания жизни. При таком подходе главным критерием эстетической ценности становится мера и степень соответствия произведения так называемой исторической правде. Солженицын принял такую трактовку сущности и назначения искусства и на всю жизнь сохранил ей верность. «Ничего не поделаешь, — говорил он в 1976 году в телеинтервью с Н.А. Струве, — я действительно не вижу перед собой задачи выше, чем служить реальности, т.е. воссоздавать растоптанную, уничтоженную, оболганную у нас реальность...»¹

Другая характерная для советской эстетической мысли 1930-х годов доминанта — это «реализмоцентризм»: постулат о том, что только реалистическое искусство является наиболее адекватной формой постижения правды жизни и что только реалистические формы («жизнь в формах самой жизни») являются наиболее продуктивными способами отображения. Солженицын неизменно привержен «реализмоцентризму», ко всяким иным художественным стратегиям он относится настороженно, а к модернизму и авангарду — откровенно враждебно, аттестуя последний как «опасное антикультурное явление»².

Литературные вкусы Солженицына весьма выборочны и небесспорны. Например, он не понял «Реквиема» Анны Ахматовой, не ощутил огромного обобщающего смысла этой поэмы. А его литературно-критические статьи о Замятине, Гроссмане, Чехове, Шаламове, Малышкине (они входят в продолжающуюся серию Солженицына «Литературная коллекция»)³, содержащие отдельные тонкие и пронизательные суждения, в целом выглядят какими-то опущенными.

¹ Александр Солженицын: Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. — Париж, март 1976 // Лит. газета. — 1991. — 27 марта. — С. 10.

² Солженицын А. Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств // Новый мир. — 1993. — № 4. — С. 5.

³ См., в частности: О Замятине // Новый мир. — 1997. — № 10; Приемы эпопей // Новый мир. — 1998. — № 1; Четыре современных поэта // Новый мир. — 1998. — № 4; Иван Шмелев и «Солнце мертвых» // Новый мир. — 1998. — № 7; Окунаясь в Чехова // Новый мир. — 1998. — № 10; С Варламом Шаламовым // Новый мир. — 1999. — № 4; Иосиф Бродский — избранные стихи // Новый мир. — 1999. — № 12; Александр Малышкин // Новый мир. — 2000. — № 1.

В 1930-е годы, когда формировались литературные взгляды Солженицына, соцреализм набирал силу, складывались его канонические жанры, среди которых центральное место принадлежало романным формам — «производственному» и «идеологическому роману», «роману воспитания». И во второй половине 1950-х годов, когда писался роман «В круге первом», соцреализм оставался господствующим направлением, официально поддерживаемым властью. Тогда в литературной жизни большое место занимали дискуссии вокруг «Не хлебом единым» В. Дудинцева, «Битвы в пути» Г. Николаевой, «Искателей» Д. Гранина — в сущности, все тех же «производственных романов» соцреалистической выделки.

Но если авторы даже самых смелых по «оттепельным» меркам произведений не порывали с соцреалистической мифологией, а лишь старались в той или иной мере усовершенствовать этот метод, «очеловечить», гуманизировать соцреалистическую систему ценностей, то Солженицын с самых первых шагов в литературе не питал никаких иллюзий насчет соцреализма, расценивая принципы этого метода как способ ухода от того, что сам писатель называет «главной правдой» — имея в виду правду о тоталитарном режиме, сковавшем всю страну и жизнь каждого человека. «Эта клятва воздержания от правды называлась соцреализмом»¹, «мертвенный лакейский соцреализм»² — вот формулы, которыми Солженицын впоследствии едко определил свое понимание сути господствующего метода советской литературы.

И первый по времени написания роман Солженицына «В круге первом» («Написан — 1955—1958, искажен — 1964, восстановлен — 1968»³) — пропитан острой полемикой с «самым передовым методом». Например, в романе есть такой развернутый эпизод: один из заключенных, инженер Хоробров, в нерабочий день листает книги из библиотеки спецтюрьмы. Первая книга — публицистика, «сборник статей маститых писателей». Открыв статью А. Толстого от июня сорок первого года, рисующую совершенно лживую картину войны, «Хоробров шепотом выматерился, захлопнул и отложил». Далее идет роман «Далеко от Москвы», которым «зачитывались теперь на воле». Но у Хороброва этот «боевик» вызывает тошноту: он, бывалый лагерник, сразу же понимает, что в романе «говорилось о строительстве руками эзков, о лагерях, но нигде не названы были лагеря, и не сказано, что это эзки, что им дают пайку и сажают в карцер, а подменили их комсомольцами, хорошо одетыми, хорошо обученными и очень воодушевленными». Наконец, перед Хоробровым «Избранное» из-

¹ Солженицын А. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни // Новый мир. — 1991. — № 6. — С. 10.

² Новый мир. — 1991. — № 4. — С. 5.

³ Солженицын А. В круге первом: Роман: Книга I // Малое собр. соч. — М., 1991. — Т. 1. — С. 5.

вестного Галахова (прозрачный прототип этого писателя — Константин Симонов), но и тут Хоробров применил то же ругательство, ибо «даже Галахов, неплохо умевший писать о любви, давно сполз на эту принятую манеру писать как бы не для людей, а для дураков, которые жизни не видели и по слабоумию рады любой побрякушке». Главный порок писаний «этих властителей умов», как их язвительно величает Солженицын, — полный отрыв от реальности: «Полуграмотный колхозник знал о жизни больше них». Вообще герои романа нередко ведут разговоры о советской классике и современной литературе. Словом, соцреализм со своими шаблонами и стереотипами, как некий негативный фон, постоянно присутствует в «Круге первом».

Все, писавшие о «Круге первом», отмечали, что это мастерски сделанный роман. С одной стороны, он очень близок к традиции классического русского романа, с большим количеством персонажей, со множеством сюжетных ответвлений, с рядом пространственных площадок (от тюремной комнаты для свиданий до спальни товарища Сталина), с многочисленными экскурсами в прошлое (дореволюционная Россия, гражданская война, тридцатые годы, Отечественная война), с неспешными разговорами персонажей и обстоятельными комментариями автора-демиурга. С другой стороны, в отличие от современных ему рыхлых романов, в немалом числе печатавшихся в 1950-е годы, роман Солженицына композиционно строг и компактен: все фигуры выстроены в систему, сюжет остро завинчен детективной интригой, все сюжетные ответвления стягиваются к одному узлу, все разговоры, что называется, бьют в одну точку. «Крайнее уплотнение времени» (Ж. Нива) — непосредственное сюжетное действие укладывается менее, чем в трое суток (по подсчетам самого автора — от «вечера субботы до дня вторника»¹). «Здесь потрудился не только большой писатель, но и математик. В общем, тот, кому не чужды естественно-научные формулы, — писал о “Круге первом” выдающийся романист Генрих Бёль. — Материалом для формул служит проза, духовная и эпическая ясность сходятся в параболу — в физико-математическом смысле слова»².

Что же определило цельность столь сложного художественного сооружения, каковым является роман «В круге первом»? Главным эстетическим принципом художественной стратегии в романе «В круге первом», является тотальное отталкивание от содержательных и формальных стереотипов и клише соцреализма. Можно сказать, что «В круге первом» — это принципиально *антисоцреалистическое* произведение.

¹ Александр Солженицын: Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. — Париж, март 1976 // Лит. газета. — 1991. — 27 марта. — С. 10.

² Цит. по: Бёль Г. Мир под арестом: О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Иностранная литература. — 1989. — № 8. — С. 230.

Начать с того, что Солженицын остро полемизирует с «производственным романом», самым «знаковым» и официально почитаемым жанром соцреализма. *Вступая в полемику с «производственным романом», Солженицын берет эту жанровую структуру целиком, не разрушая ее, а переворачивая воплощенную в ней иерархию эстетических координат с ног на голову.*

Как и положено в «производственном романе», у Солженицына изображается некое индустриальное производство, но это особое производство — производство зла: здесь изобретаются инструменты сыска, тайного надзора, орудия подавления. Поэтому нетрадиционный для «производственного романа» вопрос: как наладить или улучшить производство? — волнует героев «Круга первого», они стоят перед совсем другой проблемой: участвовать или не участвовать в *таком* производстве? В «производственном романе» всегда был «вредитель», — тот, кто пытался помешать производству, сорвать работу, это был самый отрицательный персонаж. И в романе Солженицына представлен самый худший вариант вредителя — предатель Родины, Иннокентий Володин, который сообщает американцам очень важные сведения о советских шпионах, узнавших секрет их атомной бомбы. Но в «производственном романе» Солженицына вредитель оказывается положительным героем, героем-подвижником: он сознательно идет на верную гибель для того, чтобы не допустить передачи атомной бомбы в руки сталинского режима.

В «производственном романе» завод был моделью общества, где все участники трудового процесса, вместе взятые, что-то творили: запускали цементный завод, прокладывали нефтепровод, строили корабль, собирали трактора. В романе «В круге первом» тоже есть целостный образ социалистического производства — это некий закрытый научно-исследовательский институт, который официально называется «спецтюрьмой МГБ № 1», а неофициально — «шарашкой». Воссоздавая мир «шарашки», Солженицын откровенно пародирует сюжетные стереотипы «производственного романа»: наезжают комиссии, идут обсуждения научных проектов, занимают семинары политпросвета, даются производственные задания, принимаются социалистические обязательства, устанавливаются контрольные сроки. Но в то же время это мир тюремный — мир жесточайшего порабощения, безжалостного угнетения личности, тупого диктата, лишения человека самых элементарных условий нормального существования. Если Шаламов в «Колымских рассказах» создал этнографию колымского лагеря, то Солженицын с точностью этнографа описывает быт, распорядок, уставные правила, регламент, по которому живет эта «интеллектуальная» тюрьма.

И люди там в самом деле живут — общаются, притираются друг к другу, изыскивают какие-то маленькие радости, приспособившись к антимиру, создают «видимость всеми желаемого бла-

гополучия» какой-нибудь изобретенной манишкой из белого лоскутка от простыни. И это самое страшное — превращение тюремного существования в привычку:

В описании тюрем всегда старались сгущать ужасы. А не ужаснее ли, когда ужаса нет? Когда ужас — в серенькой методичности недель? В том, что забываешь: единственная жизнь, данная тебе на земле, — изломана. И готовы это простить, уже простил тупорылым. И мысли твои заняты тем, как с тюремного подноса захватить не серединку, а горбушку, как получить в очередную баню нерваное и немаленькое белье.

Это, можно сказать, — совместное размышление одного из главных персонажей (Нержина) и автора-повествователя. Но не менее ужасно то, что и те, кто живет на воле, тоже привыкли к сосуществованию с тюрьмой. В романе есть описание обычного дня 1940 — 1950-х годов вида строительства жилого дома на Большой Калужской:

Строительство было обнесено, как это всегда бывает на людных улицах, сплошным деревянным забором, а что сверх забора была еще колючая проволока в несколько рядов и кое-где высились безобразные охранные вышки, *из проносившихся машин замечать не успевали, а жившим через улицу было привычно и тоже как будто незаметно.*

Тюрьма оказывается моделью всего советского общества в «производственном романе» Солженицына.

Но тюрьма, изображенная в «Круге первом», иногда называется и так: «позолоченная клетка шарашки», — ибо это особое узилище — здесь содержат ученых, понуждая их светлые умы работать на черный режим. Поэтому и образ мира в романе, кроме своего «производственного» аспекта, постепенно обретает новые значения. Само название романа — «В круге первом» — семантически многослойно. Первое значение: тюрьма, несмотря на какие-то послабления для эков-ученых, все равно остается тюремной, и она есть начало — первый круг гулаговского ада, его предбанник, прихожая. В свою очередь этот образ вызывает ассоциацию с «Божественной комедией» Данте, где в первом, высшем круге ада, содержатся античные философы, «светлоумные мужи», единственным пороком которых было их язычество. (Наверное, и понятие язычества как бытовое обозначение неверия в «единственно правильное учение» тоже семантически значимо в контексте романа Солженицына.) Кроме того, «шарашку» иногда называют «академией», «ликее»: раз там пребывают ученые, мудрецы, раз они общаются между собой, обмениваются мыслями, — значит, есть основания для некоей аналогии со знаменитой академией Аристотеля. Наконец, первая часть романа завершается библейской аналогией: «шарашка» уподобляется Ноеву ковчегу («двух-

этажный ковчег бывшей семинарской церкви, с бортами, сложенными в четыре с половиной кирпича»), а весь внешний мир, вся Вселенная — «черному океану». Конечно же, подобные аналогии придают образу «шарашки» достаточную степень условности. Хотя Солженицын утверждает, что «сама «шарашка Марфино» и почти все обитатели ее списаны с натуры», к этому утверждению надо относиться осторожно¹. На самом деле, образ «спектюрьмы — шарашки — ликея — Ноева ковчега» строится «на стыке» предельно натуралистической картины советского узилища с некой условной реальностью, где герои ставятся в ситуации, художественно смоделированные автором.

В принципе, здесь ничего экстраординарного нет. «В круге первом» — не мемуары, а роман, и в нем действуют законы художественной условности, подчеркнем — условности реалистического типа: то, чего, возможно, и не было в действительности, но что могло бы произойти по вероятности или по необходимости. Такая условность давно стала естественным культурным кодом для читателя. Но, в отличие от классических реалистических романов с их культом «жизнеподобия», в «Круге первом» устойчивым принципом поэтики становится сцепление натуралистической точности с условностью, придающей образу обобщенно-символическое значение. Например, вот как описывается состояние, в котором пребывает Нержин, зная, что ему сейчас предстоит принять решение — то ли согласиться участвовать в разработке дешифратора, то ли обречь себя на возвращение из «марфинского рая» обратно в лагерь:

...Состояние тисков, не каких-то поэтически-переносных, а громадных слесарных, с насеченными губами, с прожерлиной для зажимания человеческой шеи, ощущение сходящихся на туловище тисков спирало дыхание. <...> Зажатый слесарными челюстями, Нержин сидел внешне подавленный.

Пыточные тиски — это образ поэтически условный и вместе с тем грубо натуралистический. Или, например, вот такая подробность:

За спиною Нержина, за отуманенными стеклами, не было видно самого снега, но мелькало много черных хлопьев — теней от снежинок, отбрасываемых на тюрьму фонарями и прожекторами... — Даже снег нам суждено видеть не белым, а черным! — воскликнул Кондрашев.

¹ Видимо, не случайно некоторые прототипы романа вступили с Солженицыным в полемику, утверждая, что образы, созданные на основе их биографий, не совпадают с их реальной судьбой, а, главное, складом мыслей. Так, Дмитрий Панин спорит с образом Сологдина (*Панин Д.* Лубянка — Экибастуз (Лагерные записки). — М., 1991. — С. 290—296), а Лев Копелев — с образом Рубина (см.: *Копелев Л.* Марфинская шарашка // Вопросы литературы. — 1990. — № 7). Но для читателя эти возражения прототипов интересны лишь в свете творческой истории романа, лишней раз свидетельствующие о том, что перед нами не мемуары, а беллетристическое произведение (fiction).

Какая трагическая экспрессия в этом образе черных снежинок! Наконец, даже выбранные автором три дня (канун Нового, 1950-го года), в течение которых совершается основное романное событие, тоже ассоциативно связаны с символическим, а именно библейским контекстом — это, как отметил А. Немзер, «дни Osborne, освещенные тайным светом, временами беспокоящим начальство и радующим тех, в ком жива душа, но, по большей части, — скрытым. Светом Рождества»¹.

Подобного рода «стыки» натуралистической достоверности с условно-символической обобщенностью приводят к тому, что в «Круге первом» фактура «производственного романа» перетекает в какую-то иную жанровую систему — в систему координат другого «фирменного» жанра соцреализма, а именно — *идеологического романа*, где изображается столкновение противоположных социальных сил (классов), и в их противоборстве раскрывается сила или ущербность идеологии, которой они придерживаются.

В романе Солженицына две противоположные силы представлены в самой традиционной для идеологического романа оппозиции: один социальный лагерь — это угнетатели, другой — угнетенные. Причем в «Круге первом» эта оппозиция доведена до крайнего предела: угнетатели обладают *абсолютной полнотой власти*, угнетенные *абсолютно неправы*, угнетатели — это тюремщики, пыточных дел мастера, профессионалы сыска, а угнетенные — это арестанты, ээки, окруженные колючей проволокой.

Как же выглядит в романе каждый из этих социумов?

Изображая мир угнетателей, Солженицын откровенно использует стилистику гротеска. Центральное место здесь занимает образ Сталина. Все пять глав, ему посвященных, выдержаны в жанре памфлета². И здесь писатель не скупится на самые разнообразные приемы безжалостной сатиры. Тут и прямое слово повествователя, пронизанное ядом ненависти к объекту изображения. По контрасту со всеми славословиями и титулами Сталина (Вождь Всего Прогрессивного Человечества, Вдохновитель и Организатор Побед, Корифей Наук, Лучший друг контрразведчиков), дается убийственное описание:

¹ Немзер А. Рождество и Воскресение: О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Лит. обозрение. — 1990. — № 6. — С. 31.

Библейский контекст время от времени мерцает в ассоциативном поле «Круга первого». Так, уже в финале, когда отправляемые из «шарашки» ээки гадают о том, что их ожидает впереди — «каждому хотелось утешения и надежды», в комментарии повествователя выплывает такая ассоциация: «Ибо и Христос в Гефсиманском саду, твердо зная свой горький выбор, все еще молился и надеялся».

² На этот жанр уже ориентируют саркастические заголовки, приведенные в оглавлении: 19. — Юбилар; 20. — Этюд о великой жизни; 21. — Верните нам смертную казнь; 22. — Император Земли; 23. — Язык — орудие производства.

А он был просто маленький желтоглазый старик с рыжеватыми (их изображали смоляными), уже редеющими (их изображали густыми) волосами; с рытвинками оспы кое-где по серому лицу с усохшей кожной сумочкой на шее (их не рисовали вовсе); с темными неровными зубами, частью уклоненными назад, в рот, пропахший листовым табаком; с жирными влажными пальцами, оставляющими следы на бумагах и книгах. А в другом месте добавлено: с низкопокатым лбом питекантропа.

Особенно интенсивно при обрисовке Сталина романист применяет едкое пародирование самого склада мышления Сталина, превозносимую до небес «сокрушительную силу сталинской логики». Вот, например, Сталин вспоминает, что как раз накануне его «славного семидесятилетия», вечером 20 декабря, забили насмерть Трайчо Костова, одного из видных деятелей болгарской компартии. А забили его за то, что на заседании суда тот отказался от своих показаний, вырванных на следствии. И Сталин возмущен, но чем? Поступком Костова:

Какая подлая изворотливость! Обмануть опытное следствие, ползать в ногах — а на публичном заседании от всего отказаться! При иностранных корреспондентах! Где же порядочность? Где же партийная совесть? Где же пролетарская солидарность? — жаловаться империалистам? Ну хорошо, ты не виноват — но умри так, чтобы была польза коммунизму.

Такова вывернутая логика и этика тирана.

В том же гротескном свете изображены в романе слуги режима, колесики и винтики государственной машины угнетения. Это все-таки министр государственной безопасности генерал-полковник Абакумов: «кусочек мяса, затянутый в китель»; а за ним — фигуры помельче: начальник отдела спецтехники генерал-майор Осколупов, «пень, давно решенный пень»; парторг Степанов, «совесть института», и прочая челядь вплоть до какого-то безымянного надзирателя, «отставного гангстера с бычьей шеей», или «механических кукло-людей Лубянки». Некоторые из них это даже не характеры, а скорее типажи, концентрированные воплощения внечеловеческой сущности государства-тюрьмы.

Монструозность образов власть предержащих и их приближенных, в общем-то нехарактерная для реалистической стилистики, оказывается в романе Солженицына во вполне естественном эстетическом согласии с картиной узаконенного, ставшего нормой *государственного абсурда*. Одно только перечисление причин, по которым люди оказались за колючей проволокой, может вызвать оторопь. Великолепный специалист, инженер Хоробров, попал в тюрьму за ругательство, написанное на избирательном бюллетене. Потапов получил десять лет заключения и пять лет лишения прав за то, что он якобы «лично продал немцам и притом задешево

первенец сталинских пятилеток ДнепроГЭС, правда, уже во взорванном состоянии». Или вот еще кульбит ГУЛАГовской системы: «В Ледовитом океане есть остров такой — Махоткина. А сам Махоткин — летчик полярный, сидит за антисоветскую агитацию». Да тут, в «шарашке», почти каждый сидит по какому-то совершенно бредовому обвинению.

Сама технология государственного управления при тираническом режиме — доказывает Солженицын — приобретает чудовищно иррациональный характер. Как совершенно рутинные, привычные мероприятия представлены такие процедуры, как утверждение лично товарищем Сталиным «плана политических убийств», «согласование календарных сроков и конкретных исполнителей смертных актов за границей в наступающем 1950-м году» у министра госбезопасности. В этом же ряду униженная просьба Абакумова, обращенная к вождю: «Товарищ Сталин, верните нам смертную казнь!!»

На чем же держится этот государственный абсурд? Прежде всего — на *лжи*. Точнее так: ложь в этой государственной системе есть едва ли не самое главное средство самосохранения как государственного режима, так и его властителей и их приспешников. Ложь ради международного имиджа страны — как в истории посещения Элеонорой Рузвельт Бутырской тюрьмы (глава 59 — «Улыбка Будды»). Ложь ради успокоения обывателя — весело раскрашенные автофургоны с надписями на борту «Мясо», в которых везут героев романа для отправки на Колыму. Наконец, ложью пропитана вся официальная, внешняя жизнь советского общества, смоделированная автором в режиме «марфинской шарашки», — с политической демагогией, идеологической фальшью, надуманными обязательствами, нереальными производственными сроками и т. д., и т. п. Ложь становится некоей цепью круговой поруки, которая объединяет всех носителей власти — снизу доверху. Каждый нижестоящий лжет, чтобы угодить вышестоящему, и тот, хорошо понимая или догадываясь, что его обманывают, несет эту ложь дальше — вплоть до самого Сталина. В высшей степени показателен сюжет обсуждения у министра сталинского задания по разработке секретной телефонии (глава 16 — «Тройка луинов»), здесь каждый, начиная с полковника Яконова и кончая самим Абакумовым, только ложью и может спасти себя.

Насилие и ложь — орудия страха. Поразительное дело — оказывается, что самым главным рефлексом, который владеет этими всемогущими властителями полумира и их приспешниками, является буквально параноидальное *чувство страха*. Страх утратить аппаратное могущество, страх лишиться высокого статуса, потерять доступ к благам, которые недоступны простым смертным. Они все «повязаны» между собою страхом. Это какой-то особый страх, который могли бы испытывать многочисленные головы чудовищной

гидры, поедающие друг друга. От благорасположения любого начальника, который стоит хоть на одну ступеньку выше, здесь зависят не карьеры даже, а судьбы — целиком, вплоть до мгновенного низвержения с вершин в самую преисподнюю ГУЛАГа. Поэтому инженер-полковник Яконов, который «знал себя остро-талантливым», буквально цепенеет под взглядом министра и, выклянчивая отсрочку со сдачей прибора, он «просительно, по-собачьи смотрел на Абакумова». А вот что чувствует всемогущий Абакумов, готовясь к очередному докладу у Сталина: «Все замирало в нем, уши леденели, он сдавал портфель, не зная, получит ли его обратно, наклонял перед кабинетом свою бычью голову, не зная, разогнет ли шею через час». Наконец, сам Сталин живет в постоянном страхе перед всем, что может угрожать его абсолютной власти. Он оказывается заложником своей подозрительности — подозревая всех в коварных заговорах, непокорности, предательстве:

Он не доверял своей матери. И Богу. И революционерам. И мужикам (что будут сеять и собирать урожай, если их не заставлять). И рабочим (что будут работать, если им не установить норм). И тем более не доверял инженерам. Не доверял солдатам и генералам, что будут воевать без штрафных рот и заградотрядов. Не доверял своим приближенным. Не доверял женам и любовницам. И детям своим не доверял...

Эта параноидальная подозрительность делает его не менее одиноким, чем смертника в тюремной камере — да, собственно, та «низкая спальня без окна, с железобетонными стенами», куда «владелец полумира» проходит через потайную дверь «кривыми узкими лабиринтиками».

Таков, по Солженицыну, парадокс общественного устройства, такова этическая поляризация социальных слоев при тирании. Носители власти, в сущности, несвободны, ибо они рабы страха. И наоборот, заключенные марфинской «шарашки» — те, кого тираническая власть лишила всех прав, в сущности, свободны. Марфинские эзки: философы, ученые, естествоиспытатели, изобретатели — это люди, для которых *свободомыслие* есть самое главное условие подлинно человеческого существования. А ради осуществления свободной деятельности духа они не нуждаются ни во власти над другими людьми, им ни к чему обладание силой (армии, сыскного ведомства, госаппарата) — ибо не приходится никого принуждать, для них не имеют цены всякие там материальные блага. Они за это не держатся, не стремятся это иметь и не боятся это терять. Поэтому они *свободны*.

В откровенной полемике с общепринятыми представлениями и житейским здравым смыслом Солженицын рисует марфинскую «шарашку» (тюрьму — как ее там ни называй) как островок духовной Свободы посреди океана тотальной Неволы. Узники «ша-

рашки» — носители культуры. В их устах совершенно естественны ссылки на даосскую этику и «великие книги Вед», они на память цитируют Данте и «Тюремные утешения» Бозция, их интересуют мемуары Кони и роман Чапека «Война с саламандрами», они язвительно пародируют Маяковского. Собранные волею палачей в одно узилище, они образуют здесь такую концентрацию интеллекта, которая, подобно критической массе урана, рождает мощнейшее излучение энергии — энергии мысли. Окруженные колючей проволокой, под дулами вертухаев, под круглосуточным надзором оперов и стукачей, эти люди живут фантастически насыщенной духовной жизнью. Оттого-то и ассоциируется «спецтюрьма №1 МГБ» с неким Ноевым ковчегом свободы посреди «черного океана» неволи. И на этом Ноевом ковчеге с обрешеченными окнами существует какая-то особая атмосфера — атмосфера вольности и мысли:

Отсюда, из ковчега, уверенно прокладывающего путь сквозь тьму, легко озирался извилистый заблудившийся поток проклятой Истории — сразу весь, как с огромной высоты, и подробно, до камешков на дне, будто в него окунались. <...> Дух мужской дружбы и философии парил под парусным сводом потолка.

Однако то, что составляет стержень их мыслительной работы, напрямую связано с поиском причин, породивших все эти «шарашки», всю эту систему ГУЛАГа, причин, превративших Россию в одну из самых мрачных тираний на Земле.

В противостоянии двух социальных миров — угнетателей и угнетенных — духовное превосходство жертв над их палачами настолько очевидно, что трудно даже помыслить о каком-то сколько-нибудь равном идеологическом диалоге между ними. Но идеологический спор в «Круге первом» идет; однако он идет не между эзками и их угнетателями, а *внутри* самого социума гулаговских узников. В духовном пространстве романа большое место занимают интеллектуальные «игры», диспуты, «коллоквиумы», диалоги: тут и блистательно разыгранный суд над князем Игорем; тут и разговор между Челновым и Рубиным о том, почему Моисей сорок лет водил евреев по Аравийской пустыне; и прения между Рубиным и Сологдиным по поводу законов диамата, перешедшие в яростный спор о советском строе; тут и «коллоквиум» Бобынина с Герасимовичем на тему — этично ли ученым отдавать свои изобретения в руки правителей, «столь недостойных, даже ничтожных людей»; тут и диспут между Нержиным и Герасимовичем о разумно устроенном обществе; тут и предельно густой разговор дяди Авенира с Иннокентием Володиным (глава 61 — «Тверской дядюшка») о том, как на самом деле большевики пришли к власти в 1917-м году, с какой стати рабочий класс следует считать самым передовым, чем обернулась для общества победа в «совет-

ско-германской войне». Это подлинное пиршество интеллекта, блеск парадоксальных идей, острота смелых (и крамольных для советского времени) суждений.

Центральное же место в интеллектуальном поле романа занимает спор между разными *историческими концепциями* — разными версиями исторической судьбы России в XX веке. Носителями этих концепций выступают три центральных персонажа — Нержин, Сологдин и Рубин. Их спор образует *интеллектуальное ядро* романа, к которому стягиваются все сюжетные линии и конфликты. Каждый из центральных персонажей романа — это Личность, характер сложившийся, его убеждения выношены, отшлифованы в долгих размышлениях. Каждый из них — Рыцарь идеи, он живет своей идеей и предан ей, для него нет ничего дороже своих воззрений, он никогда не поступится ими, его нельзя согнуть страхом или соблазнами — его можно только убедить. И наконец, каждый из них — Идеолог, готовый отстаивать свои убеждения и умеющий это делать умно, талантливо, с полемическим блеском.

Глеб Нержин — убежденный противник существующего режима, и он, «арестант пятого года упряжки», знает, за что посажен в тюрьму — он сидит «за образ мыслей». Глеб — историк по призванию. «Уже двенадцати лет он развернул громадные “Известия”, которыми мог бы укрыться с головой, и подробно читал стенографический отчет процесса инженеров-вредителей». В нем еще со школьных лет, развилось острое чутье на историческую ложь. Он рано избавился от иллюзий насчет Советской власти, и главный вопрос, который мучит его ум и сердце, связан с судьбой его страны после семнадцатого года: как случилось, что «Россия, впервые взлетев к невиданной свободе, сейчас же и тут же оборвалась в худшую из тираний?» Догадываясь о том, что вся официальная история России после 1917 года насквозь фальшива, Нержин с самых первых самостоятельных шагов целиком посвятил себя одной-единственной цели: «...Узнать и понять! Откопать и на помниты!» И даже здесь, в «шарашке», он тайно записывает свои размышления об отечественной истории.

Дмитрий Сологдин тоже находится в оппозиции к существующему строю. Он считает, что советская власть — это власть от дьявола, а все, что началось в России после семнадцатого года, называет «новым Смутным временем». Тот комплекс идей, которые исповедует Сологдин, можно назвать просвещенным национальным консерватизмом. Сологдин остается аристократом даже в условиях тюрьмы: жесткая самодисциплина, строжайший контроль самых тайных своих помыслов, высочайшее чувство собственного достоинства, которое он пронес через двенадцать лет запредельных испытаний неволей. Выработанная на такой основе система ценностных критериев («чем труднее — тем полезнее», «цель всегда — не в скорейшем окончании, а в достижении совершенства») позволя-

ет ему находить возможность для творческой самореализации даже за тюремной решеткой — он и здесь сумел «справиться с выдающейся инженерной задачей». Однако в аристократизме Сологодина есть и то, что окрашено в иронические тона: его снисходительное высокомерие к дворнику Спиридону и вообще к «людям низкого развития»; любовь к картинным позам, театральная напыщенность речи; доходящий до смешного национальный пуризм в языке — настойчивое стремление очистить его от «птичьих», т. е. иноязычных слов и заменить каким-то придуманным Языком Предельной Ясности (все эти исчислители вместо математиков, жиддители вместо инженеров, ошарии вместо сфер и т. п.).

Лев Рубин. Можно сказать, идеальный советский человек легендарной «корчагинской плавки: “надо” и “срочно” — на этих словах вырос комсомолец Левка Рубин». Образованнейший филолог-германист, он в годы войны был майором отдела по разложению войск противника и попал в лагерь как многие такие же субъективно преданные власти люди. Рубин считает, что в его случае произошла ошибка — ведь бывают же сбои даже у хорошо работающей системы. Его логика такова: «Но я знаю, что гнило — только по видимости, только снаружи, а корень здоровый, а стержень здоровый, и значит надо спасать, а не рубить!» И он остается преданным советской власти в лагере, с пеной у рта защищает ее от критики — в высшей степени показателен «безысходный яростный спор», который Рубин ведет с Сологдиным (глава 69 — «Под закрытым забралом»). «Библейский фанатик» — так воспринимает его Сологдин. Но и авторское освещение образа Рубина неоднозначно: «он был фигурой вообще трагической» — так аттестует его повествователь, однако есть немалая толика сарказма, смешанного с состраданием, например, в сцене, когда Рубин, мучаясь бессонницей и головной болью, продолжает обдумывать свой проект неких «Гражданских храмов», которые должны быть созданы в стране, для того чтобы вести нравственно-воспитательную работу среди народа. Эту утопическую и вообще-то нелепую идею он подробно расписывает с тем, чтобы впоследствии преподнести родному государству.

В полном соответствии с законами жанра идеологического романа, состоятельность той или иной историсофской концепции проверяется ситуацией нравственного *выбора*, в которую поставлен герой, носитель идеи. Сделанный выбор становится самой окончательной оценкой нравственной «стоимости» идеи, которую исповедует персонаж. А в сущности, каждый из арестантов «марфинской шарашки» поставлен перед выбором: или согласиться участвовать в разработке инструментов сыска, предназначенных для надзора и выявления людей, подозрительных для власти, — или отказаться от сотрудничества со своими тюремщиками. Контраст между возможными результатами выбора разителен: при

отказе — почти неминуемая гибель в колымской преисподней, в случае согласия и удачи — возможность взлета в самые верхние сферы (лауреатство, почетная должность, шикарная квартира). Но, кроме немислимо лучезарных материальных возможностей, согласие сотрудничать с властью манит и другими, не менее важными для творческой личности соблазнами. Ведь есть еще азарт научного поиска — это тоже соблазн. Есть социальное чувство — то, что ты делаешь, идет на благо общества. Еще есть рефлекс массового сознания — надо идти со всеми, со своим народом.

Как же ведут себя в ситуации выбора три друга-антагониста? Нержин, не колеблясь, отказывается: «И рыбки я им ловить не буду». Рубин с радостью соглашается: «Его переполняло, разрывало. Разжалованный, обесчещенный — вот понадобился и он! Вот и ему сейчас доведется посылно поработать на старуху-Историю. Он снова — в строю! Он снова — на защите Революции!» Сологдин долго колеблется, но соблазн творчества, возможность самореализации в научном открытии все-таки перемогают — и он, поставив массу предварительных условий, которые должны как-то гарантировать ему свободу научного творчества, соглашается передать изобретенный им шифратор в руки властителей страны.

Как видим, совершая свой выбор, каждый из трех героев совершенно исключает меркантильные соображения. Каждый поступает в полном соответствии со своими убеждениями, перед собою — точнее, перед своим представлением об истине, о своем жизненном предназначении, каждый из них абсолютно чист. Но субъективная правда каждого из них соотносится в романе с объективной правдой о времени — с картиной жесточайшей политической тираннии, поработившей страну, с коллективным портретом сатрапов всех рангов и мастей, растоптавших все нравственные понятия, на которых веками держалось человеческое сообщество. При таком четком этическом раскладе любой компромисс с угнетателями унизителен для заключенного, если он действительно свободен духовно: такой компромисс уничтожает нравственное достоинство личности, делает ее, независимо от субъективных намерений, прислугой тираннии.

Все другие персонажи, окружающие трех главных героев, тоже делают выбор либо когда-то делали выбор. Это и старый инженер Бобынин, перед которым теряется даже всесильный Абакумов. Это и маленький Герасимович, отказывающийся изобретать потайные фотоаппараты: «Сажать людей в тюрьму — не по моей специальности. Я не ловец человеков»¹. Это и Надя, жена Нержина: ей надо

¹ Формула «ловец человеков», имевшая позитивный смысл в Новом Завете, приобрела саркастический смысл в одноименном рассказе Е.Замятина (о человеке, который превратил соглядатайство в доходное дело). В таком значении она и звучит в устах Герасимовича.

решить, отречься ли от мужа ради научной карьеры или нет. Это и Симочка с ее кристальной анкетой, которой оперуполномоченный поручил следить за эзком Нержиным, а она вместо того всю душу отдает этому холодному Нержину. Это даже веселый авантюрист Руська Доронин, который из стихийного чувства справедливости начинает вести рискованную игру с «кумом», чтобы выявить всех «шарашкинских» стукачей.

Но самым подробным образом процесс принятия решения, выбора и платы за него показан в судьбе единственного героя — Иннокентия Володина. Его духовная эволюция прослежена с максимальной тщательностью.

Как личность Иннокентий сложился в советское время, получил соответствующее пионерское и комсомольское воспитание. Сын героя гражданской войны, чекиста, он, видимо, вполне соответствовал официальным стандартам, раз сумел стать дипломатом: сейчас Володин — «государственный советник второго ранга», его ждет блестящая карьера. Почему же он, узнав, что некий человек должен передать секреты американской атомной бомбы, решил воспрепятствовать этому? По натуре он эпикуреец, а ведь смертельные последствия принятого решения были ясны ему с самого начала: «Он сам шел на линкор — торпедой».

Автор объясняет причину отчаянного и героического выбора Иннокентия той эволюцией, которую тот претерпел под влиянием нескольких открытий.

Первое открытие Иннокентий сделал за шесть лет до описываемых событий, уже в зрелом возрасте, когда разбирал после смерти своей матери ее шкафы, читал ее письма и дневники. И через историю маминой семьи, историю своих родителей он совсем подробно, богатым и щедрым, увидел прошлое России — «и вдруг Иннокентий понял, что был обокраден до сих пор». И с этого момента началось критическое переосмысление прежних представлений о времени и стране.

Второе открытие Иннокентий делает благодаря общению со своим тверским дядей Авениром, мудрым философом и проникательным политическим аналитиком, не признающим над собою насилия никакой партийной программы. Читая в его старой хибарке навешенные будто от солнца газеты многолетней давности (придуманный дядей «способ некриминального хранения самых интересных старых сообщений»), Иннокентий воочию убеждается в цинизме большевистских вождей, менявших, как стулья, свои позиции, он видит, насколько лживой была политика советской власти — и по отношению к собственному народу, и в отношениях с другими государствами.

И третье, что переворачивает душу Иннокентия, — его путешествие в деревню Рождество — в самую российскую глубинку. Что он видит? В жесточайшем контрасте с величавым простором

и красотой природы — порушенная церковь, опустившиеся люди, тяжелая вонь от скотного двора, «израненная, изувеченная, большая земля...»¹.

В сущности, через эти три эпизода Иннокентий заново увидел Россию XX столетия — начиная от дореволюционных 1910-х годов и кончая современными ему пятидесятыми. Эти три эпизода стали для него ступенями открытия подлинной истории своей страны в XX веке и постигшей ее трагической участи. Теперь Володин отчетливо понимает, «что не надо путать отечества и правительства». А отсюда следует, что ради блага отечества «надчеловеческое оружие преступно допускать в руки шального режима».

Далее Солженицын тщательно описывает душевное состояние Володина: когда он принимает решение и звонит в американское посольство; мучительное ожидание ареста, ибо он понимает, что рано или поздно его нащупают; наконец, самым подробнейшим образом автор показывает процедуру ареста и оформления задержанного на Лубянке. Возникает физически осязаемая картина нисхождения в Ад. Описаны коридоры и изломы Лубянки, по которым проводят Иннокентия, вся эта тюремная технология оформления нового ээка — заполнение бумаг с назойливым повторением одних и тех же вопросов, обыски, лишение шнурков и ремней, унижительный осмотр тела, грубая стрижка наголо, «помывка» и выдача казенной одежды не по размеру и т. д., и т. п. Цель этих процедур — с самого начала растоптать арестованного человека, довести его до состояния безличного номера, покорного и безропотного.

Но для Володина встреча с Лубянкой становится последним испытанием на духовную прочность. Здесь в его сознании рухнули казавшиеся прежде мудростью этические постулаты Эпикура, но осталось неколебимым герценовское «Где границы патриотизма? Почему любовь к Родине надо распространять и на всякое правительство?» И с этим вопросом, вопросом-протестом, он идет на свой первый допрос. Идет как на смерть: «Иннокентий взял руки назад и с запрокинутой головой, как птица пьет воду, вышел из бокса». Так — бесстрашно и гордо — может встречать смерть только духовно свободный человек.

Судьба Иннокентия Володина вписывается в ряд нравственных парадоксов, открытых Солженицыным: пойдя на отчаянный поступок, который кончится для него физической смертью, Володин вырвался из морока лжи, обманов и самообманов и тем самым обрел внутреннюю духовную свободу.

¹ А ведь этот текст писался в 1950-е годы, на фоне романов «Марья» и «Жатва», фильма «Кубанские казаки», где рисовалась совсем другая, идиллическая картина советской деревни. Что же до порушенных и растасканных церквей, то превращение их в складские помещения было настолько повсеместно, что воспринималось как норма.

Но что такое внутренняя свобода? Солженицын вкладывает в это понятие особый, нетривиальный смысл. Уже после создания «Круга первого» Солженицын, полемизируя с Г. Копыловым, автором эссе «Как быть?», писал: «Что же такое внутренняя свобода? По автору: шиш, показываемый в кармане, есть уже внутренняя свобода и преимущество сегодняшней интеллигенции. Нет, *внутренняя свобода — это способность к действиям, не зависящим от внешних пут* (Внешняя свобода — когда пут нет)»¹.

То, что совершают Нержин, Герасимович, Бобынин, отказываясь работать на тиранический режим, — это чистое проявление внутренней свободы, ибо они совершают *действия*, не только не зависящие от внешних пут, но даже вопреки им, несмотря на страшное внешнее давление всемогущей машины власти. И то, что совершает Иннокентий Володин, — это тоже акт внутренней свободы, представляющий собою почти физически осязаемое действие, направленное против самых могущественных внешних пут, каковыми являются устои тоталитарного политического режима.

Что же позволяет человеку совершать акты свободы? Какие устои дают ему возможность противостоять злу? Какие символы веры помогают ему сделать правый выбор?

Три устойчивых оплота, по мнению Солженицына, помогают человеку противостоять напору самых жестоких обстоятельств. Первый оплот — *народ*, точнее — народный разум. Эта традиционная для демократической русской литературы ценностная мера воспринимается Солженицыным небылоговорочно. По меньшей мере, умница дядя Авенир само понятие народной власти заменяет язвительным «святая охлократия», а интеллигент Нержин на основании собственного фронтального и тюремного опыта общения с «людьми простого труда» (по такому критерию он определяет понятие «народ») убедился, что «у народа не было перед ним никакого кондового сермяжного преимущества»: «они не стойче его переносили голод и жажду. <...> Зато были они слепей и доверчивей к стукачам. <...> В большинстве им не хватало той *точки зрения*, которая становится дороже самой жизни». И однако эта святыня нужна Нержину как духовная опора, и свое преклонение перед народом он сохраняет. Правда, предварительно придав понятию «народ» высокий духовный смысл посредством следующих чисто риторических ходов:

Не по рождению, не по труду своих рук и не по крылам своей образovanности отбираются люди в народ.

А — по душе.

Душу же выковыывает себе каждый сам, год от году.

¹ Солженицын А. Сомнения читателя // Совершенно секретно. — 1998. — № 6. — С. 21.

Надо стараться закалить, отграничить себе такую душу, чтобы стать *человеком*. И через то — крупницей своего народа.

С такою душою человек обычно не поспевает в жизни, в должностях, в богатстве. И вот почему *народ* преимущественно располагается не на верхах общества.

При такой трактовке понятия «народ» как той части общества, которая обладает наиболее высокими духовными нравственными достоинствами, оно становится не адекватным традиционному синонимическим ему понятиям «люди простого труда», «демократические слои общества». Однако же, оставаясь верным канону, сложившемуся в русской классике, Солженицын делает персоналифицированным носителем народной мудрости «человека простого труда», дворника Спиридона. При всей индивидуальности своей трагической судьбы (побывал он и в «зеленых», и в белых, и в красных в гражданскую, и как хозяин-«интенсивник» почитался, и в «комиссарах по коллективизации» походил, и в качестве арестанта на каналах поработал, и в партизанах повоевал, и вместе с угнанной семьей мыкался по Германии). Спиридон вполне литературный персонаж, вписывающийся в ставший архетипическим в русской литературе ряд образов носителей народной мудрости (Платон Каратаев из «Войны и мира», Аким из «Власти тьмы», Макар Иванович из «Подростка» и др.)¹. И хотя повествователь предупреждает: «Несмотря на ужасающее невежество и беспонятность Спиридона Егорова в отношении высших порождений человеческого духа и общества — отличались равномерной трезвостью его действия и решения», однако интеллигент Нержин хаживает к дворнику Спиридону вовсе не за помощью действием, а за духовным советом, за «сермяжной правдой», как он сам шутит. Именно его афоризмы он впитывает как высшую мудрость. И как раз Спиридон дает Нержину ответ на вопрос, который того остро волнует: «Если нельзя быть уверенным, что ты всегда прав — так вмешиваться можно или нет? И в каждой войне нам кажется — мы правы, а тем кажется — они правы. Это мыслимо разве — человеку на земле разобраться: кто прав? Кто виноват? Кто это может сказать?» Это, действительно, узловой вопрос всего романа. От ответа на него зависит, имеет или не имеет право человек на акт внутренней свободы, на действие против того или иного порядка вещей.

А дворник Спиридон на этот мучительнейший вопрос отвечает без колебаний:

¹ «На самом деле, как сказал мне Рубин-Копелев, не было никакого Спиридона-совести, Спиридона-судьбы, был дворник по имени, кажется, Родион. Стукач и доносчик, как почти все дворники на Руси с давних времен. Но это не отвечало замыслу Александра Солженицына», — пишет Г. Свирский в книге «На Лобном месте: Литература нравственного сопротивления» (Тенафлу, 1979. — С. 243).

— Да я тебе скажу! — с готовностью отозвался просветлевший Спиридон, с такой готовностью, будто спрашивали его, какой дежурник заступит сегодня дежурить с утра. — Я тебе скажу: волкодав — прав, а людоед — нет!

— Как-как? — задохнулся Нержин от простоты и силы решения.

— Вот так, — с жестокой уверенностью повторил Спиридон, весь обернувшись к Нержину: — *Волкодав — прав, а людоед — нет.*

Этому афоризму придается значение высшей мудрости, ибо она дает ответ на все сомнения и колебания, котормыми мучаются высоколобые интеллигенты, главные герои романа. Формула, действительно, предельно четкая и ясная — она ставит в основу измерения добра и зла человеческий фактор. Но вряд ли эта мудрость взята из копилки народного векового опыта. Хотя афоризм, вложенный автором в уста Спиридона, есть в «Толковом словаре» В. И. Даля и затем включался им в сборник «Пословицы русского народа», однако ни по лексическому составу, ни по синтаксическому строю он не созвучен стилистике народных изречений¹. Ведь по форме это же маленькое четверостишие, изысканный литературный шедевр:

Волкодав —
Прав,
Людоед —
Нет.

Приписывать Спиридону, едва-едва владеющему грамотой, такую высокопрофессиональную миниатюру ну никак нельзя. А значит, и нет оснований объявлять дворника Спиридона носителем высшей мудрости. А заодно также нет оснований разделять упования Нержина на то, что единственно мудрость народа, того самого «человека простого труда», все всегда объяснит и всему даст

¹ Известно, что В. И. Даль включал в свой «Толковый словарь живого великорусского языка» не только народные слова, но слова книжно-письменного и даже иноязычные слова («речения письменные» и «чужеслова», как он выражался). В афоризме, который Солженицын приписывает дворнику Спиридону, есть такие слова («волкодав», «людоед»), которые стали входить в разговорный обиход не ранее 1990-х годов XVIII века (см.: Словарь русского языка XVIII века. — Л., 1988. — Вып. 4. — С. 38; СПб., 2001. — Вып. 12. — С. 20). Кроме того, синтаксическая конструкция типа «некто прав (неправ)» стала характерна именно для литературного языка, причем, относительно недавно — в XIX веке.

Видимо, не случайно составители авторитетных фразеологических словарей, созданных после далевских «Пословиц русского народа», поостереглись включить упомянутый афоризм в свои книги. Нет его ни в капитальном труде М. И. Михельсона «Русская мысль и речь. (Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний)» (СПб., 1902—1904), ни в новейшем академическом «Фразеологическом словаре русского литературного языка XVIII—XX веков» (Новосибирск, 1991).

самую справедливую цену. Скорее всего, она принадлежит к числу тех мифологий, которые сложились в русской демократической культуре как один из утешительных самообманов нашей интеллигенции¹.

Но в романе есть и другой оплот духа — *Бог*. Мотив Бога вводится Солженицыным очень последовательно. В самом начале сюжета описать чтение протестантской молитвы в компании пленных немцев, далее мелькнет воспоминание Нержина о своем университетском профессоре-чудаке, который написал «исследование по естествознанию с математическим доказательством бытия Бога». Наконец, у Солженицына даже к Сталину, который умел упростить все до голых формул и все объяснить, тоже «один неясный вопрос закрадывался» — это был вопрос о Боге: «На всякий случай Сталин против Бога никогда не высказывался, довольно было ораторов без него. Ленин на крест плевал, топтал, Бухарин, Троцкий высмеивали — Сталин помалкивал». И Солженицын предполагает, что в первые дни войны Сталин «по-настоящему молился» и что не случайно в речи третьего июля с губ бывшего семинариста сорвалось «братья и сестры».

Но образ разоренной церкви в деревне Рождество, чей мраморный иконостас разбили, чтоб гатить дорогу, образ церкви Никиты Мученика в Москве, от которой остались одни кучи битого кирпича и мусора, — это, по Солженицыну, вопиющие свидетельства обезбоживания советского общества, утраты в нем нравственных устоев. Поэтому Яконов, убоявшийся храма, оказался способен на предательство. И наоборот, Нержин, возвысившийся до акта свободы, не исключает для себя религиозной веры: когда при свидании Надя спрашивает его, уж не стал ли он верить в Бога, тот отвечает — «А почему бы и нет?»

И все ж. И все же вера в Бога не уберегла самого истового ревнителя Священного Писания Дмитрия Сологодина от компромисса со злом.

¹ Следование этой мифологеме приводит автора еще к одной неувязке. В финале, перед отправкой по этапу, Нержин дарит именно Спиридону свою самую большую ценность — книжечку стихов Есенина. Символический смысл этого дарения понятен: только психологическая правда, верность которой А. Солженицын постоянно декларирует, тут хромает — как будет полуслепой Спиридон читать эту книгу, ежели он письмо от собственной дочери разобрать не в силах?

Зато в случайном диалоге с этой сценой оказывается эпизод, когда маленький конструктор Семушкин, когда ему не позволили взять с собой на этап маленький томик Лермонтова, «который был у них с женой семейной святыней», выхватил книжку из рук «кума» и стал разрывать ее в клочья, «судорожно плача и крича: — Натя! Жрите! Лопайте!»

Похоже, что рационалистически пытаясь возвысить крестьянина Спиридона Егорова, Солженицын начаянно проговорился в пользу интеллигента Семушкина.

Третьим — и самым безусловным — оплотом духа в романе Солженицына выступает идея *Аскезы*. Почему бесправный зэк Бобынин, которого начальство считает «букашкой мироздания», держит себя абсолютно независимо перед всемогущим министром госбезопасности Абакумовым? Объяснение дает сам Бобынин:

У меня ничего нет, вы понимаете — нет ничего! Жену мою и ребенка вы уже не достанете — их взяла бомба. Родители мои — уже умерли. Имущества у меня всего на земле — носовой платок, а комбинезон и все белье под ним без пуговиц (он обнажил грудь и показал) — казенное. Свободу вы у меня давно отняли, и вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самих. <...> Вообще, поймите и передайте там, кому надо выше, что вы сильны лишь постольку, поскольку отбираете у людей не все. *Но человек, у которого вы отобрали все, — уже не подвластен вам, он снова свободен.*

Последняя фраза Бобынина — это ключ к стратегии аскетизма как вернейшему, по Солженицыну, способу противостояния любым обстоятельствам, любому, самому жестокому давлению.

Но Бобынин лишился всего не только потому, что у него «отобрали», но и потому, что его обездолила судьба, отняв жену, ребенка, родителей. Другие же герои романа, отказавшиеся от сотрудничества с тиранией, *сами отрекаются* от любимых, от семьи, от возможности выйти на волю — от всего, что составляет самые дорогие ценности человеческого существования. И делают это обдуманно, ибо не видят иного способа самостоянья: «Вероятно... есть только один путь к неуязвимости: убить в себе все привязанности и отказаться от всех желаний», — говорит Герасимович. И Нержин, которого с миром по ту сторону колючей проволоки связывает только любовь к жене, при свидании предупреждает ее: «Не связывай слишком больших надежд с окончанием моего срока!» И маленький Герасимович ничего не отвечает на мольбы своей жены: «Ну, изобрази им что-нибудь, чтоб они отвязались!»

Автор полностью принимает такую стратегию поведения, подтверждение тому — патетический финал романа:

Да, их ожидала тайга и тундра, полюс холода Оймякон и медные копи Дзезказгана. Их ожидала опять кирка и тачка, голодная пайка сырого хлеба, больница, смерть. Их ожидало только худшее.

Но в душе их был мир с самими собой.

Ими владело бесстрашие людей, утеревших все до конца, — бесстрашие, достигающееся трудно, но прочно.

Значит, для того чтобы обрести внутреннюю свободу, чтобы жить в согласии с самим собою, надо аскетически отречься абсолютно от всего. В условиях тоталитарного режима это — по Солже-

нищину — единственно возможный способ сохранения души, другого просто не существует¹. В этом есть героика — героика самоотречения, которая сродни героике монашества. Героика аскезы глубоко трагична, ибо за обретение внутренней свободы человек платит потерей всего, что ему на роду положено — любви, семьи, детей, радости видеть мир, наслаждаться его многообразием и красотой...

На фоне конформизма и покорности большинства, в контрасте с господствующей в культурном сознании современников соцреалистической эстетикой, с пафосом украшательства и назойливого оптимизма, жертвенный трагический стоицизм как принцип нравственного «самостоянья человека», провозглашаемый Солженицыным, выглядел в высшей степени благородно и возвышенно. Однако у этой стратегии поведения есть определенные изъяны. Действительно, когда человек лишается всего, у него уже не висит на плечах груз ответственности ни перед кем и ни за что. И оставаясь в ответе только перед собственной совестью, заботясь о личной нравственной чистоте, он волен не идти ни на какие компромиссы. Но при этом Солженицын как бы выводит за скобки обязательства, которые любой человек несет перед теми, чьи судьбы так или иначе зависят от него — перед женой и детьми, перед старыми родителями (разве только дав право жене Герасимовича возопить: «Когда это кончится? Посмотри, во что я превратилась? Мне тридцать семь лет! Через три года я буду уже старуха!»). А если еще и эти связи брать в учет? Тогда еще больший трагизм приобретает выбор человеком аскетической стратегии, ибо он знает, что за такой выбор будут расплачиваться не только он, но и другие, самые дорогие для него люди. В любом случае стоическая свобода — это очень высокая нравственная планка. Но Солженицын прилагает ее абсолютно ко всем: не только к мужам, но и к женам (в романе их называют «подругами викингов», «светлоликими Изольдами с алмазными душами»), которые тоже должны принять этот обет самоотречения, раз его приняли их мужья-рыцари. Таков Солженицын — он максималистски взыска-

¹ Примечательно, что в «Архипелаге ГУЛАГ», созданном после романа «В круге первом», Солженицын утверждает ту же стратегию как единственный способ противоборства с карательной системой: «Что надо, чтобы быть сильнее следователя и всего этого капкана? Надо вступать в тюрьму, не трепеща за свою оставленную теплую жизнь. Надо на пороге сказать себе: жизнь окончена, немного рано, но ничего не поделаешь. На свободу я не вернусь никогда. Я обречен на гибель — сейчас или несколько позже, но позже будет даже тяжелее, лучше раньше. И имущества у меня больше нет. Близкие умерли для меня — и я для них умер. Тело мое с сегодняшнего дня для меня — бесполезное, чужое тело. Только дух мой и моя совесть мне дороги и важны. И перед таким арестантом — дрогнет следствие! Только тот победит, кто от всего отрекся!» (Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. I—II // Малое собр. соч. — Т. 5. — М., 1991. — С. 98—99).

телен к человеку, он нетерпим к любым компромиссам и никаких оправданий нравственным отступлениям он не признает¹.

Но в романе, наряду с тремя явственно обозначенными оплотами духа, проступает еще один оплот. Это — *Слово*, вернее — надежда на слово. Ее высказывает Нержин в диалоге-диспуте с Герасимовичем о том, каким же образом можно сокрушить существующий строй. Но как трудно, раздумчиво, колеблясь, ударяясь о возражения оппонента и сопротивляясь им, выговаривает Нержин, этот трезвый скептик, свою надежду:

— Может быть... новый век... с его сквозной информацией...

Вам же радио не нужно!

— Да, его глушат... Я говорю, может быть, в новый век откроется такой способ: *слово разрушит бетон?*

— Чересчур противоречит сопромату.

— Так и диамату! А все-таки?... Ведь помните: в Начале было Слово. Значит, Слово — исконной бетона? Значит, Слово — не пустяк? А военный переворот... невозможно...

— Но как вы это себе конкретно представляете?

— Не знаю. Повторяю: не знаю. Здесь — тайна. Как грибы по некой тайне не с первого и не со второго, а с какого-то дождя — вдруг трогаются всюду. <...> Так тронутся в рост и благородные люди и слово их — разрушит бетон.

Но при всех своих сомнениях сам Нержин собственно уже и приготавливает Слово к действию. Почему он пишет свои «Этюды о русской революции»? Потому что в них пытается зафиксировать постигнутую им правду. Почему он идет на отчаянный ход: отказывается перейти работать криптографом, а значит, отказывается от возможности получить досрочное освобождение, квартиру и прочие блага, обрекая себя на Колыму? Более того, почему Нержин даже, похоже, рад тому, что волею судьбы пройдет по всем кругам ада до самого его дна? «Что-то я сам уже настроился на эксперимент. Говорит пословица: не море топит, а лужа. Хочу попробовать пуститься в море», — шутит Нержин. Но за его ерничеством стоит очень серьезное решение: надо увидеть все, узнать всю правду до конца, воплотить ее в слове, с тем, чтобы слово уничтожило ложь.

Конечно, в таком сюжетном ходе тоже есть немалая толика литературной условности. По авторитетному свидетельству Варлама Шаламова, в золотых забоях Колымы человек за несколько недель превращался в инвалида, и от такого варианта судьбы Нержин никак не застрахован. Но к подвигу самопожертвования та-

¹ О стоицизме как основополагающей этической концепции Солженицына см: *Синенко В. С.* Этическое сознание А.Солженицына и диалог культур // *Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог.* — Томск, 1999.

кие «резво реалистические» рассуждения неприложимы. Тем более что и в исторической реальности именно эта, робко просту- пающая в системе основных духовных ориентиров романа «В кру- ге первом» почти иррациональная вера в Слово, надежда на Сло- во, оказалась главной силой человека в его противостоянии го- сударственной махине. Личный пример Александра Солженицы- на — тому убедительнейшее свидетельство.

В своей Нобелевской лекции (1972) Солженицын напоминал: «Не забудем, что насилие не живет одно и не способно жить одно: оно непременно сплетено с ложью. Между ними самая родствен- ная, самая природная глубокая связь: насилию нечем прикрыть- ся, кроме лжи, а лжи нечем удержаться, кроме насилия. Всякий, кто однажды провозгласил насилие своим методом, неумолимо должен избрать ложь своим принципом»¹. А коли так, то надо по- казать фальшь, на которой держится насилие, сорвать с него мас- ку респектабельности и правоты, назвать ложь ложью. И именно это может сделать Слово.

И однако роман «В круге первом» как подлинно художествен- ное произведение ни в коей мере не исчерпывает свое содержа- ние местом и временем, в нем запечатленными. Генрих Бёлль пи- сал: «Я вижу в книге Солженицына откровение, бесстрастное от- кровение не только о ее чисто историческом предмете — о стали- низме, но и об истории страданий человечества. А раз так, то сталинизм здесь — “всего лишь” повод, достаточно жуткий, но тем не менее “всего лишь”»². Действительно, на материале исто- рии нашей страны, на судьбах узников советского ГУЛАГа Сол- женицын ищет ответы на вопросы, на которые искусство будет всегда искать ответы: как человеку обрести духовную свободу? в чем она состоит? на какие основания человек может опираться в своем противостоянии тотальному злу, как бы оно не называ- лось — политический режим, социальный или национальный гнет, религиозная нетерпимость, природные катаклизмы и проч., и проч.?

Но Солженицын на эти вечные, никогда до конца не разреше- ные вопросы дает свои уверенные ответы.

* * *

Подводя итоги анализа романа «В круге первом», необходимо отметить сложность и даже противоречивость художественной стра- тегии, которой руководствовался его автор. Несомненно, базовую

¹ Солженицын А. Публицистика: Статьи и речи: В 3 т. — Ярославль, 1995. — Т. 1. — С. 24.

² Бёлль Г. Мир под арестом: О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Иностранная литература. — 1989. — № 8. — С. 230.

роль в художественном претворении реальности в романе играют принципы классического реализма: взаимодействие между типическими характерами и типическими обстоятельствами являются и главным объектом тщательного анализа, и «мотором» всех романских коллизий, и конструктивной основой образа мира, возникающего на страницах романа, и, наконец, главным инструментом постижения причин и следствий, в силу которых эпическое со-бытие совершается именно так, как оно описано, а не иначе. Именно эти принципы А. Солженицын противопоставляет эстетике соцреализма. Как мы могли убедиться, роман «В круге первом» написан в откровенной полемике с эстетикой социалистического реализма и с поэтикой одного из его наиболее авторитетных жанров («производственного романа»). Однако противостояние, тем более жесткое, «программное», есть тоже связь и в определенной мере зависимость художника от тех постулатов, которые им отвергаются. Всякая «антисхема» есть тоже «схема», но с противоположным знаком. Это в полной мере касается отношения Солженицына к соцреализму. Да, собственно, свойственная творческому мышлению Солженицына осознанная политизация художественной мысли и учительный пафос не расходятся с постулируемой соцреализмом партийностью и воспитательной функцией искусства. И в творчестве писателя постоянно идет подспудная тяжба между энергией авторской идеологической («предвзятой», предначертанной) установки и энергией саморазвития, которая накапливается в недрах создаваемого им художественного мира.

Эта тяжба самым непосредственным образом сказалась на сильных и слабых сторонах романа «В круге первом». Жесткая бинарность идеологических оппозиций в системе характеров, симбиоз натурализма и символики, изобразительной пластики и риторики, сосуществование жесткой заданности всей художественной конструкции и органики сюжетного события, наконец, не знающая сомнений безапелляционность авторских оценок, представление романного повествователя в роли авторитарного демиурга, носителя высшего (и неоспоримого!) знания — эти противоречивые качества поэтики «Круга первого» есть следствие тех эстетических принципов, которые можно назвать «соцреализмом наоборот». Вывернув наизнанку шаблоны соцреализма, Солженицын все-таки остался верен принципам не только этической, но и эстетической нормативности.

Разоблачая доктрину казарменного социализма с ее надличными (классовыми, политическими) приоритетами, Солженицын противопоставляет ей нравственную доктрину — доктрину гордого стоицизма, которая из-за своей аввакумовской императивности тоже приобретает надличный характер. И в силу этого в «Круге первом» отрицание *казарменно-социалистической идеоло-*

гии не приводит к окончательному разрыву с *творческим методом социалистического реализма* как вполне определенной (а именно — нормативной) системой принципов эстетического отношения к действительности. Это ощутил Г. Бёльль, когда отмечал: «Книга берет начало от великой реалистической традиции, она прошла сквозь соцреализм, преодолела и обновила его»¹. Но — уточним: окончательного «преодоления» соцреализма в романе «В круге первом» все-таки не произошло. Что же до «обновления» соцреализма, то оно, действительно, в романе происходит — и совершается посредством контаминации эстетических принципов соцреализма с романтическими традициями, прежде всего, с традициями высокой духовной и религиозной эстетики. На страницах романа эти традиции пламенно защищает художник Кондрашев-Иванов, который категорически не приемлет следования натуре, призывает прозревать «действительность духовную», и в своем творчестве он остается верен традиционнейшим архетипам романтизма — на «эскизе главной картины» своей жизни, который художник показывает Нержину, изображен Персифаль, впервые увидевший замок Грааля.

Эту концепцию Кондрашев-Иванов провозглашает в противовес лжи и фальши соцреализма. И Нержин воспринимает ее с явной симпатией. Хотя и шутит: «Да вы же стопроцентный соцреалист, слушайте!» А ведь в этой шутке есть немалая доля правды: и в самом деле, романтическую и соцреалистическую художественные стратегии сблизает нормативный принцип долженствования, который не очень-то согласуется с реалистическим принципом непредвзятого, аналитического постижения «правды жизни», зато очень гармонирует с высоким взыскующим пафосом, с гордой и трагедийной этикой стоицизма, провозглашаемой в романе «В круге первом». Такое *пересечение эстетических принципов классического реализма, «соцреализма наоборот» и романтической традиции определяет художественное своеобразие этого произведения Александра Солженицына.*

В классической традиции: повесть «Раковый корпус»

В последующих произведениях Солженицына тяжба между нормативностью и органическим саморазвитием идет с переменным успехом. Причем наибольшие творческие успехи приходили к писателю тогда, когда по тем или иным причинам ослабевала узда авторских «предначертаний». Сам Солженицын с удивлением замечал: «Позже, когда я из подполья высунулся и облегал свои вещи для наружного мира, облегал от того, чего соотечествен-

¹ Бёльль Г. Мир под арестом: (О романе Александра Солженицына «В круге первом») // Иностранная литература. — 1989. — № 8. — С. 231.

никам еще никак на первых порах не принять, я с удивлением обнаружил, что от смягчения резкостей вещь не только выигрывает и даже усиляется в воздействии...»¹ Это признание можно с большим основанием отнести к повести «**Раковый корпус**», которую А. Солженицын писал в середине 1960-х годов.

В этой повести Солженицын в полной мере реализует семантические возможности одного из самых развитых реалистических жанров — жанра социально-психологической повести. Персонажи повести, собранные в одной палате для онкологических больных, представляют собой микро модель всего советского социума, и каждый — жертва или палач, или просто зритель — несет на себе печать государственной системы, которая так или иначе повлияла на его духовный облик. И все они поражены смертельной болезнью. Поставив своих героев в «пороговую ситуацию», автор совершает своего рода вскрытие источников духовной болезни, анализ ее характера, выявляет, возможно ли ее излечение и какую цену оно добывается.

В отличие от традиционно однолинейной структуры психологической повести, в «**Раковом корпусе**» стержневой сюжет (судьба Олега Костоглотова) окружен целым пучком параллельно развивающихся «персональных» сюжетов, которые находятся с сюжетом судьбы Костоглотова в разнообразных отношениях (по контрасту, по сходству, по принципу дополнительности). В своем разборе «**Ракового корпуса**» М. Альтшуллер анализирует характер каждого из персонажей по таким критериям: «способность отрешиться от эгоизма, потенциями жалости и любви к окружающим»². Мы отчасти воспользуемся его градацией, но уточним, что главным критерием духовной состоятельности персонажа становится его отношение к смерти.

На самой нижней ступени оказывается Павел Николаевич Русанов, советский чинуша, начальник по «анкетным делам»: при мысли о смерти его охватывает животный страх («побледнел до губ», «при слове “умирают” все похолодело у него внутри»), и он всячески старается оградить себя от тягостных мыслей. «Не будем говорить о смерти! Не будем о ней даже вспоминать!» — призывает он соседей по палате. Следующая ступень — весельчак Чалый. Его принцип: «Чтоб не загнуться — не надо расстраиваться. Кто меньше толкует — тот меньше тоскует». Далее — молодой ученый-энтузиаст Вадим Зацырко. Он, мечтавший «вспышкой подвига» одарить сразу весь народ и все человечество, рассуждает почти по-корчагински: «Как плодотворно прожить вот эти оставшиеся

¹ Новый мир. — 1991. — № 6. — С. 12.

² Альтшуллер М. Перед лицом смерти («**Раковый корпус**») // Альтшуллер М., Дрыжакова Е. Путь отречения: Русская литература 1953—1968. — Тенесси, 1986. — С. 201.

месяцы», но при этом полагает, что справедливей и разумней было бы, чтобы именно он, такой талантливый, такой нужный, остался жив. Еще ступень — Ефрем Поддуев, матерый мужик, что загребал большие деньги по ГУЛАГовским стройкам, именно здесь, в палате, впервые крепко задумался о смерти. Особое место в этой иерархии занимает доктор Донцова. Обнаружив у себя явные симптомы смертельной болезни, она имеет мужество трезво оценить свое положение и старается до конца выполнить свой долг перед другими (прежде всего — перед больными, которых она лечит). Но все же она *не хочет* вникать в свою болезнь, ей страшно — это она перепоручает другим. И наконец, мнение Олега Костоглотова, центрального персонажа: «Если *здесь* о смерти не поговорить, где ж о ней поговорить? <...> Не все время, но хотя бы иногда. Это полезно».

Отношение к смерти, т. е. к взыскательному суду над собой по самой «последней мере», определяет способность или неспособность человека к покаянию. Русанов, который в свое время «дал материал» в органы на своего друга и вообще, рьяно работая «по анкетным делам», немало судеб покалечил, ни о каком раскаянии и не задумывается, он окончательно законсервировался в сознании собственной непогрешимости. И потому, хотя Павел Николаевич выписывается из больницы, полон надежд, однако, врачи-то знают, что он обречен. А вот Ефрем Поддуев, чью совесть разбередила толстовская притча «Чем люди живы?», сдвинулся внутри себя и испытал муку раскаяния перед теми несчастными эсками, которых он гнобил, и вспомнил слова одного из них: «И ты будешь умирать, десятник!» А интеллигент Шулубин, тот уж сам, без чьей-либо подсказки казнит себя за то, что «двадцать пять лет... гнулся и молчал». Эти люди очищаются покаянием и через покаяние духовно возвышаются над физической своей смертью. Не случайно напоследок к Шулубину приходит облегчающая мысль: «А иногда я так ясно чувствую: что во мне — это не все я. Что-то уж очень есть неистребимое, высокое очень! Какой-то осколочек Мирового Духа».

Для Олега Костоглотова мужественное отношение к смерти — основа мироотношения. «Я уже в жизни пуган-перепуган и отпугался», — говорит Костоглотов. Этот принцип он прежде всего распространяет на господствующую политическую систему. Костоглотов не признает аксиом, изрекаемых советскими вождями, хоть Лениным, хоть Сталиным, потому что «Раз и навсегда никто на земле ничего сказать не может». Более того, он обнаруживает порочность общепринятых идеологических постулатов (в споре с Русановым Олег доказывает, что определение гражданского статуса человека по «соцпроисхождению» «это не марксизм — а расизм»). Наконец, способность к взыскательному внутреннему суду, стремление не прятаться трусливо от своей смертельной болезни,

а трезво знать о своем сроке и в то же время не складывать руки, может стать единственным фактором избавления от зловещей опухоли. Метафорический смысл этого «физиологического» феномена очевиден Костоглову, который по-особому акцентирует строки из медицинского учебника: «...Редко, но бывают случаи самопроизвольного исцеления. Вы чувствуете, как написано? Не излечения, а исцеления!» И подкрепляя метафорическую подоплеку сказанного, Ефрем Поддуев добавляет: «Для этого надо, наверно... чистую совесть».

В принципе, вторые (метафорические, а точнее — аллегорические) смыслы характерны для поэтики «Ракового корпуса». Так, из-за мощно выписанной панорамы конкретно-исторической реальности (социальной, бытовой, психологической) в повести проступает аллегорический план. Выше мы уже отмечали, что система характеров обитателей палаты представляет собой некий социальный срез советского общества (от тех, кто сажал, до тех, кто сидел), да и сам образ «ракового корпуса» — это зловещая метафора целой страны, пораженной страшной болезнью, которая пустила везде свои метастазы. И в параллель с сюжетом мучительного исцеления главного героя идет, запечатленный в газетных хрониках, которые читают в палате (о смене состава Верховного Суда, об отставке Маленкова, об аресте Берия и т. п.), процесс исцеления всей страны. Далее, у мотива исцеления через бесстрашное знание о своей болезни тоже есть «аллегорический» отголосок — это разговор санитарки Елены Анатольевны, которая сама прошла через лагерь, с Костогловым. Она спрашивает совета, как ей быть с сыном: «Растет умный мальчик, обо всем спрашивает — и как же его воспитывать? Нагружать всей правдой? Да ведь от нее и взрослый потонет! Ведь от нее и ребра разорвет!» На что Костоглов уверенно отвечает: «Нагружать правдой!» Наконец, своеобразным аллегорическим эпилогом повести становится описанное в последней главе посещение Костогловым зоопарка, где буквально все, что он видит, вызывает у него аналогии с лагерем, с социальными типами, с отношениями в мире людей.

Такая двуплановость с аллегорической интенцией служит способом реализации авторского дидактизма. О дидактизме структуры «Ракового корпуса» свидетельствует также и та роль, которую в ней играют рассказы-притчи Льва Толстого, и прежде всего рассказ «Чем люди живы?» Назиданию из этого рассказа («Жив всякий человек не заботой о себе, а любовью») отводится роль ценностного эталона, который должен помочь заблудившемуся человеку, задумавшемуся о жизни и смерти, определиться в своих нравственных поисках.

Однако в «Раковом корпусе» очень ощутимы и противоположные тенденции. Морализаторский монологизм Солженицына здесь

как бы размывается, утрачивает привычную жесткость. И это происходит прежде всего потому, что — в сюжете, в мыслях героев, в самой бытовой атмосфере — неотступно присутствует смерть. А в присутствии смерти и сам феномен жизни получает иное ценностное освещение. Так, даже поставив в центр нравственной иерархии своего произведения меру из толстовского рассказа «Чем люди живы?», Солженицын вовсе не придает ей директивный характер. За исключением ответа Русанова, который он изрекает, обедая куриную ножку («Запомните. Люди живут идейностью и общественным благом»), все иные ответы, будучи очень разными: «Довольствием. Продуктовым и вещевым»; «зарплатой, чем!»; «творчеством»; «Для любви, конечно... да чем раньше, тем интересней! А чего откладывать? — атомный век», — не встречают эстетического отторжения. Ибо в них пульсирует живая жизнь, чувство ценности земного существования. Да и главный герой повести, Олег Костоглотов, тоже не вполне согласует свою жизненную позицию с толстовскими назиданиями. Он безусловно принимает урок «Жив всякий человек не заботой о себе, а любовью», но в рассказе Толстого это третье назидание, а есть там не упомянутое в повести Солженицына второе («Не дано людям знать, чего им для своего тела нужно») — вот с этим уроком позиция и поведение Костоглотова ну никак не согласуются: наоборот, Олег *хочет* знать все про свою болезнь, он сам должен в ней разобраться, он сам должен с нею бороться. И только тем он ее и побеждает.

Но достигаемое в процессе напряженных исканий очищение и духовное возвышение, оказывается, оплачивается неминуемыми утратами. Именно таков метафорический смысл пути Олега Костоглотова — преодолев муки сомнений, излечившись от раковой опухоли, он утратил мужскую силу. «Вышел я уже из людей», — с горечью констатирует Олег, отказываясь от возможного счастья с Верой Гангарт. Видимо, в миру его ждет трудная жизнь — неужели «жизнь-довесок», как он сам тревожно предполагает? В целом (не только сюжетом судьбы, но и критическим складом ума, подвергающим все сомнению, и энергетикой социального действия) характер самого Олега Костоглотова несет в себе ту незавершенность, которая свойственна романному герою.

Именно романная разомкнутость придает повести Солженицына то ощущение динамики жизни, которая вступает в диалогические отношения с доктринами, провозглашаемыми героям, выверая их и ударами рока, и цветением деревьев, и поцелуями обреченных мальчика и девочки. «В “Раковом корпусе” писатель меньше всего — нравственный ригорист. Он словно приветствует все живое, снимая паутину с того, что привычно наполняет человеческое существование, согревает и осмысливает его, делает людей ближе друг другу, но что в каждодневной суете и замо-

роченности человек перестает ощущать как дарованное ему благо», — констатирует Е. Шкловский¹. Не случайно все критики, писавшие о «Раковом корпусе», с нескрываемым удивлением отмечали, что эта повесть о смерти проникнута непобедимым чувством жизни. Да и сам автор так определял суть своего произведения: «Это преодоление смерти жизнью, прошлого — будущим, я по свойствам своего характера иначе не взялся бы и писать»².

**Поиски синтеза исторического знания
и художественного сознания: «Архипелаг ГУЛАГ»
и «Красное Колесо»**

Повесть «Раковый корпус» — это едва ли не наиболее традиционалистское произведение Александра Солженицына. И она тоже была в некотором роде «интерлюдией» между теми работами, которые писатель считал для себя основными. А в 1960-е и далее в 1970-е годы этими главными книгами Солженицына стали трехтомный «Архипелаг ГУЛАГ» (завершен в 1968 году) и историческая эпопея в десяти томах «Красное Колесо» (печатались с 1971 по 1987 год). Эти книги настолько публицистичны, так тесно связаны с политической борьбой, что проблема их художественной специфики поначалу просто не занимала исследователей. А между тем, «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное колесо», взятые вместе, можно рассматривать как грандиозный творческий эксперимент: в них автор предпринял попытку создать художественные произведения, которые бы осуществляли одновременно эстетические и познавательные функции (уточним — не просветительские вообще, а функции конкретного исторического знания). Причем, подобно опытному ученому-экспериментатору, Солженицын ведет свой эксперимент с двух концов — на встречных курсах: в «Архипелаге» он испытывает возможности превращения конкретного факта в образ, а в «Красном Колесе» — старается придать вымышленному образу убедительность неопровержимого факта.

Этот поиск, в сущности нового вида художественной словесности, в полной мере отвечает природе творческого дара Солженицына — художника и публициста, аналитика и дидакта. И в то же время он оказался «синхронным» новым веяниям в литературном процессе рубежа 1960 — 1970-х годов. Тогда вновь заговорили о преимуществах «невыдуманной литературы» перед литературой вымысла (беллетристикой), что было, как всегда в аналогичных ситуациях, симптомом очередного художественного кризиса. Тог-

¹ Шкловский Е. Чем жив человек (О повести «Раковый корпус») // Лит. обозрение. — 1990. — № 7. — С. 12, 13.

² Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. — 1991. — № 7. — С. 145.

да появились оригинальные художественно-документальные произведения (подробнее об этом — в части второй). Тогда же в литературоведении и критике вспыхнул интерес к теоретическим проблемам документальности¹.

Показательно, что теперь на первое место выдвинулся вопрос о художественном потенциале документального произведения и о возможностях использования документа и документальности в эстетических целях².

Своим «Архипелагом ГУЛАГ» Солженицын сделал самый решительный шаг по пути синтеза искусства и истории. Не случайно он дал своей книге такое жанровое обозначение — «опыт художественного исследования». И именно эта книга, несмотря на ее «судорожность и недоработанность» (что автор объяснял гонениями, которым он тогда подвергался)³, произвела самое сильное впечатление на читающее общество как в Советском Союзе, так и за рубежом. Это произведение В. Н. Топоров, один из наиболее образованных современных филологов, лауреат премии, учрежденной Солженицыным, ставит выше всего, им написанного: ««Архипелаг ГУЛАГ» — вот книга века, это поистине потрясающее произведение»⁴. А известный американский политик Дж. Кеннан назвал «Архипелаг» «самым выдающимся и самым мощным обвинительным актом политическому режиму из всех, какие только предъявлялись в наше время»⁵. В чем же состояла столь впечатляющая сила этой книги?

¹ Журнал «Вопросы литературы» (1971. — № 6) провел дискуссию «Права и обязанности документалиста»; в Иваново (1971) и Белгороде (1972) прошли научные конференции, посвященные проблемам художественно-документальной литературы. Тогда же увидела свет книга Л. Я. Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1971), построенная на материале эпистолярной и мемуарной прозы. В Саратове вышла книга Я. Явчуновского «Документальные жанры» (1974). В академических сборниках были опубликованы статьи на эту тему: *Палиевский П. В.* Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы в литературе социалистического реализма. В 2 т. — Т. 2. — М., 1971; *Кузнецов М. М.* Мемуарная проза // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. — М., 1971; *Дикущина Н. И.* Невыдуманная проза: О современной документальной литературе // Там же.

² См., в частности: *Лейдерман Н. Л.* О художественном потенциале документального произведения // О художественно-документальной литературе: Сб. 1. — Иваново, 1972. В статье на анализе мемуаров, не претендовавших по замыслу авторов и обработчиков на художественный статус, выявляются те особенности жизненного материала и структуры документального текста, которые в определенной культурной атмосфере способствуют восприятию этих произведений как художественных феноменов.

³ См. два авторских послесловия к «Архипелагу»: *Солженицын А.* Малое собр. соч. — Т. 7. — С. 371, 372.

⁴ *Топоров В. Н.* «Не пугайте интеллигента со специалистом» // Известия. — 1998. — 20 мая. — С. 5.

⁵ *Кеннан G.* Between Earth and Hell // *Alexandr Solzhenitsyn: Critical Essays and Documentary Materials.* 2-nd ed. — N. Y., 1975. — P. 505.

Самым главным источником потрясения был тот фактический материал, который представил Солженицын на основании 227 свидетельств бывших узников ГУЛАГа, бесед с разными людьми, собственных изысканий и своей биографии. В годы «оттепели» кое-что о массовых репрессиях в «период культа личности» стало известно, кое-что бродило в слухах и молве. Но то, что сделал Солженицын, оглушило читателей 1970-х годов. Он первым дал систематический обзор преступлений правящего режима против своего народа: тут и история всех волн массовых репрессий, начиная с 1921 года (концлагеря для семей крестьян во время Тамбовского восстания) и кончая 1948-м (высылкой причерноморских греков); тут и история самых громких политических процессов, начиная с 1918 года и вплоть до судилищ 1937—1938 годов; тут и обзор всех разновидностей карательных учреждений, созданных советской властью, всех «островов» и «портов» ГУЛАГа; тут и длинный список строек, выполненных рабским трудом арестантов «с первой пятилетки по хрущевские времена»; тут и жуткая классификация приемов сламывания воли и личности арестанта во время следствия (первый — «убеждения в искреннем тоне», а тридцать первый — «взнуздание», или «ласточка»)... Не случайно «Архипелаг ГУЛАГ» называют «энциклопедией советской каторги» (Ж. Нива), «мартирологом» (Э. Эриксон).

Открывшаяся на страницах «Архипелага» апокалиптическая картина нанесла сокрушительный удар по всей советской мифологии. Тремя томами «Архипелага» были уничтожены три главные псевдонауки, на которых зиждилась идеология правящего режима — «история КПСС», «политэкономия социализма» и «научный коммунизм». Эта книга окончательно развеяла иллюзии насчет так называемых «преимуществ реального социализма»¹. Она показала всему миру, что тот режим, который пришел к власти в результате октябрьского переворота, был изначально преступен. Что на совести этого режима — уничтожение десятков миллионов советских людей, т. е. геноцид собственного народа.

Все, названное выше, конечно же, относится к сфере исторического знания. Но то эмоциональное впечатление, которое вызывали представленные в «Архипелаге» реальные факты и документальные материалы, рождало, как цепную реакцию, *эффект эстетический* — ценностное отношение читателя (чувство возмущения, отвращения, гнева, восторга и т. п.)². Нельзя не учитывать и того, что отдельные факты, приводимые Солженицыным,

¹ «Влиятельные французские философы — Глюксман, Фуко и другие долгое время были настроены левацки. Однако «Архипелаг ГУЛАГ» раскрыл им глаза. Они даже стали называть себя детьми «Архипелага ГУЛАГ»» (Глезер А. Дети «Архипелага ГУЛАГ» // Знамя. — 1988. — № 3. — С. 236).

² Такой механизм эстетической реакции описан Л. С. Выготским в его книге «Психология искусства» (гл. IX: Искусство как катарсис).

это, можно сказать, готовые образы, перед ними меркнет фантазия самого изобретательного беллетриста — настолько они ошеломляющи сами по себе, настолько емки по своей обобщающей силе. Эти факты, к тому же, изложены пластическим словом Солженицына-художника и эмоционально окрашены его нескрываемым чувством. А из сплава жизненного материала и раскаленного чувства автора-исследователя возникает определенная поэтика. Тут и грандиозные метафоры: «мрачные зловонные трубы нашей канализации» (о советской карательной системе), «машинное отделение» (о системе судопроизводства), «архипелаг» (о сети концлагерей, тюрем и каторг) и т. п. Причем эти основные метафоры живут в тексте, обрастают пристройками, подробностями и деталями: у основных «потоков» в канализации появляются «ручейки, ручеечки, желобки, капельки», зловещие Органы ассоциируются с «цельным живым существом, обитающим в государстве, как солитер в человеке». Художественное чувство Солженицына не позволяет ему не отразить на «цвет небес», в который еще с царских времен почему-то облакаются каратели («Это — только ли маскарад? Или всякая чернота должна хоть изредка причащаться неба?»), а «сажа из лубяных труб» превращается у него в трагический символ сожженной культуры, но писатель не отказывает себе и в маленьком удовольствии поиздеваться над «говорящими фамилиями» гулаговских служаков (прокурор Трутнев, майор Шкуркин, следователь Скорохватов...). Исследователи отмечают, что документальный текст «Архипелага» явственно перекликается с классическими литературными кодами¹. Все эти качества текста, конечно же, придают произведению Солженицына ярко выраженный эстетический облик.

Солженицын в своем исследовании советской карательной системы во главу угла ставит «человеческое измерение»². Главное, на чем сосредоточено внимание автора: что ГУЛАГ делает с человеческой душой? Есть ли у человека возможность сопротивляться этой бездушной машине? Из семи частей в «Архипелаге» только одна небольшая по объему часть непосредственно посвящена обозначенной проблеме — это часть четвертая, которая называется

¹ См.: Ранчин А. М. «Архипелаг ГУЛАГ» как художественный текст // Известия. — 1999. — № 5, 6. Ученый нашел следующие коды: чеховский код («Остров Сахалин»), код «Одиссеи», «Мертвых душ», дантового «Ада», коды мифологических и религиозных текстов (прежде всего ветхозаветной Книги Бытия).

² «В “Архипелаге ГУЛАГ” нравственная и художественная правда и, в частности язык этой правды, лежал между “планом жизненного опыта” и “планом его эстетического истолкования”, вдоль подвижной границы, проходящей внутри человеческого сердца, — линии правды и морального выбора», — отмечает исследователь русской автобиографической прозы XX века Дж. Харрис (*Харрис Д. Г. «Архипелаг ГУЛАГ» и «литература достоверности» // Русская литература XX века: Исследования американских ученых.* — М., 1993. — С. 495).

«Душа и колючая проволока». Но в ситуации «душа и колючая проволока» представлены автором рассказанные во всех других частях судьбы сотен людей, прошедших через «канализационные трубы» ГУЛАГа. Солженицын показывает, как целенаправленно и беспощадно ГУЛАГ *растлевал* душу отдельного человека, как системе удавалось добиваться растения миллионов («массовой паршой душ» называет автор эту эпидемию) и в чем это растение проявлялось (страх, ложь, скрытность, жестокость, стукачество, а главное — рабская психология).

Но растение — не диво для ГУЛАГа, это скорее его норма. А Солженицын нацеленно ищет те судьбы, которые свидетельствовали бы о способности человека *сохранять* «душу живую» в тюремных камерах, в «зонах» и ссылках. Ему крайне важно обязательно разглядеть, как происходит *восхождение*. Не случайно он уже в начальных частях так монтирует документальный материал, что из него выстраивается некое сюжетное крещендо: финальным аккордом первой части («Тюремная промышленность») становится «мерцающий свет, который со временем, как нимб святого, начинает испускать душа одиночного арестанта», а в финале части второй («Вечное движение») такую же роль приобретает чтение стихов и пение песен молодыми арестантами 1945 года. Не случайно также автор в части третьей («Истребительно-трудоу»») тщательно собирает истории побегов из лагерей, а часть пятую («Каторга») завершает повествованием о сорока днях восстания в Кенгире.

Морализаторский пафос Солженицына проявляется в жесткости нравственных оппозиций: если он приводит историю о растлении, то почти всегда противопоставляет ей историю восхождения, и наоборот. Вот показательный пример «альтернативного» мышления писателя: в заключительной главе части четвертой («Душа и колючая проволока») он конспективно излагает истории таких замечательных людей, как отец Павел Флоренский и В. И. Комов, прямой и гордый «сын ГУЛАГа», и полагает, «очень и очень бы сюда легла биография какого-нибудь заядлого эмведиста — Гаранина или Завенягина». Через такие оппозиции, по контрасту с образом растления личности Солженицын старается объяснить, откуда произрастает сопротивление, на каком фундаменте совершается восхождение человека? И на опыте множества человеческих судеб он устанавливает, что «никакой лагерь не может растлить тех, у кого есть устоявшееся ядро». Оно может быть разным, это ядро, но всегда нравственным по своей сути. Будь то религиозная вера, от которой не отступился выдающийся хирург Войно-Ясенецкий, он же епископ Лука. Или философский стоицизм, на котором стоит бывалый каторжанин Анатолий Ильич Фастенко. Или инстинкт свободы, который управляет «убежденным беглецом» Георгием Павловичем Тенно.

Однако нередко Солженицын рассказывает о таких психологических «кульбитах», которые никак не укладываются в бинарную оппозицию «или-или», он сам останавливается в растерянности перед необъяснимыми движениями человеческой души, перед тайной поступка. Почему «бесстрастная немая выводная» во время бомбежки «кинулась к своей заключенной и в ужас обняла ее»? Как мог мужественный и честный человек, испытывавший на себе все ужасы ГУЛАГа, после освобождения пойти служить в Органы? Или после всего перенесенного говорить: «Все равно в душе я большевик. Когда умру — считайте меня коммунистом». Автору остается только развести руками: «Не то шутит, не то нет».

Конечно же, постижение подобных психологических феноменов, в которых проявляется тайна характера, — сфера искусства. А достоверность фактов только усиливает эмоциональную убедительность того, что в беллетристике считалось бы совершенно неправдоподобным. Но *это* не выдуманно, это *было!* В качестве главного предмета исследования тех процессов, которые происходили (или могли происходить) в психологии человека «советской выделки» в мире ГУЛАГа, Солженицын избирает самого себя: *Автор-субъект одновременно становится персонажем-объектом, повествование — исповедью, эпический сказитель — лирическим героем.* Такое решение явилось самым сильным ходом в преобразлении документального исследования в художественное произведение.

Солженицын предупреждает читателя: «Эта книга не будет воспоминанием о собственной жизни», но он же ответственно заявляет: «Я пишу за Россию безъязыкую». И если он рассказывает о своей гулаговской судьбе, то только потому, что в ней его авторскому анализу доступнее те глубины души обычного гулаговского узника, одного из миллионов, которые невозможно разглядеть посторонним взглядом. Солженицын, герой исповеди, не сосредоточен эгоцентрически на себе, очень часто он ставит себя на место другого, даже на место одного из тех, кого презирает: «А повернись моя жизнь иначе — палачом таким не стал бы и я?» И, проделав беспощадный анализ возможностей *растления*, которые в нем были заложены всей системой воспитания, образом жизни, господствующими нравами, вспомнив постыдные эпизоды из своей биографии, он отвечает:

Я приписывал себе бескорыстную самоотверженность. А между тем был — вполне подготовленный палач. И попади я в училище НКВД при Ежове — может быть, у Берии вырос бы как раз на месте?..

Далее Автор с иронией оценивает политические убеждения, с которыми оказался на Лубянке. И то, как вскипел, услышав: «Иль-

ич, сегодня парашу ты выносишь?», только потому, что считал «вообще кощунством называть кого бы то ни было Ильичем, кроме единственного человека на земле!» И то, что в глазах европейски мыслящего эстонца Сузи он выглядел «странной смесью марксиста и демократа», «да, диковато у меня тогда соединялось», — соглашается Автор.

В сущности, воспоминания Автора о своих постыдных поступках и о своих прежних политических убеждениях носят характер *покаяния*. И с этого начинается процесс его духовного *восхождения*. Солженицын отмечает основные ступени, по которым поднимается душа узника ГУЛАГа: тут и уроки интеллектуального самостоянья, извлекаемые из общения с умными людьми, с которыми его свела тюремная доля, тут и трезвое осознание несоизмеримости своей собственной беды с эпическим разливом трагедии миллионов жертв тирании. И наконец, это близкое к религиозной идее великомученичества благодарное чувство к своему узилищу:

Благословение тебе, тюрьма! <...> Я — достаточно там сидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно: — Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!

Однако на этой патетической ноте Солженицын не смог завершить главу. Опыт ГУЛАГа заставил его поколебать стройную лестницу восхождения, и он добавляет в скобках: «А из могил мне отвечают: — Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!» Это возражение в скобках очень показательно для мировосприятия Автора в «Архипелаге». Он акцентирует внимание на изначальной противоречивости человеческого характера («Но линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?»), подчеркивает несводимость жизненных явлений к одному общему знаменателю. Однако же все это служит для Солженицына лишь объяснением нравственных отступлений и преступлений, но не оправданием их. И в «Архипелаге» писатель не отказывается от аввакумовской взыскательности к человеку. Но здесь нравственный суд осуществляет авторитетнейший субъект — сам Автор как персонаж, один из тех, кто на собственной шкуре испытал все ужасы ГУЛАГа, кто на наших глазах совершил мучительный акт покаяния и медленно прошел по всем ступеням духовного восхождения. И та назидательность, которая всегда чревата нарушением органики художественного целого, здесь, в «Архипелаге», звучит совершенно естественно — она оправдана личным опытом, судьбою, выстраданными убеждениями Автора-персонажа.

И Солженицын-моралист в полной мере использует права, обретенные Автором-персонажем. На страницах «Архипелага» Ав-

тор резонерствует, размышляет об общих вопросах (о границах добра и зла в человеке, о сути понятия интеллигентности), он спорит с воображаемым оппонентом «Историком-Марксистом», язвительно иронизирует над «передовым учением». Но прежде всего он делает фундаментальные обобщения о времени и об обществе, придавленном ГУЛАГом («Наша привычка к покорности... <...> Мы утратили меру свободы»). И он судит. С сарказмом, а порой и с гневом обличает за трусость, за предательство, за черствость («Современники! Соотечественники! Узнали вы свою харю?»). И он величает тех, кто сумел выстоять, кто поднялся душою над ГУЛАГом, — академика Вавилова Николая Ивановича, выдержавшего 400 допросов и не признавшего своей вины, гордого инженера Юрия Венгерского («Если бы все мы были так горды и тверды — какой бы тиран удержался?»), неустанного борца с несправедливостью Анну Скрипникову («Если бы все были вчетверть такие непримиримые, как Анна Скрипникова, — другая была бы история России»)...

И все же художественная сущность «Архипелага ГУЛАГ» не бесспорна. Главным свойством художественного произведения является его особая целостность, которая преобразует текст в эстетическую модель мира. А в книге Солженицына целостный образ ГУЛАГа как «модели мира» должен возникать из относительно самостоятельных проблемно-тематических частей, подчиненных логике исследования карательной системы, а не логике сюжетного саморазвития художественной реальности и судьбы героя¹. В такой конструкции образ Автора как персонажа, сюжет его судьбы, динамика его духовной жизни выполняет очень важную роль — он «цементирует» логику исследования органикой своей судьбы. Однако нельзя сказать, что линия Автора прочерчена в книге последовательно и равномерно. Там, где он как персонаж со своею судьбою уступает место хроникеру, комментатору, публицисту, эстетическое единство произведения начинает шататься.

Таковы опасности, которые таятся в самой структуре художественно-документального произведения.

Во всех других своих произведениях, написанных после «Архипелага», А. Солженицын продолжает творческий эксперимент на грани истории и художественной литературы. О том, в каком направлении идет этот эксперимент, можно судить по самому

¹ Как отмечает А. Кодьяк: «Использованный Солженицыным метод сбора материала отразился в структуре книги. Во-первых, огромный эпос оказывается мозаикой. Некоторые разделы открыто автобиографичны, другие состоят из цитат и немногих доступных документов или же реконструируют свидетельские показания очевидцев; третьи представляют собой точное изложение личных воспоминаний, переданных Солженицыну участниками конкретных событий» (*Kodjak A. Alexander Solzhenitsyn. — Boston, 1978. — P. 136*).

грандиозному труду писателя — десяти томной исторической эпопее «Красное Колесо», которую он задумал еще в 1936 году, а писал с 1969 по 1982—1983 годы. Практически все, писавшие об этом произведении, разделяют точку зрения, высказанную Э. Эриксоном: «Солженицын пытается здесь совершить нечто необыкновенное, беспрецедентное. Он пытается сохранить верность как природе прозы, так и природе исторической науки»¹. Однако именно «Красное Колесо» Солженицына вызвало самую сильную полемику, мнения критиков разделились. Основным поводом для полемики стала собственно историческая концепция писателя, изложенная в эпопее: объяснение причин Февральской революции 1917 года, которую он трактует как историческую катастрофу, его представления о национальной своеобразии России и об основах российской государственности. Одни критики стали называть Солженицына «реакционным, авторитарным, шовинистическим» писателем (Д. Ламбер). Другие утверждают, что «пожалуй, ни одна книга XX века не сокрушила такого числа догм, предрассудков, стереотипов и мифологем с такой некрикливой основательностью и наглядностью, как четыре Узла “Красного Колеса”» (Д. Штурман)². В принципе, и оценка художественного качества эпопеи Солженицына определяется согласием или несогласием с исторической концепцией писателя. Для не разделяющих эту концепцию романы, входящие в «Красное Колесо», «дидактичны, скучны, напыщенны, тяжеловесны» (Д. Ламбер), для поддерживающих — «это живопись в чистом виде» (Д. Штурман). Здесь нет возможности обстоятельно проанализировать грандиозный труд А. Солженицына, тем более, что литературоведение только начинает подбирать ключи к нему³. Остановимся лишь на тех проблемах «Красного Колеса», которые связаны с продолжением разработки писателем новой эстетики и поисков им новой поэтики.

А в том, что в «Красном Колесе» Солженицын продвигается дальше в «зону риска» по сравнению с «Архипелагом ГУЛАГ»,

¹ *Ericson E. Alexandr Solzhenitsyn: The Moral Vision.* — Grand Rapids. — 1980. — P. 118.

² *Штурман Д.* Остановимо ли Красное Колесо? (Размышления публициста над заключительными Узлами эпопеи А. Солженицына) // *Новый мир.* — 1993. — № 2. — С. 149.

³ Наиболее обстоятельно художественное своеобразие «Красного Колеса» анализируются в следующих работах: *Сиваковский П. Е.* «Феномен А. И. Солженицына: Новый взгляд» (М., 1998. — С. 42—67); *Урманов А. В.* «Поэтика прозы Александра Солженицына» (М., 2000). Разные точки зрения на эпопею А. Солженицына представлены в подборке «Вокруг “Красного Колеса”», состоящей из статей Н. Л. Лейдермана, Н. М. Щедриной и А. В. Урманова и опубликованной в сборнике «Русская литература XX—XXI века: Направления и течения». — Екатеринбург. — Вып. 6 (2002). — С. 155—197.

сомневаться не приходится. Хотя в эпопее Солженицына, в отличие от «Архипелага ГУЛАГ», встречаются вымышленные герои, есть также беллетристические сюжеты (отношения Воротынцева с женой, Сани Лаженицына с Ксеньей), однако «человеческое измерение», которое было «конфликтообразующим» принципом в «Архипелаге», здесь, в романах «Красное Колесо», не играет решающей роли. Главный предмет эпопеи Солженицына — собственно история, цель писания — правда об историческом событии (катастрофе России в 1917 году), человек же интересен автору не как самоценная личность, а прежде всего как историческая функция. И здесь автор эпопеи «Красное Колесо» явно расходится с автором эпопеи «Война и мир». Лев Толстой писал, объясняя принципы своей работы над этим произведением: «Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди. Историк обязан иногда, пригибая истину, подводить все действия исторического лица под одну идею, которую он вложил в это лицо. Художник, напротив, в самой одиночности этой идеи видит несообразность со своей задачей и старается только понять и познать не известного деятеля, а человека»¹.

Солженицын так не считает. Он полагает — то, что Толстой объявляет сугубой прерогативой историка, тоже может обрести художественное качество. И для того чтобы добиться превращения исторического повествования в художественную реальность, автор «Красного Колеса» проявляет огромную изобретательность.

Прежде всего это проявилось в выборе жанровой формы. Все исследователи справедливо говорят о синтетичности жанровой структуры «Красного Колеса», но несомненно, что конструктивной доминантой этого произведения, которая и позволяет собрать под одной крышей множество разнообразных жанров, является *летопись*, этот едва ли не самый специфический и самый монументальный жанр русской словесности². Жанровая форма летописи, которую избрал Солженицын в качестве главного конструктивного принципа, традиционно обладает определенными свойствами, ставящими ее на границе между историографией и искусством. Американский славист Эндрю Вахтель, рассматриваю-

¹ Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Собр. соч.: В 20 т. — Т. 7. — 1963. — С. 385.

² О жанре летописи как об «объединяющем жанре», как о «жанре-ансамбле», органически включающем в себя множество иных жанров, сочетающем повествования о прошлом и текущие подневные записи, достоверные истории и домыслы, см.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. — М.; Л., 1947; *Его же*. Развитие русской литературы X—XVII веков. — Л., 1973. — С. 50—52.

щий «Красное Колесо» как возрождение традиции русских исторических летописаний, начиная с карамзинской «Истории государства Российского» (исследователь называет их в соответствии с западной терминологией «хрониками»), в этой связи пишет: «Занимая архаическую позицию хроникера, Солженицын отвергает тем самым формальные ограничения и эстетические ожидания, связанные как с беллетристикой, так и историографией (хотя и при этом он следует русской традиции смещения этих жанров). <...> Как всякие хроники, его романы написаны не ради эстетического наслаждения, а скорее ради определенных (скрытых или явных) политических целей. <...> Возрождая традиции хроник, Солженицын, по-моему, надеется избежать как требований, предъявляемых к эстетически сбалансированному литературному тексту, так и к объективным историям»¹.

Стержневой осью любой летописи являются «погодные записи». И Солженицын выстраивает весь событийный ряд в своей исторической эпопее строго по «летам» — как «повествование в отмеренных сроках». Но из четырех лет, в течение которых протекали исторические события (с августа 1914 по начало мая 1917 года), он выбирает для своей летописи только четыре Узла: «Август четырнадцатого» — с 10 по 21 августа, «Октябрь шестнадцатого» — с 14 октября по 4 ноября, «Март семнадцатого» — с 23 февраля по 18 марта, «Апрель семнадцатого» — с 12 апреля по 5 мая (все — по старому стилю). Автор объясняет выбор именно этих «узлов» объективными причинами: «Я выбираю эти точки главным образом там, где внутренне определяется ход событий, не внешние обязательно события, а внутренние, — те, где история поворачивается или решает»². Но колоссальная плотность событий создает и особое эмоциональное напряжение, которое не может не передаваться читателю. И это напряжение усиливается к третьему и четвертому Узлам, когда хроника событий приобретает лихорадочный характер, буквально стенографируя адскую суматоху тех дней, когда совершилась революция.

Далее, поскольку хроникальная канва в «Красном Колесе» дана с «разрывами» Узлов, А. Солженицын изыскивал специальные средства, которые позволили бы ему с максимальной полнотой охватить всю историческую панораму, создать целостную полифоническую картину переломного времени. В интервью с Никитой Струве писатель упоминает о восьми видах повествования, которые он использовал в «Красном Колесе». На самом деле их даже больше. Это —

¹ *Wachtel A.B. An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past.* — Stanford, California, 1994. — P. 215, 218.

² Александр Солженицын: Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. — Париж, март 1976 // Лит. газета. — 1991. — 27 марта. — С. 9.

- 1) собственно сюжет хроники, образуемый сцеплением исторических событий и поступков реальных исторических деятелей;
- 2) портретные очерки исторических фигур (от памфлетно заостренного психологического портрета Ленина, почти академического очерка жизни и деятельности П. А. Столыпина до кратких сведений о Богрове, его убийце);
- 3) авторские аналитические обзоры (субъективная хроника событий и комментариев к ней, «обзор военных действий за 14 августа», анализ действий Временного правительства);
- 4) документы (телеграммы официальных лиц, «от штаба Верховного Главнокомандования», «письмо Распутина государю», «обмен письмами между царем и царицей», листовки, воззвания, «справка причту Благовещенской церкви», донесения в Военную комиссию, «Срочное сообщение всем от Исполнительного комитета Рабочих и Солдатских депутатов» и т. п.);
- 5) выборки из газет («Вскользь по газетам», а иногда с указанием политической ориентации издания — «по “Известиям СРКД”», «по социалистическим газетам», «по свободным газетам», «по западной прессе»);
- 6) картины социальной жизни (от развернутых бытовых новелл о рабочей среде и деревенском быте до кратких уличных сценок — «На Петроградской улице», «Фрагменты народопроставства» и др.);
- 7) то, что автор вводит под рубрикой «Экран»: это тоже фрагменты событий, но в высшей степени динамизированные не только по содержанию, но даже по ритмическому строю, порой даже графически размещенные, как стихотворные тексты;
- 8) лирические медитации повествователя (своеобразные стихотворения в прозе, здесь чаще всего содержанием движет не логика мысли, а развертывание экспрессивного образа — в высшей степени показательна медитация «Красный крест», где «крест всемирного милосердия», сдвинутый по оси, вращаясь все быстрее, «рябит — и сливается! — в красное колесо» («Март семнадцатого», глава 453)¹;
- 9) народные изречения (поговорки, частушки), строки из стихотворений — в роли своеобразных (чаще всего иронических и саркастических) резюме к главам;
- 10) «Из записных книжек Федора Ковынева» — симбиоз бытовых сценок, пейзажных зарисовок, «пошехонских» рассуждений, афоризмов, дающих представление о народных нравах и народном менталитете;

¹ Стоит заметить, что в предшествующем Узле («Октябрь шестнадцатого») образ красного креста еще не вызывал трагические ассоциации, а наоборот, служил источником скабрезной шутки, которую занес в свою записную книжку очеркист Федор Ковынев: «Крест на крест: георгиевский кавалер, поручик, — и сестра милосердия». Но глумление над крестом — это тоже знак распада.

11) «персональные» сюжеты судеб вымышленных героев — поручика Воротынцева и Саши Ленартовича в их отношениях с историческими событиями;

12) цепочка внутренних монологов женщин (Алины, Ксеньи, Ликони), переживающих «личную жизнь».

Это и есть те жанры (литературные и речевые), из которых Солженицын соорудил грандиозный «жанр-ансамбль» своей летописи, своего «повествования в отмеренных сроках». Каков же удельный вес каждой из этих форм в общем строе повествования?

«Персональные» сюжеты судеб вымышленных героев, равно как и переживания героинь, занимают в событийном течении эпопеи весьма незначительное место. Жажда «личной жизни», которой так проникнуты женщины, выглядит чем-то претенциозно неуместным в сопоставлении со свершающимся историческим действием: «Но ты сравни все-таки, сравни, — потерянно говорил он, — масштабы нашей семейной жизни и тех событий, которые волочат нас всех за шиворот. И есть долги...», — увещевает Воротынцев Алину. А участие в эпическом сюжете того же Воротынцева, как и других вымышленных героев, Солженицын намеренно свел к минимуму: «Семейные линии, личные линии даны пока что очень немного, — рассказывал писатель в 1976 году, когда были закончены только два Узла, — но они и все время будут не на первом месте, потому что главная цель показать ход русских событий, а личные судьбы, они очень наполнены для самих персонажей, для людей, а на ход истории не всегда влияют»¹.

В сущности, из перечисленных двенадцати видов повествования только первый можно считать органической формой воплощения саморазвития изображаемой реальности, да и то с определенными оговорками (ибо душевная жизнь многих реальных исторических лиц, действующих в пространстве эпопеи, остается *terra incognita* для повествователя). А все же остальные виды повествования (их одиннадцать) представляют собой *риторические способы* систематизации материала. При помощи этих приемов автор «Красного Колеса» старается восполнить крайнюю слабость собственно сюжетного саморазвития художественного мира связями конструктивными (архитектоническими), иными словами — возместить явную неразвитость *органики* художественного мира *организацией* повествовательного текста. О рискованности подобной тактики сам Солженицын писал, когда анализировал роман Юрия Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»: «Автором движет проработанная схема и почти нигде порывистое чувство.

¹ Александр Солженицын: Телеинтервью на литературные темы с Н. А. Струве. — Париж, март 1976 года // Лит. газета. — 1991. — 27 марта. — С. 9.

<...> А нет силы чувства — так и исторические сопоставления не вызывают мурашек», и далее — «получается слишком разумная схема»¹.

Главная же опасность состоит в том, что архитектурные приемы податливы организующей воле Автора-творца, они могут служить конструктивными блоками любой умозрительной концепции, а органическое саморазвитие мира, в основе которого лежит конфликтное со-бытие человеческой души с реальностью, способно сопротивляться умозрительному замыслу, вносить в него коррективы (вспоминается пушкинское признание про то, что Татьяна с ним, автором, «удрала штуку: она взяла и вышла замуж»).

Так что Алина с ее требованием «личной жизни» и даже смешная Ликоня, млеющая в ожидании встречи со своим кумиром, не такие уж и незначительные фигуры в этом летящем в тартарары мире с его кровопролитными войнами и разрушительными революциями. И может, обыкновенное «бабье счастье» есть не менее весомый критерий исторической целесообразности, чем сохранение или крушение империй? Например, автор романа «Доктор Живаго» на этот вопрос отвечает иначе, чем автор эпопеи «Красное Колесо».

Возможно, при определенных условиях риск автора «Красного Колеса» оправдает себя: либо в те времена, когда вновь крайне обострится потребность в историческом знании, и фактическая значимость документального материала опять обретет ценность эстетического феномена; или, наоборот, когда информационная емкость исторического факта настолько утратит свою значимость для читателей, что на первое место в нем выступит семантика «вечного», т. е. когда конкретное историческое знание превратится в мифологию, а хроника исторического события превратится в сюжет о судьбах человека, народа, человечества. Вероятно, судьбу «Красного Колеса» решит Большое время — лишь оно определит место этого произведения в культуре: то ли в ряду многочисленных субъективных версий исторического катаклизма 1914—1917 годов, то ли среди великих художественных эпопей человечества.

Однако эксперименты, которые в своих новых произведениях (мемуарах, «двучастных рассказах») продолжает Александр Солженицын «на стыке» истории и искусства, поиски им разных комбинаций документа и вымысла очень существенны. Прежде всего, в них с особой силой проявляется творческая индивидуальность писателя, который обладает удивительным даром превращать буквально вчерашние события в напряженные сюжеты, биографии

¹ Солженицын А. О «Вазир-Мухтаре» Юрия Тынянова // Новый мир. — 1997. — № 4. — С. 195, 197.

реальных лиц — в характеры колоссальной емкости, их отношения между собой — в духовно значимые конфликты¹. (Сохраняя при этом прямой контакт с внехудожественной действительностью, острое чувство подлинности!) А кроме того, эти эксперименты обогащают художественную культуру — и творческими обретениями, и опытом проб и ошибок.

* * *

В декабре 1998 года, когда Александру Исаевичу Солженицыну исполнилось 80 лет, в газетах были напечатаны многочисленные отклики на это событие. Вот заголовки некоторых статей: «Один в поле воин» (А. Архангельский), «Давид, победивший Голиафа» (А. Битов). А вот некоторые высказывания: «Солженицын — писатель-борец, таких было мало в мировой истории... Все творчество Солженицына сегодня, и навсегда — освежающий душу пример доблестного преодоления уныния и хаоса» (Ф. Искандер); «Солженицын стал кислородом нашего непродыхаемого времени» (В. Астафьев); «Без Солженицына движение в сторону перемен могло бы быть куда медленнее» (Вяч. Вс. Иванов).

О ком из писателей, творивших в России после 1917 года, можно сказать подобное? Но такой силы самостоянья не может быть без аввакумовской взыскательности к себе и к другим. А это уже не всегда согласуется с терпимостью к инакомыслию, зато нередко переходит в монологическую назидательность. «Слишком редко обращается он к читателю с вопросительным знаком», — заметил Фазиль Искандер. Духовная стойкость, гордая неподатливость конъюнктурности проявляется не только в преданности историософским мифам о легендарной старине, но и может оборачиваться консервативностью художественных вкусов и самой манеры письма. Все это так.

Изначально творческая позиция Солженицына была отчетливо политизированной, резко противостоящей соцреалистическому канону и в силу этих причин (а также из-за склада личности писателя) проникнутой учительным, проповедническим пафо-

¹ Показательный пример — мемуары Солженицына «Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни» (1974), где автор рассказывал о еще дымящихся событиях, связанных с его борьбой против цензурного и политического гнета, где фигурируют известные писатели (А. Твардовский, К. Симонов, К. Федин и др.), совписовские начальники, сотрудники редакции «Нового мира», вызвавшие — именно как документальное свидетельство — обиды одних, возражения других, в критике были восприняты совсем иначе. Борис Парамонов назвал это произведение «наиболее удавшимся романом Солженицына» (*Парамонов Б.* Мандельштам о Солженицыне // Независимая газета. — 1992. — 12 февраля. — С. 8), а Виктор Чалмаев уточнил — «роман, притворившийся мемуарами» (*Чалмаев В.* Александр Солженицын: Жизнь и творчество. — М., 1994. — С. 177.)

сом. Из этих качеств творческой позиции проистекают основные свойства художественной системы Солженицына, его высочайшие художественные свершения, отсюда же его эксперименты на грани искусства, публицистики и исторической науки, обещающие открытия новой эстетики и поэтики и чреватые творческими неудачами.

Солженицыну не надо поклоняться — он не памятник. Он любит вступать в полемику — политическую и творческую, и ведет ее столь запальчиво, что ответные удары не заставляют себя ждать. Роль «русского пророка», на которую его прочили и которую он было стал примерять (в «посильных соображениях» «Как нам обустроить Россию?»)¹, оказалась неуместной исторически, да и несовместимой с его темпераментом психологически и стилистически.

Но и оценивать творческое поведение писателя как «нахрап»² могут только те, кому «Архипелаг ГУЛАГ» кажется «исключительно смешной книгой». Диалог с Родиной, куда Солженицын вернулся после пятнадцати лет изгнания, был трудным, но он не был диалогом глухих. Критики, уважительно и вдумчиво читающие Солженицына, отмечают в его последних работах (в мемуарах «Угодило зернышко меж двух жерновов», в публицистических книгах «Россия в обвале», «Протерши глаза») «резкое изменение его интонации»:

«Куда делись недавние властность и победительность? Перед нами человек, ошеломленный случившимся на его глазах обвалом и мучительно пытающийся доискаться до причин и тайного смысла происходящего, — пишет Андрей Зорин. — И дело здесь совсем не в том, что писатель утратил силу и харизму. Просто объект его нынешних обличений, как ни относись к России 90-х годов, не тянет, в отличие от “ГУЛАГа” или “Красного Колеса”, на абсолютное зло. Соответственно меняется и место обличителя. Автор, выстроивший свою жизненную жестикуляцию на одиноком противостоянии, неожиданно заговорил голосом большинства не вписавшихся, напуганных, не способных принять и признать долгоданные перемены. Давнее высказывание Герцена о назначении писателя: “Мы не врачи, мы боль” — оказывается идеально применимо к сегодняшнему Солженицыну»³.

Значит, Александр Солженицын продолжает свой творческий поиск.

¹ См.: Сердюченко В.Л. О мифологемах современной культуры: А.И. Солженицын как тип «русского пророка» // *Studia Slavica Savariensis* (Шомбатен, Венгрия). — 1995. — № 1, 2.

² Имеется в виду пасквиль О. Давыдова «Демон Солженицына» (Независимая газета. — 1998. — 18 мая).

³ Зорин А. Врач или боль? // *Неприкосновенный запас*. — 1998. — № 3.

2. Варлам Шаламов

С Шаламовым-поэтом читатели встретились в конце 1950-х годов. А встреча с Шаламовым-прозаиком состоялась лишь в конце 1980-х. Когда словно прорвало плотину: то, что создавалось Шаламовым (1907—1982) в течение двадцати лет, с 1954 по 1973 год, выплеснулось в считанные месяцы. Здесь и воспоминания о 1920-х годах, и автобиографическая повесть «Четвертая Вологда», и «Очерки преступного мира», и пьеса «Анна Ивановна». Но главное место в шаламовских публикациях заняли рассказы о Колыме (к концу 1989 года издано более ста рассказов). И в то же время проза Шаламова была как бы растворена в огромном вале воспоминаний, записок, документов об эпохе сталинщины. Но **«Колымские рассказы»** — явление особое, это художественная литература.

У Шаламова Колыма — это бесспорная и окончательная мера всего и вся. Даже когда он не пишет о Колыме, он все равно пишет Колымой. Все, буквально все — общественные нормы, философские доктрины, художественные традиции — он пропускает через призму Колымы. Фильтр колымского «минус-опыта» (как обозначил его сам Шаламов) болезненно едок и безжалостно суров. Нагруженный этим опытом, писатель встал против целого ареопага стереотипов и идеологем, сковавших общественное сознание. Для него нет безусловных авторитетов и несомненных аксиом. В своих письмах и предисловиях, звучащих как манифесты, Шаламов бывает запальчив и категоричен.

Он отвергает идиллические представления о прогрессе: «Фашизм, да и не только фашизм (прозрачная недомолвка. — *Авт.*), показал полную несостоятельность прогнозов, зыбкость пророчеств, касающихся цивилизации, культуры, религии», — сказано в автобиографической повести. Он сильно сомневается в плодотворности «жизненного учительства, обучения добру, самоотверженной борьбе против зла», того, что издавна считалось благородной сверхзадачей великой русской классики. Он даже бросает очень тяжелый упрек Толстому и русской литературе, заявляя: «Все террористы прошли эту толстовскую стадию, эту вегетарианскую, морализаторскую школу. Русская литература второй половины девятнадцатого века... хорошо подготовила почву для крови, пролитой в XX веке на наших с Вами глазах»¹. Только Достоевскому делается снисхождение — прежде всего за понимание шигалевщины, однако ни с кем из русских классиков Шаламов не полемизирует так часто на страницах «Колымских рассказов», как с Достоевским. А отношение Шаламова к современной ему литературе вполне угадывается по одной фразе из письма к Пас-

¹ Шаламов В. Письмо к Ю.А. Шрейдеру от 24 марта 1968 года // Вопросы литературы. — 1989. — № 5. — С. 232, 233.

тернаку: «Думается — схлынет, пройдет вся эта эпоха зарифмованного героического сервиллизма»¹. Письмо датировано 22 января 1954 года. Оттепель-то еще не начиналась, и вообще неизвестно было, как все повернется. Но для Шаламова сомнений не было — со всеми «сказками художественной литературы» должно быть покончено.

Противовесом «беллетристике» Шаламову виделась документальность. У него есть на сей счет весьма радикальные высказывания: «Писатель должен уступить место документу и сам быть документальным... Проза будущего — это проза бывалых людей», — заявит он в одном из своих «манифестов»². Но в другом «манифесте» уточнит: «Не проза документа, а проза, выстраданная как документ»³. И эта формула означает, что для Шаламова документальность — это прежде всего выстраданность автором того, о чем он пишет, это отказ от беллетристических условностей и украшений. Но само произведение — не документ: «К очерку никакого отношения проза колымских рассказов не имеет», — предупреждает нас писатель.

И действительно, в своих рассказах Шаламов довольно свободно обращается с фактами и вовсе не пренебрегает вымыслом. Кое-кого из мемуаристов даже смутило «вольное толкование» Шаламовым отдельных событий, судеб и поступков реальных людей⁴. Но это лишний раз свидетельствует, что «Колымские рассказы» написаны по другим законам — по законам искусства, где самый доподлинный факт ценен не своей достоверностью, а емкостью эстетического смысла, где вымысел, концентрирующий собой истину, дороже частного, хоть и реального, факта.

Но отношение между Литературой и Опытном в творчестве Шаламова далеко не простое. В своих «Колымских рассказах» он, в сущности, сталкивает Колыму и Культуру: Колымой он проверяет Культуру, но и Колыму он проверяет Культурой.

Колымский «антимир» и его обитатели

Шаламовская Колыма — это множество лагерей-островов. Именно Шаламов нашел эту метафору «лагерь-остров». Уже в рассказе «Заклинатель змей», помеченном 1954 годом, заключенный Платонов, «киносценарист в своей первой жизни», с горьким сарказмом говорит об изоэтрности человеческого разума, приду-

¹ Цит. по: Юность. — 1988. — № 10. — С. 62

² Шаламов В. Манифест о «новой прозе» // Вопросы литературы. — 1989. — № 5. — С. 233.

³ Шаламов В. О прозе // Левый берег: Рассказы. — М., 1989. — С. 554.

⁴ См. воспоминания Б. Н. Лесняка о Шаламове, опубликованные в альманахе «На Севере дальнем» (1989. — № 1).

мавшего «такие вещи, как наши острова со всей невероятностью их жизни». (Впоследствии, с благодарностью воспользовавшись «подсказкой» Шаламова, А. Солженицын ввел образ-понятие «архипелаг ГУЛАГ», которым назвал свое исследование.)

Ничего иного, что бы располагалось за пределами «наших островов», в «Колымских рассказах» не существует. Та, долагерная, вольная жизнь называется «первой жизнью», она кончилась, исчезла, растаяла, ее уже больше нет. Да и была ли она?

Сами узники «наших островов» мыслят о ней, как о сказочной, несбыточной земле, которая лежит где-то «за синими морями, за высокими горами» («Заклинатель змей»). Лагерь поглотил всякое иное существование. Он подчинил все и вся безжалостному диктату своих тюремных правил. Беспредельно разросшись, он стал целой страной. (Понятие «страна Колыма» прямо заявлено в рассказе «Последний бой майора Пугачева»: «...В этой стране надежд, а стало быть, стране слухов, догадок, предположений, гипотез...»)

Концлагерь, заместивший собою всю страну, страна, обращенная в огромный архипелаг лагерей, — таков гротескно-монументальный образ мира, который складывается из мозаики «Колымских рассказов». Он по-своему упорядочен и целесообразен, этот мир. Вот как выглядит лагерь для заключенных: «Малая зона — это пересылка. Большая зона — лагерь горного управления — бесконечные бараки, арестантские улицы, тройная ограда из колючей проволоки, караульные вышки по-зимнему, похожие на скворечни» («Тайга золотая»). И далее следует: «Архитектура Малой зоны идеальна...» Выходит, это целый город, выстроенный в полном соответствии со своим антиутопическим назначением. И архитектура здесь есть, да еще такая, к которой применимы высшие эстетические критерии. Словом, все как надо, все «как у людей».

Таково пространство «страны Колыма». Действуют здесь и свои законы времени. Правда, время лагерное откровенно выведено за рамки естественного течения, это странное, ненормальное время. «Месяцы на Крайнем Севере считаются годами — так велик опыт, человеческий опыт, приобретаемый там»; «Реальной была минута, час, день от подъема до отбоя — дальше он не загадывал и не находил в себе сил загадывать. Как и все».

В этом пространстве и в таком времени протекает вся жизнь заключенного. Здесь сложился свой уклад, свои порядки, своя шкала ценностей, своя социальная иерархия. Шаламов с дотошностью этнографа описывает этот уклад.

Социальное устройство лагеря — одна из постоянных тем шаламовской «этнографии». Два полюса: «блатари», они же «друзья народа», — на одном, а на другом — политзаключенные, они же «враги народа». Союз воровских законов и государственных уста-

новлений. Гнусная власть всех этих Федечек, Сенечек, обслуживаемых разношерстной челядью из «машек», «воренков», «чесальщиков пяток». И не менее беспощадный гнет целой пирамиды официальных начальников: бригадиров, учетчиков, надзирателей, конвоиров... Таков заведенный и устоявшийся порядок жизни на «наших островах». Невероятное — как реальность, как норма.

Но жаждающаяся очерковость — это только «первый слой» образа. Шаламов идет сквозь «этнографию» к духовной сути Колымы, он ищет эту суть в эстетическом ядре реальных фактов и событий. Вовсе не случайно так велик в «Колымских рассказах» удельный вес деталей и подробностей. Шаламов особо ценит *деталь*, видя в ней часть, которая концентрированно выражает эстетическую суть целого. И это сознательная установка писателя¹.

Причем у Шаламова почти каждая деталь, даже самая «этнографическая», строится на гиперболе, гротеске, ошеломляющем сравнении:

Неотапливаемые сырые бараки, где во всех щелях изнутри замерзал толстый лед, будто какая-то огромная стеариновая свеча оплыла в углу барака («Татарский мулла и свежий воздух»).

Тела людей на нарах казались наростами, горбами дерева, выгнувшейся доской («Тифозный карантин»).

Мы шли по тракторным следам, как по следам какого-то доисторического животного («Сухим пайком»).

Крики конвоиров подбодряли нас, как плети («Как это началось»).

Порой писатель берет старинный, еще преданием освященный, высокий образ-символ, заземляет его в физиологически грубом «колымском контексте», и там этот образ приобретает какую-то особую щемящую окраску: «Каждый из нас привык дышать кислым запахом поношенного платья, пота — еще хорошо, что слезы не имеют запаха» («Сухим пайком»). А порой Шаламов делает противоположный ход: вроде бы случайную деталь тюремной жизни он по ассоциации переводит в ряд высоких духовных символов. Как, например, в рассказе «Первый чекист», в сцене приступа падучей болезни: «Но Алексеев вдруг вырвался, вспрыгнул на подоконник, вцепился обеими руками в тюремную решетку и тряс ее, тряс, ругаясь и рыча. Черное тело Андреева висело на решетке, как огромный черный крест». Больше того, такие традиционные литературные образы-символы, которые вводит Ша-

¹ Читаем в одном из шаламовских фрагментов «О прозе»: «В рассказ должны быть введены <нрзб> подсажены детали — необычные новые подробности, описания по-новому... Это всегда деталь-символ, деталь-знак, переводящая весь рассказ в иной план, дающая «подтекст», служащий воле автора, важный элемент художественного решения, художественного метода» (Новый мир. — 1988. — № 6. — С. 107).

ламов в свои рассказы (*слеза, солнечный луч, свеча, крест* и им подобные), как сгустки энергии, накопленной многовековой культурой, электризируют картину мира-лагеря, пронизывая ее беспредельным трагизмом.

Но еще сильнее в «Колымских рассказах» эстетическое потрясение, вызываемое подробностями, этими мелочами повседневного лагерного существования. Особенно жутки описания молебственного, экстатического поглощения пищи:

Он не ест селедку. Он ее лижет, лижет, и хвостик мало-помалу исчезает из пальцев («Хлеб»).

Я брал котелок, ел и вылизывал дно до блеска по приисковой привычке («Заговор юристов»).

Он просыпался только тогда, когда давали пищу, и после, аккуратно и бережно вылизав свои руки, снова спал... («Тифозный карантин»).

И это все вместе с описанием того, как человек обкусывает ногти и грызет «грязную, толстую, чуть размягчившуюся кожу по кусочку», как заживают цинготные язвы, как вытекает гной из обмороженных пальцев ног, — это все, что всегда относили к ведомству грубого натурализма, обретает в «Колымских рассказах» особый художественный смысл. Тут какая-то странная обратная зависимость: чем конкретней и достоверней описание, тем еще более ирреальным, химерическим выглядит, мир Колымы. Это уже не натурализм, а нечто иное: здесь действует тот принцип сочленения жизненно достоверного и алогичного, кошмарного, который скорее характерен для «театра абсурда».

Действительно, мир Колымы предстает в рассказах Шаламова как подлинный «театр абсурда». Там правит административное безумие: там, например, из-за какой-то чиновничьей галimatьи везут людей по зимней колымской тундре за сотни километров, чтобы удостоверить фантастический заговор («Заговор юристов»). А чтение на утренних и вечерних поверках списков приговоренных к расстрелу, приговоренных за «ни за что» («Сказать вслух, что работа тяжела, — достаточно для расстрела. За любое, самое невинное замечание в адрес Сталина — расстрел. Промолчать, когда кричат “ура” Сталину, — тоже достаточно для расстрела»), чтение при дымных факелах, в обрамлении музыкального туша? («Как это началось»). Что это, как не дикий кошмар?

«Все это было как бы чужое, слишком страшное, чтобы быть реальностью». Эта шаламовская фраза — самая точная формула «абсурдного мира».

А в центре абсурдного мира Колымы автор ставит обыкновенного нормального человека. Зовут его Андреев, Глебов, Крист, Ручкин, Василий Петрович, Дугаев, «Я». Шаламов не дает нам никакого права искать в этих персонажах автобиографические чер-

ты: несомненно, они на самом деле есть, но автобиографизм здесь не значим эстетически. Наоборот, даже «Я» — это один из персонажей, уравненный со всеми, такими же, как он, заключенными, «врагами народа». Все они — разные ипостаси одного человеческого типа. Это человек, который ничем не знаменит, не входил в партийную элиту, не был крупным военачальником, не участвовал во фракциях, не принадлежал ни к бывшим, ни к нынешним «гегемонам». Это обычный интеллигент — врач, юрист, инженер, ученый, киносценарист, студент. Именно этот тип человека, не героя и не злодея, а рядового гражданина, Шаламов делает главным объектом своего исследования.

Итак, нормальный «среднестатистический» человек в совершенно ненормальных, абсолютно бесчеловечных обстоятельствах. Шаламов исследует процесс взаимодействия колымского узника с Системой не на уровне идеологии и даже не на уровне обыденного сознания, а на уровне подсознания, на той пограничной полосе, куда ГУЛАГовская давящая атмосфера оттеснила человека, — на зыбкой грани между человеком как личностью, еще сохраняющей способность мыслить и страдать, и тем безличным существом, которое уже не владеет собою и начинает жить самыми примитивными рефлексивными реакциями.

Шаламов удостоверяет: да, в антимире Колымы, где все направлено на попрание, растаптывание достоинства узника, происходит ликвидация личности. Среди «Колымских рассказов» есть такие, где описывается поведение существ, опустившихся почти до полной утраты человеческого сознания. Вот новелла «Ночью». Бывший врач Глебов и его напарник Багрецов совершают то, что по шкале общепринятых нравственных норм всегда считалось крайним кощунством: разрывают могилу, раздевают труп сонарника с тем, чтобы потом его жалкое бельё обменять на хлеб. Здесь уже личности нет, остался чисто животный витальный рефлекс.

Однако в антимире Колымы не только выматываются душевные силы, не только гаснет рассудок, но и наступает окончательная фаза, когда исчезает сам рефлекс выживания: человека даже собственная смерть ничуть не волнует. Такое состояние описано в рассказе «Одиночный замер». Студент Дугаев, совсем еще молодой — двадцати трех лет, настолько раздавлен лагерем, что даже на страдание у него уже нет сил. Лишь перед забором, за которым расстреливают, мелькает тусклое сожаление, «что напрасно поработал, напрасно промучился этот последний сегодняшний день».

В то же время Шаламову в высшей степени дорого все человеческое. Он порой даже с умилением «вылушивает» из мрачного хаоса Колымы самые микроскопические свидетельства того, что Системе не удалось до конца выморозить в людских душах то первичное нравственное чувство, которое называют способностью к состраданию.

Когда врачиха Лидия Ивановна негромким своим голосом осаживает фельдшера, что наорал на Андреева, тот запомнил ее «на всю свою жизнь» — «за доброе слово, сказанное вовремя» («Тифозный карантин»). Когда пожилой инструментальщик покрывает двух интеллигентов-неумех, что назвались плотниками, лишь бы хоть денек побыть в тепле столярной мастерской, и отдает им собственноручно выточенные топоры («Плотники»), когда пекари с хлебозавода стараются в первую очередь накормить присланных к ним лагерных доходяг («Хлеб»), когда ожесточенные судьбой и отчужденные друг от друга борьбой за выживание ээки сжигают письмо и заявление единственной дочери старого столяра с отречением от своего отца («Апостол Павел») — то все эти вроде бы незначительные поступки предстают как акты высокой человечности. А то, что совершает следователь в рассказе «Почерк»: он бросает в печку дело Криста, включенного в очередной список приговоренных к расстрелу, — это, по существующим меркам, отчаянный поступок, настоящий подвиг сострадания.

Концепты «Колымских рассказов»

Однако основную смысловую нагрузку в новеллах Шаламова несут не эти, даже очень дорогие автору моменты. Куда более важное место в системе опорных координат художественного мира «Колымских рассказов» принадлежит антитезам образов-символов. Среди них едва ли не самая существенная антитеза вроде бы несопрягаемых образов — *Чесальщика Пяток* и *Северного Дерева*. Это своего рода «концепты» образной модели мира у Шаламова.

В системе нравственных отсчетов «Колымских рассказов» нет ничего ниже, чем опуститься до положения чесальщика пяток. И когда Андреев увидел, что Шнайдер, бывший капитан дальнего плавания, «знаток Гёте, образованный теоретик-марксист», «весельчак от природы», поддерживавший боевой дух камеры в Бутырках, теперь, на Колыме, суетливо и услужливо чешет пятки какому-то Сенечке-блатарю, то ему, Андрееву, «жить не хотелось». Тема Чесальщика Пяток становится одним из зловещих лейтмотивов всего колымского цикла. Но как ни отвратительна фигура чесальщика пяток, автор-рассказчик не клеймит его презрением, ибо очень хорошо знает, что «голодному человеку можно простить многое, очень многое» («Заклинатель змей»). Может, именно потому, что человеку, изнуренному голодом, не всегда удается сохранить способность до конца управлять своим сознанием. Шаламов ставит в качестве антитезы Чесальщику Пяток не другой тип поведения, не человека, а — Дерево, стойкое, цепкое Северное Дерево.

Самое почитаемое Шаламовым дерево — стланник. В «Колымских рассказах» ему посвящена отдельная миниатюра, чистойшей

воды стихотворение в прозе — абзацы с четким внутренним ритмом, подобные строфам, изящество деталей и подробностей, их метафорический ореол:

На крайнем Севере, на стыке тайги и тундры, среди карликовых берез, низкорослых кустов рябины с неожиданно крупными водянистыми ягодами, среди шестисотлетних лиственниц, что достигают зрелости в триста лет, живет особенное дерево — стланик. Это дальний родственник кедра, кедрач — вечнозеленые хвойные кусты со стволами потолще человеческой руки, длиной в два-три метра. Он неприхотлив и растет, уцепившись корнями за щели в камнях горного склона. Он мужествен и упрям, как все северные деревья. Чувствительность его необычайна...

Так начинается это стихотворение в прозе. А далее описывается, как ведет себя стланик: как расплывается по земле в предчувствии холодов и как «встает раньше всех на Севере» — «слышит не уловимый нами зов весны». «Мне стланик представлялся всегда наиболее поэтичным русским деревом, получше, чем прославленные плакучая ива, чинара, кипарис...» — так заканчивает свое стихотворение Варлам Шаламов. Но тут же, словно стыдясь красивой фразы, добавляет будничное: «И дрова из стланика жарче». Однако это бытовое снижение не только не умаляет, а, наоборот, усиливает поэтическую экспрессию образа, потому что те, кто прошел Колыму, хорошо знают цену тепла...

Образ Северного дерева — стланика, лиственницы, лиственничной ветки — встречается в рассказах «Сухим пайком», «Воскрешение», «Кант», «Последний бой майора Пугачева». И везде он наполняется символическим, а порой и откровенно дидактическим смыслом.

Образы Чесальщика Пяток и Северного Дерева — это своего рода эмблемы, знаки полярно противостоящих друг другу нравственных полюсов. Но не менее важна в системе сквозных мотивов «Колымских рассказов» другая, еще более парадоксальная пара образов-антиподов, которые обозначают два противоположных полюса психологических состояний человека. Это образ *Злобы* и образ *Слова* — они тоже входят в ряд опорных «концептов» «Колымских рассказов».

Злоба, доказывает Шаламов, это последнее чувство, которое тлеет в человеке, перемальваемом жерновами Колымы. «В том незначительном мышечном слое, что еще оставался на наших костях... размещалась только злоба — самое долговечное человеческое чувство» («Сухим пайком»); «...Злость была последним человеческим чувством — тем, которое ближе к костям» («Сентенция»); «Он жил только равнодушной злобой» («Поезд»). В таком состоянии чаще всего пребывают персонажи «Колымских рассказов», точнее — в таком состоянии застает их автор. Злоба — не

ненависть. Ненависть есть все-таки форма сопротивления. Злоба же — это тотальная ожесточенность на весь белый свет, слепая вражда к самой жизни, к солнцу, небу, траве. Такое разъединение с бытием — это уже конец личности, смерть духа.

А на противоположном полюсе душевных состояний шаламовского героя стоит чувство слова, поклонение Слову как носителю духовного смысла, как инструменту духовной работы.

Одно из самых лучших произведений Шаламова — это рассказ «Сентенция». Здесь представлена целая цепочка психических состояний, через которые проходит узник Колымы, возвращаясь из духовного небытия в человеческий облик. Исходная ступень — злоба. Потом, по мере восстановления физических сил, «появилось равнодушие-бесстрашие»: «За равнодушием пришел страх — не очень сильный страх — боязнь лишиться этой спасительной жизни, этой спасительной работы кипятильщика, высокого холодного неба и ноющей боли в изношенных мускулах». Потом вернулась зависть как возрождение способности оценивать свое положение: «Я позавидовал мертвым своим товарищам — людям, которые погибли в тридцать восьмом году». (Потому что им не пришлось пережить все последующие издевательства и муки.) Не вернулась любовь, но вернулась жалость: «Жалость к животным вернулась раньше, чем жалость к людям».

И наконец, самое высшее — возвращение Слова. И как это описано!

Язык мой, приисковый грубый язык, был беден — как бедны были чувства, еще живущие около костей. <...> Я был счастлив, что не должен искать какие-то другие слова. Существуют ли эти другие слова, я не знал. Не умел ответить на этот вопрос.

Я был испуган, ошеломлен, когда в моем мозгу, вот тут — я это ясно помню, — под правой теменной костью, родилось слово, вовсе не пригодное для тайги, слово, которого и сам я не понял, не только мои товарищи. Я прокричал это слово, встав на нары, обращаясь к небу, к бесконечности.

— Сентенция! Сентенция! — И я захохотал. — Сентенция! — орал я прямо в северное небо, в двойную зарю, еще не понимая значения этого родившегося во мне слова. А если это слово возвратилось, обретено вновь — тем лучше! Тем лучше! Великая радость переполняла все мое существо — сентенция!

Сам процесс восстановления Слова предстает у Шаламова как мучительный акт освобождения души, пробивающейся из глухой темницы к свету, на волю. И все же пробивающейся — вопреки Колыме, вопреки каторжной работе и голодухе, вопреки охранникам и стукачам.

Так, пройдя через все психические состояния, освоив заново всю шкалу чувств — от чувства злобы до чувства слова, человек

оживает духовно, восстанавливает свою связь с миром, возвращается на свое место в мироздании — место homo sapiens, существа мыслящего.

А сохранение способности мыслить — одна из самых главных забот шаламовского героя. Он страшится: «Если могут промерзнуть кости, мог промерзнуть и отупеть мозг, могла промерзнуть и душа» («Плотники»). Зато самое обычное словесное общение ему дорого как процесс мышления, и он говорит, «радуясь, что мозг его еще подвижен» («Сухим пайком»).

Отсюда же у него, раздавленного государственной машиной, сброшенного в колымскую клоаку, трепетное отношение ко всему, что несет на себе печать духовной работы, что связано с культурой, с искусством: будь то роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», каким-то чудом оказавшийся в мире безвременья («Марсель Пруст»), или литургия Иоанна Златоуста, которая служится прямо на снегу, среди колымских лиственниц («Выходной день»), или строчка из стихотворения полузабытого поэта («Почерк»), или письмо от Бориса Пастернака, полученное в колымской ссылке («За письмом»). А высокая оценка Пастернаком шаламовского суждения о рифме ставится в один ряд с похвалой, которой одарил его сосед по Бутыркам, старый политкаторжанин Андреев: «Ну, Варлам Тихонович, что сказать вам на прощанье — только одно: вы можете сидеть в тюрьме» («Лучшая похвала»). Такова иерархия ценностей в «Колымских рассказах».

Могут возразить: ну, это уже сугубо личные приоритеты самого Варлама Шаламова, человека, который жил культурой и с высочайшей сосредоточенностью творил культуру. Но такое суждение было бы неверным в принципе. Скорее наоборот: воспринятая Шаламовым еще от отца, вологодского священника, высокообразованного человека, а затем сознательно культивированная в себе, начиная со студенческих лет, система жизненных установок, где на первом месте стоят духовные ценности — мысль, культура, творчество, именно на Колыме была осознана им как главный, более того — как единственный пояс обороны, который может защищать человеческую личность от разложения, распада. Защищать не одного Шаламова, профессионального литератора, а любого нормального человека, обращенного в раба Системы, и не только в колымском «архипелаге», но везде, в любых бесчеловечных обстоятельствах.

Мыслящий, обороняющий поясом культуры свою душу человек способен понимать то, что происходит вокруг. *Человек понимающий* — вот высшая оценка личности в мире «Колымских рассказов». Для шаламовского героя нет ничего выше, чем наслаждение актом умственного общения в совместном поиске истины. Отсюда странные, на первый взгляд, его психологические реакции, парадоксально расходящиеся с житейским здравым смыслом.

лом. Он, например, с радостью вспоминает «беседы “высокого давления” долгими тюремными ночами» («Тифозный карантин»). А самый оглушительный парадокс в «Колымских рассказах» — это рождественская мечта одного из узников (причем героя-рассказчика, alter ego автора) вернуться с Колымы не домой, не к семье, а в следственную камеру. Вот его аргументы:

Я не хотел бы сейчас возвращаться в свою семью. Там никогда меня не поймут, не смогут понять. То, что им кажется важным, я знаю, что это пустяк. То, что важно мне — то немногое, что у меня осталось, — ни понять, ни почувствовать им не дано. Я принесу им новый страх, еще один страх к тысяче страхов, переполняющих их жизни. То, что я видел, — не надо знать. Тюрьма — это другое дело. Тюрьма — это свобода. Это единственное место, которое я знаю, где люди, не боясь, говорили все, что они думали. Где они отдыхали душой. Отдыхали телом, потому что не работали. Там каждый час существования был осмыслен («Надгробное слово»).

Трагическое постижение «почему», докапыванье здесь, в тюрьме, за решеткой, до секрета того, что происходит в стране, — вот то озарение, вот то духовное обретение, которое дается некоторым героям «Колымских рассказов» — тем, кто захотел и сумел думать. И своим пониманием ужасной правды времени они возвышаются над временем. В этом состоит их нравственная победа над тоталитарным режимом, ибо режиму не удалось обмануть человека, дезориентировать демагогией, скрыть от пытливого разума истинные корни зла.

А когда человек *понял*, он способен принимать верные решения даже в абсолютно безвыходных обстоятельствах. И один из персонажей рассказа «Сухим пайком», старый плотник Иван Иванович, предпочитает покончить с собой, а другой, студент Савельев, отрубить себе пальцы на руке, чем вернуться с «вольной» лесной командировки обратно за проволоку, в лагерный ад. И майор Пугачев, поднявший своих товарищей на редкостный по смелости побег, знает, что им не вырваться из кольца многочисленной и вооруженной до зубов облавы. Но «если и не убежать вовсе, то умереть — свободными», вот на что шли майор Пугачев и его товарищи («Последний бой майора Пугачева»).

Это поступки людей понимающих. Ни старый плотник Иван Иванович, ни студент Савельев, ни майор Пугачев и его одиннадцать товарищей не ищут себе оправдания перед Системой, которая осудила их на Колыму. Они уже не питают никаких иллюзий, они сами поняли глубоко античеловеческую суть этого политического режима. Осужденные Системой, они возвысились до сознания судей над нею. Они вынесли свой приговор Системе актом самоубийства или отчаянным побегом, тоже равноценным

коллективному самоубийству. В тех обстоятельствах — это одна из двух форм сознательного протеста и сопротивления хрупкого человеческого существа всесильному государственному злу.

А другая? А другая — выжить. Назло Системе. Не дать машине, специально созданной для уничтожения человека, раздавить себя — ни морально, ни физически. Это тоже битва, так ее и понимают герои Шаламова — «битва за жизнь». Порой безуспешная (как в «Тифозном карантине»), но — до конца.

Конструктивный принцип шаламовского рассказа

В своих теоретических записях Шаламов весьма резко отзывается о литературном морализаторстве, о претензиях писателя на роль судьи. «В новой прозе, — утверждает Шаламов, — после Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме, после войн и революций — все дидактическое отвергается. Искусство лишено [?] права на проповедь. Никто никого учить не может. Не имеет права учить»¹.

Но пафос понимания, этот стержневой мотив, пронизывающий «Колымские рассказы», вступает в противоречие с теоретическими декларациями автора. Это особенно отчетливо видно по той роли, которую играет *повествователь*. Он ведет себя активно и властно. Как правило, это иная фигура, чем центральный персонаж, тот — объект, а этот — субъект повествования. *Он поводьрь читателя по колымскому аду*. Он знает больше, чем его герои. И главное, он понимает больше. Он близок к тем немногим героям «Колымских рассказов», кто возвышался до понимания времени.

Повествователь в «Колымских рассказах» — это хранитель Слова, инструмента мысли. И сам он по складу ума мыслитель, если угодно — резонер. Он любит и умеет обобщать, он владеет афористическим даром. Поэтому в его речи очень часто встречаются дидактические микрожанры типа «опытов» и сентенций. Вероятно, слово «сентенция», вдруг ожившее в замороженном мозгу героя одноименного рассказа, явилось на свет не так уж неожиданно и случайно.

«Опыты» в рассказах Шаламова — это сгустки горького практического знания. Здесь и «физиология» Колымы — сведения о том, как труд в золотом забое за считанные недели «из здоровых людей делал инвалидов» («Надгробное слово»). Здесь и «опыты» из области социальной психологии: о нравах блатарей («Тифозный карантин»), о двух «школах» следователей («Первый чекист»), о том, почему порядочные люди оказываются слабыми в противоборстве с людьми бесчестными («Сухим пайком»), и о многом другом, из чего складывалась моральная атмосфера на

¹ Вопросы литературы. — 1989. — № 5. — С. 241.

Колыме, превращавшая эту «страну-островов» в некий «перевернутый мир».

Наконец, трагический опыт «наших островов» нередко спрессован у Шаламова в чеканную форму максим и апофегм. В них формулируются нравственные уроки Колымы. Одни уроки подтверждают и доводят до императивного звучания догадки, которые робко, с оглядкой высказывались в прошлом, до Освенцимов и ГУЛАГа. Таково, например, рассуждение о власти: «Власть — это растление. Спущенный с цепи зверь, скрытый в душе человека, ищет удовлетворения своей извечной человеческой сути — в побоях, в убийствах...» («Термометр Гришки Логуна»). Это стихотворение в прозе — четыре строфы, окольцованные формулой-афоризмом, — входит как «вставной жанр» в новеллистическое повествование об унижении человека человеком.

Другие же шаламовские максимы эпатируют своим полемическим расхождением с традиционным общим мнением, с вековыми моральными стереотипами. Вот одна из таких сентенций:

Дружба не зарождается ни в нужде, ни в беде. Те «трудные» условия жизни, которые, как говорят нам сказки художественной литературы, являются обязательным условием возникновения дружбы, просто недостаточно трудны. Если беда и нужда сплестили, родили дружбу людей — значит, это нужда не крайняя и беда не большая. Горе — недостаточно остро и глубоко, если можно разделить его с друзьями. В настоящей нужде познается только своя собственная душевная и телесная крепость, определяются пределы своих возможностей, физической выносливости и моральной силы («Сухим пайком»).

Одни усмотрят здесь апологию одиночества. Другие оценят мужественное «самостоянье человека», не позволяющего себе опускаться до морального иждивенчества. Но в любом случае отмахиваться от шаламовских сентенций нельзя — за ними опыт колымского ада. Не случайно эти сентенции лишены «личной» интонации, в них слышится общая суровая и горькая мудрость Колымы.

В процессе работы над своим колымским циклом Варлам Шаламов постепенно выработал особый тип рассказа — на синтезе повествовательного сюжета с сентенциями и «опытами», на союзе поэзии и прозы.

Поэзия здесь — это четкая, отчеканенная в афористическую форму мысль-образ, несущая смысловую квинтэссенцию описываемой коллизии. А проза — это стереоскопическое, неоднородное изображение мира. Причем если поэзия целеустремляет мысль в определенное русло, то проза всегда больше идеи, ограненной в сентенции. Ибо жизнь всегда богаче мысли о ней. И в этом собственно жанровом «изгибе» шаламовских рассказов тоже таится своя содержательность: взыскательность авторской мысли сочетается с отказом от диктата собственных оценок, а терпимость к

другим правдам («писатель должен помнить, что на свете — тысяча правд», — это из шаламовского манифеста «О прозе») и страдание к слабости другого человека — с максимализмом требований к себе («Нет, — сказал я. — Душу я не сдам», — это заключительная фраза из рассказа «Протезы»).

Намеренно сталкивая прозу и поэзию, документализм и беллетризм, риторику и повествование, «авторский» монолог и сюжетное действие, Шаламов добивается взаимокоррекции идеи и реальности, субъективного взгляда автора и объективного хода жизни. И в то же время из такого сталкивания рождаются необычные жанровые «сплавы», которые дают новый угол зрения, новый масштаб видения мира Колымы.

Очень показателен для жанровой поэтики Шаламова рассказ «**Надгробное слово**». Структура этого рассказа образована сопряжением двух жанров, откровенно манифестирующих свою принадлежность к разным типам словесности. Первый жанр — это собственно надгробное слово, традиционный высокий жанр церковной ораторики, а второй — это рождественская сказка, известная своей максимальной беллетризацией: своевольностью фантазии, заданностью условных коллизий, чувствительностью тона. Но оба жанра погружены в мир Колымы. Традиционное, веками освященное жанровое содержание сталкивается с тем содержанием, которое рождено ГУЛАГом.

«Все умерли...» Так начинается рассказ. И следует печальное повествование рассказчика о своих двенадцати товарищах по лагерю. Магическое число «12» уже всплывало в рассказе «Последний бой майора Пугачева». Но там были герои — двенадцать беглецов, вступивших в безнадежный смертный бой с государственной машиной. Здесь же, в «Надгробном слове», не герои, не апостолы, а просто люди, невинные жертвы Системы. Но каждый из них удостоивается прощального поминовения — каждому из двенадцати посвящается отдельная микророманелла, пусть даже в два-три абзаца или всего в несколько строк. И повествователь найдет там место для уважительных, а то и благодарных слов о человеке, и обязательно будет парадоксальная ситуация (сценка, обмен репликами или просто сентенция), резко обнажающая совершеннейшую кошмарность того, что вершилось над этими людьми по благословию Системы. И в каждой микророманелле — чувство неотвратимости гибели: ГУЛАГ тупо, с машинной равномерностью затягивает человека в свои смертельные жернова.

А затем следует эпилог. Он звучит в совершенно ином регистре: «В рождественский вечер этого года мы сидели у печки. Железные ее бока по случаю праздника были краснее, чем обыкновенно». Идиллическая картинка, по ГУЛАГовским меркам, разуме-

ется. А в рождественский вечер положено загадывать самые заветные желания:

— Хорошо бы, братцы, вернуться нам домой. Ведь бывает же чудо... — сказал коногон Глебов, бывший профессор философии, известный в нашем бараке тем, что месяц назад забыл имя своей жены. — Только, чур, правду.

Это чистейшее травестирование зачина рождественской сказки. И зачинатель здесь традиционный: хоть не волшебник, зато «бывший профессор философии», значит, к магическим таинствам приобщен. Правда, профессор нынче служит коногоном и вообще крепко, видать, поизносился, раз «месяц назад забыл имя своей жены», но все же выражается он на языке жанра, слегка сниженном по обстановке: тут и мечта о чуде, и прием заявок с заветными желаниями, и неизбежное «чур». И следуют пять заветных желаний, одно другого неожиданнее. Один мечтает вернуться не к семье, а в следственную тюрьму. Другой, «бывший директор уральского треста», хотел бы, «придя домой, наесться досыта: “Сварил бы каши из магара — ведро! Суп “галушки” — тоже ведро!”» Третий, «в первой своей жизни — крестьянин», тот «ни на шаг бы от жены не отходил. Куда она, туда и я, куда она, туда и я». «Первым делом пошел бы я в райком партии», — мечтает четвертый. Естественно ожидать, что он станет чего-то добиваться в этом высоком и строгом учреждении. А оказывается: «Там, я помню, окурков на полу — бездна...»

И наконец, пятое желание, его достается высказать Володе Добровольцеву, пойнтисту, подавальщику горячего пара. Чего же особенного может хотеть этот счастливчик, пригревшийся в теплом — в прямом смысле — местечке? Только его монолог предваряется маленьким приоткрытием: «Он поднял голову, не дожидаясь вопроса. В глаза ему падал свет рдеющих углей из открытой дверцы печки — глаза были живыми, глубокими». Но этой ретардации достаточно для того, чтоб подготовить всех к выношенной, отчаянной мысли:

— А я, — и голос его был спокоен и нетороплив, — хотел бы быть обрубком. Человеческим обрубком, понимаете, без рук, без ног. Тогда бы я нашел в себе силу плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами...

И все — рассказ завершен. Сомкнулись два сюжета — сюжет надгробного слова и сюжет рождественской сказки. Но контаминация обоих жанров поворачивает все повествование в новую плоскость: надгробное слово становится обвинительным заключением, а рождественская сказка превращается в приговор — приговор политическому режиму, создавшему ГУЛАГ, приговор к высшей мере человеческого презрения.

В «Надгробном слове» структура публицистическая и структура беллетристическая, заражаясь друг от друга, создают особенное художественное целое — неоспоримое по жизненной убедительности и неистово взыскующее по своему нравственному пафосу. А в рассказе «Крест» подобный художественный эффект достигается через полемическое столкновение житейного сюжета об «искушении» с оголенной «правдой факта». В рассказах «Как это началось», «Татарский мулла и чистый воздух» этот эффект возникает на основе взаимосвязи двух линий: логики аналитической мысли повествователя, выраженной в «опытах» и сентенциях, и цепи пластически конкретных беллетризованных эпизодов.

Произведения, вроде «Надгробного слова», «Сентенции», «Креста», находятся на некоей осевой линии творческих исканий Шаламова-новеллиста. В них реализован «максимум жанра», созданного им. Все «Колымские рассказы» располагаются по ту или иную сторону от этой осевой линии: одни больше тяготеют к традиционной новелле, а другие — к риторическим жанрам, — но никогда не пренебрегая одним из полюсов. И такое «сопряжение» придает им необычайную емкость и силу.

Ведь в «Колымских рассказах» за авторитетным словом повествователя, за его сентенциями и «опытами», за жанровыми контурами житей и надгробных слов стоит большая художественная традиция, уходящая корнями в культуру европейского Просвещения и еще глубже — в древнерусскую проповедническую культуру. Эта традиция, как ореол, окружает у Шаламова мир Колымы, проступая сквозь натуралистическую грубость «фактуры», писатель сталкивает их — высокую классическую культуру и низкую действительность. Под напором колымской реальности травмируются, иронически снижаются высокие жанры и стили — очень уж «внеземными» и хрупкими оказались предлагаемые ими критерии. Но ирония тут трагическая и юмор черный. Ибо память форм классической словесности — их жанров, стилей, слога и слова — не выветривается, наоборот, Шаламов ее всячески актуализирует. И в сопоставлении с нею, с этой памятью старинных святынь и благородных ритуалов, с культом разума и мысли, Колыма предстает как кощунственное глумление над общечеловеческими ценностями, которые передавались от цивилизации к цивилизации, как мир противоправный, цинично попирающий законы человеческого общежития, которые нарабатывались народами в течение тысячелетий.

Поиски «новой литературы» означали для Шаламова разрушение литературности, своего рода «разлитературивание» литературы. Он заявлял: «Когда меня спрашивают, что я пишу, я отвечаю, я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «КР» («Ко-

лымских рассказах») нет. Я не пишу и рассказов — вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы нелитературой».

И Шаламов добился своего — «Колымские рассказы» воспринимаются как «нелитература». Но, как мы могли убедиться, впечатление грубой достоверности и непритязательной простоты, которое возникает при их чтении, есть результат мастерской «выделки» текста. Шаламов противопоставил «беллетристике» не «голую жизнь», культурой не упорядоченную, он противопоставил ей другую культуру. Да, испытания Колымой не выдержала культура художественного утешительства и украшательства, Колыма грубо и безжалостно насмеялась над «сказками художественной литературы». Но сама Колыма не выдержала испытания той культурой, которая хранит достоинство разума и веру в духовную сущность человека. В свете культуры Разума и Духа со всей очевидностью обнажилась вопиющая античеловечность Колымы как мироустройства и полнейшая абсурдность тех доктрин, которые декретировали сооружение такого мира и его функционирование.

Для Шаламова самой актуальной проблемой была «борьба человека с государственной машиной»: «Разве уничтожение человека с помощью государства — не главный вопрос нашего времени, вошедший в психологию каждой семьи?» — вопрошал писатель¹. Но эта борьба вписана в «Колымских рассказах» в еще более грандиозный масштаб — масштаб «встречи человека с миром»². Для тех, кто родился в первой трети XX века, встреча с миром проходила как встреча с самой кровавой в истории человечества тоталитарной системой. Такова была ипостась Бытия, таков в то время был для всех обитателей Советского Союза лик Вечности. Хотя в последние годы жизни Шаламов не принимал роман «Доктор Живаго», он никогда не расходился с Пастернаком в понимании жизни человека — на какую бы историческую пору она ни приходилась — как крестного пути. Но более трагических, более ужасных судеб, чем судьбы колымских узников, человечество еще не знало. Тем весомее авторитет опыта, извлеченного из этих судеб, тем достойнее тот кодекс миропонимания и поведения в мире, который материализован в мозаике «Колымских рассказов».

3. Традиции классического реализма

1

Натуралистическая тенденция в 1960-е годы развивалась экстенсивно. Она все шире и шире захватывала мир повседневной, будничной жизни человека. Многие выдающиеся писатели на раз-

¹ Шаламов В. О прозе // Левый берег: Рассказы. — М., 1989. — С. 554.

² Там же. — С. 551.

ных этапах своего творческого пути внесли свой вклад в развитие натуралистической тенденции, среди них были В. Астафьев, А. Битов, Ю. Казаков, М. Рошин, Ф. Абрамов. Некоторые из них — и прежде всего В. Семин и И. Грекова — оставались всегда верны этой художественной традиции и достигли высоких творческих успехов, опираясь на эстетические возможности натуралистического письма.

По своей жанровой и стилевой ориентации натуралистическая тенденция в прозе периода «оттепели» тяготеет к традиции «физиологического очерка» и к жанру «нравоописаний» («быт и нравы»). В оппозиции «характеры и обстоятельства» за исходную инстанцию берутся обстоятельства, структура конфликта определяется тем, как обстоятельства воздействуют на социальные типы. Именно благодаря натуралистической тенденции в русской литературе в 1960-е годы появилась целая галерея героев, в которых воплотились неведомые ранее социальные явления. Таковы, например, центральные персонажи рассказов «Нестор и Кир» Ю. Казакова, «Дамский мастер» И. Грековой, «Мой учитель Гриша Панин» М. Рошина, «Витька» В. Померанцева, «Бабилей» Ф. Абрамова. Но каждый из этих типов не просто ярок, а необычен, парадоксален. То есть, с одной стороны, он легко узнаваем, вроде бы даже уже «застолблен» в литературной традиции, а с другой — в нем обнаруживается некое доселе неведомое противоречие — то ли в виде внутреннего драматизма, муки, которая изнутри точит человека, то ли в виде рассогласования между лубочным стереотипом образа («передовик производства», «крепкий мужик», «простой советский человек», «рабочий парень», «человек из гущи народной») и его подлинной сущностью.

В «Бабилее» *Ф. Абрамова* — традиционный образ разбитной, невыносящей деревенской бабенки. Сколько в ней жизненной энергии, задора, веселья, красоты! И насколько же она задавлена, унижена, замордована традиционным образом жизни — с мужем-пропойцей, с морокой по хозяйству, с материальной нуждой...

В рассказе «Мой учитель Гриша Панин» молодой тогда *М. Рошин* изобразил опять-таки весьма тривиального положительного героя соцреализма — передового рабочего, рационализатора и вообще носителя всех желательных добродетелей. В глазах своего ученика, вчерашнего школьника, не попавшего в университет, он и есть тот самый образец, о котором ему твердили и которому надо подражать. Но, оказывается, сам Гриша Панин вовсе не считает свою жизнь удачной, он тяготится ее однообразием, его угнетает мелочность самих критериев счастья (вроде покупки пары новых стульев на обзавод), он чувствует, как погрязает в серости и скуке, и он сам гонит своего ученика из своей среды.

А в рассказе *И. Грековой* «Дамский мастер» тоже рисуется своеобразный «продукт времени» — некий молодой человек, который

очень простодушно воспринял расхожие рецепты — кем быть, как строить карьеру, к чему стремиться. И он на мир смотрит сквозь призму официальных правил и норм. Вот как, например, Виталий оценивает взволнованные слова Марии Владимировны, возмущившейся дурацкими играми массовиков-затейников на молодежном вечере: «Вы, на меня, конечно, не обижайтесь, Мария Владимировна, но ваше выступление было слишком простое, без формулировок, и оно меня не удовлетворило. От вас, как от руководителя учреждения, можно было ждать более глубокого анализа». Но у Виталия есть божий дар — он талантливый парикмахер. Противоречивость характера Виталия особенно отчетливо проступает в контрасте между тем шаблонным языком газетных передовиц, на котором он говорит («Как вы добились, чтобы ваши сыновья не стали плесенью? Вы проводили с ними беседы?» — спрашивает он Марию Владимировну), с одной стороны, и непосредственными душевными реакциями этого наивного, еще по-детски ранимого парня (слезы, когда его заставляют гнать план, т. е. делать халтуру), с другой. В изображении Грековой Виталий — «продукт» обстоятельств, его пороки вызывают улыбку, а страдания — материнское сочувствие героини-повествовательницы. А выход? Ушел на завод, учеником слесаря. Тот же расхожий рецепт — из газет и постановлений. Мария Владимировна колеблется в оценке решения, которое принял Виталий: «Сама не знаю. Пожалуй, хорошее». А чего же тут хорошего? Виталий ведь и от себя ушел — от своего таланта. Значит, самые обычные, бытовые, «среднесдельные» обстоятельства, какая-то там «парикмахерская среда» помешала человеку реализовать дар, истинный талант.

Оставаясь в рамках общепринятых художественных парадигм, «натуралисты» 1960-х годов почти полностью сосредоточены на социальном содержании обстоятельств, и характеры интересуют их прежде всего как социальные, или, точнее, социально-психологические типы. *Проблема обстоятельств приобрела особую весомость в натуралистической прозе 1960-х годов.* И если в начале «оттепели» содержание обстоятельств, как правило, наполнялось большими социальными масштабами — жизнью «трудового коллектива», политическими переменами, новыми государственными акциями, то теперь обстоятельствами стал *быт*, та ежедневная, неизбежная жизнь, которую ведет обыкновенный, «простой советский человек». Этот мир «бытовухи» дается как бы изнутри и снаружи одновременно — глазами Другого, пришельца из другой реальности, но родственного тем, кого наблюдает. В отличие от лирической, исповедальной тенденции с ее эстетическим эгоцентризмом — здесь, в натуралистической прозе, анализ явления объективируется взглядом со стороны, из другой сетки координат, но — и здесь сказалось влияние исповедальной традиции — взглядом сочувственным, теплым, родственным — взглядом ма-

теринским (не матери, но материнским), взглядом сыновним (не сына, но зятя — сына не по крови, а по закону). И этим взглядом мир документируется, удостоверяется в своей подлинности.

Потребность в таком «с подлинным верно» связана с тем, что среда, открывшаяся в натуралистической прозе 1960-х, оказалась очень далека от модели «советского быта». Она вообще оказалась за пределами нормального человеческого существования. Так, казалось бы, жить нельзя, невысказано. Такая жизнь унижает человека, опускает его почти до животного уровня.

В свое время острую полемику вызвала повесть *Виталия Семина «Семеро в одном доме»* (1965) именно потому, что в ней центральное место занимает образ быта. Художественная картина повседневного быта современных «простых людей», нарисованная Семиным, полна напряженного и сложного эстетического смысла. Это мир тяжелый, это жизнь изнуряющая, это существование ожесточающее. И — в то же время — это тоже жизнь, здесь есть свои радости, свой свет. Своя гордость, своя красота. Свое достоинство. И человек, окруженный бытом, погруженный в быт, вызывает сложное чувство — сострадание, осуждение, уважение, даже чувство вины перед ним за его низкое существование. Центральный персонаж повести — Муля, мать семейства, что с пяти утра до самой ночи вертится, как белка в колесе, добывая хлеб насущный, обихаживая старую мать, дочь и зятя, строит, ремонтирует, достает, создавая какой-никакой уют. Но она же «обожает изводить себя и других», «не может, чтоб кого-нибудь не долбануть до крови». И в морали ее вполне спокойно соседствуют обостренное чувство справедливости и правила круговой поруки, согласно которым надо покрывать «своего», даже если он и убил человека. Муля принимает нравы, сложившиеся в микромире «одноэтажной окраины» как норму, и зять-журналист (он герой-рассказчик) не в силах ее переубедить: «Я исходил из того, что всего этого не должно быть, а она из того, что это было и есть». Критика растерялась перед Мулей: с одной стороны, она вроде бы настоящая героиня-труженица, значит надо видеть в ней носительницу идеала, а с другой — она очень даже несовершенная личность (по меркам «Морального кодекса строителя коммунизма»). Но вот осуждать ее рука как-то не поднималась — слишком уж похожа она была на наших собственных матерей, или они на нее...

Если использовать теоретическую терминологию, то перед нами то, что Г. Н. Пospelов относит к этологиям — нравоописаниям, а по русской литературной традиции — это «физиологии». Не будучи очерками, они несут на себе печать «очеркового» видения. Описывается постоянное существование, бытовая круговерть, у которой нет ни начала, ни конца, некий *present indefinite*. Не случайно в своей повести Семин применил традиционный прием «физиологий» — описание «сборного дня» главной героини, Мули. «Фи-

зиологии» 1960-х, в сущности, лишены сюжетного движения, в них нет динамического процесса. Нет здесь и разрешений конфликтов. Поэтому завершением повествования становятся чисто «знаковые» финалы, которые берутся из арсенала соцреалистических стереотипов. О развязке в рассказе Грековой «Дамский мастер» уже говорилось. А в повести Семина герой-рассказчик, возвращенный в городской ухоженной квартире, в конце концов возвращается на одноэтажную окраину, в Мулину хибару: «...Я осматривал двор, дом, припоминал его таким, каким он был тогда, и все больше и больше чувствовал его своим. Мне нравилось это чувство — быть здесь, в этой хате, на этой улице, своим». Словом, все произошло согласно традиционной парадигме — герой вернулся к народу; какой он ни есть, народ, а все-таки надо принимать его правила и находить в них некую высшую правду.

Ряд социально-психологических «физиологий» достаточно велик. Здесь и повести — «Неделя как неделя» Н. Баранской, и «Вдовый пароход» И. Грековой, позже — новеллистический цикл Н. Горлановой «Дом со всеми неудобствами». В определенной связи с бытовыми «физиологиями» находится и повесть В. Семина «Нагрудный знак “Ост”» (быт германского арбайтслагера оказался типологически мало чем отличен от быта советских коммуналок, бараков и т. п. мест обитания «простых советских людей», только в арбайтслагере ад очевиднее).

Натуралистическая проза 1960-х годов переводила критический пафос «оттепели» из плоскости крупных социальных событий и явлений в план всеобщего тотального существования. Она открывала абсурд в типических обстоятельствах повседневности. Это был, конечно, абсурд «советского образа жизни» как феномена социально-исторического, но это была и советская ипостась абсурда как феномена экзистенциального. Здесь вызревали две новые тенденции: одна — линия запредельного натурализма, того, что получило впоследствии название «чернухи», другая — линия абсурдистского «остранения», которая перерастает в постмодернистскую художественную стратегию.

2

Доминирующей тенденцией реалистической литературы 1950—1960-х годов была социальность, непосредственно связанная со злобой дня. Ю. Трифонов вспоминал, что один его приятель, литератор и опытный редактор, «в конце пятидесятых годов всегда спрашивал, когда речь заходила о каком-либо романе, о рассказе или повести: «Против чего?», и это не было исключением: «Все лучшие новомирские произведения, напечатанные за последние годы, очень четко отвечали на этот вопрос», — добавляет Трифонов¹.

¹ Трифонов Ю. Записки соседа // Дружба народов. — 1989. — № 10. — С. 26.

Объяснить такой прагматизм очень нетрудно — время кипело, борьба между теми, кто хотел перемен, и теми, кто хотел вернуть недавнее прошлое, шла нешуточная. Однако «зацикленность» на социальном пафосе таит в себе опасности — литература начинает сводить свои функции к решению публицистических задач и утрачивать чувство более «долговременной», не сиюминутной, системы координат.

Но социальной доминантой та проза «оттепели», которая вырывалась за рамки соцреалистических канонов, не исчерпывалась. Уже в 1950-е годы вновь начала тихо пульсировать скромная художественная «жилочка», типологически и генетически связанная с тенденцией, которая достаточно определенно проступила в советской литературе во второй половине 1930-х годов и обращена была к частной жизни советских людей, к их повседневным заботам, к быту. Эту тенденцию предложили назвать *советским неосентиментализмом*¹. Критик А. Гольдштейн, одним из первых обративший внимание на эту тенденцию, достаточно убедительно доказывает, что она выросла на почве тех социалистических идеалов, которые связаны были с «новой социальностью», и «смогла сделать зримой особую этику коммунальных роевых отношений, роевой семейственности, этику низового пролетарского демократизма, охлократических (не в уничижительном значении слова) свычаев и обычаев»². Разумеется, никакой термин не обнимает все явление целиком. В том «неосентиментализме», который скромно заявил о себе в конце 1930-х годов, была велика толика романтической приподнятости, идеализации художественного объекта, но все-таки этим объектом, в отличие от фундаментальных ценностей соцреализма, выступали личностные ценности человека, среди которых едва ли не впервые за советское время обрели права гражданства добрые, сердечные чувства.

Перевалив через войну и недолгую послевоенную эйфорию, не заразившись идеологической озлобленностью и гегемонизмом, тенденция «неосентиментализма» вновь запульсировала с начала 1950-х годов. Ее оживление происходило, можно сказать, «под

¹ См.: Гольдштейн А. Скромное обаяние социализма // Расставание с Нарциссом: Опыт поминальной риторики. — М., 1997. — С. 153—174. В ряд произведений, отмеченных печатью неосентиментализма, исследователь включает такие вещи, как повести и рассказы А. Гайдара, «Дикую собаку Динго» Р. Фраермана, «Два капитана» В. Каверина, «Машеньку» А. Афиногенова, «Я люблю» А. Авленко. В этих произведениях в той или иной мере проступает жанровая модель идиллии.

Следует заметить, что, в сущности, об этой же тенденции (на материале прежде всего детских книг), но не определяя ее как некий идейно-эстетический комплекс, писала еще ранее М. Чудакова в статье «Сквозь звезды к терниям (Смена литературных циклов)» (Новый мир. — 1990. — № 4).

² Гольдштейн А. Скромное обаяние социализма. — С. 154.

сенью» Паустовского¹. Поначалу авторы, которым были близки сентименталистские традиции, вновь обратились к формам идиллии и пасторали. Эти жанры позволяли углубляться в интимный мир человека, не нарушая при этом соцреалистической установки на оптимизм. Своего рода модернизированный вариант сельской идиллии представляет собой повесть Сергея Антонова «Поддубенские частушки» — здесь вся жизнь современной колхозной деревни, знаменитой своими частушками, окрашена в музыкальные тона. Чистую форму детской идиллии воссоздает Юрий Нагибин в рассказе «Комаров» — умиленном описании характера и поступков малыша, который вырвался на волю из-под бдительного надзора воспитательниц. А в рассказе Сергея Никитина «Как разжечь сухие дрова» из всех событий военных лет память героя выбирает «один счастливый день»: в этот день он случайно встретился на лесной дороге с девушкой, которую полюбил; в самом выборе счастливого дня есть скрытая полемика со сложившимся стереотипом (раз война, то источником счастья должны быть какие-то героические причины), но в системе координат, уходящей корнями в традицию сентиментализма, встреча человека со своей судьбой и есть событие самое что ни на есть эпохальное.

Постепенно в «неосентименталистском» потоке 1950-х годов стали происходить весьма характерные сдвиги. В новых рассказах Ю. Нагибина («Эхо», «Последняя охота»), С. Никитина («Запах сена»), И. Друце («Последний месяц осени»), в произведениях только что заявивших о себе Георгия Семенова (сборник рассказов и повестей «Сорок четыре ночи»), Андрея Битова («Бездельник», «Пенелопа»), Виктора Астафьева («Руки жены», «Гемофилия»), Юрия Куранова (лирические миниатюры) романтическая приподнятость почти сведена на нет, сентиментальная чувствительность стыдливо приглушена, зато на первое место вышло тщательное прописывание процесса протекания душевной жизни героя — без «страстей в ключья», без сюжетных катаклизмов, просто случаи текущей повседневности. И в них жизнь человеческой души предстала удивительно насыщенной, полной скрытого драматизма, включающего в себя и преодоление нескладицы обыденного существования, и переживание неизбежных ударов судьбы. Такая проза все активнее использует арсеналы реалистической традиции — художественный мир структурируется по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств, возрастает роль жизнеподобной изобразительности, все сильнее действует эффект узнаваемости.

В русле этой тенденции начинал и Юрий Казаков.

¹ Паустовский и в 1940-е годы оставался верным хранителем «неосентименталистской» традиции. Об этом свидетельствуют такие его новеллы, как «Снег» (1944) и «Телеграмма» (1946). Но их несовпадение с господствующим пафосом было очевидным. Даже спустя четверть века эти рассказы громили за якобы отстраненность от эпохальных событий войны (М. Лобанов).

Юрий Казаков

Солженицын в своих мемуарах высказался о Юрии Казакове (1927—1983) так: «И какой же сильный и добротный был бы Юрий Казаков, если бы не прятался от главной правды»¹. Но в понятие «главной правды» Солженицын, художник острого публицистического пафоса, и Казаков, писатель совсем иного творческого темперамента, вкладывали разные смыслы.

Например, в одном из зрелых рассказов Казакова «Адам и Ева» талантливый художник Агеев возмущается: «Критики кричат о современности, а современность понимают гнусно»². Казаков совершенно определенно не принимал «гнусное» понимание современности, как сказал его герой; или — если сказать помягче — упрощенное, плоское, сводящее все проблемы к злобе дня. Конечно же, сам Казаков, как любой серьезный писатель, искал свою главную правду. В одном из последних интервью он заявлял: «Хороший писатель — это, прежде всего, писатель, думающий над вопросами важными»³. А в круг «вопросов важных» Казаков включал именно те, что ставила отечественная классика, о приверженности которой он заявлял неоднократно⁴. Еще в 1967 году он писал: «Русская литература всегда была знаменита тем, что, как ни одна литература в мире, занималась вопросами нравственными, вопросами о смысле жизни и смерти и ставила проблемы высочайшие. Она не решала проблем — их решала история, но литература была всегда немного впереди истории»⁵. И у Казакова было свое, совершенно отчетливое представление о том, что должно быть в центре эстетического постижения.

«Думаю, что задача литературы — изображать именно душевные движения человека, причем главные, а не мелочные, — говорил он в последнем интервью. — Потому до сих пор в нашей литературе главная фигура — Лев Толстой. Дворянство, помещики, крепостное право — все это ушло, а читаешь с прежним наслаждением, как сто лет назад. Не ушли описанные им движения души»⁶.

¹ Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. — 1991. — № 6. — С. 11.

² Казаков Ю. Поедемте в Лопшеньгу: Рассказы, очерки, литературные заметки / Сост. В. В. Сякин. — М., 1983. — С. 198. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

³ Казаков Ю. Для чего литература и для чего я сам? (Беседу вели Т. Бек и О. Салынский) // Вопросы литературы. — 1979. — № 2. — С. 174.

⁴ Первым здесь стоит Бунин. А из ближайших предшественников ему были близки как раз хранители классической культуры — Паустовский и Пришвин, каждому из них Казаков посвятил по рассказу.

⁵ Казаков Ю. Не довольно ли? // Лит. газета. — 1967. — 27 декабря.

⁶ Вопросы литературы. — 1979. — № 2. — С. 177.

Начало пути: от «арбатского мальчика» к «природному человеку»

Движения души — вот что стало главным полем художественного анализа у Юрия Казакова. Это «тайное тайных» своих героев он постигал сосредоточенно и упорно, переходя последовательно от одного психологического горизонта к другому, открывая на каждом из них новые драматические отношения между человеком и миром.

Ранние рассказы Казакова оставались в кругу дозволенной сердечности. В высшей степени показателен рассказ **«Голубое и зеленое»** (1956).

Сам Казаков говорит, что он писал его «от имени того арбатского мальчика», каким он сам был в те годы. Перед нами книжные описания книжных страстей московского десятиклассника, к которому пришла первая любовь. Но эти книжные страсти поражали подробнейшей фиксацией буквально каждого миллиметра сближения Алеши и Лили. Чем могли привлекать читателя-современника тщательные описания мельчайших подробностей внутренней жизни героя рассказа **«Голубое и зеленое»**? Да тем, что в них проступает живое, естественное, природное, то, что прячется глубоко в душе — влечение, зарождающаяся страсть, любовь, томления сердца. Пробивается сквозь книжность, чопорность сознания и поведения юноши.

Стремление постичь внутреннюю правду естественных чувств и состояний привело молодого Казакова к произведениям, в центре которых стоят детища природы. И в 1956 году он пишет два рассказа: **«Тэдди»** и **«Арктур — гончий пес»**.

Рассказ **«Тэдди»** имеет подзаголовок: **«История одного медведя»**. Тэдди — большой бурый медведь, он старый цирковой артист, привыкший к клетке и работе на арене. И мир дается в восприятии этого медведя, через его «сознание». При перевозке он сбегает из клетки, оказывается на свободе, и происходит процесс постепенного возвращения медведя в природу, в его естественную среду обитания. Это и есть сюжет рассказа.

Сначала Тэдди попадает в лес, где работают люди, там с ним случаются беды, потому что он сохраняет привязанность к людям, тянется к ним, а они в него стреляют. Потом он забредает в лес дикий, где «жизнь кипела... не омраченная присутствием человека». И все дальше уходит Тэдди от людского мира, все глубже входит в природу, вживается в нее, принимает ее законы. По существу, перед нами тонкая психологическая проза, в которой традиционный прием «очеловечивания» психологии животного становится способом максимального приближенного наблюдения над процессом восстановления связи живого существа с некогда породившей его природой.

Центральный персонаж второго рассказа «Арктур — гончий пес» — слеп от рождения. Но он сохраняет великолепное чутье к окружающему миру, и когда Арктура привозят в лес, то он, слепой, обнаруживает верность своему природному инстинкту. Он рвется в гон, охотничья страсть ведет его:

...Лес был его молчаливым врагом, лес бил его, стегал по морде, по глазам, лес бросался ему под ноги, лес останавливал его. Нет, никогда не догонял он своих врагов и не вонзал в них зубы! Только запах, дикий, вечно волнующий, зовущий, нестерпимо прекрасный и враждебный запах, доставался ему, только один след среди тысячи других вел его все вперед и вперед. Как находил он дорогу домой, очнувшись от бешеного бега, от великих грез? Какое чувство пространства и топографии, какой великий инстинкт нужен был ему, чтобы, очнувшись, совершенно обессиленным, разбитым, задохнувшимся, сорвавшим голос где-нибудь за много километров в глухом лесу с шорохом трав и запахом сырых оврагов, добраться до дому!

В нем, в этом слепом псе, бурлит его природа, ищет выхода тот дар, который изначально заложен в каждой клеточке его тела. Жизнь этой собаки входит в жизнь людей: доктора, его хозяина, героя-повествователя. И когда Арктур пропадает, то жизнь людей без него тускнеет.

Так в рассказах о животных у Ю. Казакова совершается возвращение, а может быть, и приход к естественности. И одновременно это было возвращение к естественной речи. Вместо советского культурного «новояза», на котором выражался арбатский мальчик в рассказе «Голубое и зеленое», в прозе Ю. Казакова идет процесс прорастания нормального литературного слога, его слово наливается плотью, становится изобразительным, пластичным.

Причем Казаков не увлекается специальными выразительными средствами и стилистическими фигурами. *Его изобразительность, можно сказать, непосредственна, ее суть — в точности описаний, в ценности подробностей, в интересе к нюансам.* Но сами предметы, подробности, детали обязательно обретают в повествовательном дискурсе эмоциональный колорит, окрашены настроением. Поэтому, кстати, Казаков любил работать в жанре рассказа: «Рассказ дисциплинирует своей краткостью, учит видеть импрессионистически — мгновенно и точно. Беда ли то, счастье ли: мазок — и миг уподоблен вечности, приравнен к жизни. И слово каждый раз иное»¹. Но в принципе, *импрессионистическая наблюдательность*, когда описываемый объект «субъективирован» впечатлением наблюдателя и даже «интонирован» его настроением,

¹ Единственно родное слово (Интервью с Казаковым М. Стахановой и Е. Якович) // Лит. газета. — 1979. — 21 ноября.

свойственна всей прозе Казакова, пишет ли он рассказ или очерк (некоторые свои вещи он сам называл «полуочерками-полурассказами»), ведет ли повествование от первого лица или от безличного субъекта речи.

Вот наблюдения героя-рассказчика в рассказе «Осень в дубовых лесах»:

Мы свернули направо/ в овраг,// по которому вверх/ шла// неизвестно кем/ и когда// мощенная/ короткая дорога// — узкая,/ заросшая орешником,/ соснами/ и рябиной// Мы стали подниматься во тьме,// светя себе фонарем,// а над нами/ текла// узкая/ звездная/ река,// по ней/ плыли/ сосновые черные ветви// и по очереди// закрывали/ и открывали/ звезды.//

Ритмическая организация текста (мы намеренно выделили ее графически) создает музыкальный аккомпанемент для центральной метафоры — ночное небо над дорогой, окруженной деревьями, — как река, по которой плывут ветви и звезды.

А вот вроде бы случайные впечатления «объективированного» персонажа. «Избы стояли черные. Деревня спала. <...> Свет пятнами падал на траву, и трава казалась рыжей», — это восприятие одинокой, забытой учительницы Сони из рассказа «Некрасивая». «И жарко и холодно одновременно. Даже под опущенные ресницы отраженное бирюзовой водой и льдами, умытыми ею, пробивается и слепит глаза солнце», — так начинается большой очерк «Белуха».

Такая изобразительность, которая впечатляет той точностью, что обладает эмоциональной наполненностью, конечно же, уходит корнями к Бунину. «Когда на меня обрушился Бунин с его ястребиным видением человека и природы, я просто испугался», — признавался Казаков. — «И было от чего испугаться! Он и то, о чем я бессонными студенческими литинститутскими ночами столько думал, волшебным совпало. Вот вам истоки этого влияния»¹.

Что же «волшебным совпало» у молодого Казакова с Буниным? Можно полагать, что совпало то ощущение таинственной, но совершенно явственной связи между человеческой душой и природой. Именно это ощущение и лежит в основе семантики импрессионистической изобразительности Бунина, в таком же качестве эта поэтика «работает» и в прозе Юрия Казакова.

Но Казаков не просто актуализировал поэтику импрессионистической изобразительности в ее бунинском, смысловом наполнении, он сделал следующий шаг. Движение к природе навело его на образ «природного человека», т. е. человека, который свободен от общепринятых поведенческих клише, а в контексте времени это означало — не зашорен советским менталитетом. Впервые

¹ Вопросы литературы. — 1979. — № 2. — С. 176.

Казаков обратился к феномену «природного человека» в великолепном рассказе «Поморка» (1957).

Фактически это малый эпос, тот же тип «монументального рассказа», который набрал силу в начале «оттепели». Но в отличие от «монументальных рассказов» Шолохова, Казакевича, Солженицына, жизнь героини Казакова — девяностолетней старухи Марфы — дана вне социальной истории, вне тех вех, которые уже казались обязательными: семнадцатый год, коллективизация, Отечественная война... Вся жизнь Марфы протекает не в координатах истории, а в координатах бытия¹.

Эти координаты бытия, в которых живет Марфа, конкретизированы лишь в устоях быта и сложившихся за века нормах жизни поморов, вечно борющихся со студеным морем. Образ Марфы — это как бы средоточие, концентрат типа женщины-поморки. В рассказе есть даже некий «сборный день» героини, в котором описывается, как она ежедневно проводит свою жизнь, от раннего утра до позднего вечера:

Чего только ни проделает она за день. Доит и гонит на улицу корову, шумит сепаратором, кормит кур, лезет на повесть за яйцами, косит и рубит потом на крыльце кроваво-ржавым косарем траву поросенку; копает картошку на огороде, сушит, когда светит солнце и сыпает в подпол; топит печь, варит обед, кипятит самовар, идет к морю с корзиной, собирает сиреневые пучки водорослей, которые покупает у нее агаровый завод...

И так далее — все хлопоты и заботы. По существу, каждый день Марфы — это великий подвиг человека, который безостановочно осуществляет трудное дело жизни.

Образ поморки у Ю. Казакова окружен героическим ореолом. Это женщины, обреченные на вечное ожидание мужей и сыновей, всегда уходящих в море и не всегда возвращающихся. И не случайно автор завершает рассказ монументальной картиной:

Все чаще бушует море, и все чаще выходит Марфа к вечеру на берег, стоит неподвижно возле наискось заделанных палок плетня, твердо чернея на бледно-желтом фоне зари. Смотрит на грязно-вздохмаченное море, на без конца бегущие и ревушие на отмели взводни с белыми гривами — знакомая картина!.. <...> Ветер холодеет, небо темнеет, заря окрашивается в винный цвет, воздух делается прозрачней, смугло румянеют избы наверху, а на востоке загораются редкие бледные звезды. Скоро совсем смеркнется, а Марфа все будет стоять, положив старчески-сизые руки на пле-

¹ Если по исторической горизонтали рассказ «Поморка» связан с «монументальным рассказом» 1950—1960-х годов, то по исторической вертикали он родственен «эпосным» рассказам Б. Пильняка («Год их жизни») и Е. Замятина («Кряжи»), созданными в 1910—1920-е годы.

ть, и смотреть на море, пока не погаснет последний мглистый отблеск зари.

Это буквально живопись импрессиониста, когда полутона, цветовые оттенки важнее, чем контуры.

Едва ли не впервые в советской литературе, при обрисовке характера современной героини зазвучал мотив древности и старины. Поражает иконный лик Марфы: «Как она стара, странно и жутко порой глядеть мне на нее — такое древнее и темное у нее лицо». Впервые за советские годы главным достоинством героини названо то, что она «старинный порядок блюдет». И за то она и почитаема односельчанами: «Хорошая старуха-то, святая, одно слово — поморка!»¹

Иную ипостась «природного человека» Казаков представил в рассказе «**Манька**» (1958). В рассказе о простодушной северной девушке-письмоносице Казаков выписал тонкую, но прочную связь, которая существует между настроением, психическими состояниями «природного человека» и тем, что творится, колыхается, шумит в окружающем мире, и неизвестно, что тут источник, а что производное — то ли жизнь природы, то ли жизнь души: это два сообщающихся сосуда. Может, такая связь и есть основа нравственной чистоты «природного человека»?

Однако зоркость художественной манеры Казакова не позволила ему замкнуться в благостном мифе о «природном человеке». Вглядываясь в этот тип как вариант «простого человека» (а «простой человек» всегда был в демократической дореволюционной и в советской культуре носителем идеала), Казаков обнаруживает несовершенство «нутряного», стихийного мироотношения, по меньшей мере — его противоречивость.

Сдвиг в образе «природного человека» произошел в рассказе «**Трали-вали**» (1959). Герой рассказа — бакенщик Егор: «работа бакенщика, легкая стариковская, развратила, избаловала его окончательно». «Егор еще молод, но уже пьяница», и все ему «трали-вали». Но есть в нем поэтическая струна — поет он великолепно. Для самого Казакова, музыканта по первому образованию, понятие музыки сопряжено с понятиями красоты и гармонии, во многих его новеллах музыкальные образы играют немалую роль при создании эмоциональной атмосферы². В рассказе «Трали-вали» Казаков, по его признанию, «сделал попытку профессионально — как музыкант — описать песню»³. Вот как поет Егор:

¹ А это только 1957 год, и до знаменитых «Деревянных коней» Федора Абрамова, где появятся эти самые северные старухи, которые блюдут священный порядок, еще очень далеко.

² Например, в рассказе «Адам и Ева» звук летящего самолета описывается так: «...как будто кто-то вел непрерывно смычком по струне контрабаса, постепенно спуская колок».

³ Вопросы литературы. — 1979. — № 2. — С. 186.

И при первых же звуках его голоса мгновенно смолкают разговоры — непонятно, с испугом все смотрят на него! Не частушки поет он и не современные песни. Хотя все их знает и постоянно мурлычет, — поет он на старинный русский манер, вразяжку, как бы неохотно, как бы хрипловато, как, слышал он в детстве, певали старики. Поет песню старую, долгую, с бесконечными, за душу хватающими «о-о-о» и «а-а-а...». Поет негромко, чуть играя, чуть кокетничая, но столько силы и пронзительности в его тихом голосе, столько настоящего русского, будто бы древнебылинного, что через минуту забыто все — грубость и глупость Егора, его пьянство и хвастовство, забыта дорога и усталость, будто сошлись вместе прошлое и будущее, и только необычайный голос звенит, и вьется, и туманит голову, и хочется без конца слушать, подпершись рукой, согнувшись, закрыв глаза, и не дышать и не сдерживать сладких слез.

Такова сила таланта, которым одарен Егор. Но поэтическое в «природном человеке» оказывается вещью небезопасной, оно начинает тревожить, расшатывать покой и равновесие в его душе. И действительно, автор «ловит» своего героя на таких состояниях:

Иногда же его охватывает, бьет странная дрожь и странные, дикие мысли лезут в голову: что берег и сейчас такой же, и сейчас стоят на нем бараки с шиферными крышами, сверкает по ночам маяк, а в бараках моряки, койки в два яруса, треск радиоприемника, разговоры, писание писем, курево... Все-все такое же, а его нет там, как будто он умер, он даже как бы и не жил там, не служил, а все это так... наваждение, сон!... Притворяться ему в такие минуты не перед кем, и лицо у него становится грустным, задумчивым. Томно у него на сердце, хочется чего-то, хочется уехать куда-нибудь, хочется иной жизни.

Объяснить себе причины своей тоски Егор не может, не умеет. Но, в сущности, сердце его растревожено самим существованием как таковым, он уперся лбом в тайны бытия. Душа Егора вошла в такие сферы, с которыми мысль не в силах совладать, да и авторповествователь тут ему не помощник. Он пытается «смикшировать» экзистенциальную муку Егора расхожими фразами: «И смутно и знобко ему, какие-то дали зовут его, города, шум, свет. Тоска по работе, по настоящему труду, по смертной усталости, до счастья!» — но отступает перед драмой своего героя.

«Растревоженная душа» и очарование жизни

В 1960-е годы в художественный мир Ю. Казакова вошел и навсегда поселился герой с растревоженной душой. Но тревога у него какая-то особая, ее нельзя определить ни в социальных, ни в нравственных категориях. Это какая-то смутная, невыразимая тревога, некое тягостное состояние души.

Когда художник Агеев, герой рассказа «Адам и Ева» (1962), пытается как-то выразить свою растревоженность, он порой сползает к общепринятым социологемам. Например: «Об одном человеке не думают, им подавай миллионы. За миллионы прячутся, а мы, те кто что-то думают, мы для них пижоны...» Хотя эти фразы звучали фрондерски во времена «бульдозерных выставок», но в общем-то они достаточно обкатаны. А вот чувства Агеева — сложнее, глубже и мучительнее: «Горькая отчужденность, отрешенность от мира сошли на него и он не хотел ничего и никого знать. <...> Он почувствовал, что безмерно устал, устал от себя, от мыслей, от разъедающих душу сомнений, от пьянства, и что совсем болен». На процесс мучительной рефлексии Агеева незаметно оказывают влияние «знаки вечности», входящие в окоем художественного мира: «древняя большая церковь», вид с колокольни — «небо наверху... со светом в глубине», а внизу «неизмеримая масса воды вокруг, до самого горизонта, во все стороны, сияла отраженным светом, и островки на ней были как облака». Эти образы вызывают сложное ощущение: подробности меркнут, человек чувствует себя стоящим посреди мироздания, и ему зябко, одиноко, как-то не по себе. Глядя на молчаливый, ровный, безграничный простор, где возвышается старинная церковь, Агеев старается «угадать во тьме то, что столько веков жило без него своей жизнью, настоящей жизнью земли, воды и людей». Но не удается угадать во тьме, и оттого невнятица в душе не унимается. И это имеет разрушительные нравственные последствия: жертвой сумбура в душе героя становится любящая женщина — Агеев сам позвал Вику сюда, на Север, но не приветил, а оскорбил невниманием и грубо выводил...

И не находит Агеев выхода в душевную ясность.

Однако катарсис в рассказе есть. Он дается через образ природы — точнее, через озарение природой. Момент расставания Агеева с Викой Казаков сопровождает картиной северного сияния:

Внезапно по небу промчался как бы вздох, звезды дрогнули, затрепетали. Небо почернело, затем снова дрогнуло и поднялось, наливаясь голубым трепетным светом. Агеев повернулся к северу и сразу увидел источник света. Из-за церкви, из-за немой ее черноты, расходясь лучами, колыхалось, сжималось и распухло слабое голубовато-золотистое северное сияние...

И эта великолепная картина, как материализованная метафора, озаряет душу героя сознанием трагизма происходящего:

Земля поворачивалась. Агеев вдруг ногами, сердцем почувствовал, как она поворачивалась, как она летела вместе с озерами, с городами, с людьми, с их надеждами — поворачивалась и летела, окруженная сиянием, в страшную бесконечность. И на этой земле, на острове под ночным немим светом был он, и от него уез-

жала она. От Адама уходила Ева, и это должно было случиться не когда-нибудь, а сейчас. И это было как смерть, к которой можно относиться насмешливо, когда она далеко, и о которой невыносимо даже помыслить, если она рядом.

Если приложить к герою Казакова стандартные мерки его времени, то ничего бедственного в его существовании нельзя заметить, живет как все, не хуже и не лучше. Но сам он ощущает, что живет не так, что так называемая нормальная жизнь — не то, что нужно взрослому, сложившемуся человеку. И он не может еще объяснить самому себе, в чем причина его неприкаянности.

Обратившись к такому типу личности и ее драме, Казаков вынужден был решать новые нелегкие творческие задачи: как уловить эту невыразимую сумятицу в душе своего героя, как передать в слове мучительный процесс протекания чувств, даже не чувств, а зыбких душевных состояний? Казаков вырабатывает своеобразную поэтику, которую, вероятно, можно назвать *поэтикой психологического параллелизма* между состоянием человека и состоянием природы.

Что же тут нового? Как известно, прием психологического параллелизма родился в фольклоре, в народной лирике. Со времен Тургенева он стал постепенно вращаться в прозу. Особенность этого приема состоит в том, что, в отличие от аллегории, он не предлагает прямого перенесения свойств человека на природу или наоборот. Он ставит образы человека и природы рядом, сопоставляет их по какому-то смутно ощущаемому сродству. А пластика образа природы замещает изображением то, что невозможно сформулировать логически, изъяснить словом.

У Казакова психологический параллелизм из приема разросся в поэтику, стал интегральным принципом стиля — им организуется все поле образных ассоциаций, окрашивается вся эмоциональная атмосфера. В некоторых рассказах Казакова (как раз тех, где в центре стоит рефлектирующий герой) психологический параллелизм разрастается в целый сюжет, в цепь впечатлений от созерцания природы, которая замещает собой движение чувств героя. Неуловимое, точнее невыразимое, невербализуемое состояние «выговаривается» языком природы. Так построены у Казакова тончайшие его рассказы: «Осень в дубовых лесах» (1961), «На острове» (1962), «Двое в декабре» (1962).

Рассмотрим для примера рассказ «Двое в декабре». О чем там идет речь? Он и Она — интеллигентные люди, между ними давняя привычная связь, вроде бы ни к чему не обязывающая. И вот очередная встреча на вокзале, они отправляются на зимнюю прогулку за город, на природу. Они идут на лыжах, и дальше — буквально пиршество впечатлений. Что же бросается Ему и Ей в глаза, какую реакцию вызывает у них увиденное, какая эмоциональная цепочка из их впечатлений и настроений выстраивается?

Первое, на что они обратили внимание: «Смотри, какие стволы у осин, — говорила она и останавливалась. — Цвета кошачьих глаз. Он тоже останавливался, смотрел, и верно. Осины были желто-зеленые наверху, совсем как цвет кошачьих глаз». Дальше — дымки над деревенскими избами, уютные запахи: «Дымки затягивали окрестные холмы прозрачной синью, нежно, ласково, и слышно было, как пахнет дымом, и от этого запаха хотелось поскорее добраться до дома, затопить печку». Потом вдруг проскакал в сторону деревни черный конь, «шерсть его сияла, мышцы переливались». Этот образ вносит на миг какой-то эмоциональный диссонанс в идиллическую картину. Но пока идиллия не нарушается, разве что в поле зрения героев попадают подробности, свидетельствующие о хлопотливой хозяйственной жизни в природе: вот пролетела «страшно озабоченная галка», а там — «заинтересованная сорока», снегири, что «деловито копошились на торчащем из-под снега татарнике», лисьи, заячьи и белчиьи следы. «Эти следы таинственной ночной жизни, которая шла в холодных пустынных полях и лесах, волновали сердце...»

Вроде бы состояние у героев светлое, им все нравится, они улыбаются друг другу, все время говорят друг другу «посмотри» или «послушай». Но, по мере того, как созревает при созерцании природы желание очага, тепла, дома, уюта, появляется какая-то новая эмоциональная нотка в состоянии героев, прежде всего, в состоянии героини:

Она была, правда, грустна и рассеянна и все отставала, но он не понимал ничего, а думал, что это она от усталости. Он останавливался, поджидая ее, а когда она догоняла и смотрела на него с каким-то укором, с каким-то необычным выражением, он спрашивал осторожно, — он-то знал, как неприятны спутнику такие вопросы:

— Ты не устала? А то отдохнем.

— Что ты! — торопливо говорила она. — Это я так просто... Задумалась.

— Ясно! — говорил он и продолжал путь, но уже медленней.

После этого эпизода эмоциональные краски изобразительного плана тускнеют: «Солнце стояло низко; только одни поля на вершинах холмов сияли еще...» Взгляд откуда-то сверху: «По необозримому пространству лесов и полей двигались две одинокие фигурки», — и что-то тревожное входит в атмосферу рассказа. И когда Он и Она добираются до избушки, остаются вдвоем, то, что назрело во время прогулки, вышло наружу. Вместо близости, радости общения — усталость, отчужденность: «Что это ты? — удивился он... Что-то не выходило у них со счастьем, но что, он не знал и злился».

И выясняется, что же у них «не выходило»:

Отчего ей сегодня стало вдруг так тяжело и несчастливо? Она и сама не знала. Она чувствовала только, что пора первой любви прошла, а теперь наступает что-то новое и прежняя жизнь стала ей неинтересна. Ей надоело быть никем перед его родителями, дядьями и тетками, перед его друзьями и своими подругами, она хотела стать женой и матерью, а он не видит этого и вполне счастлив и так.

И вот это чувство, которое где-то в самых глубинах души бродило, потихонечку проступило через психологический параллелизм — через движение от одного наблюдения к другому, от одной эмоции к другой. И Он тоже начинает думать, что «первая молодость прошла, то время, когда все кажется простым и необязательным... время это миновало».

Так, в сущности, открылся подлинный драматизм душевной жизни двух людей — это драматизм несовпадения состояний, за которым стоит неслиянность душ, не позволяющая достичь гармонии судеб.

Поэтика психологического параллелизма оказалась в высшей степени чутким инструментом, позволяющим улавливать самые «микронные» движения в душе человека. В своем стремлении тщательнейшим образом изучать душевное пространство человека, постигать его, рассматривать его, обходить его границы, выглядывать его горизонты, Казаков выступает как в высшей степени целомудренный художник — в личности ему дорога шепетильность, деликатность, ранимость как знаки человечности.

Вот очень характерная для творческого мышления Казакова коллизия. В рассказе «**На острове**» ревизор Забавин, что «давно перестал замечать красоту мрачных скал, красоту моря и северной природы», приехал на остров проверить какой-то агаровый завод. И здесь он, по служебному делу заглянув на метеостанцию, знакомится с ее начальником, «девушкой лет двадцати пяти с редким именем Августа». Между канцелярской должностью Забавина и романтической службой Августы есть некое противоположение. Но вопреки ему произошло то, что бывает крайне редко, что считают фантастическим подарком судьбы — два человека, случайно встретившиеся в одной точке планеты в один и тот же миг вечности, ошеломленно ощутили сродство душ и потянулись друг к другу. Она — молодая, одинокая, но ему уже тридцать пять, он обременен семьей, детьми. И они хорошо понимают, что их нечаянное счастье не может быть сохранено, ибо их порядочность не позволяет им преступить через семью, долг, через моральные табу. «И до двух часов ночи опять они пили чай, говорили мало, больше наглядывались друг на друга и не могли наглядеться». Обыкновенная драма порядочных людей.

И сколько здесь горечи, сколько в этом состоянии двух людей неизбежной печали.

Но Казаков полагает, что драму можно если не разрешить, то хотя бы приглушить. Чем же? Рассказ завершается так. Забавин, закончив свои командировочные дела, садится на шхуну. И остается наедине со своим горем:

Кубрик едва заметно поднимало и опускало. За бортом звенела вода. <...>

И он лежал и, скорбно сжав губы, все думал о Густе и об острове, все виделось ему ее лицо и глаза, слышался голос, и он не знал уже, во сне ли это, наяву ли...

Звенела за бортом вода, и звон этот был похож на звук бегущего, веселого, никогда не умолкающего ручья.

Это весьма показательный для рассказов Казакова финал. (Нечто подобное встречается и в «Некрасивой», и в «Адаме и Еве», и в «Кабиасах».) Казаков даже как бы немотивированно вводит в финалы своих рассказов образ живой, звонкой, величавой прекрасной природы. Этот образ появляется, как *deus ex machina* в древнегреческих трагедиях. Но все-таки такое завершение коллизии не кажется искусственным, потому что, действительно, у Казакова природа всегда присутствует вокруг человека, она везде, стоит только открыть глаза. Но сам человек, окруженный природой, далеко не всегда находится с нею в контакте, природа — не всегда в зоне его сознания. А вот когда душа потрясена, когда человек сдвинут со своей привычной оси, тогда и открываются его глаза на мир, который совсем рядом. Этот мир несет в себе значение вечного, живого, обновляющегося, прекрасного. Что бы ни случилось с героем Казакова, какие бы драмы и трагедии ни пережила его душа — рядом с волшебством жизни, с чудом бытия она потихоньку умиротворяется. Хотя нет, «умиротворяется» — не совсем точное слово. Казаков когда-то нашел формулу: «Великое очарование жизни». Она обозначает один из самых важных мотивов в его прозе: *утишением* души человека (не утешением, а именно утишением печали и горя) может быть только одно — озарение великим очарованием жизни.

«Мистика природы»

В последующем творчестве Ю. Казакова, начиная с 1960-х годов, мотив природы обогащается новыми смыслами. Вера в гармонизирующую магию органического естества жизни ведет писателя дальше. Доведя эту тему до совершенного художественного выражения, Казаков постепенно вводит в мир своих рассказов то, что можно назвать *мистикой природы*. Но если в пастернаковском «Докторе Живаго» мистика природы прежде всего проявля-

лась в утверждении эпической законности «чуда жизни», не подвластного никаким умозрительным планам управления бытием, то у Казакова природа — это прежде всего сила, родственная вот этому самому, одинокому человеку, могучая и ласковая, излучающая тепло, успокаивающая и врачующая его душу.

Но, вступая в мистический контакт с природой, герой Казакова встречается и с оборотной стороной великого универсума. На горизонте светлого, лучистого мира природы в таинственном мраке живет, шевелится и нечто темное, пугающее, жуткое, то, что человек не осознает умом, но чувствует кожей, спиной, натянутыми нервами. И это темное и жуткое тоже вошло в художественный мир Казакова.

Сначала это произошло в рассказе «**Кабиясы**» (1960), но в несколько комическом виде. Ибо герой, с которым случились описываемые в рассказе приключения, это полубразованный и оттого высоко мнящий о себе заведующий деревенским клубом. В экспозиции ему дается вполне внятная аттестация: «Жуков, совсем молоденький парнишка, в клубе еще и году не работал и был поэтому горяч и активен». Когда он слышит от старика Матвея, ночного сторожа, предупреждение о том, что здесь какие-то таинственные «кабиясы» — черти, не черти, «черные, которые с зеленцой», по ночам являются, то заключает: «Плохо у меня дело с атеистической пропагандой поставлено, вот что!»

Но когда Жукову пришлось ночью возвращаться из соседнего колхоза в свою деревню домой, то в нем просыпаются страхи, навеянные предупреждением старого Матвея. И «решетчатые опорные мачты» кажутся ему похожими на «вереницу огромных молчаливых существ, заброшенных к нам из других миров и молча идущих с воздетыми руками». И «загадочные темные пятна» среди пустых полей начинают настораживать — они «могут быть кустами, а могут быть и не кустами». Далее страхи нарастают, теперь уже всякий шорох, всякий звук в темноте, полет ночной птицы, вид пустого сарая — все наводит на Жукова ужас. Теперь он даже маленькие елочки, стоящие при дороге, принимает за тех самых жутких кабиясов, о которых говорил сторож. Теперь ему не до рацей об усилении атеистической пропаганды: «Перекреститься надо! — думал Жуков, чувствуя, как пытаются схватить его сзади холодными пальцами. — Господи, в твои руки...»

В описаниях ночных страхов, которых натерпелся молодой боец с суевериями, есть большая доля иронии. Но завершается-то рассказ парадоксально. Жуков приходит к себе в комнату:

Он засыпал почти, когда все в нем вдруг повернулось и он будто сверху, с горы, увидел ночные поля, пустынное озеро, темные ряды опорных мачт с воздетыми руками, одинокий костер и услышал жизнь, наполнявшую эти огромные пространства в глухой ночной час.

Он стал переживать заново весь свой путь, свою дорогу, но теперь со счастьем, с горячим чувством к ночи, к звездам, к запахам, к шорохам и крикам птиц.

Значит, рождается у простодушного завклубом Жукова ощущение таинственной, неведомой жизни природы, и приобщение к ней, пусть ненадолго, каким-то образом обогащает его душу.

Темная стихия природы, то роковое, завораживающее, что таится в ней, все интенсивнее проступает в прозе Казакова 1960—1970-х годов. Вот ощущение героя в рассказе «Осень в дубовых лесах»: «Жутко идти ночью одному с фонарем». Или еще: «Сразу стало темно, только будто проколотые иглой, горели бакены по всей реке. Тишина стояла звенящая...» В рассказах Казакова появляются пластические и звуковые образы с «инфернальной» семантикой:

Еще цвело в Ялте «иудино дерево», не было на нем веток, не было листьев, просто мучительно искривленные коряги, черные во время захода солнца и будто сочащиеся кровью («Проклятый Север»).

В эту самую минуту на озере, неизвестно где, возник упругий, вроде бы негромкий, но в то же время мощный звук, похожий на «Уыыыыпппп!» — и не ослабевая, и даже как бы усиливаясь, со стоном, со вздохами стал кататься по озеру, уходить и возвращаться («Ночлег»).

От природы идет некий ток, настораживающий, порой пугающий человека, властно покоряющий себе его душевное состояние.

После того, как Забавин побывал на кладбище, у него зародилось странное чувство к этому острову. <...> И от тумана, и от диких воплей ревуна, от вида неподвижных коз ему стало не по себе, захотелось разговора, людей, музыки («На острове»).

А повествователю в рассказе «Нестор и Кир» что-то смутное, влекущее и страшное чудится в природе Крайнего Севера: «Так захотелось мне не видеть больше этой угрюмой дикости, что даже в сердце вступило».

В рассказе со смутным, тревожащим названием «Долгие крики» (над ним Казаков работал долго — с 1966 по 1972 год) ощущением таинственной и темной энергии, исходящей из природы, пронизан весь повествовательный строй текста. Автор рассказывает о том, что где-то в глубине северных лесов есть пристань, до которой надо идти очень долго, примерно двадцать километров, по тропе, выложенной «из брошенных прямо в топь толстых бревен и стесанных досок». И трудный переход автора-рассказчика вместе с товарищами по деревянной тропе, среди топей, в сумерках, в мертвой тишине, ассоциируется с классическими строками «Божественной комедии»: «Я опять подумал, что мы бежим от чего-

то, и, как сказал Поэт, на половине странствий нашей жизни, оказались мы в некоем темном лесу, ибо сбились с правильного пути». И в самое понятие «пристань» вкладывается некий «инфернальный смысл»: «Это и будет пристань, конец всего сущего, начало иного мира, и называется пристань “Долгие крики”».

Герои рассказа признаются себе и друг другу, что они поддаются под магическое влияние природы и происходящих в ней таинственных процессов. Хозяин избушки говорит о своем состоянии в летние месяцы:

Солнце не садится, днем и ночью светит, спать совсем неохота, и усталость сильная от этого происходит. Я хочу сказать, как-то оно все грезится тебе чего-то. — Грезится? — Ну да, тянет тебя всего как-то, места себе не находишь, беспокойство, словом.

А сам автор-рассказчик замечает, что его собственное душевное состояние находится в какой-то странной зависимости от времен года:

Весной на меня наваливается странная тоска, я все хочу чего-то, мне скучно, я думаю о преходящей своей жизни, много сплю и встаю осоловевший и разбитый.

И вообще вся пространственно-временная аура рассказа окрашена неким мистическим колоритом. Время вокруг центрального события (путешествия на охоту) размыто — оно захватывает и эпизоды биографического прошлого рассказчиков, и легендарное прошлое северного края. А в пространстве природные образы, суггестивно наводящие на демоническое начало, соседствуют с образами, окрашенными религиозной семантикой: с упоминанием о «настоящих пустычниках», что здесь «лежали в гробах поваленных», с созерцанием остатков древней обители, с воображаемым «видением сизых рубленых ее келий с окошечками, чудесной ее церковки», с воспоминанием о чередующихся церковных колоколах по высоким берегам Волги...

Здесь в этой мистической атмосфере, возникающей из соседства природных и сакральных образов, появляется уж вовсе «посторонний» персонаж:

Тут возник некто у меня за плечом, в глухом свете северного леса, и задышал мне холодом в затылок, и глухо зашептал:

— Небеса и земля погружены в вечный покой. Нигде ни одного признака жизни, ни одного воспоминания о ней. Ум ни над чем не работает, ни на чем не отдыхает. Бесконечные созвездия не могут уронить ни одной радостной искорки в эту мертвую атмосферу...

Но этот «некто за плечом» не посторонний — это отделившееся от самого героя его второе «я», та сторона сознания человека, которая постоянно вглядывается в бездну и неустанно прислуши-

вается к безмолвию. В голосе второго «я» с максимальной откровенностью выговаривается экзистенциальная мука героя:

В этой беспредельной пустоте я слышу только биение собственного сердца; кровь, бьющая в моих артериях, утомляет меня своими сильными ударами. Молчание перестает быть отрицательным понятием, оно наделяется положительными качествами. Я его слышу, и вижу, и чувствую. Страшным призраком встает оно передо мною, возвещая конец всему существующему, наполняя мою душу чувством смерти. Я не могу больше выносить этого...

Вот тот крайний предел душевного состояния, куда привело героя Казакова погружение в область иррациональных отношений с природой. В могучей и прекрасной природе, наряду с «великим очарованием жизни», он почуял и главную угрозу своему существованию — близость смерти. Она — главная сила, неизбежно настигающая человека, отсюда чувство жути и ужаса, обволакивающее душу. Так что же делать? Где же выход? Как воспринимать эту действительно экзистенциальную трагедию?

Отец и Сын — экзистенциальная драма

Ответы на эти вопросы Юрий Казаков искал до конца своих дней. В 1970-е годы, когда он писал уже редко и мало, увидели свет два его великолепных рассказа: «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал». Замысел этих рассказов вынашивался очень долго. Еще в феврале 1963 года Казаков записывал в дневнике: «Написать рассказ о мальчике 1,5 года. Я и он. Я в нем. Я думаю о том, как он думает. 30 лет назад я был такой же. Те же вещи». Эта запись приведена в статье М. Холмогорова, далее автор статьи с удивлением отмечает: «И почему-то на той же странице: “Джаз поет о смерти, все о смерти — какая тоска! Но жизнь. А он все о смерти”»¹. И в самом деле — почему?

Рассказ «Свечечка» построен как монолог отца, обращенный к сыну. Отец напоминает сыну о том, каким тот был в младенчестве своем. Но завязывается сюжет с чувства, которое владеет отцом: «...Такая тоска забрала меня вдруг в тот вечер, что не знал я, куда и деваться — хоть вешайся!» И когда он выходит с сыном на прогулку, то мир видится ему в мрачном и печальном свете: «...Вошли мы с тобой в аспидную черноту ноябрьского вечера»; «Кусты... касались наших лиц и рук, и прикосновения напоминали уже невозвратное для нас с тобой время, когда они цвели и были всегда мокры от росы». А затем свое состояние отец выговаривает в исповедальном слове: «Ах, как не люблю я этой темноты, этих

¹ Холмогоров М. «Это же смертное дело!» (Перечитывая Юрия Казакова) // Вопросы литературы. — 1992. — № 3. — С. 19.

ранних сумерек, поздних рассветов и серых дней! Все уведоша, все погребешься...» И горько жалуется: «Не было никогда у меня отчего дома, малыш!» В сущности, эти сетования на осеннее убывание дней, на бездомье есть выражение состояния человека, задумавшегося о своем пределе, ощутившего совсем рядом с собою дыхание рока и подавленного сознанием своей незащищенности перед смертью.

Рядом с отцом, изливающим свою тоску, живет ровной, незатейливой, прозрачной жизнью ребенок. Он занят своим автомобильчиком. И уже первый телесный контакт с ребенком («Ты покорно вздохнул и вложил в мою руку свою маленькую теплую ладошку») вносит ощущение нежности и живой жизни. Потом ребенок произносит изобретенное им словечко: «Ждаль-ждаль!..» — то ли «даль», то ли «жаль», и в нем таинственно звучит и печаль, и надежда.

А когда мальчик отошел от отца буквально на несколько шагов в темноту, тот просто «помертвел» от страха, что сын может потеряться в лесу. Потом ребенок прибежал, произошла ссора — все это отслежено повествователем так подробно и так свежо продолжает тревожить, что создается ощущение, будто это было только что. Видно, что отец прочитывает каждый взгляд сына, он испытывает шемящую рефлексию по поводу состояния ребенка, он сам мучается его мукой: «Но вот я взглянул на тебя пристальней, встретил твой какой-то особенный, ожидающий взгляд и увидел твоё томление и как бы мечту о чем-то. Звук, ток укоризны и вопрошения исходил от тебя, и сердце мое забилося. — Ну-ну, милый, ладно! — сказал я. — Иди ко мне...»

Кульминация рассказа — описание тех мгновений, когда сын и отец, сидя на полу, пускают друг другу автомобильчик, высшая точка этого эпизода — счастливый смех мальчика. Как описан его смех! Такое можно расслышать тем абсолютным слухом, которым только отец может уловить все тончайшие оттенки голоса своего ребенка: «Ты засмеялся своим непрерывно льющимся, закатывающимся смехом, который бывает только у таких маленьких, как ты, детей, когда смех журчит и горлышко трепещет не только при выдохе, но и при вдохе...» Здесь автором найдены какие-то особенные слова, запредельные в своей нежности, трепетности, благоговении. Это то, что называется старинным словом «умиление». И действительно, за всеми эмоциональными реакциями отца стоит буквально *молитвенное* отношение к своему сыну.

Наконец, в последнем эпизоде воочию раскрывается святость отношений между ребенком и отцом. У них есть ритуал: перед сном отец должен рассказать сыну сказку. Но обставляется это так. В детской гасится свет, сын ждет в своей кроватке, и отец входит к нему со свечкой. Вот и теперь:

Наконец, я торжественно, медленно стукнул в дверь три раза: «Тук! Тук! Тук!» — тотчас услышал стремительный шорох, — ты вскочил, как пружинка, открыл дверь (кровать твоя стояла рядом с дверью) и выговорил нараспев:

— Све-е-ечечка!

Озаренный свечой, ты сиял, светился, глаза твои, цвета весеннего неба, лучились, ушки пламенели, взлохмаченный пух белых волосиков окружал твою голову, и мне на миг показалось, что ты прозрачен, что не только спереди, но и сзади ты освещен свечой.

«Да ты сам свечечка!» — подумал я...

Если ангелы сотканы из света, бестелесны, а их головы окружены лучистым нимбом, то изображение мальчика в этой сцене — это самый настоящий портрет ангела. Да и у той аналогии, которая родилась у отца при виде ребенка — в самом слове «свечечка», слиты и простая человеческая нежность, и нечто подобное религиозному чувству. И в самом деле, он относится к своему сыну, как к чуду, как к свету, к надежде на спасение.

Если всякая религия — это мольба о спасении, поиск тех святых, которые могут помочь преодолеть смерть и забвение, то рассказ Казакова тоже о религии — он об обоготворении собственного ребенка. Образы ребенка, свечечки и огонька в ночной тьме, на который наш герой когда-то вышел, заблудившись в северных лесах (это воспоминание выплывает по логике психологического параллелизма), — все эти образы связываются одной нитью. Нитью надежды на возможность выхода из экзистенциально-го тупика, вопреки осени, вопреки уходящим отцовским дням и годам, вопреки разлитому в воздухе чувству печали и неизбежной беды. Казаков открыл поразительный философский парадокс: вопреки общепринятым представлениям о том, что в паре «Отец и Сын» опорная роль принадлежит отцу — ибо он оберегает маленького сына от всяких напастей, подстерегающих на каждом шагу, Казаков утверждает, что на самом деле вот этот маленький, хрупкий ребенок держит отца в жизни — одаряет чувством счастья, избавляет от ужаса смертельного одиночества и спасает от обреченности на бесследное исчезновение.

Не случайно, связав воедино все три образа — ребенка, свечечки и огонька, герой-рассказчик заключает свое повествование так: «И вспомнив этот давний случай, и думая о тебе, я почувствовал вдруг, как мне стало весело, недавнюю тоску мою как рукой сняло и снова захотелось жить». Напомним, что в первой фразе рассказа было — «такая тоска... хоть вешайся», в финальной — «и снова захотелось жить». Это ответ, это опровержение безысходности.

Рассказ «Свечечка» датирован 1973 годом. Спустя четыре года Казаков пишет рассказ «**Во сне ты горько плакал**». Между этими

произведениями есть несомненная связь — не только смысловая, но даже и структурная. Во втором рассказе тоже две части. И первая часть, как и в «Свечечке», наполнена экзистенциальными переживаниями — только на этот раз они связаны не с собственной судьбой героя-рассказчика, а с его воспоминаниями о самоубийстве друга. Отчего он покончил с собой — ведь у него было все: семья, дети, внуки, была увлеченность своим делом? Рассказчик не может найти ответа, лишь запомнившиеся ему признания друга о приступах хандры, его мучительные размышления о том, что с возрастом даже небо перестает быть высоким и цвет его кажется поблекшим, позволяет предполагать — видимо, к самоубийству его привела та самая жуткая власть темного, что всегда грозно нависает над человеком, — обостренное чувство рокового одиночества, одиночества перед лицом смерти.

А вторая часть рассказа — о сыне. Это тот же тип ребенка, который был описан в «Свечечке». Только ангельское в нем выступает еще очевиднее. Вот каким его видит отец впервые, после роддома:

Ты сиял белизной, шевелил поразительно тонкими ручками и ножками и важно смотрел на нас большими глазами неопределенного серо-голубого цвета. Ты весь был чудо, и только одно портило твой вид — пластырная наклейка на пупке.

Последняя маленькая деталь придает дополнительное ощущение земного, живого, и — святого.

Но, если в первом рассказе главное место занимало отношение отца к ребенку, то в рассказе «Во сне ты горько плакал» повествователя прежде всего волнует внутренняя, душевная жизнь мальчика. Точнее — отец видит, что ребенок внутренне сосредоточен, что у него в душе идет какая-то таинственная работа. И отец все время хочет постичь, о чем же думает ребенок, что он знает: «Уж не знаешь ли ты что-то такое, что гораздо важнее всех моих знаний и всего моего опыта?» Взрослый человек ищет ответ на вопрос: почему «и тысячи лет назад ощущалось загадочное превосходство детей? Что же возвышало их над нами? Невинность или некое высшее знание, пропадающее с возрастом?» В сущности, это поиск объяснения того, что было описано в рассказе «Свечечка», — феномена святости, гармонии и чистоты ребенка.

Во втором рассказе отец убеждается, что ребенок действительно знает что-то такое, чего не знает он, взрослый человек. Вернее, ребенок не знает, а чувствует, *ведает* («лицо твое приобрело выражение возвышенного, вещего знания»). Всем естеством своим он ведает природу, мир, существование. Даже тот особый детский язык, на котором ребенок ведет разговор с окружающим миром, есть особый язык некоего дословесного, дологического общения

и понимания: «Чертя палкой по снегу, ты принимался разговаривать сам с собой, с небом, с лесом, с птицами, со скрипом снега под нашими ногами и под полозьями санок. И все тебя слушало и понимало, одни мы не понимали, потому что ты говорить еще не умел. Ты заливался на разные лады, ты булькал и агукал, и все твой ва-ва-ва, и ля-ля-ля, и ю-ю-ю, и уип-тип-уип означали для нас только, что тебе хорошо». Ребенок сам еще — органическая часть природы, не отделившаяся от нее, и все, что происходит в его душе, созвучно окружающему миру, абсолютно однородно с ним. Поэтому он не знает разрыва, мук, колебаний, сомнений, он не знает страха жизни и ужаса смерти.

Но как раз во втором рассказе Казаков поймал тот трагический миг, когда обрывается идиллическая гармония ребенка с миром. Однажды отец застаёт ребенка плачущим во сне:

Слезы твои текли так обильно, что подушка быстро намокала. Ты всхлипывал горько, с отчаянной безнадежностью, совсем не так ты плакал, когда ушибался и капризничал. Тогда ты просто ревел, а теперь будто оплакивал что-то навсегда ушедшее. Ты задыхался от рыданий, голос твой изменился! <...> Что ж тебе снилось? Или у нас уже в младенчестве скорбит душа, страшась предстоящих страданий?

Отчего же так горько плачет ребенок? Оттого ли, что надорвалась соединительная ткань между ним и природой, и началось отчуждение от целокупности природного естества? Превращение человеческого существа, комочка природы, в «я», осознающее свою «самость», свою неповторимость, — это, конечно, абсолютно необходимая и неизбежная ступень в становлении личности как духовного феномена. Но обретение себя всегда осуществляется через разрыв с почвой, через выделение себя из природного целого. Рано или поздно ребенок, созревая в личность, уже сознанием своим отчуждается от своего природного истока, родительского лона. И в этом великом акте есть свой трагизм — это горе не только для ребенка, это огромная беда для отца:

Я чувствовал, что душа твоя, до сих пор слитая 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!

Я тянулся за тобою, спешил, чтобы быть хотя бы поблизости, я видел, что отстаю, что моя жизнь несет меня в прежнюю сторону, тогда как ты пошел отныне своей дорогой.

Такое отчаяние охватило меня, такое горе!..

Рассказ завешается на трагической ноте. Родное, материнско-отцовское, превращается в иное, не свое, не родное. И с этого

мига сила природы и ее законы начинают восприниматься лично-стью как нечто жуткое, страшное, роковое. Это — плата человека за право быть личностью. И тут кончается ведовство, и уходит мудрое чутье бытия, начинается мучительный поиск ответа на последние вопросы, начинается движение по бесконечной дороге жизни в поисках восстановления единства с миром, но уже единения осознанного, пережитого, выношенного умом и выстраданного сердцем. И нет конца этим поискам, потому что нет утешительных ответов...

* * *

Юрий Казаков был тем художником, кто уже в годы «оттепели» стал настойчиво восстанавливать и упрочнять связь современной литературы с традицией классического реализма. *В прозе Казакова русская реалистическая традиция продолжила то движение, которое в ней насильственно было прервано после Октября, — она продолжила строить мост между социальными и экзистенциальными сферами человеческого существования.* Последовательно двигаясь по этому пути, совершенствуя главный инструментарий реализма — искусство психологического анализа, доводя его до ювелирной, буквально «микронной» остроты и тонкости, писатель вошел в те душевные сферы, которые еще очень робко исследовались классическим реализмом. *У Казакова человек, чей характер несет на себе печать своего времени, человек, чья судьба протекает в окружении самых обыкновенных житейских хлопот, вступает, порой сам того не ведая, в интимнейшее общение с вечностью, с бытием, с великим и всеильным природным законом существования.* Именно в этой коллизии Юрий Казаков открывал глубочайшую драму человеческого сознания. В прозе Казакова предстал весь диапазон чувствований, вся амплитуда эмоциональных состояний, через которые проходит душа человека, вступившего в контакт с вечностью, — от восторга и умиления перед чудом природы до ужаса и отчаяния перед ее неумолимыми и жестокими законами...

4. «Фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака

Совсем иная версия реалистической традиции, восходящая к Гоголю и опосредованная модернистским гротеском, возродилась в 1960-е годы в «нелегальной» прозе Абрама Терца и Николая Аржака.

О том, что имя из блатной песни Абрам Терц — это псевдоним известного литературоведа и критика А. Д. Синаевского (1925 — 1997), а Николай Аржак (также герой блатного фольклора) — псевдоним поэта-переводчика Ю. М. Даниэля (1925 — 1988), совет-

ский читатель узнал в 1966 году из погромных статей Д. Еремина («Перевертыши») и З. Кедринной («Наследники Смердякова»)¹. Из этих же статей стало ясно, что эти писатели публиковали свои «антисоветские» произведения за рубежом начиная с 1959 года, за что и арестованы (в сентябре 1965 года) и подлежат суду. Суд над Синявским и Даниэлем, состоявшийся в феврале 1966 года, стал не только свидетельством резкого похолодания политического климата. Напротив, несмотря на трагический исход этого фарсового процесса (Синявский был осужден на 7 лет строгого режима, Даниэль — на 5), он обнажил необратимые последствия «оттепели» в общественном сознании.

«Процесс Синявского — первый открытый политический процесс при советской власти, когда обвиняемые от начала и до конца — от предварительного следствия до последнего слова подсудимых — не признавали себя виновными и приняли приговор как настоящие люди», — писал в «Письме к старому другу» беспощадно строгий в оценках Варлам Шаламов². И действительно, Синявский в своем последнем слове издевался над подтасовками как методом обвинения и настаивал: «Я не знаю крупного писателя-сатирика, у которого не отыскивали бы такие вещи (как клевета. — *Авт.*). Но, правда, за это еще никогда не привлекали к уголовной ответственности, за художественное творчество. В истории литературы я не знаю процессов такого рода, включая авторов, которые тоже печатали за границей и притом резкую критику... В глубине души я считаю, что к литературе нельзя подходить с юридическими формулировками»³. Ему вторил Даниэль: «“Клевета” — это очень удобный ответ на любое слово обвиняемых, подсудимых. <...> Нам говорят: оцените свои произведения и сами признайте, что они порочны, что они клеветнические. Но мы не можем этого сказать, мы писали то, что соответствовало нашим представлениям о том, что происходит»⁴.

Если десятилетием раньше расправа над Пастернаком еще не вызвала сколько-нибудь внятного сопротивления властям со стороны интеллигенции, то в 1966 году, после «оттепели», в защиту осужденных писателей-«антисоветчиков» выступили известные и тогда еще неизвестные литераторы и литературоведы (К. Паустовский, Ю. Левин, Ю. Герчук, И. Роднянская, З. Копелев,

¹ Эти и многие другие материалы о процессе Синявского — Даниэля первоначально были собраны Александром Гинзбургом в «Белой книге по делу Синявского и Даниэля» (Франкфурт-на-Майне, 1967), впоследствии часть из них вошла в книгу: «Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля» (М., 1989). См. также спецвыпуск «Независимой газеты» (1998, 6 февраля) «Хранить вечно: Андрей Синявский».

² Цена метафоры. — С. 516.

³ Там же. — С. 479.

⁴ Там же. — С. 481.

Вяч. Вс. Иванов, Ан. Якобсон и мн. др.), они отправляли свои письма протеста в Верховный суд, газету «Известия», «Литературную газету», в Союз писателей, в юридическую консультацию, Косыгину, Брежневу и, невзирая на возможные (неизбежные) последствия, открыто подписывались. (Характерно, что многие официальные публикации по делу Синявского и Даниэля, напротив, печатались «анонимно» — без подписей их авторов.) Прямо на суде искусствовед и соавтор Синявского И. Голомшток отказался сообщить, кто передал ему рукописи Синявского и Даниэля, за что был осужден на полгода тюрьмы, а университетский профессор Синявского В. Дувакин отказался шельмовать своего ученика, за что поплатился увольнением из МГУ. Когда Синявскому и Даниэлю был вынесен приговор, 62 члена Союза писателей выступили с письмом, предлагающим взять осужденных на поруки и тем самым спасти их от лагерей. Когда Нобелевский лауреат 1965 года М. Шолохов на XXIII съезде партии не только осудил Синявского, Даниэля и их защитников, но и посетовал на то, что писателей не расстреляли, «руководствуясь революционным правосознанием», Л. К. Чуковская немедленно ответила на это выступление «Открытым письмом Михаилу Шолохову, автору “Тихого Дона”», широко разошедшимся в «самиздате» и ставшим одним из шедевров русской публицистики¹.

Более того, процесс Синявского — Даниэля вызвал первую с 1927 года (по словам В. Шаламова) политическую антиправительственную демонстрацию на Пушкинской площади в Москве, в которой участвовало 200 человек (5 декабря, 1965 года — в тогдашний День Конституции под лозунгами «Уважайте Конституцию СССР!»). В связи с этим процессом с особой силой обнаружилось значение «самиздата» как формы выражения идей и настроений, оппозиционных коммунистической идеологии и режиму: речи Синявского и Даниэля, письма в их защиту и произведения самих писателей, несмотря на сопутствующие опасности («распространение заведомо ложных измышлений») проходило по той же пресловутой 70-й статье УК, по которой были осуждены Синявский и Даниэль), стали известны «стране и миру» именно благодаря «самиздату».

¹ В частности, Л. К. Чуковская писала, что, поддерживая власть, а не осужденных, одобряя суд над литературой, Шолохов предал долг русского писателя и поэтому его ждет наказание от литературы: «А литература сама Вам отомстит за себя, как мстит она всем, кто отступает от налагаемого ею трудного долга. Она приговорит вас к высшей мере наказания, существующей для художника, — к творческому бесплодию. И никакие почести, деньги, отечественные и международные премии не отвратят этот приговор от Вашей головы» (Цена метафоры. — С. 506). Это пророчество сбылось. В течение двадцати последних лет своей жизни после печально знаменитой речи Шолохов не опубликовал ни одной строчки художественной прозы; ничего не обнаружилось в его бумагах и после смерти.

Реакция на процесс Синявского—Даниэля (а уже позже на разгром «Пражской весны», процессы над диссидентами, преследования Солженицына) обнажила, во-первых, раскол среди интеллигенции, «репильная» (как тогда говорили) часть которой поддерживала власть в обмен на номенклатурные блага, а другая, в основном представленная поколением «шестидесятников», органически отторгала не столько коммунистическую идеологию, сколько повседневную репрессивную практику советской системы. Во-вторых, сами Синявский и Даниэль воплощали наиболее радикальную часть молодой либеральной интеллигенции — диссидентскую, последовательно и убежденно отстаивающую идеалы, противоположные тем, что были воспитаны советской властью, а в области искусства демонстративно и без оглядки расходящиеся с эстетикой соцреализма (не случайно первой «тамиздатской» работой Синявского стал его трактат «Что такое социалистический реализм?»). О людях этого, нового, типа сознания Синявский писал в «Мыслях врасплох»: «Мы обезопасили себя тем, что поняли свою обреченность»¹.

Абрам Терц: эстетика инакомыслия

Примечательно, что несмотря на трагическую судьбу политзаключенного, Синявский неоднократно подчеркивал, что его разногласия с советской властью носили сугубо «стилистический характер»². И впоследствии, оказавшись в эмиграции (с 1973 года), Синявский резко разошелся с такими лидерами антисоветского движения, как А. Солженицын и В. Максимов. У них-то с советской властью были именно идейные разногласия, но «стилистически» — в своей авторитарности, в своей убежденности в существовании единой и абсолютной Правды (ведомой им, разумеется) — они оказались близки к критикуемому ими режиму и, следовательно, противоположны Синявскому³.

Какие же «стилистические» особенности обнаружили в «криминальной» прозе Абрама Терца? Как ни странно, их наиболее определенно обозначили обвинители Синявского на процессе. Так, скажем, З. Кедрина в своем критическом доносе «Наследники Смердякова» ставила Абраму Терцу в вину интенсивную цитатность, множество литературных реминисценций, пародийных параллелей, перифразов классических текстов. Об этом будущий «обществен-

¹ *Абрам Терц (Андрей Синявский)*. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1992. — С. 320. В дальнейшем все цитаты из прозы Синявского приводятся по этому изданию.

² См.: *Синявский А. Д.* Стилистические разногласия // *Искусство кино*. — 1989. — № 7. — С. 34—38.

³ См. об этих разногласиях статьи Б. Шрагина, П. Литвинова, Н. Рубинштейна под общим заголовком «Стыд и срам, товарищ Абрам!» в указанном выпуске «Независимой газеты». — 1998. — 6 февраля. — С. 7 (15).

ный обвинитель» напишет так: «Вырванные с мясом из самых различных чужих произведений, вывернутые наизнанку и на скорую руку сметанные в пестрое лоскутное одеяло антисоветчины, они характеризуют “творческое лицо” Абрама Терца как человека, нагло паразитирующего на литературном наследии»¹. Та же З. Кедрина замечает сходство «Квартирантов» со сказочной прозой С. Клычкова и фантазмагориями Кафки, повести «Суд идет» с Сологубом (хотя, думается, тут влияние Кафки наиболее заметно), а «Любимова» с «Уездным» Евг. Замятина. Сейчас уже не имеет значения, как интерпретировались эти связи («сдобрил порцией наисовременнейшего западного модернизма, подперчил шепоткой ремизовщины...»). Важно другое: *Синяевский, во-первых, последовательно возрождает традицию модернистского гротеска* (Кафка, Сологуб, Ремизов, Замятин) — *наиболее ощутима в его прозе ориентация на экспрессионизм с его эстетикой стилистического взрыва, обнажающего непреодолимые противоречия бытия и человеческого сознания. Во-вторых, акцентированная цитатность явственно предвосхищала постмодернистскую интертекстуальность*. Недаром А. Генис называет творческий метод Терца «архаическим постмодернизмом»².

Конечно, цитатность сама по себе еще ни о чем не говорит. Но философская проблематика прозы Абрама Терца действительно соединяет центральную проблему модернизма — проблему свободы индивидуального сознания — с проблемой, которая выдвигается на первый план в постмодернистскую эпоху, в 1970-е и особенно в 1980-е годы — с проблемой «другого», «чужого» сознания. Именно с этой точки зрения Абрам Терц смотрит на советскую повседневность, и с этой точки зрения правота или ложность идеологической доктрины играют второстепенную роль.

Суд над Синяевским и Даниэлем также сосредоточился вокруг проблемы «своего» и «чужого» в прозе Абрама Терца. Главным аргументом защиты было то, что писателю Синяевскому приписываются слова и мысли его далеко не симпатичных персонажей — графоманов, оборотней, жуликов, инопланетянина (Вяч. Вс. Иванову даже пришлось растолковывать советским юристам значение литературоведческого понятия «сказ»). О том же говорил в своем последнем слове на суде и сам Синяевский. Но при этом фразу человека-кактуса, инопланетянина Пхенца: «Подумаешь, если я просто другой, так уж сразу ругаться...» — Синяевский называет «автобиографической», заставляя тем самым задуматься, а так ли уж велика дистанция между автором и его странными героями-повествователями.

¹ Цена метафоры... — С. 41.

² См.: *Генис А. Андрей Синяевский: Эстетика архаического постмодернизма // Новое литературное обозрение. — № 7. — С. 277—284. См. также: Эпштейн М. Между экзистенциализмом и постмодернизмом: Андрей Синяевский // Постмодернизм в России: Литература и теория. — М., 2000. — С. 205—239.*

Действительно, в центре повествовательной структуры каждого из текстов «криминальной» прозы Абрама Терца стоит «недо-*стоверный повествователь*» (а то и несколько повествователей, как в «Любимове» (1962—1963)). «Недо-*стоверность*» повествователя выражается в том, что читатель до конца так и не знает, верить ли персонажу; его авторитетность, как правило, сначала подрывается, а потом заново восстанавливается. Нередко мы даже не знаем на протяжении доброй половины текста, кто на самом деле ведет повествование («Пхенц», 1957; «Квартиранты», 1959; «Ты и я», 1959). Единственное исключение представляет собой «Суд идет» (1956), написанный в форме безличного повествования, однако и тут читателя ждет сюрприз: «безличный повествователь» в конце сюжета оказывается в одном лагере с персонажами его собственной истории, причем попадает он туда из-за того, что черновики этой самой истории были извлечены из канализации специальной драгой, именно такой, о какой главный герой «Суда» Сережа мечтал, сочиняя свою коммунистическую утопию.

Строго говоря, к прозе Абрама Терца термин «сказ» подходит очень мало, поскольку в «сказе» дистанция между автором и персонажем-повествователем задана сразу и навсегда. В прозе же Терца, напротив, именно непрерывные изменения дистанции между автором и повествователем-персонажем составляют основную интригу и основную проблему сюжета. Так, в рассказе «Графоманы» (1960) бездарный и непризнанный писатель Павел Иванович Страустин сначала выглядит комическим персонажем, явно посредственным, параноидальным, завистливым, страдающим манией величия. Но постепенно, по мере развития сюжета, графомания Страустина вырастает в наиболее чистое воплощение творческой энергии как таковой, которая, по столкновению другого графомана Галкина, состоит в самоустранении личности: «Вот говорят: “запечатлеть себя”, “выразить свою личность”. А по-моему, всякий писатель занят одним: са-мо-ус-тра-не-ни-ем! Для того и трудимся в поте лица, вагоны бумаги исписываем — с надеждой: устраниться, пересилить себя, дать доступ мыслям из воздуха». Такое понимание творческой энергии смещает отношение между «своим» и «чужим»: Страустин считает «своими» самые затертые, наибанальнейшие фразы и оскорбляется, обнаружив их у других писателей — от Федина до Франсуа Мориака (в переводе). Можно увидеть в этих совпадениях подтверждение мысли Галкина о том, что всякий писатель — графоман, и лишь подлинные графоманы есть чистое выражение бессмысленного и безличного творчества. Но можно истолковать их в терминах постмодернистской теории «смерти автора»¹, превращающей автора в писца, фиксирующего

¹ См.: *Nepomnyashchy Catharine T. Abram Tertz and the Poetics of Crime.* — New Haven; London, 1995.

безличные дискурсы и тем самым трансформирующего целостную личность модернистского творца во множество сугубо языковых форм существования, противоречащих и опровергающих друг друга. Обратим внимание и на то, что сказка о карликах, которую по примеру отца сочиняет сын Павла Ивановича, Павлик, текстуально совпадает с первым сочинением шестилетнего Андрея Синявского. А финал рассказа:

Я взял чистый лист и большими буквами написал сверху название: **ГРАФОМАНЫ.**

Потом подумал и приписал в скобках: (Из рассказов о моей жизни)

— в точности повторяя название и подзаголовок только что прочитанного текста, ставит читателя перед трудной проблемой: Кто автор этого текста: Абрам Терц? Или персонаж — графоман Страustin? К кому относится местоимение «моей»? Является ли прочитанный текст продуктом графомании или он талантлив? Существует ли граница между одним и другим автором? Между талантом и бездарностью?

Фактически и все другие тексты Терца строятся на подобном обнажении мнимости, казалось бы, очевидных однозначных оценок и оппозиций. В повести «Суд идет» Сережа арестован за планы утопического общества, за то, что у него есть что-то «свое», противостоящее всеобщему единомыслию. Но при ближайшем рассмотрении его утопические мечты ничем не отличаются от самых злоеших кошмаров тоталитаризма: в них нет ничего «своего», все «чужое». В «Пхенце» первоначально повествователь выглядит озлобленным на весь белый свет горбуном, затем мы понимаем, что он просто «чужой» — инопланетянин, с абсолютно нечеловеческой анатомией («один глаз ослеп еще в 34 году, натертый правым ботинком»), который потерпел крушение и который вот уже тридцать лет живет среди людей, притворяясь «своим», а на самом деле оставаясь больше растением, чем человеком; и его восприятие «садизма кулинарии» («Кишка, проглотившая себя и облитая куриными выкидышами, — вот что такое на самом деле яичница с колбасой») или женской наготы («Голодный злой мужчина обитал у нее между ног»), несмотря на шоковый эффект, производимый этими и подобными описаниями, — вполне справедливы и истинны с точки зрения инопланетянина. Однако далее, когда Пхенц пытается в мыслях или мечтах вернуться к себе настоящему, вспомнить себя, оказывается, что все, что ему так чуждо, давно уже стало неотъемлемой частью его «я»:

Иногда мне кажется, что у меня на родине остались дети. Этикие пышные кактусята... Теперь они должно быть большеенькие. Вася ходит в школу. Почему в школу? Он — уже взрослый, солидный. Стал инженером. А Маша вышла замуж.

Господи! Господи! Я, кажется, становлюсь человеком!

В «Гололедице» (1961) человек, внезапно обретший волшебную способность провидеть будущее и прошлое людей, включая их (и свои собственные) прежние инкарнации, убеждается в том, что каждое «я» состоит из множества «чужих» «я»: «Еще недавно я твердо знал, кто из них вор, а кто двоеженец и кто тут тайная дочь беглого белогвардейца, а сейчас все смешалось и находилось в развитии, и я не мог понять, где кончается один человек и начинается следующий. <...> Иногда в этом потоке нахлынувших воспоминаний я утрачивал ясность мысли, кто я такой и где нахожусь. Мне начинало казаться, что меня нет, а есть лишь бесконечный ряд разрозненных эпизодов, случившихся с другими людьми — до и после меня». Отсутствие границы между «своим» и «чужими» выбивает у человека почву из-под ног, создает ситуацию метафизической «гололедицы», хаоса, когда даже знание неспособно защитить от трагической случайности, когда не за что уцепиться и нет ничего отчетливого и определенного вокруг.

Синявский усложняет взаимоотношения между «своим» и «чужим» еще и тем, что место биографического автора и за пределами данного текста у него занимает автор-персонаж, Абрам Терц:

Я его как сейчас вижу, налетчика, картежника, сукиного сына, руки в брюки, в усиках ниточкой, в приплюснутой до бровей кепке, проносящего легкой, немного виляющей походкой, с нежными междометиями непристойного свойства на пересохших устах, свое тощее отточенное в многолетних полемиках и стилистических разноречиях тело. Подобранный, неперекаемый. Чуть что — зарежет. Украдет. Сдохнет, но не выдаст¹.

Комментируя эту ситуацию как постоянную для эстетики Синявского, К. Непомнящая отмечает: «В сочинениях Абрама Терца постоянно нарушаются оппозиции между полярными противоположностями: между писателем и критиком, читателем и писателем, “я” и “другим”. Способность языка надежно называть явления ставится под сомнение вместе со всеми сопряженными с этой способностью подсистемами, включая единство личности как таковой. Писатель превращается в текст и в таком качестве перестает быть носителем авторитета, но представляет собой пустое место для словесной игры»². Выраженный Синявским-Терцем кризис языка оказался одновременно кризисом сознания, основанного на бинарных оппозициях, на логике «или — или», — недаром именно о неприятии этой логики Синявский говорил в своем последнем слове на суде: «...Кто не за нас, тот против нас. В какие-то периоды — революция, война, гражданская война — эта логика,

¹ Для Синявского, конечно, важно и то, что его персонажный автор — первых, нарушитель закона, вор, а во-вторых, еврей, т.е. «чужак».

² *Непомняшчы Catharine T. Abram Tertz and the Poetics of Crime.* — P. 37.

может быть, и правильная, но она опасна применительно к спокойному времени, применительно к литературе»¹. Сама конструкция текстов Терца утверждала множественность различных точек зрения на действительность, каждая из которых по-своему истинна, доказывала отсутствие единой для всех правды, и отсюда — принципиальную невозможность разделить мир на «наших» и «врагов», на «себя» и «другого».

Своеобразным обобщением художественно-философских экспериментов Абрама Терца 1950 — 1960-х годов стала повесть «Любимов» (1962 — 1963). Первоначально она была прочитана как злая пародия на советскую историю коммунистического строительства. Бывший механик Леня Тихомиров пытается осуществить то, к чему стремились большевики, в пределах богом забытого райцентра, но быстро и бескровно: посредством массового гипноза. Ему удастся заразить население Любимова всеобщим энтузиазмом, заставить пьянеть от минеральной воды, как от водки, и принимать гнилые огурцы за краковскую колбасу, а зубную пасту за воблу, «превращать» речную воду в «Советское шампанское» и отменить деньги. Но ненадолго. Финал бескровной утопии массового гипноза оказывается столь же безрадостным, что и финал кровавой советской утопии: «Мужик с угрюмым спокойствием, откровенно у всех на виду, мочился в котлован с незаполненным бетоном фундаментом»². В чем причина поражения Лени Тихомирова и его, казалось бы, беспроигрышной утопии? Поиски ответа на этот вопрос заставляют взглянуться пристальнее в поэтику «Любимова».

К. Непомнящая обращает внимание на речевую организацию текста, доказывая, что Леня добивается прежде всего контроля над языком и речью, а уж затем над сознаниями любимовцев: «Леня контролирует тела других, вкладывая свои собственные слова в их рты». Тем самым «он осуществляет попытку отвергнуть неконтролируемую “другость” граждан Любимова и даже себя самого»³. Попытка подчинить мир единому сознанию проваливается прежде всего потому, что сознание самого Лени лишено целостности — мучаясь ревностью к Серафиме, Леня теряет контроль над собой, своими мыслями и чувствами, и тем самым вызывает хаос в городе, а потом и утрачивает свою магическую силу: «Лишь на свои помыслы не нашлось у него управы, и малейшая мышишка, незаметный мозговой завиток, глупость какая-нибудь,

¹ Цена метафоры... — С. 479.

² По поводу этой фразы Вл. Новиков замечает: «Сегодня мы можем констатировать переключку между антиутопией Терца и платоновским “Котлованом”». (Новиков Вл. Синявский и Терц // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: В 2 т. — М., 1992. — Т. 1 — С. 7).

³ *Nepomnyashchy Catharine T.* Op. cit. — P. 131, 134.

взбрендившая в голову, принималась окружающими к немедленному исполнению». Кроме того, чисто стилистически Синявский демонстрирует, сколь изначально неоднородна утопия «мыслительного единства»: в ней сплетаются марксистские догмы, цитаты из «Краткого курса ВКП(б)», мотивы волшебной сказки (особенно в сцене битвы Лени с секретарем горкома Тищенко и в общем сюжете завоевания Леной прекрасной и неприступной царевны Серафимы) и евангельские перифразы (накормить пятью хлебами страждущих, превратить воду в вино). Повествование, ведущееся от лица традиционного для Терца «недостовольного рассказчика», библиотекаря Савелия Кузьмича Проферансова, перебивается сносками и комментариями «соавтора», Самсона Самсоновича Проферансова, мистического барина, научившего Леню волшебству и помогающего записать его историю.

Заведомо тупиковой оказывается попытка Лени преодолеть разнообразие, пестроту и иррациональность жизни и человеческого сознания. Вот почему даже «химически чистый» вариант утопии не может не провалиться — ему противостоит органика жизни: недаром Лёнин гипноз не распространяется на погоду, смерть, похмелье и материнскую любовь — неравноценные и неоднородные стихии самой жизни.

Однако «Любимов» может быть прочитан и как постутопическая критика модернистского сознания в целом. Леня начинает свою бескровную революцию из-за любви — самого романтического и самого индивидуалистического чувства. Его власть над умами любимовцев аналогична божественной и непререкаемой власти модернистского поэта над читателем. Показательно, что, как и поэт-модернист, Леня изменяет мир, изменяя человеческое восприятие — заражая своей субъективностью и тем самым превращая ее в могущественную силу переустройства мира. Ассоциации между Леной и сказочным волшебником, Леной и Иисусом Христом также вполне органичны для модернистского мифа художника («Облако в штанах», «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго»). Лёнин эксперимент — предельное выражение свободы духа и свободы воли. Но эта свобода лишает права на свободу всех остальных и тем самым обесценивает самое себя. Ведь даже к возлюбленной Серафиме Леня полностью утрачивает интерес, как только она превращается в покорную ему куклу. Лишь ее рассказы о прежних романах (т. е. о ее прежней свободе), да и открытие того, что царевна оказалась еврейкой (т. е. «чужой»), возбуждает в Лене ревность и интерес к супруге. Свобода оборачивается бессмысленной тавтологией в условиях диктатуры (даже самой мягкой и бескровной) «я» (даже самого гениального и творческого) — свобода, по Синявскому, может быть осуществлена только в диалоге с «чужим», в возможности выходить за пределы «я» в «другого».

Может быть, наиболее полно свой парадоксальный — а вернее, постмодернистский — идеал свободы Синявский выразил в своей книге «Прогулки с Пушкиным» (1966—1968), написанной в Дубровлаге и пересылаемой на волю по частям, в письмах жене. Предложенный Абрамом Терцем взгляд на Пушкина оказался настолько радикальным, что вызвал крайне резкие и вряд ли справедливые нападки на Синявского как в эмигрантской, так и в постсоветской прессе¹. XX век знает множество сугубо личных трактовок Пушкина (от М. Гершензона до М. Цветаевой и А. Ахматовой), выражение «мой Пушкин» давно никого не шокирует. Почему же трактовка Абрама Терца вызвала такой скандал? Да потому, что Синявский увидел в Пушкине идеальный портрет Абрама Терца, даже не себя самого, а своей «криминальной» маски писателя в эпоху распада целостностей, взаимных превращений своего и чужого, подмен высокого низким и низкого высоким, в эпоху философской «гололедицы» и отсутствия единой для всех правды. Отсюда и тон «на дружеской ноге» (из эпиграфа к «Прогулкам»), и непочтительные выражения, вроде так возмущивших всех «тонких эротических ножек» Пушкина (ср. «виляющая походка» Абрама Терца в вышеприведенном отрывке). Отсюда и центральная мысль всей книги о том, что гений Пушкина состоит в его способности быть другим, все время выходить за пределы «я»:

Пушкин любил рядиться в чужие костюмы и на улице, и в стихах. Вот уже смотришь, — Пушкин серб или молдован... В другой раз смотришь — уже Пушкин турок, уже Пушкин жид, так и разговаривает, как жид». Эти девичьи воспоминания о кишиневских проделках поэта могли бы сойти за литературоведческое исследование. «Переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам», — таков русский язык в определении Пушкина, таков и сам Пушкин, умевший по-свойски войти в любые мысли и речи.

Терц доводит эту идею до логического конца, показывая, как пушкинское всепрямие мира переходит в беспринципность, не-

¹ Публикация небольшого отрывка из книги в журнале «Октябрь» в 1989 году вызвала бурную реакцию И. Р. Шафаревича, М. Ф. Антонова и В. М. Клыкова, усмотревших в книге Терца пример «русифобии», и послужила поводом для специального VI пленума правления СП РСФСР, потребовавшего снять руководство журнала за публикацию «русифобских» материалов. См.: *Антонов М. Ф., Клыков В. М., Шафаревич И. Р.* Письмо в секретариат правления Союза писателей РСФСР // Лит. Россия. — 1989. — № 31. — 4 августа. — С. 4; *Баткин Л.* Синявский, Пушкин — и мы // Октябрь. — 1991. — № 1. — С. 164—193; *Солженицын А. И.* Колеблет твой треножник // Новый мир. — 1991. — № 5. — С. 133—152 (первопубликация в 1984 году).

См. также: Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. — 1990. — № 10. — С. 77—153.

разборчивость. Но то что у других было бы пороком, Пушкин превращает в достоинство, ибо главная сила Пушкина, по Терцу, ни в чем ином, как в пустоте:

Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха. Ею прежде всего обеспечивается восприимчивость поэта, подчинявшаяся обаянию любого каприза. <...> Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как они есть, не навязывая себя в произвольные фантазеры, но полняясь ими до краев и реагируя почти механически... — благосклонно и равнодушно.

Любя всех, он никого не любил, и «никого» давало свободу кивать налево и направо — что ни кивок, то клятва верности, упоительное свидание...

Его искусство настолько бесцельно, что лезет во все дырки, встречающиеся на пути, и не гнушается задаваться вопросами, к нему не относящимися, но почему-либо остановившими автора. Тот достаточно свободен, чтобы позволить себе писать о чем вздумается, не превращаясь в доктринера какой-либо одной, в том числе бесцельной, идеи.

Понимание пустоты как источника свободы, творчества и мудрости не является эпатажирующим парадоксом: это итог проделанного Абрамом Терцем последовательного анализа освященных культурной традицией ценностей, способных служить опорой и ориентиром для человеческой свободы. Это дом («Квартиранты»), творчество («Графоманы»), любовь («Гололедица»), сознание собственной уникальности («Пхенц»), служение «светлому будущему» и улучшению общества («Любимов»). Пустота — это то, что остается после дискредитации всех этих духовных абсолютов, после трезвого осознания их релятивности и ненадежности. Интересно, что к художественной философии пустоты примерно в это же время приходит и Иосиф Бродский (см. о нем в гл. IV части третьей). Но у Бродского пустота будет понята как онтологическое свойство бытия, требующее от человека предельного стоицизма. У Синявского же пустота — высшее достижение человеческой свободы, открывающее личность для мира во всей его великолепной пестроте и разнообразии. Так завершается возникающая в раннем рассказе мысль о том, что «писатель занят одним: са-мо-ус-тра-не-ни-ем!»

Юлий Даниэль: «А что бы делал Дон Кихот?»

Юлием Даниэлем, если не считать переводов (которыми он занимался профессионально), было написано трагически мало: три повести, три рассказа, мемуары, лагерный цикл стихов, последнее слово на суде, несколько публицистических открытых пи-

сем, саркастическая статья об утопиях Циолковского — все уместилось в небольшой однотомник, изданный в 1991 году¹.

С Синявским Даниэль сближает тяготение к гротескному сюжету, доводящему незамечаемое социально-психологическое противоречие до логически абсурдного предела (День открытых убийств из повести «Говорит Москва» тому ярчайший пример). Средствами гротеска Даниэль, как и Абрам Терц, передает атмосферу социально-психологической «гололедицы»: «все вокруг, все, что было и есть, — мираж, фантомы, все зыбко и шатко» («Искупление»). Однако если Синявский придает «гололедице» широкий философский смысл, то Даниэль, напротив, стремится к социальной конкретизации — «все зыбко и шатко» потому, что тоталитарный режим методично уничтожал нравственные основания бытия, четкие границы между добром и злом, между преступлением и подвигом. Даниэль убежден в том, что тоталитарность проникла гораздо глубже, чем кажется, — она не только в лозунгах, провозглашаемых с высоких трибун, она в психологии, в психике и даже в физиологии (так, главный герой рассказа «Человек из МИНАПа» добивается зачатия мальчика, думая в момент полового акта о Карле Марксе, а девочки — о Кларе Цеткин). Даниэль в первую очередь интересуется проблемой свободы и самосохранения личности в условиях распада целостностей. Вот почему если у Синявского центральным элементом художественной структуры стало «плавающее», скользящее между «своим» и «чужим», сознание повествователя, то Даниэль непосредственно продолжает традицию исповедальной прозы, помещая в центр повествования сознание героя, не тождественного биографическому автору, но очень близкого ему («И ты спросишь меня: “А много ли тебя в нем?” — не знаю, — отвечу я, — не знаю. Наверное, много» («Искупление»). Однако в отличие от героев «молодежной прозы» герой Даниэля не питает никаких иллюзий насчет советского режима и его вождей. Недаром главным аргументом обвинения была фраза из повести «Говорит Москва», законченной в 1961 году, казалось бы, в момент самого высокого подъема оттепельного либерализма:

Ну, а эти толстомордые, заседающие и восседающие, вершители наших судеб, наши вожди и учителя, верные сыны народа. <...> Как с ними быть? Неужели простить? <...> Они думают, что если они наклали на могилу Усатому, так с них и взятки гладки? Нет, нет, нет, с ними надо иначе; ты еще помнишь как это делается? Запал. Сорвать предохранительное кольцо. А теперь — бросок вперед. На бегу — от живота, веером. Очередь. Очередь. Очередь...

¹ Даниэль Ю. Говорит Москва. — М., 1991. Основные произведения Даниэля также вошли в упомянутый выше сборник «Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля» (М., 1989).

Вот они лежат, искромсанные взрывом, изрешеченные пулями... все это уже было!

Для Даниэля, впрочем, гораздо важнее последняя фраза: «все это уже было!»

Виктор Карцев, главный герой повести «**Говорит Москва**», приходит к пониманию того, что разрешение безнаказанно убивать, даруемое Днем открытых убийств, заложено в основании советского режима. В самой повести звучит объяснение гротескного хода, вокруг которого построен сюжет:

Все правильно: они должны были легализовать убийство, сделать его обычным явлением, потому и не объясняют ничего. <...> Полная свобода умерщвления. Только тогда (в революцию, в 37-м году) был соус, а сейчас безо всего. Убивайте — и баста! И потом, тогда к услугам был целый аппарат, огромные штаты, а сейчас — извольте сами. На самообслуживании¹.

Страшным доказательством нравственного распада общества становится то, как «оттепельная» Москва, друзья-шестидесятники, изображенные в повести, реагируют на объявление Дня открытых убийств. Одни, как отсидевший свое в лагерях сосед по квартире, видят в этом признак расширения демократии («Сознательность-то действительно выросла! Эрго: государство вправе поставить широкий эксперимент, вправе передать свои отдельные функции в руки народа!»). Другие, как Володька Маргулис, объясняют все кознями антисемитов («Понимаешь, Толя, я думаю, здесь что-то насчет евреев замышляют...»), третьи соображают, как бы извлечь из этой ситуации конкретную выгоду — как возлюбленная Карцева Зоя, деловито предлагающая убить Павлика, ее ни в чем не виноватого и ни о чем не подозревающего мужа, или как либеральный художник Чупров, срочно малюющий к новому празднику плакат «в своей лучшей манере». А большинство предполагает просто отсидеться, чтобы и не участвовать, и не пострадать: такой оказывается «равнодействующая» оттепельного либерализма и тоталитарной инерции.

Даниэля и его героя подобный выбор не устраивает. Сразу же, не раздумывая ни секунды, он отвергает предложение Зои убить ее мужа. И его посещает мысль «спрятаться, забаррикадироваться и пересидеть у себя в комнате». Но оба эти варианта сходны тем, что в их основе лежит несвобода — рабский отказ от персональной ответственности. Карцев оглядывается на Дон Кихота и приходит к осознанию активного сопротивления насилию, активно-

¹ То, что эти слова произносит не Карцев, а его товарищ Маргулис, с которым Карцев спорит, по-видимому, объясняется тем, что автор пытался смягчить прямолинейность этого автокомментария.

му не-убийству как к единственно свободной позиции в условиях нравственной «гололедицы». В День открытых убийств он выходит на улицу, чтоб мешать убийствам. Схватка Карцева с «государственным убийцей» («По приказу Родины», — оправдывается тот) у ног безучастного часового, охраняющего Мавзолей Ленина, приобретает, конечно же, символический смысл: во-первых, «маленький человек» не склоняет голову перед представителем власти, а умело бьется за свою жизнь, за свое достоинство; во-вторых, даже победив противника, он пренебрегает государственным разрешением-приказом убивать — не убивая, он отстаивает свою человечность и свою личную свободу.

В сущности, в повести «Говорит Москва» Даниэль впервые сформулировал этический кодекс диссидентства, основами которого стали личная ответственность, личное сопротивление и отказ от насилия. Романтический, донкихотский кодекс, по сути дела:

Да, каждый отвечает сам за себя. Но за себя, а не за того, кем тебя хотят сделать. Я отвечаю за себя, а не за потенциального шкурника, доносчика, черносотенца, труса. Я не могу позволить убить себя и этим сохранить свою жизнь.

Погоди, а что я буду делать? Я выйду послезавтра на улицу и буду кричать: «Граждане, не убивайте друг друга! Возлюбите своего ближнего!» А что это даст? кому я помогу? кого спасу? Не знаю, ничего не знаю... Может быть, я спасу себя. Если не поздно.

Тень Дон Кихота возникает в этой повести не случайно («А что делал бы Дон Кихот 10 августа?» — спрашивает себя Карцев). Неразумное, «бессмысленное», алогичное донкихотство оказывается самым последовательным методом сопротивления новым формам рабства и насилия¹, лишившимся в послесталинскую эпоху былой монументальности и агрессивности, и ставшими почти незаметными, «размазанными», уютно вошедшими в домашний быт, совместившимися с раскованными вечеринками, вольными разговорами и полузапретными песенками.

В повести «Искушение» (1963) Даниэль показывает, как легко происходит превращение нового либерального стиля жизни интеллигентов 1960-х в тоталитарную агрессию против личности. Сюжет повести зеркально повторяет, выворачивая наизнанку, уже оформившийся к 1963 году в канон повествование о жертвах сталинских репрессий. Вернувшийся из лагерей Феликс Чернов уверен, что он был арестован по доносу Виктора Вольского — лирического героя повести, талантливого художника, внутренне сво-

¹ Характерно, что в повести Бориса Хазанова «Час короля», написанной уже в 1970-е годы, в которой будет отстаиваться «завет абсурдного деяния» — внешне бессмысленного, индивидуального протеста против насилия — также возникнет ассоциация с Дон Кихотом. Об этой повести см. гл. 5 части второй.

бодного и глубоко порядочного человека, который на самом деле «ни на кого никогда не доносил». Но слух, распространенный Феликсом, действует так же, как и объявление кого-то «врагом народа» во времена сталинского террора. И главное, точно так же, «без суда и следствия», не затрудняясь даже выслушать обвиняемого, люди, бывшие друзья, либералы, без колебаний принимают обвинения против Виктора. Если во времена террора жены отрекались от мужей, а мужья от жен под давлением властей, то в «Искуплении» друзья и возлюбленная отрекаются от Виктора под давлением «общественности», но их мотивы, в сущности, те же, что и в 1937-м: «Я не могу. Ведь это навсегда, ведь это на всю жизнь. Это — как клеймо. Витя, я знаю — нечестно оставлять тебя, но у меня нет больше сил», — говорит невеста Виктора Ира. Понятно, что в данном случае речь идет не о клейме «враг народа», а о клейме «доносчик». Но разве это меняет дело? «Она могла спасти меня», — думает об Ирине Виктор. Можно жить даже с этим клеймом, если в твою невиновность верит хотя бы близкий человек. Ведь уже не убивают!! Но если даже любимая отворачивается, значит, все без исключения, как и прежде, заражены тоталитарностью и со-участвуют в терроре, под какими бы лозунгами он не проходил (сталинскими или антисталинскими). Вот почему, сходя с ума от безвыходности, от отчаяния, Виктор кричит:

Они продолжают нас ре-пре-ссировать! Тюрьмы и лагеря не закрыты! Это ложь! Это газетная ложь! Нет никакой разницы: мы в тюрьме или тюрьма в нас! Мы все заключенные! Правительство не в силах нас освободить! Нам нужна операция! Вырежьте, выпустите лагеря из себя!.. Государство — это мы.

Тоталитарным террором, по логике «Искупления», является любое пренебрежение конкретным — ни в чем не повинным — человеком ради торжества абстрактного принципа, в данном случае «исторической справедливости».

Таков первый план сюжета. Второй сюжет повести разворачивается в сознании Виктора Вольского и связан с поисками ответа на вопрос о вине и свободе. Оказавшись без вины виноватым, Виктор пытается сначала оправдываться, но его никто не хочет слушать — он уже осужден. Тогда возникает другой вариант: жить спокойно, зная, что ни в чем не виноват. Но не случайно Виктору встречается бывший майор НКВД — МГБ — КГБ, отправленный на пенсию «заплечных дел мастер». Он-то как раз уверен в собственной невиновности, следовательно, и этот путь ведет в тупик, точнее, смешивает жертву и палача.

Путь, который выбирает Виктор, — это путь признания вины, т.е. признания ответственности за все, что свершалось при нем, за собственное соглашательство с историческим злом, «за бездействие, за несодеянное»:

Есть на мне вина. Я не сидел в тюрьме. Я должен был сидеть в тюрьме. Но не так, как Феликс. Не дуриком. Я должен был что-то сделать, за что мог попасть в тюрьму, в лагерь, в рудники, к стенке. <...> Слышите вы, поклонники Хемингуэя, Пикассо и Прокофьева, я расплачусь не за ту вину, которую вы выдумали, а за ту, что действительно есть, за мою вину и вашу! Вашу! Вашу!

В сущности, герой берет на себя роль искупительной жертвы за все общество, лишь внешне освободившееся от тоталитарного гнета, а на самом деле продолжающее жить по тем же принципам всеобщей безответственности. Он единственный обретает свободу, но груз этой свободы невыносимо тяжел, и его сознание этого не выдерживает: он сходит с ума.

В финале повести Виктор заперт в сумасшедшем доме, но прячет в своих вещах найденный им ключ от входной двери. Практика «принудительного психиатрического лечения» еще не была широко распространена в 1963 году, но Даниэль невольно угадал то страшное место, которое в вяло-тоталитарном (иначе: «застойном») обществе будет отведено людям, поднявшимся до сознания свободы. Свобода же, обретенная героем «Искупления», абсолютно и беспросветно трагична. Он не собирается возвращаться в отвергнувшее его «либеральное» общество, он ждет возможности уйти в холодную метельную ночь — в смерть. В сравнении с написанной двумя годами ранее повестью «Говорит Москва» цена свободы и достоинства личности в глазах Даниэля резко возросла, и связано это было не с потерей веры в человечность, а с угасанием надежд на духовное очищение общества.

* * *

Если Синявский построил свою прозу как пластическое доказательство множественности истин и невозможности свести пестроту жизни к единому знаменателю, то Даниэль задумался о той испепеляющей цене, которую человек должен уплатить за право быть «другим», за право быть собой, о невозможности уклониться от трагедии на пути внутреннего освобождения. Изломанная судьба придала идеям этих писателей особый вес.

Если у Синявского на первый план выдвигается инакомыслие как философский принцип, то Даниэль осознает диссидентство как единственно нравственный выбор. Эти художественные решения разомкнули достаточно ограниченный «оттепельный» либерализм в новый период — в 1970—1980-е годы.

5. Неоавангард

Эстетический подъем в годы «оттепели» проявился и в расцвете так называемой неофициальной литературы. М. Айзенберг вы-

деляет такие «вольные объединения», которые существовали уже в 1950-е годы, как Лианозовская группа (Е. Кропивницкий, Вс. Некрасов, Я. Сатуновский, Г. Сапгир, И. Холин), кружок Черткова (Л. Чертков, С. Красовицкий, А. Сергеев, В. Хромов), «филологическая школа» в Ленинграде (Л. Виноградов, М. Еремин, А. Кондратов, С. Куллэ, Л. Лосев, В. Уфлянд)¹. Позднее в 1960—1970-е возникают и другие группы-салоны, как, например, группа молодых «неоклассиков» (С. Стратановский, В. Кривулин, О. Седакова, Е. Шварц), московский концептуальный круг (И. Кабаков, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, М. Айзенберг), СМОГ (Л. Губанов, В. Алейников и др.) и многие другие. Складываются такие группы и в провинциальных городах, как, например, «уктусская школа» — группа поэтов-визуалистов (Р. Никонова, Сергей Сигей, Евг. Арбенев), самоназванная по имени свердловской окраины. Кроме того, вне каких-либо групповых объединений активно работали в 1950—1960-е годы такие поэты авангардного склада, как В. Казаков, Г. Айги, В. Соснора.

Характерно, что многие из самиздатских публикаций 1950—1960-х годов, как и творчество участников неформальных поэтических объединений, были лишены открыто политического характера или же сочетали политические тексты с работами сугубо экспериментального плана. Однако политические прокламации и эстетические эксперименты преследовались властями чуть не с равной яростью². Протест против соцреалистической доктрины, попытки художественного эксперимента приобретали политическое значение независимо от желания их авторов: они подрывали культурную монополию власти, ставили под сомнение насаждавшийся художественный канон. Именно в этой атмосфере происходит сознательное обращение к эстетике модернизма и авангарда, иногда поддерживаемое непосредственным общением авторов нового поколения с уцелевшими хранителями этой культуры — с А. Ахматовой, Н. Мандельштам, Н. Харджиевым, А. Крученых, Н. Глазковым, Я. Друскиным, Н. Асеевым, Е. Кропивницким.

Неоавангард в 1950—1960-е годы явно маргинален не только по отношению к официальной идеологии, но и культуре «оттепели» в

¹ Айзенберг М. К определению подполья // Знамя. — 1999. — № 1.

² Достаточно напомнить о так называемой «бульдозерной выставке», а точнее, о самостоятельной выставке художников, объединенных в основном их непринадлежностью к соцреализму, которая была разогнана КГБ с помощью бульдозеров: «Переодетые молодчики заворачивали руки за спину и с размаха били по локтям ногами, пытались сломать. Рабин висел на ноже экскаватора, на Немухина три раза наезжал бульдозер: тот ни с места. Кого-то били в машине в пах и без сознания бросили в камеру. Картины ломали, швыряли в машины, устроили из них костер...» (цит. по статье: Иванов Б. В бытность Петербурга Ленинградом: О ленинградском самиздате // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 13. — С. 193).

целом. Немногие авторы, испытавшие влияние авангарда, были допущены к печатному станку. В первую очередь, конечно, Андрей Вознесенский — единственный, кто получил неофициальную государственную лицензию на формальный эксперимент в рамках идеологической лояльности. Отчасти Виктор Соснора. В «региональных пределах» Геннадий Айги как чувашский поэт. Остальные же авангардисты этого периода были известны не столько широкой публике, сколько «компетентным органам». Но маргинальность авангарда периода «оттепели» лишь обостряет его сосредоточенность на ценностях эстетической, социальной и идеологической свободы. Как пишет В. И. Тюпа: «оборотной стороной внутренней маргинальности для авангардиста выступает внутренняя свобода, которую авангардный художник стремится утвердить вовне: в знаковом материале текста и посредством этого текста — в чужом сознании. Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть дискурс свободы»¹. Эта общая характеристика более чем точна по отношению к поэтам-авангардистам 1950—1960-х годов: вся логика их творчества состояла в противопоставлении подлинной, безграничной свободы художественного самовыражения — «разрешенной», а потому и весьма ограниченной, «оттепельной» свободе. По мнению В. И. Тюпы, *авангардистский дискурс свободы выражает себя в свободе от традиции, в стратегии антитекста, разрушающего коммуникацию с читателем и тем самым утверждающего самоценность сознания автора; в «насилии поэта над языком (разрушении синтаксических конструкций, отступлении от норм орфографии, искажении общеязыковых словоформ ради придания им “самовитости”)*» (28), *реализующим «свободу от языка как общего знаменателя культуры»* (29). *Наконец, «авангардное письмо как преодоление общеупотребительного языка есть лишь ответ более капитальной утопической идеи жизнестроения как преодоления объективно данного общего мира (не только материального, но и духовного)*» (31—32). Как эти родовые качества трансформировались в неоавангарде 1950—1960-х?

Свобода от традиции у таких поэтов, как Г. Айги, В. Соснора, Вс. Некрасов, Г. Сапгир, Я. Сатуновский и В. Уфлянд весьма относительна: это свобода от традиции социалистического реализма, но фактически в их поэзии демонстративно возрождались насильственно оборванные традиции русского авангарда 1910—1930-х годов, и прежде всего кубофутуризма и ОБЭРИУ.

«Насилие над языком» приобрело (особенно у поэтов-«лианозовцев») совершенно новый оттенок: объектом авангардистской атаки на язык становится не столько «язык как общий знаменатель культуры», сколько официальный, насквозь идеологизирован-

¹ Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998. — С. 23. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

ный язык — с одной стороны, а с другой — полуживотный, косноязычный, язык «народной массы», «улицы безъязыкой». Разрушая эти слои языка, неоавангардисты 1950—1960-х, как и их предшественники, действительно пытались преодолеть «объективно данный общий мир». Однако сама природа этого «общего мира» в 1950—1960-е годы была иной, чем в 1910-е или даже 1920-е годы. Если преодоление «общего мира» в классическом авангардизме было неотделимо от революционной утопии нового языка, нового общества и новой личности, то неоавангардисты 1950—1960-х имеют дело с постутопической реальностью, с социальными, антропологическими и онтологическими руинами, оставшимися после попыток подчинить жизнь монументальной утопии коммунизма. Поэтому вектор свободы от реальности в неоавангардизме, по сути дела, противоположен по направленности исканиям футуристов (и более близок к обэриутам): неоавангардисты пытаются преодолеть гнет утопии; основополагающая для авангарда идея «нового ощущения жизни», предмета, «очищенного от литературной шелухи», — означает у них очищение от идеологической утопии, от шелухи соцреалистической квазиреальности. *Антиутопическая направленность неоавангарда выражается прежде всего в «эстетике ничтожного и пошлого»* (А. Хансен-Лёве), разрабатываемой в противовес глянцу официальной культуры.

В этом контексте и агрессивное утверждение поэтического «Я» даже ценой антилитературного жеста (как, например, в стихотворении Г. Сапгира «Пауза», представляющем собой минутное молчание, или в «Прекрасном зачеркнутом стихотворении» В. Казакова, состоящем из четырех зачеркнутых строчек) воспринималось как последовательная оппозиция официальной культуре, лишившей поэта права на самовыражение, на игру, на вольную импровизацию, на «непонятность», и оставившей ему убогое, но хорошо оплачиваемое, право быть голосом партийной идеологии.

Созданная К. Кузьминским «Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны» (выходит в США) ориентирована, в основном, на поэзию авангарда (впрочем понимаемого очень широко) 1950—1980-х годов и состоит из 13 томов большого формата. Безусловно, наследие этой литературной среды только открывается для изучения (наиболее последовательно этот пласт литературы исследуется в работах Вл. Кулакова¹). На наш взгляд, неоавангард 1950—1960-х годов характеризуется в первую очередь двумя разнонаправленными, но дополняющими друг друга тенденциями: одна восходит к эстетике кубофутуристов (особенно значительно влияние Хлебникова и Крученых) — наиболее ярко эта линия определилась в творчестве Геннадия Айги, Владимира Казакова и Виктора Сосноры. Другая продолжает в новом историко-

¹ См.: Кулаков В. Поэзия как факт. — М., 1998.

культурном контексте эксперименты ОБЭРИУ. Неообэриутство представлено поэтами так называемой «лианозовской школы» (Вс. Некрасов, И. Холин, Г. Сапгир, Я. Сатуновский), а также В. Уфляндом и О. Григорьевым. Кроме того, в эти же годы в творчестве И. Бродского, Арс. Тарковского, Д. Самойлова, А. Кушнера, О. Чухонцева, В. Кривулина и других набирает силы неоакмеистическая тенденция, противоположная как идеологической поэзии «шестидесятников», так и экспериментаторству неоавангардистов. Расцвет этой тенденции приходится на 1970-е годы, поэтому она подробно рассматривается нами в следующей книге пособия.

5.1. Неофутуризм

(В.КАЗАКОВ, В.СОСНОРА, Г.АЙГИ)

Неофутуризм 1950—1960-х годов отличается от своего историко-литературного прототипа полным и принципиальным отказом от утопизма. «Оттепельные» неофутуристы не предпринимают попыток воздействовать на социальную реальность посредством художественного проекта или создавать язык будущего. Зато новую актуальность приобретают в их творчестве идеи «самовитого слова», хлебниковская концепция возвращения к некому праисторическому языку, к культурному подсознательному (особенно у Виктора Сосноры), крученыховское сближение поэтического текста с языческим ритуалом, выводящим за пределы обыденной логики и обыденного языка, взрывающим устойчивый и угнетающий общепринятый порядок вещей и создающим новую, более реальную, реальность (у Казакова и Айги). Парадоксальность неофутуризма видится в том, что футуристические принципы формальной новизны, заряженные семантикой революционного обновления мира («новая словесная форма создает новое содержание», — писал Крученых в декларации «Слово как таковое»), в принципе, обращены на бегство от уже «обновленной» реальности. *Футуризм в 1950—1960-е годы приобретает значение наиболее радикальной формы эскапизма по отношению к социальным темам и мотивам и вообще по отношению к «современной реальности» и даже к времени как таковому.* Здесь акцентированно разрабатывается такое качество авангардистской эстетики, о котором писал Б. Брехт: произведения, «не делающие читателя суверенным по отношению к действительности, не есть произведения искусства»¹. Сама логика эскапизма наиболее четко очерчена в поэзии Владимира Казакова. А историософские и чисто метафизические результаты этой антирационалистической стратегии со-

¹ Брехт Б. О литературе. — М., 1977. — С. 246.

ответственно нашли воплощение в поэзии Виктора Сосноры и Геннадия Айги.

Немецкий литературовед Бертран Мюллер так определяет доминанту творчества *Владимира Казакова* (1938 — 1978): «В мире Казакова царят не порядок и уют, а хаос и угрозы. Постоянное применение алогизмов, создающих впечатление нереальности, указывает на относительность человеческого познания, полученного на основе логики... Вместо этого в воображении читателя возникает мир, полностью исходящий из воображения автора, распоряжающегося своими собственными, отклоняющимися от нормы, правилами познания»¹.

Действительно, в стихах Казакова реальность неизменно пронизана мотивами физической боли — в его мире болит все: «в лицо сутроб зимы устал,/ и снег (самец он или самка?)/ зубами выбитыми шамкал» («Наступление весны»); «мерцает лампа, спинка стула/ затылок трогает, стуча,/ как пальцы мертвого врача» («Вечерние сумерки»); «и дождь разбрызганный ногою/ костями топчет и хрустит» («Мария...»); «нагое небо в звездных струпьях/ скрежещет судорожной ногой...» («Набережная 1»); «и лампа, закричав, в постели биться стала/ и ножками светит, болезненно светя» («Дитя»). Неудивительно, что в стихах В. Казакова неоднократно материализуется классическая метафора «жизнь — тюрьма»:

огней — тьма
собаки сытые и злые
в ночь тюрьма
вздымает выступы крутые

решетки грозят небесам
этапы звезд пути заносит
отставших пуля косит —
ненужное мясо
сытым псам

(«Тюрьма»)

за спинами лютет холод штыков,
карликовые деревья, как ветров черепа,
а за серым туманом проволочных пут
небо задумывает жуткий побег,
живые падают, мертвые еще идут:
человек человек человек человек

(«Этап»)

¹ Мюллер Б. Загадочный мир Владимира Казакова // *Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961 — 1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник».* — München, 1978. См. также: *Шайтанов И. Толпятся странные виденья* // *Лит. обозрение.* — 1992. — № 2.

Логическим выходом из мучительства мира и тюрьмы существования становится побег. Но куда? В стихотворении «Выставка мод» (1966) мотивы побега, боли и тюрьмы соединяются: «разбужен рот — побег лица,/ ухмылка губ — погона дрожь,/ и пальцы ловят беглеца/ с него содрать живую кожу, поводырями в слепые страны/ дрожащих пальцев тянулась голя,/ пальто надето на голые раны/ надето прямо на голую боль... на выставке весенних мод тюрьма во всей красе решеток». Рот — «побег лица», потому что он — источник слова. Именно слово, по Казакову, способно дать свободу от мировой тюрьмы и боли. Поэтическое слово обладает магической властью: переименовывая мир, поэт укрощает его агрессию, подчиняя реальность своему воображению. Поэт обладает такой властью над миром, потому что сама реальность состоит не из вещей, а из слов, названий, имен:

туч имена — над именами гор,
и гром звучал как имя тучи,
и ледников седой укор —
названья гор сползали с кручи.
висок горы опять заиндевел
лишь ночь шепнула слово «холод».
и вот по небу звездной Индии
бредет-ползет созвездье «Голод».
о губы! зверь ринется
приказом хлыста,
усмешек зверинец
улегся, устав.

Следовательно, изменяя правила сочетания слов, нарушая привычную логику, поэт отворяет простор для альтернативной реальности. Так, у Казакова есть своя «Таблица умножения», в которой « $5 \times 2 = \text{Миллион}$ », а « $3 - 1 = 8!$ ». Есть у него «Барбадосско-русский словарь», состоящий из 11 слов (типа «антидот, постриженник, Суворов, голубой, сифилис, фихтеанство» и т.п.) и двух цифр, переведенных на язык зауми. Есть наконец стихотворение «Отторжение», состоящее из комических алогизмов: «вопрос: сколько?/ ответ: никуда/ босой как 94783/ бог — ветер!» Шутливость этих «манифестов» не вызывает сомнений. Серьезное же развитие этого мотива ведет Казакова к сюрреализму с его поэтизацией мира сновидений, подсознания как воплощения предельной интеллектуальной свободы: «вы меня во сне найдете/ резко вспыхнувшем и злом» («Беглецы»).

Другой вариант «побега», разрабатываемый Казаковым, связан с уходом героя в мир чистой литературы, а точнее, литературности (воссозданной в духе Игоря Северянина), где обитают королева Испании, Дон Педро и красавец-паж («Баллада»), лирический герой сражается на поединке, в руках у него — старин-

ный пистолет, на поясе — шпага, на ногах — ботфорты, он ездит на балы к «графине Терпигорьевой», а его возлюбленная — Мадлон. Однако Казаков чаще всего сам разрушает обаяние этого стилизованного эскапизма. Так, в стихотворении «Торг» (1969) стилизация легко превращается в клоунаду:

я подошел слегка насвистывая
и пачку денег перелистывая
напевая

<...>

спросил: почему ветчина?
спросил графиню с декольтом
вкруг стояли колонны слуги повара фореиторы
я прикрикнул: поскорейторы!
лягнув собачку Бузю
графиня сорвала с себя одежды
и не стесняясь поваров
сказала: 88 руб.
я осмотрел товар почтенный
в раздумье шпорой позвенел
между мной и бабой здоровенной
какой-то пламень пролетел.

Современному читателю этот текст напомнит не столько о Северяnine или Хармсе, сколько о «Москве — Петушках» Венедикта Ерофеева, написанных в том же, 1969 году, что и казаковский «Торг». Так же, как у Ерофеева, здесь возникает стилистический конфликт между «литературными» ожиданиями, возбужденными всеми этими фореиторами, графинями с декольтом, собачкой Бузей и шпорами, и «низовой» интонацией повествования, а в особенности, с малопристойным сюжетом. Стилизация превращается в пастиш, убеждающий в несовместимости освященных литературой «слов» с опытом и, главное, психологией лирического героя, Поэта! Неразрешимый конфликт между литературными моделями и сознанием современных героев, выросших в мире-тюрьме и живущих мечтою о побеге, становится центральным в поэмах («Кавказский корпус», «Монастырь») и абсурдистских драмах («Врата», «Окна», «Отражения», «Тост», «Изваяния», «Случайный воин») Казакова.

В результате оказывается, что власть художника над миром более чем условна, так как те варианты бегства, которые он предлагает, либо ирреальны, либо несовместимы с духовной реальностью его собственного сознания. *У Казакова изначальная авангардистская вера во всемогущество художественной свободы, в сущности, оборачивается открытием непреодолимости жизни-как-боли, невозможности убежать из мира-тюрьмы.*

Я. Гордин в своей статье о *Викторе Сосноре* (р. 1936) отмечает связь поэта с опытом футуризма (Хлебников и ранний Асеев), однако оговаривается, что «прежде всего Соснора — романтический поэт в точном смысле термина, который постоянно конструирует, меняя угол зрения, устойчивую трагигероическую модель мира...»¹. Вл. Новиков, напротив, отстаивает глубоко авангардистскую природу таланта Сосноры: «Поэт работал и работает на пределе творческой дерзости, он самый последовательный сегодня максималист словесного эксперимента. По сравнению с его причудливым корнесловием и импульсивно-раскрепощенным синтаксисом весьма умеренными выглядят и поиски других поэтов его поколения, и самые отчаянные устремления нынешних молодых стихотворцев»².

Внимательный читатель обнаружит у Сосноры энергичный диалог не только с романтиками и футуристами, но и с символистами (особенно с Блоком), и с неоромантиками (Оскар Уайльд) и с Кафкой, и с Цветаевой, и с Пастернаком, и с акмеистами (с Зенкевичем, Кузминым, Городецким). Однако не менее энергичны у Сосноры постоянные переклички с классическими текстами Овидия, Горация, Шекспира, Пушкина, Мицкевича, Эдгара По, Лермонтова... Возникает впечатление, что Соснора примеряет все более или менее близкие лирические маски, чтобы, с одной стороны, проверить на прочность модели классической и неклассической гармонии, а с другой, выйти из гнетущего плена настоящего времени. Как пишет тот же Гордин, через все творчество Сосноры проходит авангардистская по замыслу, но напряженно-психологическая по воплощению «не игра, но мучительная попытка перемешать времена, сломать условную структуру, для нашего удобства организующую реальность, и раствориться в этом круговращении, чтобы познать его изнутри»³.

Соснора прославился в начале 1960-х вольными лирическими импровизациями на тему «Слова о полку Игореве» и «Задонщины» и вообще древнерусской эстетики, возмущившими охранителей и горячо поддержанными такими авторитетами, как Д. С. Лихачев и Н. Асеев. Стихи из этих циклов («Слово», «Последние песни Бояна», «Коршуны») удивляли смелостью и энергией ритма, веселой свободой в обращении с преданием, легкостью, с которой современное («оттепельное»!) мироощущение включалось в легендарный контекст. Трудно было не усмотреть в этих стихах дух обновляющего язычества, жадного, открытого для жизни во всех

¹ Гордин Я. Школа теней, или Возвращение невидимок // *Соснора В. Возвращение к морю*. — Л., 1989. — С. 6.

² Новиков Вл. Заскок. — М., 1997. — С. 217.

³ Гордин Я. Указ. соч. — С. 9.

ее проявлениях, и потому противоположного унылой официозной «религии», заслоняющей реальность скучными и лживыми проповедями:

Ратуют они за рай,
там нектары — ложками!
Если житие — сарай,
проповеди
ложны!
Белениться? Не балуй!
Плуг тебе да лошадь!
Если поголовный блуд,
проповеди —
ложны!
Черноризцам — все азы,
патоку и птаху,
а язычникам — язык,
на полку?
на плаху?
(«Язычники»)

Однако уже в цикле «Последние песни Бояна» не без горечи обнажается условно-романтический, «химерный» характер возрожденного прошлого: «Да, велик / он, храм химерный моему уму, / хранилище иллюзий или книг». Прорыв сквозь время ценен как реализация свободы сознания, но добытый плод, скорее, пугает и мучит, чем успокаивает и радует: «Но вместо девы дивной, райских роз / на ложе брачном шестикрылый зверь». «Шестикрылый зверь» — это, вероятно, серафим, символ поэтической миссии, которая у Сосноры неизменно обращена против творца, против поэта. У него даже есть стихотворение «Муза моя — дочь Мидаса», о том, как поэт, подобно царю Мидасу, превращает все в золото, тем самым убивая то, что ему дорого, и обрекая себя на непрерывное страдание:

Был на скатерти хлеб зерна, —
в золото мякиш!
Я целовал ее лицо, —
вот вам маска!
Жизнь зажигала звезды, — о нет! —
хлад металла!
Вы восклицали: богат, как бог!
Нищ. Голод.

Причина трагизма тут не в сопротивлении социальной среде, не в исторических обстоятельствах, а в онтологии творчества — понятой Соснорой в соответствии с философской логикой «исторического авангарда». «Рождение читателя приходится оплачивать

смертью Автора», — писал Ролан Барт¹, и это именно тот парадокс авангардистской культуры, к осознанию которого пришел еще в 1960-е годы Соснора. В.И. Тюпа объясняет эту ситуацию таким образом — в авангардистской эстетике с ее культом свободы и с ее философией свободного «я» не остается места для другого «я»: «Свобода или зависимость — такова альтернатива единого сознания, исключая возможность полноценного диалога»². Реализуя свободу своего воображения, восприятия, понимания вовне — в тексте — поэт лишается всего этого, отдавая часть себя другому и не получая ничего и никогда взамен. Вот почему у Сосноры может возникнуть такое, казалось бы, оксюморонное определение поэзии, как «Освенцим буквиц». Еще острее, чем в «Музе моей...», эта изначально трагическая коллизия авангардного сознания обыграна Соснорой в «Продолжении Пигмалиона», в котором Галатею у стареющего мастера не может не отнять другой, ученик, человек толпы:

Мой ученик, теперь твоя тема,
точнее, тело. Под ее тогой
я знаю каждый капилляр тела,
ведь я — творец, а ты — лишь ты. Только
в твоей толпе. Теперь — твоя вежа.
И молотками весь мой труд, трепет,
и — молотками весь мой итог века!
Ему нетрудно он еще спит!

Творчество необходимо как реализация свободы, но достигаемая свобода не только не гарантирует гармонии с миром, но увеличивает пропасть между поэтом и миром других. Поэтому у Сосноры образ поэта неизменно окружен жертвенным ореолом (явственно напоминающим о «тринадцатом апостоле» Маяковского): «И в вашей ночи/ и в вашей нови/ из всех виновных/ я всех виноватей»; «Какой-то ангел (всем на смех!)/ у фонаря сгорел./ Я спал, как все. Как все, во сне/ я смерть — свою — смотрел». Лирический герой Сосноры не совместим с миром не потому, что мир несправедлив, а, наоборот, потому что —

В мире царит справедливость.
Она царит:

в тюрьмах,
в казармах,
в больницах.

Справедливость существует лишь
в этих трех измерениях,
потому что там все люди равны,
каждый сам по себе равен нулю.

(«Интимная сага»)

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 291.

² Тюпа В. И. Постсимволизм. — С. 33.

Так же, как и у раннего Маяковского и зрелой Цветаевой, несовместимость свободы поэта с миром «нулевых» других мотивирует «демонические» интонации ненависти к «толпе», презрения к бытию:

В этой жизни — о неживая!
каземат! коридоры кары! —
в этой жизни жить не желаю,
разбиваю свою кифару!
(«Орфей»)

Когда жизнь — это седьмой пот райского древа,
когда жизнь — это седьмой круг дантова ада,
пусть нет сил, а стадо свиней жрет свой желудь, —
зови зло, не забывай мир молний!

В этом контексте попытка выйти из своего времени приобретает особое значение — это поиски собеседника, поиски Ты:

Выхожу один я. Нет дороги.
Там — туман, бессмертье не блестит.
Ночь как ночь — пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится — без Ты.

Тема пустоты «без Ты» не случайно так сильно воплотилась в перифразе лермонтовского шедевра. Соснора ищет не любого другого, а именно «Ты», с которым возможен был бы полноценный диалог, взаимообмен, не требовавший бы от поэта самоуничтожения как платы за самореализацию. Равными собеседниками для авангардного поэта могут быть только другие конгениальные поэты. Осуществляя эту программу, Соснора создает в своей поэзии уникальную коллекцию поэтических «римейков», когда он как бы заново пишет классические тексты «Я вас любил...», «Выхожу один я на дорогу», «Уже второй, должно быть ты легла...», «Нет, бил барабан...» и многие другие. В этих стихах нет постмодернистской иронии, когда разные культурные языки сталкиваются в пределах одного текста, оставляя в итоге зияние, пустоту. Соснора ищет именно диалога, вмещая в классический текст свой психологический и философский опыт и в то же время сохраняя тональность, ритм и смысл «старого» текста. Если такой синтез удастся, то, следовательно, удастся диалог между двумя сознаниями, через пороги времени. Так, стихотворение «по мотивам» «Я вас любил...» внешне опровергает пушкинскую гармонию, замещая ее яростным хаосом гротескных образов и рваного синтаксиса:

Я вас любил. Любовь еще — быть может.
Но ей не быть.
Лишь конский топ на эхо нас помножит
да волчья сыть
<...>

Проклятий — нет, и нежность — не поможет,
я кровь ковал!
Я — вас любил. Любовь еще быть может...
не вас, не к вам.

Между тем именно эта ярость, эта энергия сопротивления власти другого над «Я» ярче всего выражает победу любви над эгоцентрическим сознанием: совершенно по-своему Соснора возрождает пушкинский парадокс поражения и победы любви. А, допустим, стихотворение «Я вышел в ночь», перефразирующее посмертные стихи Маяковского, выглядит как комментарий к раскавыченным цитатам: контакт оказывается поверхностным, подлинного диалога не возникает.

Соснора наследует авангардной свободе по отношению к власти традиций и свободе по отношению к диктату современности. В то же время его «трансгисторический метод» прямо вытекает из глубинной разочарованности в возможностях воздействия словом на действительность, в способность слова поэта создавать «свою современность» — свободную, гармоничную, утопическую:

Своя современность. И не мечтай.
Она — одна — современность.
Проснись, улыбнись и улетай,
и улетай — все время!

Его «улеты» — как поиски диалога — оттеняют и ограниченность авангардного эгоцентризма, логически ведущего к «смерти Автора». Трагическая тональность его поэзии одновременно связана с героикой авангардного мифа о поэте и с неизбежной гибелью этого мифа, разорванного, как Орфей менадами, собственными внутренними противоречиями.

Геннадий Айги (р. 1934) строит свой поэтический мир на пересечении футуристической, символистской и сюрреалистической традиций¹. С футуризмом и сюрреализмом его сближает радикализм, проявляющийся и в его художественном языке, и в его художественной философии. Айги начиная с 1960-х годов последовательно разрабатывал поэтику верлибра, нарочито фраг-

¹ «Айги — первый русский поэт, сознательно и последовательно развивающий традицию французской поэзии предсюрреалистического и сюрреалистического периодов. <...> Но в то же время ему удалось (и в этом я вижу самую большую его заслугу) совершенно органично вчлнить этот тип современной поэзии в отличающийся контекст русской поэзии, которая вышла из скрещения влияний символизма и футуризма и связана с именами Хлебникова и Пастернака», — писала чешский критик Маита Арнаутива в журнале «Пламен» еще в 1964 году (цит. по кн.: *Айги Геннадий. Отмеченная зима.* — Париж, 1982. — С. 569, 570). На уровне поэтики слова проделанный Айги синтез традиций футуризма и символизма анализирует А.Леонтьев в статье «На пути к ангельскому сплаву» (Там же. — С. 578 — 590).

ментарного, пунктирного, синтаксически удаленного от прозы еще дальше, чем от традиционной силлабо-тонической мелодики. По истолкованию Вл. Новикова, освобождая свой стих от шлейфа ассоциаций, тянущихся за традиционными размерами, Айги обретает «свободу от вторичности, от чужого слова»¹. Айги настойчиво обновляет поэтический язык, по образцу русских футуристов и западных сюрреалистов, образуя новые понятия, либо из морфем (так звуко сочетание «бла» становится у него знаком света, благословения, блаженства) или путем создания неологизмов из «старых» слов (типа «бого-костер», «бого-голос», «Жизнь-как-вещь», «Зарево-Душа» или «города-во-сне» — все как одно слово!), широко используя графические символы и т. п. Вместе с тем, как справедливо отмечает польский критик Эдвард Бальцежан, Айги разрушает привычные отношения между означаемым и означающим: «Поэт в первую очередь атакует знак, а то, что “свершается” в изображаемом мире, является как бы чем-то вторичным, эффектом языковой игры»².

Таким образом, возобновляется авангардистская по своей природе установка на создание принципиально нового, свободного от гнета традиций, художественного языка и художественного мира. Айги как бы опять (в который раз!) начинает с нуля, с пустого места. Как пишет тот же Вл. Новиков (самый последовательный пропагандист творчества Айги в России): «...спасителен свежий стих Айги, неизменно показывающий на счетчике вторичности и пародийности: 0,00000...»³.

Парадоксальным образом Айги создает не столько поэзию слова, сколько искусство молчания. Как пишет американский исследователь Дж. Янчек: «Поэту несомненно удалось создать такую парадоксально молчащую поэзию... А как он это делает? Помогает тематика: состояние между сном и явью, зима, снег, ночь, тишина в природе, простота-чистота — это постоянные образы и темы. Земля под одеялом снега почти спит, почти молчит, все бело, чисто, тихо. Стихотворения коротки, скупы, нет ничего лишнего; строфы и строки не длинны, часто из одного слова или нескольких слов. Они окружены большим пространством белоснежной бумаги. Излюбленные поэтом причастия отнимают у глаголов движение и превращают их в приложение к существительному, которое само отсутствует»⁴.

Однако идея «пустого места» у Айги в корне отличается от культурного нигилизма футуристов. Айги воспринимает состояние пустоты (тишины, белизны) не как строительную площадку для будущей утопии, а как конечный и искомый итог поэтического откры-

¹ Новиков Вл. Заскок. — С. 213.

² Бальцежан Э. Польский Айги // Айги Геннадий. Отмеченная зима. — С. 575.

³ Новиков Вл. Заскок. — С. 214.

⁴ Янчек Джеральд. Геннадий Айги // Лит. обозрение. — 1998. — № 5, 6. — С. 41.

вения, интуитивного, иррационального прорыва к мистической сущности бытия — к «миру-чистоте», как определяет эту сущность сам Айги. Подчинение поэтического творчества символистским задачам, постижению Бога было характерно для символистов с их теорией «теургической» функции искусства (Вяч. Иванов). Отсюда — стремление Айги к превращению стихотворения в некий нерасчленимый на отдельные смыслы «иероглиф бога» (отмечено А. Леонтьевым), отсюда же нацеленность слова на выражение неизречимого и невыразимого, т. е., по Айги (и по логике символизма), — подлинно мистического, религиозного, божественного знания: «о слепи и прими:/ и откройся — коль есть обнаружится:/ о тишина — Исус!..» («И: как белый лист», 1967)¹.

Айги наследует эту традицию не непосредственно от символистов, а в более поздней обработке авангардистов 1920—1930-х годов. Наиболее близок ему, по-видимому, Малевич с его религиозной интерпретацией эстетического экспериментирования². Сближение литературного языка с эстетикой абстрактной, нефигуративной живописи определяет вектор художественных — и метафизических! — поисков Айги. Недаром, подчеркивая эту близость, Айги пишет в день столетия Малевича стихотворение «Образ — в праздник»:

со знанием белого
вдали человек
по белому снегу
будто с невидимым знаменем —

предлагая тем самым чисто метафизическую интерпретацию знаменитой эскапады Малевича «Белое на белом». Белое на белом — это для самого Айги идеал возможной гармонии между человеком и Богом, между душой и миром: «а белизна — все такая же/ духа единого, нас провоцирующего,/ та же повсюду/ чужая — во всех — белизна», «слава белому цвету — присутствию бога».

Такая художественно-философская концепция, с одной стороны, — как и у Владимира Казакова — связана с трагически-безнадежным восприятием реальности как сплошной боли, как кровоточащей раны:

¹ Райнер Грюбель отмечает связь поэтики Айги с поэтикой псалма и религиозной мистики в целом. См.: *Грюбель Р.* Молчание о листопаде — новый псалом: Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги // Лит. обозрение. — 1998. — № 5, 6. — С. 42—46.

² Илья Ракуза даже определяет художественный метод Айги как «лирический супрематизм», подчеркивая, что и Малевич «говорит о Боге как о “Ноль-Благе”, об активности как динамическом молчании, об искусстве как о “беспредметном белом супрематизме”». Речь здесь идет о смелой попытке выразить — мысленно и словесно — качественно новый несоизмеримый опыт «чистой беспредметности» как «Ничто» (*Ракуза И.* Лирический супрематизм Геннадия Айги // Лит. обозрение. — 1998. — № 5, 6. — С. 56).

так открывается схожее с воздухом —
если коснутся —
то боли конец не предвидится:
нигде ни в какой высоте.

(«К возвращению страха», 1964)

«страна!» —
как — сквозь ключицы! — сквозь лица:
даже не образом смысла и звука — скорее
пространством идеи-отчаянья! — <...>
кровью-безумьем: из недр родовых!

(«Место: пивной ларек», 1968)

Прорыв от явлений — к сущностям, к белизне и тишине, это, по сути дела, процесс преодоления боли, погружения в вечность путем отмены всего временного и преходящего: «это твое отрицательное цветенье-безмолвие. <...> место: отсутствие белого: чистое: как человек — без болезни!» Показательно стихотворение «Розы с конца» (1966), в котором умирание живого рисуется как торжество вечного и абсолютного: «и уступаете вы место/ дальнейшему/ уже незримому. <...> / и ради торжества которого/ заранее/ распад задуман/ и вашей белизны самой». Айги достаточно последователен: отмена временного и большого означает для него и отмену «Я» как разумную плату за растворение в абсолютной белизне бога:

о эту рану сохраняю как центр
пусть говорю я светит ею
светит существующее
скользя уходишь и уже звезда

и чтоб была она одна
пора гасить конец где я.

Ближе всего к пустоте располагается в мире Айги сон. Недаром в программном эссе «Сон-и-Поэзия»¹ поэт противопоставляет сон мистическому образу жизни как тьмы, Страны-Ненастья. На протяжении всего эссе Айги перебирает поэтические формулы сна: «Сон-Прибежище», «Сон-Бегство-от-Яви», «Сон-Любовь-к-Себе», «Сон-Поэзия», «Сон-Разговор-с-самим-собой», «Сон-доверие-к-жизни», «Сон-Шепот», «Сон-Гул», «Сон-Свет», «Сон-Озарение», «О, Сон-Омовение!» И в то же время: «Сон — сопротивляемость наших страхов. Он усиливает их, ослабляя нашу сопротивляемость им». И даже: «черный, безмолвный костер Сна», на котором сгорает «матерьял» жизни. Эта двойственность образа Сна-Поэзии во многом связана с двойственностью осмысления мифологемы пустоты.

¹ Лит. обозрение. — 1998. — № 5, 6. — С. 10—13.

Через всю поэзию Айги проходит мотив богоставленности: явление Бога, истины и вечности в белизне и тишине — иначе говоря, в пустоте — самим поэтом осознается как заведомо трагическая попытка мифологизировать отсутствие абсолютных ценностей, их исчезновение из современной картины мира:

Бога место явно:
и узнаем
где это было
лишь после того как покинул Он... —
о грусть от вас! —
она всегда
как ощущение святой покинутости! —
вы — емкость чистая ее.

Поэзия Айги представляет собой завершение модернистского и авангардистского мифотворчества, придающего тем или иным субъективным, социальным, эстетическим ценностям — значение религиозно-мистических абсолютов. Поэзия Айги — это поэзия после Аушвица и Колымы (недаром он обращается к этим темам в поэме о Рауле Валленберге «Последний отъезд»), когда все человеческие ценности выкорчеваны, и от них осталась кровоточащая рана, непрерывная боль. Единственным объектом мифотворчества оказывается пустота, одновременно воплощающая радикальный уход от кровавой реальности («чистота», «человек без болезни») и единственно возможную — пускай негативную — форму контакта с абсолютот («святая покинутость»).

5.2. От обэриутства к концептуализму

(О. ГРИГОРЬЕВ, ПОЭТЫ-«ЛИАНОЗОВЦЫ»)

Традиция, заложенная в конце 1920-х — начале 1930-х годов участниками Объединения реального искусства (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, И. Бахтерев, отчасти Н. Заболоцкий и К. Вагинов), оказала чрезвычайно сильное воздействие на литературу 1960 — 1980-х годов. Во-первых, потому что собственно знакомство читателей с наследием обэриутов, физически уничтоженных в конце 1930-х — начале 1940-х годов, происходило именно в эти годы: сначала печатались их детские произведения, публиковавшиеся при жизни, затем пришла пора «серьезным» текстам, извлекаемым из архивов, существовавшим только в виде рукописей. Во-вторых, потому что обэриуты представляли поздний авангард, во многом противостоявший утопизму авангарда 1910 — 1920-х годов (хотя большинство обэриутов почитали Хлебникова своим учителем); а главное, ОБЭРИУ было авангардом, не только догадывавшимся о наступлении тоталитарной

культуры, но вынужденным себя с ней так или иначе (негативно, полемически, иронически) соотносить: ситуация более чем типичная для авангарда 1950—1960-х годов. В-третьих, обэриуты одновременно с Кафкой пришли к эстетике абсурда; а именно Кафка, «театр абсурда» (в лице Беккета и Ионеско) и писатели-экзистенциалисты (А. Камю, Ж. П. Сартр) с их философией абсурда оказались в числе тех немногих модернистов, которые прорвались сквозь «железный занавес» и стали известны в СССР в 1960-е годы. Обращение к опыту обэриутов позволяло одновременно возродить традицию русского авангарда и вступить в современный контекст европейского и мирового «абсурдизма». Наконец, в-четвертых, абсурдистское отчуждение от мира тоталитарного, с одной стороны, и «пошлого», с другой, оказалось той интеллектуальной нишей, которая пришлась впору нескольким поколениям «внутренних эмигрантов», не испытывавшим никаких симпатий к советской идеологии, но и не веривших в возможность изменить этот, казалось бы, навеки установленный порядок вещей.

По мнению Ж. Ф. Жаккара, эстетика ОБЭРИУ и эстетика европейского абсурдизма сходны в том, что в обоих случаях центральным художественным открытием является непоправимая хаотичность мира — во всех ипостасях: в личных отношениях между людьми, в социальном устройстве, в языке, в бытии: «абсурд есть более или менее болезненное утверждение разрыва между человеком и миром, это особого рода пародийный процесс, доведенный до предела. Абсурд поднимает бессвязность мира на уровень средств выражения этой бессвязности»¹. По определению этого исследователя, абсурдизм обэриутов характеризуется следующими чертами:

1. *Фрагментированность*: социальные, психологические, онтологические связи, структурирующие мир как целое, предстают распавшимися или крайне ослабленными, они воспринимаются как условность человеческого мира, которая должна быть устранена ради постижения хаоса как «сути» бытия. Поэтому абсурдизм «изолирует каждую часть мира и отрицает связи этой части с другими фрагментами реальности»².

2. *Лингвоцентризм*: язык в этой картине мира выступает как парадоксальная форма выживания. С одной стороны, подчеркивается неспособность языка выразить реальность хаоса. С другой, как пишет Жаккар, «что есть абсурд, если не парадоксальный и бессвязный способ высказывания о том, что ничего нет, но мы долж-

¹ Jaccard Jean-Philippe. Daniil Khram in the Context of Russian and European Literature of the Absurd // Daniil Khram and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials / Ed. by Neil Cornwell. — N. Y., 1991. — P. 66. См. подробнее: Жаккар Ж. Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995. — С. 185—250.

² Там же. — С. 53.

ны говорить об этом, потому что не говорить, значит — умереть?»¹.

3. «Разлитературивание»: последовательное развитие тезиса о распаде всех связей между человеком и миром не может не привести к сомнению во всех литературных условностях, в связности литературного текста и в литературе как в социальном институте. Сами обэриуты нередко истолковывали эту сторону своей эстетики в чисто авангардистском ключе — как прорыв к «реальности», не заслоненной ничем искусственным, как превращение литературного текста в «реальную вещь» (Хармс). Однако современные исследователи (Р. Грэм, Э. Анемоне, А. Медведев) видят в «металитературности» обэриутов предпосылки и ранние формы постмодернизма. Р. Грэм даже заключает свою книгу об ОБЭРИУ главой «ОБЭРИУ — между модернизмом и постмодернизмом?»².

Насколько эти характеристики приложимы к русскому авангарду 1950—1960-х годов?

1

Олег Григорьев (1943—1992) стоит ближе всего к классической эстетике ОБЭРИУ. Широкому читателю он известен прежде всего как «основоположник» жанра «страшилок», ставших чрезвычайно популярными в фольклоре 1970—1980-х годов:

Я спросил электрика Петрова:
— Для чего ты намотал на шею провод?
Ничего Петров не отвечает,
Висит и только ботами качает.

При жизни у Олега Григорьева вышло три книги детских стихов «Чудаки» (1971), «Витамин роста» (1981) и «Говорящий ворон» (1989). После смерти наиболее полное собрание стихов Григорьева появилось в книге «Птица в клетке» (СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 1997, сост. М. Д. Яснова). Конечно, «взрослые» стихи Григорьева с их картинами советского «дна» — пьяного и наркотического распада личности, физиологизма и насилия (в том числе и (гомо)сексуального) — вряд ли могли быть опубликованы в изданиях советской поры. Но для него, как и для Хармса, уход в детскую литературу был очень органичен — именно *детское сознание служит у Григорьева постоянной психологической мотивировкой абсурда, не только в детских его стихах, но и во взрослых*. Детское восприятие «отрезает» явление от какого бы то ни было общегуманитарного опыта (моральные нормы, культурные тра-

¹ Там же. — С. 58.

² *Graham Robert. The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU — Fact, Fiction, Metafiction.* — Cambridge, 1997. — P. 171—178.

диции и т. п.) и рассматривает его в сугубо локальном контексте. Там самым достигаются характерные для эстетики абсурда эффекты: во-первых, фрагментирование, а во-вторых, разлитературивание.

Вот характерное для Григорьева детское стихотворение:

Коля съел мое варенье,
Все испортил настроенье.
Я синяк ему поставил —
Настроение исправил.

А вот одно из самых известных «взрослых»:

Девочка красивая
В кустах лежит нагой.
Другой бы изнасиловал,
А я лишь пнул ногой.

И в том, и в другом случае возникает перевернутая абсурдная логика, изображающая насилие как благо («настроение исправил»), а минимальное насилие как моральный подвиг («другой бы изнасиловал»).

Как и у Хармса, эффект «детского зрения» позволяет Григорьеву остранить моральную «невесомость» советской повседневности — а может быть, и шире: человеческое общежития вообще. У Григорьева гиперболизированная жестокость становится сюжетным эквивалентом мира как хаоса. Пространство и время стихов Григорьева необыкновенно тесно, скученно. Это коммунальная кухня, «хрущевка» или барак, выросшие до размеров вселенной, поглотившие весь мир: «Все уменьшилось в мире/ Всем везде стало тесно./ Вот и в моей квартире/ От давки окошко треснуло». Или совсем в духе Хармса: «Не успела табуретка,/ Пушенная из одного окна, залететь в другое./ Сизов, лежавший на койке,/ Отворил дверь ногой./ Табуретка пролетела комнату/ И ударила соседа в коридоре с кастрюлей шей./ Сосед упал и задергался/ В луже вареных овощей». В конечном счете возникает ощущение сюрреалистического кошмара, где люди и вещи в принципе неразличимы:

Дом, полный криков людей и звона кастрюль.
Звон кастрюль, полный домов и крика людей.
Звон людей, полный домов и крика кастрюль.
Дом кастрюль, полный звона людей.

В этой онтологической тесноте каждое движение неизбежно приводит к разрушению чего-то «соседнего», каждый жест приходится по чьей-то морде, каждый шаг становится пинком. Насилие здесь нормально, привычно и обыденно: «Стою за сардельками в очереди/ Все выглядит внешне спокойно./ Слышны пуле-

метные очереди, / Проклятья, угрозы и стоны». Более того, в мире Григорьева насилие выступает как единственная, в сущности, возможная форма отношений между человеком и миром, между «Я» и «другим».

То, что меня любило,
Больше всего и било.
А то, что я сам любил,
То и вовсе убил.
<...>

Поставил жене синяк —
Без всякого повода — просто так!

То же и в детских стихах:

Прохоров Сазон
Воробьев кормил
Бросил им батон —
Десять штук убил.

В сущности, насилие становится формой коммуникации, т.е. языком. Патологическим, абсурдным, но абсолютно понятным. Обнажая это значение насилия в узнаваемо бытовом советском мире, Григорьев пишет, например, такое «заумное» стихотворение: «Мне Фикла зуделба. / — Ты, хрюпла, молча бды, / А то от бубленья / Гниденьш завьяльный! <...> / Глюстой издлennenя, / По жралу скарябя... / И та што ущупься, / И та что притухни». Это именно «парадоксальный язык выживания» (Жаккар), где выживание осуществляется посредством (само)разрушения. Только то, что у обэриутов было в большей или меньшей степени философской метафорой, у Григорьева окрасилось узнаваемыми чертами советской «чернухи». Несколько огрубляя, можно сказать, что обэриуты первыми заговорили о языке как форме насилия, а Григорьев осознал насилие как единственный универсальный и общепонятный (даже для детей!) язык.

Как правило, лирический герой Григорьева — жертва насилия: «в этом мире я как кукла в детском тире»; «кроме крика ничего не умею...» Он сознает, что находится в аду при жизни («другие» к аду привыкли). Это ощущение страданий возвышает его над толпой; лирический герой Григорьева нередко окружен ассоциативным ореолом святого мученика: «Крест свой один не сдержал бы я, / нести помогают пинками друзья. / Ходить же по водам и небесам, / И то и другое — умею я сам». Но гораздо чаще этот герой не отделяет себя от коммунально-барачного «мы», живущего и общающегося посредством непрерывного насилия:

Дверь мы ломали-ломали,
Насилу выломали,
Мы Олю скрутили, мы Олю связали —
Насилу ее изнасиловали.

Однако здесь нет непоследовательности. Григорьев, доводя до логического предела риторику насилия как метафоры хаоса, приходит к стиранию границы между «Я» и «другим». Фактически, так подрывается «ценностный центр» авангардного сознания, мифологизирующего свободу «Я» от «другого». Насилие постоянно и обыденно пересекает границы личностной автономии (насилие — всегда вторжение в эту автономию), и поэтому «Я», постоянно выступая то жертвой, то палачом, становится неотличимым элементом хаотического «мы», в котором каждая микрочастица истоиво и привычно ненавидит всех остальных. У Григорьева неразличимость «Я» от «другого» становится лейтмотивом: «Стою и не верю своим глазам/ Мимо меня прошел я сам»; «Пили мы одно и то же./ Почему-то умер не я, а он»; «Палач бьет по моему плечу/ Я бью по плечу палача... <...> / Палач плачет на моем плече./ Я — на плече палача».

А в большом стихотворении «Лента Мебиуса» неразличение «Я» и «другого» осмысляется как частный случай размывания границ между, казалось бы, неизбежно внятными онтологическими оппозициями: высокое превращается в низкое, мать — в жену, мертвец — в живого, человек — в вещь. В сущности, это уже постмодернистское видение мира. Аналогичный результат из умножения обэриутского абсурдизма на алкогольную «чернуху» получит Венедикт Ерофеев в поэме «Москва — Петушки» (см. раздел 3.2 гл. II части второй). У Григорьева же это философское открытие становится важнейшей мотивировкой его минималистского примитивизма как сознательно избранного и отточенного стиля. В состоянии тотального неразличения «Я» от «другого», живого от мертвого, человека от вещи «нормальная» поэзия как самовыражение личности в принципе невозможна. Как-бы-детские, как-бы-примитивные до наива четверостишия, не претендующие ни на что серьезное, в контексте литературы 1960-х годов с ее отчетливым лирическим пафосом воспринимались как не-поэзия и недолитература, что в полной мере соответствовало авангардистской установке на создание «антилитературы».

2

Поэты-«лианозовцы». Лианозово — небольшой подмосковный поселок, где жил художник Оскар Рабин, а неподалеку на станции Долгопрудная жил его тесть, поэт и художник Евгений Кропивницкий, стал в 1950—1960-е годы своеобразным неофициальным центром художественного и поэтического авангарда и андеграунда¹. В Лианозово собирались художники и поэты, и по-

¹ О Лианозовской группе см. подборку материалов в НЛО. — 1993. — № 5; работы Вл. Кулакова в частности, статью «Лианозово» (впервые опубликована в «Вопросах литературы» (1991. — № 3). См. также: *Сангур Г.* Лианозово и вокруг // Арион. — 1997. — № 3.

этический «актив» группы составляли сам Евг. Кропивницкий (духовный лидер группы, «Наш Учитель», как называет его Г. Сапгир), его сын Лев Кропивницкий, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов, Игорь Холин, Ян Сатуновский. Эти поэты были достаточно разными по своей манере, однако у них был некая «равнодействующая», возникавшая на пересечении абсурдистского гротеска и своеобразного натурализма в темах (барачный быт, «низкая» повседневность) и языке. По мнению Вл. Кулакова, «лианозовцы» не пытались «непосредственно возродить подлинное, досоветское» искусство, а избрали противоположную стратегию — «не бежали от окружающего абсурда, а пошли ему навстречу, спровоцировав лобовое столкновение... Заговорив на безнадежно мертвом, преступном языке социума, искусство обрело новую жизнь и, как следствие, — новый, живой язык. Собственно, проблема художественного языка станет одной из главных проблем и даже одной из тем нового искусства — особенно в концептуализме, соц-арте»¹.

Особенно показательно творчество *Игоря Холина* (1920—1998) для натуралистической составляющей «лианозовской» поэзии, создавшей особого рода «барачный эпос» (В. Кулаков)². Для его стихов характерны назывные конструкции, фиксирующие неизменность заданных форм существования:

Рыба. Икра. Вина.
За витриной продавщица Инна.
Вечером иная картина:
Комната,
Стол,
Диван.
Муж пьян.
Мычит:
Мы-бля-я! —
Хрюкает, как свинья,
Храпит.
Инна не спит.
Утром снова витрина.
Рыба. Икра. Вина.

Адам —
Слесарь-инструментальщик.
Ева — токарь верстальщик.
Место работы —
Завод «Пеношлак».

¹ НЛО. — 1993. — № 5. — С. 207.

² Наиболее полно поэзия И. Холина представлена в книге: *Холин Игорь*. Избранное: Стихи и поэмы. — М., 1999.

Место жительства —
Общежитье,
Барак.
Хуже ада!..

Пилотка
Палатка
Железнодорожная ветка
Газочерпалка
Землечерпалка
Лесосушилка
Бетономешалка
Камнедробилка
Автопоилка...

Во всех этих стихах черты узнаваемого советского быта, усиленные вторжениями «низовой» лексики, освещены двумя рядами ассоциаций. Один ряд — мифологический: Адам и Ева, ад, циклические структуры. В некоторых стихах Холин усиливает этот ассоциативный ряд явно апокалиптическими мотивами: «Врата ада/ Металлургического завода.../ Создают/ Машину-махину/ Таран/ невиданного размера/ Он/ Может одним ударом/ Уничтожить/ Марс/ Юпитер/ Венеру/ Вот/ Плод/ Идей/ Миллионов людей». Другой ряд — механический: люди здесь уравнины с машинами и механизмами, доведены до роботообразного состояния. Более того, вещи здесь окружены сугубо человеческим ритуалами: «Хоронят крюк/ Заступу каюк/ Крюку каюк». Этот мотив гротескно усилен в «научно-фантастических» стихах Холина, пародирующих характерную для 1960-х годов космическую эйфорию. Пилот, готовящийся в космический полет, в результате испытания превращается в мутанта: «лицо-губка/ вместо уха/ Телефонная трубка». Изумительные марсианки «необыкновенной красоты/ с эмальрованными грудями отличаются от людей лишь тем, что «1. Голова/ в форме бутылки/ 2. Половой орган/ находится на затылке».

В сущности, в барачном существовании «простых советских людей» Холин обнаруживает реализацию авангардных мечтаний о сверх-человеке, породнившемся с машиной и переделавшем мироздание. Этот аспект авангардистской утопии был унаследован соцреализмом: «сказку сделать былью» может человек-машина, у которого «стальные руки-крылья, а вместо сердца пламенный мотор». Холинский «барак» предстает как гротескный и в то же время страшно реалистический результат «переделки мира» посредством утопии. Действительно, произошло рождение «нового человека» — мутанта, намертво впечатанного в убогий индустриальный конвейер.

В то же время в этих стихах звучит злая реакция на литературу 1960-х годов с ее верой в духовные ценности «простого человека». В Холинском бараке, наполненном механическими шумами и толкотней, «жизнь прошла, как во сне» — ни индивидуального опыта, ни индивидуального сознания, ни индивидуальных ценностей здесь не может быть, ибо человек окончательно превращен в «винтик» безличного социального агрегата.

Естественно, возникает вопрос о том, что происходит в этой картине мира с Поэтом, носителем авангардистской идеи свободы. Холин отвечает на этот вопрос парадоксально, сочиняя стихи о Холине как о персонаже, от лица обезличенного барачного жителя:

Вы не знаете Холина
И не советую знать
Это такая сука
Это такая б...ь
Голова —
Пустой котелок
Стихи —
рвотный порошок...

«Холин» предстает как урод среди барачных человекомеханизмов: «У Холина/ Рога на пояснице/ Вы что/ Хотите в этом убедиться...» Его уродство — знак отличия, знак непринадлежности к ненавистному миру: вполне авангардистский ход, в сущности. Однако, когда приходит пора выразить себя, свое личное «первое лицо», оказывается, что индивидуальность Поэта в барачном мире сводится только к его имени:

Я свою фамилию выставляю напоказ
И готов произносить ее
Много раз
Холин Холин Холин Холин
Холин
Холин
Холин
Холин
Холин...
Холин бессмертный
Холин мгновенный
Холин
Первый поэт Вселенной

Конечно, подобного рода декларации также не новы для авангарда (Маяковский, Северянин). Но в отличие от предшественников, у Холина на первом плане пустота авангардистской претензии на величие и уникальность; мнимость индивидуальной свободы; комичность эгоцентризма.

Всеволодом Некрасовым (р. 1934) представлена авангардистская, обэриутская, составляющая «лианозовской группы». *Поэзия Вс. Некрасова сконцентрирована именно на попытках авангардного самовыражения барачного «маленького человека».* Его «поэт» неотделим от близкой массы, причем Некрасов не дистанцирует авторское сознание от сознания лирического героя, у него нет гротеска или иронии, он абсолютно серьезен и даже по-своему лиричен: «Что же делать/ Нет чудес/ Я не первый не последний/ Не какой-нибудь, а средний». Строго говоря, по отношению к поэзии Некрасова термин «лирический герой» неверен. Художественное открытие Некрасова состоит в том, что он абсолютно последовательно создал в своих стихах образ поэта, тотально лишённого индивидуального сознания — чем заложил фундамент концептуализма в постмодернистской поэзии (Д. Пригов, Л. Рубинштейн).

Сочетание безлично-масочного авторского сознания с «фирменными» приемами поэтического авангарда, с одной стороны, создает экзистенциальный, максимально очищенный от социальных обертонов, портрет внутреннего мира «барачного человека» — точнее, его внутренней пропасти; а с другой стороны, эта поэтика обнаженно деконструирует авангардную эстетику новизны, сводя ее к тавтологиям и отражениям «казенного сознания». Скажем, типичная авангардистская «заумь» складывается у Некрасова из кондовых советских аббревиатур:

СТИХИ НА ЯЗЫКЕ

бесеме велкесеме
гепеу энкаведе
эмгеу векапабе
эсэспе капезэсэ

<...>

а бе ве ге д её
жезеикалемене

А хлебниковское «Заклятье смехом» с его фантастическими словообразами переписывается следующим, нарочито тупым и тавтологическим образом:

АХОВЫЕ СТИХИ

Ха хаха хаха хаха
Ах ахах ахах ахах
А ах ахах ахахах
Ха хаха хаха хаха

Постоянный лейтмотив этой поэзии — молчание, так как нечего сказать, нечего выразить: «Молчу/ Молчи/ Молчу/ Молчи/ Чутьем/ Чутьем/ Течем/ Течем/ Я думал/ Мы о чем/ Молчим/ А мы молчали/ Вот о чем». Или: «Я молчу/ Я молчу/ Завод тюк-

нет/ — Тю/ провода/ Тополя/ Лякнули только/ — Ля...» Другой вариант — «перетирание» слов и оборотов обыденной речи в труху, до их полного обесмысливания:

Что правда то правда
Все правда да правда

Все правда
Да правда
Да правда да правда

Взаправду
Про правду
Твердят пропаганду
Да вправду
За правду
Заплатят зарплату

Свобода поэта выражается здесь лишь в том, где именно он оборвет речевой поток, в принципе не имеющий завершения, тавтологичный по заданию: «Зима — лето/ Зима — лето/ На зиме кончать нелепо/ где хочу/ Там кончу!/ Я хочу/ Лето».

Интересно, что эта поэзия интерпретируется совершенно противоположным образом самим Вс. Некрасовым и его критиками. Сам Некрасов видит в своих стихах уход от языка в разговорную речь. Он характеризует свою поэтику как «контекстуализм» — как искусство выгораживания фрагмента разговорной речи некоей «рамкой», границами стихотворения: «Речь оказывается куда тоньше и развитей всякого культурного специального поэтического языка... она в работе, живет и совершенствуется непрерывно... Искусством будет тот текст, участок речи, который автор, живя (как все мы) в речи непрерывно, обязуется сделать как можно лучше... Для этого текст, участок искусства надо непременно выделить рамкой. Иначе обязательство будет: делать всю речь, всю жизнь как можно лучше...»¹.

В этой интерпретации *бегство от языка в речь* понимается как форма философской свободы. В общем-то это авангардистская интерпретация. Речь в противовес языку представляется живым и текучим организмом, не подчиняющимся культурным, историческим и социальным нормам. Так переосмысляется обэриутская фрагментированность и разлитературирование. Причем разлитературирование при таком подходе обращено в первую очередь на классический миф о поэте, строителе гармонии, носителе Истины, пророке и светоче. Поэт у Некрасова принципиально такой как все, именно это позволяет ему всецело принадлежать потоку речи.

¹ Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Лит. газета. — 1991. — № 31 (1 сентября). — С. 8.

Его отличие от «другого» лишь в мастеровитости — он лучше, а главное, осознаннее управляется с потоком речи, чем «другой».

Михаил Эпштейн предложил иную, постмодернистскую, интерпретацию поэзии Некрасова (естественно, решительно отвергнутой самим поэтом). Он рассматривает Некрасова в одном ряду с концептуализмом Пригова и Рубинштейна, доказывая, что в этих стихах «пережевывается словесный мусор» ради того, чтобы освободиться от гнета концепций и доктрин, от власти дискурсов, пронизавших и язык, и речь, задающих восприятие и мысль, предельно ограничивающих человеческое сознание. Метод концептуализма, пионером которого стал Некрасов, состоит, по Эпштейну, в том, что «используются не просто готовые речевые клише, но сознательно и мастерски клишируются целые мировоззрения, ситуации, характеры, элементы сюжета, суждения о жизни. Вся словесность переводится в автоматический режим быстрой речи, проборматывания готовых фраз — как будто сплошных фразеологизмов. ...Все сказанное должно как можно скорее узнаваться и прискучивать — отбрасываться в сторону. Такова “отрицательная” эстетика современного авангарда, пришедшего на смену “утвердительной” эстетике ранних его течений»¹.

Кто прав — поэт или критик? Как ни странно, между этими двумя подходами нет противоречия. Некрасов объясняет ту эстетическую логику, которой он руководствовался, строя свою поэтику, и вполне естественно, что она вырастает из прошлого — из опыта авангарда, из его уроков. Эпштейн вписывает поэзию Некрасова в тот контекст, который возникает гораздо позже в 1970—1980-е годы — в контекст концептуализма (соц-арта). Эта двойственность характерна для всей «лианозовской» школы и, по видимому, для всего авангарда 1950—1960-х годов. Возникая как попытка возрождения прошлого, авангард этого периода, как правило, не столько обновляет, сколько завершает авангардистский эксперимент 1910—1930-х годов, нередко оборачивая энергию бунта против самой авангардной традиции. Авангардизм, пародирующий и деконструирующий свои собственные предпосылки, ведет непосредственно к постмодернизму.

Однако этот процесс далеко не автоматический. Так, скажем, Геннадий Айги, Виктор Соснора, а в особенности Андрей Вознесенский, пошли по пути канонизации авангарда, превращая его эстетику в своего рода парадоксальный монумент бесконечному экспериментаторству (каждый в своей манере). Еще более парадоксален пример Эдуарда Лимонова. Начиная как поэт в предконцептуалистском стиле, близком к «лианозовской» серьезной игре с абсурдным языком банального сознания¹, он в своей прозе со-

¹ Эпштейн М. Вера и образ: Религиозное бессознательное в русской культуре XX века. — Тенафлю, 1994. — С. 62.

единяет автобиографизм и традиционные для авангарда стратегии отрицания. Так, его самый знаменитый роман «Это я — Эдичка» разительным образом напоминает раннюю поэзию Маяковского и прежде всего поэму «Облако в штанах»: отвергнутая любовь служит причиной для экзистенциального бунта лирического героя против всего мира, демонстративного вызова всему и всем. Эгоцентрический взрыв ненависти, любви и отчаяния разносит все на своем пути, заставляя читателя вздрогнуть от такой чужой и такой близкой боли. Разумеется, Лимонову приходится использовать более сильные формы эпатажа, чем Маяковскому, но ведь и контекст изменился. Дальнейшая эволюция вольнолюбивого авангардиста в идеолога посткоммунистического неофашизма выглядит грустной пародией на трагическую историю русского авангарда.

¹ См.: Лимонов Эдуард. Русское. — Ann Arbor: Ardis, 1979.

Рекомендуемая литература

Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека / Послесл. Л. Аннинского. — М., 1996.

История русской литературы XX века (20—90-е годы): Основные имена / Отв. ред. С. И. Кормилов. — М., 1998.

История русской советской поэзии 1941—1980 / Отв. ред. В. В. Будник. — Л., 1984.

Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. — М., 1999.

Макаров А. Н. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1993.

Македонов А. Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930—1970-х годов. — Л., 1985.

«Оттепель»: Страницы русской литературы: В 3 т. / Сост., автор вступ. ст. и «Хроники важнейших событий» С. И. Чупринин. — М., 1989—1990.

Русская литература XX века: В 2 т. — Т. 2 (1940—1990-е) / Под ред. Л. П. Кременцова. — М., 2002.

Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000.

Солженицын А. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни (любое издание).

Предметно-именной указатель

- Абрамов Ф. 222, 236, 268, 333, 344
абсурдизм 392, 396
авангард 9, 13, 14, 23, 90, 91, 117, 144, 270, 376—378, 384, 391—393, 396, 399, 400—403
автобиографизм 251, 321, 403
Адамович А. 97
Айги Г. 376—380, 387—391, 402
Айзенберг М. 375, 376
Айтматов Ч. 9, 114, 145—147
 «Джамиля» 145—148
Аксенов В. 9, 151, 153—155, 157—160
 «Звездный билет» 152, 155, 158
 «Коллеги» 153—155, 159, 160
Алданов М. 15
Алейников В. 376
Алексиевич С. 97
Алексин А. 161
Алешин С. 139
аллегория 22, 59, 119, 120, 128, 347
Алымов С. 225, 226
Андреев Л. 17
Анемоне А. 393
Аннинский Л. 29
Антонов С. 338
Арбенев Е. 376
Арбузов А. 139, 141
Архангельский А. 314
Асеев Н. 70, 225, 376, 383
Аскольдов А. 205
Астафьев В. 142, 164, 165, 180, 268, 314, 333, 338
 «Жизнь прожить» 268
 «Звездопад» 164, 165, 180
 «Пастух и пастушка» 181
 «Ясным ли днем» 268
Афиногенов А. 16, 139, 337
Ахмадулина Б. 119
Ахматова А. 17, 25, 30, 52, 116, 117, 119, 130, 241, 270, 369, 376
Бабаевский С. 30, 96, 182
Бабель И. 9, 16, 19, 90, 145, 205
Багрицкий Э. 15, 225
Бак Д. 7
Бакланов Г. 163—165, 169, 171—172, 174, 176, 180, 181
Балтер Б. 91, 163, 164, 180
Бальзак О. 75
Бальцежан Э. 388
Баранская Н. 336
барокко, барочность 19
Барт Р. 385
Баткин Л. 369
Бахтерев И. 391
Бахтин М. 22
 «безыскусности» поэтика 222, 226, 227, 258
Бек А. 179
Бек Т. 339

- Беккет С. 90, 392
 Белая Г. 7, 157, 188
 Бёлль Г. 90, 272, 293, 295
 Белов В. 6
 Белый А. 17
 Берберова Н. 88
 Берггольц О. 92, 93, 95, 123, 142, 143
 Бердяев Н. 17, 59
 Березко Г. 179
 «бесконфликтности» теория 31
 Бетеа Д. 66
 Битов А. 314, 333, 338
 Блок А. 64, 74, 383
 Бобышев Д. 117
 Боков В. 226
 Бондарев Ю. 162—165, 170, 172, 173, 175, 176, 180—181
 Борхес Х.-Л. 24
 Бочаров А. 206
 Брежнев Л. 361
 Брехт Б. 379
 Бродский И. 67, 91, 117, 118, 370, 379
 Бубеннов М. 207, 209
 Булгаков М. 15, 25, 59, 66, 72, 90, 205
 Бунин И. 15, 230, 339, 342
 Быков В. 6, 163—165, 171, 172, 175—177, 180, 181

 Вагинов К. 24, 391
 Ваншенкин К. 29, 162, 163
 Васильев Б. 15, 181
 Васильев П. 226
 Введенский А. 391
 Вегин П. 118
 Виноградов Л. 107, 376
 Винокуров Е. 29, 162
 Вирта Н. 30
 Вознесенский А. 115, 118—123, 127, 129—131, 377, 402
 Володин А. 139, 140
 Волошин М. 17
 Воробьев К. 162—165, 172, 176, 180, 181, 395
 Высоцкий В. 137

 Галич А. 9

 Генис А. 363, 404
 герой 20—23, 31, 52, 62, 94, 95, 106, 242
 Герчук Ю. 360
 Герштейн Э. 52
 Гинзбург Л. Я. 87, 301
 Гладилин А. 151—153, 159, 161
 Глазков Н. 376
 Голомшток И. 18, 361
 Гольдштейн А. 337
 Гончаров Ю. 164
 Горбовский Г. 117
 Гордин Я. 383
 Горланова Н. 336
 Городецкий С. 383
 Горький М. 15—17, 75
 Гранин Д. 96, 97, 182, 183, 271
 Грекова И. 217, 218, 221, 333
 Григорьев О. 379, 391, 393—396
 Грин А. 15
 Грифицов Б. 109
 Гроссман В. 179, 204—221, 247, 270
 «В городе Бердичеве» 205
 «Все течет» 208, 214, 219
 «Жизнь и судьба» 205, 206, 208—211, 220, 247
 «За правое дело» 206—209
 «Народ бессмертен» 179, 206, 208
 гротеск 16, 276, 319, 363, 371, 397, 400
 Грэм Р. 393
 Губанов Л. 376
 Гудзенко С. 29, 131, 162

 Давыдов Ю. 204
 Даль В. 288
 Даниеля Г. 90
 Даниэль Ю. (Николай Аржак) 21, 22, 91, 360—362, 370—373, 375
 Джойс Д. 24, 78
 Дикушина Н. 301
 диссиденты 246, 362

дневник лирический 142—
145, 153, 243
Довженко А. 175
Довлатов С. 9
документализм 96, 101, 329
Дорош Е. 100
Достоевский Ф. 13, 14, 51,
73, 78, 316
Друнина Ю. 162
Друскин Я. 376
Друце И. 338
Дувакин В. 361
Дудин М. 29, 131, 162
Дудинцев В. 96, 183—189, 271
«Не хлебом единым» 96,
183—189, 271

Евтушенко Е. 115, 118, 121—
131
Еременко А. 190
Еремин М. 376
Ерофеев Вен. 382, 396
«Москва—Петушки» 382,
396
Ерофеев Вик. 79
Есенин С. 119, 226
Ефимов И. 151
Ефремов О. 90, 142

Жаккар Ж. Ф. 392, 393, 395
Железников В. 161

Заболоцкий Н. 15, 19, 91,
116, 391
Зайцев Б. 73
Залыгин С. 204, 222
Замятин Е. 19, 270, 343, 363
Зверев А. 90
Зенкевич М. 383
«Знамя» 7, 34, 92, 190,
209, 216, 223, 224, 234, 238—240
Золотусский И. 161, 189, 190
Зорин А. 96, 139, 141, 315
Зорин Л. 96, 139, 141
Зошенко М. 15, 30

Иванов Вяч. 19, 389
Иванов Вяч. Вс. 60, 314, 361,
363

Ионеско Э. 90, 392
Исаковский М. 29, 224—226,
234
Искандер Ф. 314
«исповедальная проза» 151—
162, 371

Кабаков И. 376
Каверин В. 91, 92, 102, 182, 337
Казакевич Э. 28—30, 95, 97,
114, 115, 343
Казаков В. 376, 378—382, 389
Казаков Ю. 91, 333, 338—
345, 350—352, 354, 356, 358, 359
Калатозов М. 90
Камю А. 90, 392
Кардин В. 216
Катаев В. 151, 183, 237
Кафка Ф. 363, 383, 392
Кеннан Дж. 301
Кирсанов С. 226
Кларк К. 22, 35, 185, 203
Коган П. 117
Жожевников В. 209
Козинцев Г. 90
Комина Р. 15
Кондратов А. 259
Кондратьев В. 181
концептуализм 391, 397, 400,
402
Копелев Л. 275, 287
Коржавин Н. 91, 119, 222
Косыгин А. 361
Кочетов В. 30, 91, 182, 224, 246
Краковский В. 151, 153
Крапивин В. 161
Красовицкий С. 376
Кривулин В. 376, 379
Крон А. 90
Кропивницкий Е. 376, 396
Крученных А. 376, 378, 379
Крымова Н. 90
Кузмин М. 17, 383
Кузнецов А. 151, 152, 161
Кузнецов М. 190, 301
Кузьминский К. 378
Кулаков Вл. 378, 397, 404
Куллэ С. 376
Кульчицкий М. 117

- Куранов Ю. 338
 Кушнер А. 117, 379
- Лебедев А. 105
 Левин Ю. 360
 «лейтенантская проза» 163—164
 Ленин В. 95, 144, 216, 289, 297, 311
 изображение в период «оттепели» 95
 Леонов Л. 6, 33—35, 39, 41, 43, 45, 46, 48—51, 70—72, 75, 87, 139
 «Русский лес» 6, 34, 35, 38, 50, 71, 72, 75—77
 Леонтьев А. 387, 389
 Лесков Н. 73
 летопись 309
 лианозовцы-поэты 376, 391, 396, 397, 400
 Лимонов Э. 403
 Липкин С. 116, 205, 207, 212
 «Литературная Москва» 91, 97, 101, 102, 242
 Лиханов А. 161
 Лихачев Д. 309, 383
 Лобанов М. 34, 154, 338
 Лосев Л. 94, 376
 Луговской В. 243
 Лукач Д. 269
 Луконин М. 29, 162
- Макаренко А. 23
 Макаров А. 160, 404
 Македонов А. 130, 136, 233, 404
 Максимов В. 362
 Малевич К. 19, 389
 Манделштам О. 19, 24, 25, 90, 314
 Манн Т. 75
 Мартынов Л. 99, 116
 Марьев Б. 118
 Матусовский М. 226
 Маяковский В. 116, 119, 224, 280, 386, 387, 399, 403
 Медведев А. 393
 Медынский Г. 30
- Мележ И. 204
 мелодрама лирическая 139—142
 метажанр 22, 35, 165, 182, 189, 230
 Михайловский Б. 17
 Михельсон М. 288
 модернизм 9, 13—15, 18, 19, 25, 77—79, 81, 86, 270, 363, 376, 393
 монологизм 188, 298
 «монументальный рассказ» 114, 261, 267, 343
 Мюллер Б. 380
- Набоков В. 3, 6, 9, 24, 52, 60, 75—84, 86, 88
 Нагибин Ю. 338
 Найман А. 117
 направление литературное 9—11, 14, 16, 20, 22, 24
 натурализм 16, 96, 142, 175, 294, 320, 336, 397
 натуралистическая образность 167, 168
 психологический 29, 117, 164, 175, 179
 Незвестный Э. 90, 162
 Некрасов Вик. 28, 29, 164, 167, 170, 172
 Некрасов Вс. 117, 376, 377, 379, 397, 400—402
 Немзер А. 276
 неоавангард 375—378
 неосентиментализм 16, 337
 неофутуризм 379
 Непомнящая К. 366, 367
 Нива Ж. 272, 302
 Никитин С. 226, 338
 Николаева Г. 30, 182, 183, 271
 Никонов В. 90
 Никонова Ры 376
 Нилин П. 145, 147, 148, 150, 151
 Ницше Ф. 13, 75
 Новиков Вл. 367, 383, 388
 «Новый мир» 6, 91, 221, 224, 259

- Нурпеисов А. 204
- ОБЭРИУ**, обэриуты 377, 379, 392, 393
- Овечкин В. 96—102, 184
«окопная правда» 176
«Октябрь» 91, 119, 121, 190, 236, 369
- Окуджава Б. 121, 131—139
- Олейников Н. 391
- Олеша Ю. 19, 90
- Орлов В. 236, 151
- Орлов С. 29, 131, 162
- Осовский П. 90
- Островский Н. 21, 23
- Павленко П. 30
- Павлычко Д. 118
- Палиевский П. 301
- Панин Д. 275
- Панова В. 29
- парадигма художественности 25, 87
- пародия, пародийность 17, 126, 376
- Пастернак Б. 19, 25, 28, 33, 51—60, 63, 64, 69—76, 87, 88, 91, 116, 119, 316, 325, 332, 360, 383
- пастиш 382
- Паустовский К. 15, 16, 32, 33, 92, 93, 163, 184, 338, 360
- Первенцев А. 30
- Петровых М. 116
- Платонов А. 25, 30, 90, 317
- Полевой Б. 29
- полифонизм 188
- Полухина В. 188
- Померанцев В. 92, 93, 98, 261, 333
- Поспелов Г. 335
- постмодернизм 6, 9, 13, 14, 19, 23, 24, 88, 152, 161, 363, 393, 402
- постреализм 9, 19, 25
- поток художественный 12, 143, 181
- «правда жизни» 20—22, 96
- Пригов Д. А. 376, 402, 404
- Приставкин А. 151
- Пришвин М. 15, 32, 33, 91, 339
- Пропп В. 186, 187
- «простой советский человек» 105, 114, 115, 227, 245, 259, 333, 334
- Пруст М. 78, 79, 84, 325
- психологический параллелизм 147, 347, 349, 356
- Пушкин А. 369, 370, 383
- Рабин О. 90, 376, 396
- Радзинский Э. 139, 141
- Распутин В. 6
- Рассадин С. 105
- рассказы 163, 261, 316, 320, 340, 347, 368
- реализм классический 67, 93, 359
- Рейн Е. 117
- Ремарк Э. М. 161, 166, 175
- Ремизов А. 17, 19, 73, 363
- Роднянская И. 360
- Рождественский Р. 115, 118, 121, 122, 128, 129, 131
- Розов В. 90, 115, 139—142
- роман
- воспитания 181, 271
 - идеологический 181, 208, 271, 276, 282
 - исторический 15
 - панорамный 30, 210
 - производственный 23, 30, 33, 181—183, 185, 187—189, 271, 273, 274, 276, 294
 - хроника 190, 192, 197, 310, 311
 - эпический 190, 198, 203, 204
- романизация 22, 23, 182, 187, 233
- Росляков В. 164, 165, 180
- Рошин М. 139, 333
- Рубинштейн Л. 376, 400, 402
- Рязанов Э. 90
- «самиздат» 9, 92, 361
- Самойлов Д. 91, 379
- Сапгир Г. 117, 376—379, 397
- Сарнов Б. 175

- Сартр Ж. П. 90, 392
 Сатуновский Я. 117, 376, 377, 379, 397
 Светлов М. 15, 225
 Северянин И. 381, 382, 399
 Седакова О. 376
 Сельвинский И. 226
 Семенов Г. 338
 Семенов Ю. 151, 154
 Семин В. 333, 335, 336
 сентиментализм 13, 136, 338
 Сергеев А. 376
 Сигей С. 376
 Сидур В. 162
 Симонов К. 93, 170, 179, 184, 189, 190, 192—204, 206, 213, 219, 222, 272
 симулякр 24
 Синенко В. 291
 Синявский А. (Абрам Терц) 20—23, 91, 129, 359—370
 сказ 38, 73, 364
 сказочность 22, 137, 229
 Слуцкий Б. 91, 94, 117, 245
 Смеляков Я. 116, 243, 248
 Смирнов С. С. 96, 97, 190
 Смуул Ю. 142, 143
 Соколов Саша 9
 Солженицын А. 91, 114, 220, 246, 247, 260—263, 265, 267—274, 276, 277, 279, 285—287, 290, 291, 293—295, 298—310, 312—315, 318, 362, 404
 публицистика 315
 «Архипелаг ГУЛАГ» 300—303, 306, 307, 315
 «В круге первом» 268, 271—274, 293—295
 «Красное Колесо» 300, 308—313
 «Матренин двор» 261—263, 265, 268, 269
 «Один день Ивана Денисовича» 260, 261, 263, 267, 268, 269
 «Раковый корпус» 295, 296, 300
 Сологуб Ф. 363
 Солоухин В. 142, 143
 Соснора В. 376, 377, 379, 383—387, 402
 социалистический реализм 9, 19—21, 32, 34, 35, 41, 50, 93, 96, 204, 221, 269, 362
 соцреализм с «человеческим лицом» 87, 95, 160, 220
 Ставский Э. 151
 Сталин И. 23, 29, 104, 106, 195, 198, 200, 208, 211, 215, 217, 242, 244—246, 272, 276—279, 289, 320
 стиль 10, 63, 80, 99—101, 159, 225
 Стратановский С. 376
 Страшнов С. 221, 229, 234
 субъектная организация повествования 106, 188
 Сулейменов О. 118
 Сурков А. 31, 98, 224
 Сухарев Д. 119
 Сэлинджер Д. 152
 Таланкин И. 90
 «тамиздат» 92
 Тарковский Андрей 90
 Тарковский Арс. 116, 379
 «Тарусские страницы» 91
 Татлин В. 19
 Твардовский А. 23, 29, 91, 116, 221—230, 232—235, 237—242, 244—252, 254, 256—259
 «Василий Теркин» 23, 227, 230, 231, 233, 235, 245
 «Дом у дороги» 29, 233
 «За далью даль» 237, 238, 241, 242, 245—250
 «Из лирики этих лет» 248, 250, 252, 253
 «По праву памяти» 247, 248, 250, 259
 «Страна Муравия» 23, 227, 229, 230
 «Теркин на том свете» 91, 223, 233—236, 256
 Тендряков В. 96, 102—104, 268
 течение литературное 9, 11, 14
 Товстоногов Г. 90

Толстой А. Н. 15, 17, 271
Толстой Л. Н. 13, 73, 201, 220,
256, 298, 299, 309, 316, 339
Топоров В. 301
Трифонов Ю. 336
Тряпкин Н. 226
Тушинова В. 29, 162
Тынянов Ю. 19, 312
Тюпа В. 7, 25, 377, 385

Уайльд О. 383
Уфлянд В. 376, 377, 379

Фадеев А. 22, 31, 70, 93, 242
Федин К. 15, 70, 314, 364
Федоров Вас. 123, 243
физиология литературная 327,
335, 336, 371
Финк Л. 41, 42
Фолкнер У. 90
Фраерман Р. 16, 337
Фрейденоберг О. 52, 63, 69
фронтовая лирическая по-
весть 162, 166, 168, 170, 171,
173, 174, 176, 178—181
фронтовая поэзия 117
Фуко М. 302

Хазанов Б. 373
Хансен-Лёве А. 378
хаос / хаотическое в литера-
туре 12—14, 25
Харджиев Н. 376
Хармс Д. 24, 382, 391, 393, 394
Хемингуэй Э. 90, 155, 161, 375
Хлебников В. 378, 383, 391,
392
Холин И. 117, 376, 379, 397—
400
Холмогоров М. 354
хоровая лирика 226, 227
Хромов В. 376
хронотоп 40, 82, 166, 176, 178
Хрушев Н. 89, 91, 98, 222, 236

Цветаева М. 90, 91, 119, 130,
369, 383, 386
Целков О. 90

Чалмаев В. 177
Черниченко Ю. 100
«чернуха» 336, 395, 396
Чертков Л. 376
Чехов А. 17, 270
Чиатурели М. 30
Чуковская Л. 73, 241, 361
Чупринин С. 94, 404
Чухонцев О. 379
Чухрай Г. 90, 115, 162

Шаламов В. 6, 25, 73, 268,
270, 273, 292, 316—325, 327—
329, 332, 360, 361
Шварц Евг. 16
Шварц Елена 376
Шемякин М. 90
Шкловский В. 19
Шкловский Е. 300
Шмелев И. 15, 73, 270
Шолохов М. 6, 15, 32, 105—
108, 110, 111, 113, 114, 261, 263,
361
Шопенгауэр А. 13
Шпанов Н. 31
Штемлер И. 151
Штурман Д. 308
Шугаев В. 161
Шукшин В. 6, 268

Щеглов М. 44

Эпосность 22, 23, 182, 233
Эпштейн М. 402
Эренбург И. 89, 92, 93, 206,
207
Эриксон Э. 302
Эткинд Е. 207
этология 335
Эфрос А. 90, 142

«Юность» 120, 151, 152—
154, 160

Якобсон А. 361
Янечек Д. 388
Яшин А. 95, 96, 101, 102

ОГЛАВЛЕНИЕ ТОМА 2

Часть вторая

«Семидесятые годы» (1968—1986)

Глава I. Культурная атмосфера

Глава II. Дальнейшие мутации соцреализма

1. Новые версии жанра «народной эпопеи» (Ф. Абрамов, П. Проскурин, А. Львов и др.)
2. Исторический и идеологический романы (С. Залыгин, В. Дудинцев и др.)
3. Трансформации «положительного героя» (Д. Гранин, А. Гельман, Б. Можаяев, Ч. Айтматов и др.)

Глава III. «Тихая лирика» и «деревенская проза»

1. «Тихая лирика» и сдвиг культурной парадигмы
 - 1.1. Поэтический мир Николая Рубцова
 - 1.2. От социального к экзистенциальному: путь Анатолия Жигулина
 - 1.3. Полюса «тихой лирики» (С. Куняев, Ю. Кузнецов)
2. Феномен «деревенской прозы»
 - 2.1. «Привычное дело» (1966) и «Плотницкие рассказы» (1969) Василия Белова
 - 2.2. Повести Валентина Распутина
 - 2.3. Открытия и тупики «деревенской прозы»
3. Василий Шукшин
4. Виктор Астафьев

Глава IV. Гротеск в поэзии и прозе

1. К характеристике гротеска
2. Романтический гротеск
 - 2.1. Александр Галич
 - 2.2. Владимир Высоцкий
3. Социально-психологический гротеск: Василий Аксенов
4. Карнавальный гротеск
 - 4.1. Юз Алешковский
 - 4.2. Владимир Войнович
 - 4.3. Фазиль Искандер

Глава V. Интеллектуальная тенденция

1. Пафос мысли и принцип притчевости
2. Художественно-документальные расследования (А. Адамович «Каратели»)
3. Варианты притчеобразных структур
4. Юрий Домбровский
5. Юрий Трифонов
6. Василь Быков
7. Александр Вампилов
8. Фантастика братьев Стругацких

Глава VI. Новая жизнь модернистской традиции

1. Неоакмеизм в поэзии

- 1.1. «Старшие» неоакмеисты (Арс.Тарковский, Д.Самойлов, С.Липкин)
- 1.2. Неоакмеисты-«шестидесятники» (Б.Ахмадулина, А.Кушнер, О.Чухонцев)
2. «Мовизм» Валентина Катаева
3. Рождение русского постмодернизма (А.Битов, Вен.Ерофеев, Саша Соколов)
 - 3.1. «Пушкинский дом» (1964 — 1971) А.Битова
 - 3.2. «Москва — Петушки» (1969) Вен.Ерофеева
 - 3.3. Романы Саши Соколова

Рекомендуемая литература

Часть третья

В конце века (1986 — 1990-е годы)

Глава I. Культурная атмосфера

Глава II. Постмодернизм в 1980 — 1990-е годы

1. Постмодернистские тенденции в поэзии
 - 1.1. Московский концептуализм (Д.А.Пригов, Л.Рубинштейн, Т.Кириков)
 - 1.2. Поэзия необарокко (И.Жданов, Е.Шварц, А.Еременко, А.Парщиков)
2. Постмодернистская проза
 - 2.1. Татьяна Толстая
 - 2.2. Постмодернистский квазиисторизм (В.Пьецух, Вик.Ерофеев, В.Шаров)
 - 2.3. Евгений Попов
 - 2.4. Владимир Сорокин
 - 2.5. Виктор Пелевин
3. Драматургия постмодернизма
 - 3.1. Венедикт Ерофеев. «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985)
 - 3.2. Театр Нины Садур

Глава III. Судьбы реалистической традиции

1. Реалистическая традиция: кризис и переосмысление
Трансформация реалистической стратегии: роман
Георгия Владимова «Генерал и его армия»
2. Феномен «чернухи»: от неонатурализма к
неосентиментализму
Драматургия Н.Коляды

Глава IV. Постреализм: формирование новой художественной системы

1. Гипотеза о постреализме
2. Постреализм в литературе 1980 — 1990-х годов
3. Сергей Довлатов
4. Людмила Петрушевская
5. Владимир Маканин
6. Поэзия Иосифа Бродского

Заключение

Рекомендуемая литература

Предметно-именной указатель

ISBN 5-7695-1453-1



9 785769 514531