

Н. Л. ЛЕЙДЕРМАН и М. Н. ЛИПОВЕЦКИЙ

*Современная  
русская  
литература*

1950 — 1990-е годы

Том 2



  
ACADEMIA

Н. Л. ЛЕЙДЕРМАН и М. Н. ЛИПОВЕЦКИЙ

103

# СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

## 1950 — 1990-е годы

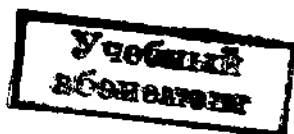
В двух томах

Том 2  
1968 — 1990

*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*

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*)

Библиотека  
Удмуртского  
государственного  
университета  
г. Ижевск

739495

Л42 **Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н.**  
Современная русская литература: 1950—1990-е годы: Учеб.  
пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т. 2: 1968—  
1990. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 688 с.  
ISBN 5-7695-1454-X (Т. 2)  
ISBN 5-7695-0957-0

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

Книга состоит из трех частей: первая посвящена — литературе «оттепели» (середина 1950-х—конец 1960-х гг.); часть вторая — так называемым семидесятым годам (конец 1960-х—середина 1980-х); часть третья — постсоветскому периоду (середина 1980-х—конец 1990-х гг.). В каждую часть в ряды с обзорными включены монографические главы, посвященные творчеству наиболее выдающихся писателей, а также главы, содержащие подробные разборы самых значительных или «знаковых» для данного периода произведений.

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

УДК 82.09(075.8)  
ББК 83я 73

ISBN 5-7695-1454-X (Т. 2)  
ISBN 5-7695-0957-0

© Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н., 2003  
© Издательский центр «Академия», 2003

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## Часть вторая «Семидесятые годы» (1968—1986)

Глава I. Культурная атмосфера .....	6
Глава II. Дальнейшие мутации соцреализма .....	17
1. Новые версии жанра «народной эпопеи» (Ф. Абрамов, П. Проскурин, А. Львов и др.) .....	17
2. Исторический и идеологический романы (С. Залыгин, В. Дудинцев и др.) .....	23
3. Трансформации «положительного героя» (Д. Гранин, А. Гельман, В. Можаев, Ч. Айтматов и др.) .....	30
Глава III. «Тихая лирика» и «деревенская проза» .....	47
1. «Тихая лирика» и сдвиг культурной парадигмы .....	47
1.1. Поэтический мир Николая Рубцова .....	48
1.2. От социального к экзистенциальному: путь Анатолия Жигулина .....	58
1.3. Полюса «тихой лирики» (С. Куляев, Ю. Кузнецов) .....	61
2. Феномен «деревенской прозы» .....	63
2.1. «Привычное дело» (1966) и «Плотничьи рассказы» (1969) Всилья Белова .....	64
2.2. Повести Валентина Распутина .....	73
2.3. Открытия и тупики «деревенской прозы» .....	80
3. Василий Шукшин .....	84
4. Виктор Астафьев .....	97
Глава IV. Гротеск в поэзии и прозе .....	135
1. К характеристике гротеска .....	135
2. Романтический гротеск .....	139
2.1. Александр Галич .....	139
2.2. Владимир Высоцкий .....	143
3. Социально-психологический гротеск: Василий Аксенов .....	148
4. Карнавальный гротеск .....	162
4.1. Юз Алешковский .....	162
4.2. Владимир Войнович .....	167
4.3. Фазиль Искандер .....	176
Глава V. Интеллектуальная тенденция .....	191
1. Пафос мысли и принцип притчевости .....	191
2. Художественно-документальные расследования (А. Адамович «Каратели») .....	195
3. Варианты притчеобразных структур .....	199
4. Юрий Домбровский .....	204
5. Юрий Трифонов .....	218
6. Василь Быков .....	260
7. Александр Вампилов .....	272
8. Фантастика братьев Стругацких .....	287
Глава VI. Новая жизнь модернистской традиции .....	297
1. Неоклассицизм в поэзии .....	297
1.1. «Старшие» неоклассицисты (Арс. Тарковский, Д. Самойлов, С. Липкин) .....	299

1.2. Неоакмеисты-«шестидесятники» (Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев) .....	314
2. «Мовизм» Валентина Катаева .....	333
3. Рождение русского постмодернизма (А. Битов, Вен. Ерофеев, Саша Соколов) .....	375
3.1. «Пушкинский дом» (1964—1971) А. Битова .....	381
3.2. «Москва—Петушки» (1969) Вен. Ерофеева .....	391
3.3. Романы Саши Соколова .....	401
Рекомендуемая литература .....	412

**Часть третья**  
**В конце века**  
**(1986—1990-е годы)**

Глава I. Культурная атмосфера .....	414
Глава II. Постмодернизм в 1980—1990-е годы .....	422
1. Постмодернистские тенденции в поэзии .....	426
1.1. Московский концептуализм (Д. А. Пригов, Д. Рубинштейн, Т. Кибиров) .....	427
1.2. Поэзия необарокко (И. Жданов, Е. Шварц, А. Еременко, А. Парщиков) .....	451
2. Постмодернистская проза .....	467
2.1. Татьяна Толстая .....	467
2.2. Постмодернистский квазиисторизм (В. Пьецух, Вик. Ерофеев, В. Шаров) .....	478
2.3. Евгений Попов .....	487
2.4. Владимир Сорокин .....	490
2.5. Виктор Пелевин .....	501
3. Драматургия постмодернизма .....	510
3.1. Венедикт Ерофеев. «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985) .....	511
3.2. Театр Нины Садур .....	516
Глава III. Судьбы реалистической традиции .....	521
1. Реалистическая традиция: кризис и переосмысление .....	521
Трансформация реалистической стратегии: роман Георгия Владимова «Генерал и его армия» .....	533
2. Феномен «чернухи»: от неонатурализма к неосентиментализму .....	560
Драматургия Н. Коляды .....	568
Глава IV. Постреализм: формирование новой художественной системы .....	583
1. Гипотеза о постреализме .....	583
2. Постреализм в литературе 1980—1990-х годов .....	588
3. Сергей Довлатов .....	598
4. Людмила Петрушевская .....	610
5. Владимир Макашин .....	626
6. Поэзия Иосифа Бродского .....	641
Заключение .....	668
Рекомендуемая литература .....	675
Предметно-именной указатель .....	676

---

---

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**  
**«СЕМИДЕСЯТЫЕ**  
**ГОДЫ»**  
**(1968 — 1986)**

---

---

---

---

## Глава I

# КУЛЬТУРНАЯ АТМОСФЕРА

---

---

### I

С середины 1960-х годов стали все отчетливее ощутимы симптомы «отката» от демократических завоеваний «оттепели». Газеты продолжали печатать все те же реляции с полей очередных битв за урожай, каждый полет в космос подавался как свидетельство превосходства советского строя над капитализмом, статистические сводки демонстрировали экономический прогресс страны и рост материального благосостояния народа. Однако в юбилейных статьях, посвященных видным деятелям страны, исчезали упоминания о причинах гибели почти каждого из них в 1937—1938 годах. Свержение Хрущева подавалось как защита демократических завоеваний. Свидетельством того, что далеко не все благополучно в стране победившего социализма, стала разработка экономической реформы, названной по имени председателя Совмина СССР косыгинской. Реформа эта, представлявшая собой робкую попытку дать хотя бы маленькую толику экономической самостоятельности производителям, освободить их от жесточайшей директивной регламентации сверху, была принята под фанфары и тихо спущена на тормозах. С 1963 года стали закупать зерно за границей. Полки магазинов становились все просторнее, очереди в продуктовые магазины все длиннее. Зато страна все чаще праздновала и ликовала.

Надежды на возможности демократического развития путем усовершенствования существующей государственной системы раята. Полная ясность наступила в августе 1968 года, когда танки стран Варшавского договора вошли в Прагу: тоталитарная макросистема не смогла допустить даже идеи все того же социализма, но «с человеческим лицом», нровозглашенной Дубчеком и его единомышленниками.

Идея светлого коммунистического будущего, которой власти десятилетиями манили народ, призывая нртерпеть очередные трудности, явно теряла привлекательность. И хоть Хрущев завершил XXII съезд КПСС обещанием: «Нынешнее поколение со-

ветских людей будет жить при коммунизме!» — в это уже никто всерьез не верил. Партийная идеология стала судорожно придумывать новые исторические вешки — появилась концепция многоступенчатого движения от социализма к коммунизму: неразвитой, развитой, высокоразвитой социализм. Из осторожности предупреждали, что конца этой лестнице пока не видать. Но и эта паллиативная идея уже не успокаивала и не обнадеживала — на нее почти не отреагировали. С середины 1960-х годов образовалось устойчивое двоемыслие: с трибун и кафедр произносились коммунистические заклинания, их выслушивали, по команде аплодировали, если требовалось — повторяли, но это все приобрело характер омертвело-го ритуала, который надо исполнять — по закоренелой привычке или из страха навлечь гнев власть предержащих<sup>1</sup>. А дома, на кухне, в приватном кругу, говорилось совсем другое.

Сложившаяся ситуация требовала выхода. Силы, пришедшие к власти в результате внутрипартийного переворота в 1964 году, видели его в возврате к «дооттепельным» порядкам. Но впервые за сорок лет, прошедших после уничтожения открытой оппозиции режиму, в стране стало подниматься движение в защиту тех мало-мальски демократических свобод, которые были завоеваны в годы «оттепели», против «отката» к сталинскому прошлому. Оно получило название «диссидентство» (от лат. *dissidens* — несогласный, противоречащий, инакомыслящий). В силу ряда причин ядро этого движения составили литераторы.

Подлинным началом диссидентства как общественного движения, вероятно, можно считать реакцию на затеянные властями в 1965 и 1966 годах суды над литераторами — Иосифом Бродским, обвиненным в тунеядстве, и Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, обвиненными в антисоветской пропаганде. Задуманные для устрашения непокорных, они превратились в обвинение режиму. Впервые за многие годы зазвучали голоса в защиту обвиняемых — и они не были малочисленны. Благодаря тому, что стенографические записи вели на судебных заседаниях Фрида Вигдорова, известная детская писательница, Мария Розанова, жена Синявского, и их добрые помощники, стали известны выступления об-

<sup>1</sup> В своем «Письме вождям Советского Союза» (1974) А. И. Солженицын писал: «Сегодня эта идеология уже только ослабляет и связывает вас. Она захламляет всю жизнь общества, мозги, речи, радио, печать — ложью, ложью, ложью. Ибо как же еще мертвому делать вид, что оно продолжает жить, если не пристройками лжи? Всё погрязло во лжи, и все это знают и в частных разговорах об этом говорят, и смеются, и нудятся, а в официальных выступлениях лицемерно твердят то, “что положено”, и так же лицемерно, со скукой читают и слушают выступления других — сколько же уходит на это впустую энергии общества! И вы — открывая газеты или включая телевизор, — вы сами разве верите сколько-нибудь в искренность этих выступлений? Да давно уже нет, я уверен» (Солженицын А. Публицистика: В 3 т. — Ярославль, 1995. — Т. 1: Статьи и речи. — С. 177).



шественных защитников на процессе Бродского (В. Адмони, Е. Эткинда) и последние слова подсудимых, не признавших свою вину. Достойное поведение подсудимых, и рождение института общественных защитников, и неофициальные стенографические отчеты — такого не было ни на одном политическом процессе за минувшие сорок лет.

Так родилась новая публицистика. Ее своеобразие определяется правозащитным пафосом, отсюда ее наиболее характерные и в высшей степени специфические жанры — открытое письмо (чаще всего — коллективное), последнее слово на суде, выступление общественного защитника, стенографический отчет с судебного заседания. Эти тексты, тайно распространяемые по всей стране, стали началом так называемого «самиздата». В дальнейшем возник самиздатовский журнал «Хроника текущих событий», в котором печатались материалы о нарушениях прав человека в СССР<sup>1</sup>.

Власти преследовали не только идеологов, выступавших с критикой режима, но и тех деятелей искусства, кто прямо отвергал соцреалистические догмы. Массовые репрессии уже были невозможны (с мировым общественным мнением приходилось считаться, особенно в пору «разрядки международной напряженности», или «детанта» 1970-х годов), но кого-то удавалось упечь в лагерь, кого-то — в психушки, кого-то «выдворить» из страны.

Однако диссидентское движение не убывало. Более того, его интеллектуальный накал с годами нарастал — именно в этом кругу наиболее интенсивно шла дискуссия о путях выведения страны из трясины, в которую она всё глубже погружалась. Центральное место в этой дискуссии заняли две концепции. Первая — концепция конвергенции, которую отстаивал академик А. Д. Сахаров в трактате «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» (1968). Впоследствии он кратко опреде-

---

<sup>1</sup> Первый выпуск «Хроники текущих событий» появился 30 апреля 1968 года, а к концу 1983 г. на Западе было опубликовано 64 выпуска. (См.: *Алексеева Л.* История инакомыслия в СССР // Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, Б. Вахтин, Н. Ордынский. — Минск; М., 1998. — С. 25 — 26.) В разные годы «Хронику текущих событий» редактировали С. Ковалев, А. Якобсон, И. Габай. Каждый номер журнала представлял собой тетрадку из 10 — 15 страниц, отпечатанных на пишущей машинке. Только факты, только информация — о новых судебных процессах, обысках, арестах, увольнениях с работы, принудительных госпитализациях, условиях содержания заключенных. Власти скоро почувствовали особую опасность, исходящую из «Хроники», — факты надо было либо опровергать, либо признавать. Вместе с тем, как вспоминает С. А. Ковалев, издание «Хроники» было сопряжено с особым типом ответственности: малейшая неточность в информации давала повод суду для обвинений в клевете. Сам Ковалев получил 7 лет лагерей плюс 3 года ссылки фактически на том основании, что из 2800 эпизодов, о которых сообщалось в семи номерах «Хроники», где он был редактором, следствию удалось опровергнуть только два эпизода. (См.: *Ковалев С.* Свобода приходит наяга // Известия. — 1998. — 30 апреля. — С. 2.)

лил суть идеи конвергенции следующим образом: «Процесс плюралистического изменения капиталистического и социалистического общества... Непосредственная цель — создать систему эффективную (что означает рынок и конкуренцию) и социально справедливую, экологически ответственную»<sup>1</sup>. Другая концепция была выдвинута А. И. Солженицыным в цикле статей («На возврате дыхания и сознания», «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», «Образованщина»). Полемизируя с Сахаровым, Солженицын выдвигает в качестве центрального понятия «живучесть национальной души» и выход из исторического тупика видит в возвращении страны к тем нормам жизни, которые, по его мнению, докону веку определяли своеобразие русской национальной жизни (авторитарные формы нравления, приоритет духовного начала над материальным, религиозность).

Трактат Сахарова и статьи Солженицына заняли центральное место в сборнике «Из-под глыб» (1974), который вышел нелегально в самиздате. С сахаровской идеей конвергенции перекликались опубликованные в «Правде» (1973) рассуждения академика П. Л. Капицы о глобальных проблемах (энергетической, экологической, сырьевой), решение которых возможно только усилиями всего мирового сообщества<sup>2</sup>. Пафосом единения всего рода людского проникнуты были статьи астрофизика И. С. Шкловского «О возможной уникальности разумной жизни во Вселенной»<sup>3</sup> и генетика В. П. Эфроимсона «Родословная альтруизма», где доказывалось, что нравственность заложена в самом генетическом коде человека<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Сахаров А. Д. Горький, Москва, далее везде // Знамя. — 1991. — № 10. — С. 98.

<sup>2</sup> См.: Капица П. Л. Дом наш — планета Земля // Наука и современное общество. — М., 1998.

<sup>3</sup> Вопросы философии. — 1976. — № 9. Статья завершалась следующим заключением: «Нам представляется, что вывод о нашем одиночестве во Вселенной (если не абсолютном, то практическом) имеет большое морально-этическое значение для человечества. Неизмеримо возрастает ценность наших технологических и особенно гуманистических достижений. Знание того, что мы есть как бы «авангард» материи если не во всей, то в огромной части Вселенной, должно быть могучим стимулом для творческой деятельности каждого индивидуума и всего человечества. В огромной степени вырастает ответственность человечества перед исключительностью стоящих перед ним задач. Предельно ясной становится недопустимость атактистических социальных институтов, бессмысленных и варварских войн, самоубийственного разрушения окружающей среды. Твердое сознание того, что никто нам не будет давать «ценных указаний», как овладевать Космосом и какой стратегии должна придерживаться наша уникальная цивилизация, должно воспитывать чувство ответственности за поступки отдельных личностей и всего человечества. Выбор должны делать только мы сами. Не подлежит сомнению, что диалектический возврат к весьма своеобразному варианту геоцентрической (вернее, антропоцентрической) концепции по-новому ставит старую проблему о месте человека во Вселенной» (с. 93).

<sup>4</sup> См.: Эфроимсон В. П. Генетика этики и эстетики. — СПб., 1995.

Приоритет традиционно-национальных ориентиров утверждал Л. Леонов: в «Раздумьях у старого камня» (1968) он писал о необходимости уважения к старине, едва ли не впервые после долгих лет запретов напомнил об этическом содержании идеи Бога. Приметным фактом литературной жизни рубежа 1960—1970-х годов стала полемика вокруг статей молодого критика Виктора Чалмаева<sup>1</sup>. Поэтические метафоры, которыми он описывал русский национальный характер («песенность природы», «стыдливая русская душа», «национальная одаренность, здоровье как черта величия русской души»), были, скорее, формой воплощения любви к своему народу самого критика, одним из первых отразившего возрастающую тягу общества к национальной самоидентификации (ибо прежние, идеологические критерии самоидентификации себя дискредитировали). Но когда этим метафорам придается значение чуть ли не научных формул, то они приобретают шовинистический характер. Poleмика с Чалмаевым велась неубедительно — при помощи шаблонных марксистских жупелов (например, статья А. Г. Дементьева)<sup>2</sup>. Склонность «неопочвенничества» к национализму стала отчетливо проступать в писаниях его адептов (М. Лобанов, С. Куняев, В. Кожин, П. Палиевский и др.).

Однако, если сторонники концепции конвергенции самым жесточайшим образом преследовались, то к носителям «неопочвеннических» идей отношение было более чем снисходительным. «Неопочвенничество» все-таки было в некотором роде фрондой. Для тоталитарной власти идеи национальной замкнутости представлялись куда более терпимым наполнением духовного вакуума, образовавшегося на месте «самого правильного учения», чем идеи, зывавшие к открытому взаимообогащению со всем миром. Своих «фрондеров» власти журили, но в обиду не давали<sup>3</sup>.

Зато альманах «МетрОполь» (1979), в котором были собраны произведения, не вписывавшиеся в соцреалистическую парадиг-

---

<sup>1</sup> См.: *Чалмаев В. Великие искания* // Молодая гвардия. — 1968. — № 3; *Его же. Невозможность* // Молодая гвардия. — 1968. — № 9. Пройдет почти два десятка лет, успеют ярко расцвести и потускнеть «деревенская проза» и «тихая лирика», и Чалмаев напишет: «Крестьянин, говоря по-старинному — мужик, не может быть объектом завышенных оценок, быть невероятным мессией, должным спасти и город, и прежде всего интеллигенцию, вечно виноватую перед ним. Ему навязывается роль не по силам» (*Чалмаев В. «Воздушная воздвиглась арка...»* // Вопросы литературы. — 1985. — № 6. — С. 116).

<sup>2</sup> См.: *Дементьев А. Г. О традициях и народности: Литературные заметки* // Новый мир. — 1969. — № 4.

<sup>3</sup> Защищая своих «фрондеров», власти не миловали даже видных функционеров. Стоило, например, А. Н. Яковлеву, в ту пору первому заместителю заведующего идеологическим отделом ЦК КПСС, выступить с критикой современных «почвенников» (*Яковлев А. Против антиисторизма* // Лит. газета. — 1972. — 15 ноября. — С. 4, 5), как он тут же был смещен со своего поста и отправлен в почетную ссылку, послом в Канаду, где пробыл до начала «перестроечных» времен.

му (некая «бульдозерная выставка литературы», по определению Вик. Ерофеева), был обстрелян из всех видов критического оружия, и с каждым из авторов расправились — одним (Вик. Ерофееву, Е. Попову) отказали в приеме в Союз писателей, других «выдавили» из страны (Аксенова, например, лишили гражданства в то время, когда он находился в заграничной командировке с чтением лекций)<sup>1</sup>.

## 2

Кризисные процессы шли и в эстетике. Начавшееся в годы «оттепели» отторжение от догм социалистического реализма усиливалось. Это выражалось прежде всего в нарастающем интересе к модернистским художественным системам. Знаком такого интереса стал коллективный труд Института мировой литературы (ИМЛИ) «Современные проблемы реализма и модернизм» (1965), в котором под прикрытием ритуальных фраз об ущербности «чуждого» нам искусства едва ли не впервые делалась попытка объективного анализа существенных явлений модернизма. Однако предпринятая французским теоретиком-коммунистом Роже Гароди в его книге «Реализм без берегов» (рус. пер. — 1966) попытка ввести Ф. Кафку, М. Пруста, Д. Джойса в «дозволенный» круг путем крайне расширительного толкования понятия «реализм» была отвергнута как ревизионистская.

Однако спустя несколько лет к ней фактически вернулись. Этому предшествовала робкая критика утвердившегося в советском литературоведении жесткого увязывания художественной формы с идеологией. В своем выступлении в ИМЛИ на конференции «Актуальные проблемы социалистического реализма» Е. Б. Тагер, сославшись на «Гернику» Пикассо, сделал вывод «о том, что произведение насквозь “авангардистское” по своему художественному строю может отвечать всем тем требованиям — идейным, общественно-политическим, гуманистическим, — которые мы предъявляем к произведениям социалистического искусства»<sup>2</sup>. Рассуждая таким образом, ученый поставил вопрос о реалистическом и модернистском искусстве как о разных «системах художественного

---

<sup>1</sup> История создания альманаха и последовавшей затем идеологической кампании вокруг него описана Виктором Ерофеевым в предисловии к переизданию книги. (См.: *Ерофеев В.* Десять лет спустя // МетрОполь: Литературный альманах / Сост. В. Аксенов, А. Битов, В. Ерофеев, Ф. Искандер, Е. Попов. — М., 1991.) Но на этот раз литвластям не удалось сломить или согнуть инакомыслящих. Пошеchinой руководству Союза писателей стал поступок старых поэтов Семена Лилкина и Инны Лиснянской, которые в знак солидарности с молодыми авторами «МетрОполя», не допущенными в Союз, сами вышли из Союза.

<sup>2</sup> *Тагер Е. Б.* О границах социалистического реализма // Актуальные проблемы социалистического реализма. — М., 1969. — С. 550. (Далее страницы указаны в скобках.)

видения», которые в равной мере способны говорить правду и ложь: «Наше духовное и общественное бытие многомерно и отнюдь не покоится в застывшем равновесии. И возникновение различных методов художественной трактовки этой сложной действительности, далеко не мирно сосуществующих друг с другом, а сталкивающихся в своеобразном соперничестве, диктуется отнюдь не стремлением избавить читателя от унылого однообразия, а внутренней необходимостью глубже и многогранней осознать жизненный процесс» (551).

Конечно же, игнорировать шедевры, созданные в XX веке вовсе не по соцреалистическим лекалам, было уже невозможно. Но как этот неоспоримый факт можно было соотносить с теоретической догмой о преимуществах метода соцреализма перед всякими другими методами, которые признавались ущербными? Вот тогда и родилась очередная паллиативная теория, провозглашавшая социалистический реализм открытой художественной системой. (Ее автором был академик Д. Ф. Марков<sup>1</sup>.)

После довольно бурных схоластических дискуссий утвердилась формулировка: социалистический реализм — открытая система форм правдивого отражения жизни. Это была та самая теория «социалистического реализма без берегов», против изобретения которой предупреждал Е. Б. Тагер в названной выше статье (544). Теперь любое сколько-нибудь талантливое произведение можно было, невзирая на его художественную специфичность, включать в почетный ряд достижений искусства социалистического реализма.

Правда, определенный прок от концепции соцреализма как открытой художественной системы был. Она позволила охватить исследовательским взглядом все поле литературы, создававшейся в стране в советское время. Только открывающееся разнообразие следовало обнимать понятием социалистического реализма. Тогда-то и появился целый ряд работ о типологии социалистического реализма, в которых под рубрикой «течение в направлении соцреализма» зачастую рассматривались иные (романтические, «просветительские», экспрессионистские) художественные системы<sup>2</sup>.

Теория соцреализма жила своей келейной жизнью. А искусство шло своими путями. *Семидесятые годы подтвердили одну из горьких,*

---

<sup>1</sup> Марков Д. Ф. Социалистический реализм — новая эстетическая система // Вопросы литературы. — 1975. — № 2.

<sup>2</sup> См., например: Егорова Л. П. Проблемы типологии социалистического реализма. — Ставрополь, 1971; Гей П. К. Художественное богатство литературы социалистического реализма. — М., 1971; Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. — М., 1971; Камина Р. В. Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие. — М., 1984; Зялышев А. П. Единство цели — многообразие поисков: О стилевых течениях в советской литературе. — Л., 1980.

но в то же время обнадеживающих истин: сильная литература появляется в тревожные времена, когда общество входит в полосу духовного кризиса — когда ощущается несостоятельность прежних представлений о действительности, когда дискредитировали себя прежние символы веры, когда назревает острая потребность в радикальном изменении существующего порядка вещей. Прорыв из-под глыб тоталитарного сознания, который начался в годы «оттепели», расшатывание жесткой парадигмы соцреализма и поиски иных путей художественного освоения действительности уже не удалось остановить в годы политического застоя и идеологических «заморозков». Более того, в то время, когда опять усилился идеологический гнет, именно в искусстве и прежде всего в литературе находила наиболее полную реализацию творческая, раскрепощающаяся энергия общества.

Конечно, режим всячески пытался держать в узде литературу. Всеми мерами поддерживалось искусство соцреализма: следствием этой поддержки стал даже такой феномен, как «секретарская литература» — творения руководящих чиновников Союзов писателей СССР и РСФСР, издававшиеся миллионными тиражами. Всяческими льготами власти старались перетянуть на свою сторону талантливых писателей — и не все выдерживали испытание соблазнами. Заигрывая с одними, запугивали других, препятствовали печатанию, устраивали гонения при помощи сервильной критики. Но времена ГУЛАГа все-таки были невозвратимы, всем закрыть рот и всех запугать уже не удавалось. Значит — хоть с трудом, хоть идя на вынужденные компромиссы, порой сильно покалеченная цензорскими ножницами, литература продолжала развиваться по своим законам.

### 3

Та фаза в развитии литературы, которая охватывает более полутора десятков лет (с конца 1960-х до середины 1980-х) представляет собой относительно целостный историко-литературный период, который мы условно называем «семидесятые годы». В семидесятые годы литература поднялась на новый качественный уровень — в ней уже стали обретать зрелость те художественные тенденции, которые только пускали робкие ростки в годы «оттепели». В этот период создали свои наиболее совершенные произведения Юрий Трифонов и Чингиз Айтматов, Василь Быков и Виктор Астафьев. В это время выросли и утвердились дарования Василия Шукшина, Александра Вампилова, Василия Белова, Валентина Распутина.

Сильные и яркие художественные тенденции оформились в национальных литературах: в Литве — расцвет романа «внутреннего монолога» (М. Слущикс, А. Беляускас, Й. Микелинскас), в Эстонии — рождение «иронической прозы» (Энн Ветемаа, Арво

Валтон, Лили Промет), в Грузии — философский эпос (О. Чиладзе, Н. Думбадзе, Ч. Амирэджиби).

При всем значительном многообразии литературных явлений — при почти демонстративном разномыслии художников и активнейшем поиске новых художественных путей была некая общая, базовая основа, которая питала это разномыслие и эти поиски. Углубляющийся с каждым годом тотальный духовный кризис определил одно *общее качество художественного сознания семидесятых — драматизм: драматизм как сознание того, что так дальше жить нельзя, драматизм как ситуация выбора, драматизм как мучительное состояние принятия решений.*

Не случайно на 1970-е годы приходится явный подъем драматургии. Показателен такой факт. Ленинская тема, входившая в обязательный «ассортимент» советской литературы, стала теперь значительно реже привлекать писателей (и это несмотря на столетний юбилей вождя, который с огромным размахом отмечался в 1970 году). Однако то, что все-таки было создано, приобрело, в отличие от нериода «оттепели», не лирический, а драматургический вид. В цикле публицистических пьес М. Шатрова «Революционный этюд (Синие кони на красной траве)» (1979), «Так победим!» (1983), «Дальше... Дальше... Дальше...» (1987) из документов «скомпонован» новый, драматизированный образ Ленина. Разницу между образами Ленина в драмах Шатрова, написанных в годы «оттепели» и в годы «зрелого застоя», отчетливо ощутил Олег Ефремов, в разное время поставивший почти все эти пьесы: «В “Именем революции” было общеромантическое и общеисторическое представление о наших истоках, Ленин был как бы литературным персонажем, включенным в чисто условную литературную ситуацию, где он с высоты, так сказать, абсолютного всезнания немедленно решал любые вопросы»<sup>1</sup>. В новых пьесах Шатрова предстал Ленин, растревоженный верхоглядством и комчванством, которые искажают его собственные идеи, сталкивающийся с советским бюрократизмом; Ленин, ощущающий необходимость крутого новорота страны с дороги военного коммунизма; Ленин, пытающийся приостановить утверждение тоталитарного правления.

Конечно, это был очередной мифологизированный и до обожествления идеализированный Ленин. В нем нерсонифицировалось то представление об идеале, каким он стал видеться людям семидесятых. Но на этот раз драматург использовал магию ленинского имени для выражения мыслей, оппозиционных тому образу мыслей и действий, которые стали официальной нормой: выбранными цитатами из самого Ленина он обличал тех, кто назы-

<sup>1</sup> Ефремов О. Слышать истории дыханье: (Заметки о пьесах Михаила Шатрова) // Комсомольская правда. — 1982. — 3 апреля.

вал себя «верными ленинцами». Не случайно эти пьесы Шатрова с огромным трудом пробивались на сцену.

В 1970-е годы публицистическая мысль, которая стремилась найти легальные пути к своему читателю, облачилась в театральные одежды. Родилось целое явление — так называемая *«производственная драма»*. Это были пьесы-диспуты. Нередко само сюжетное действие строилось как сцена дискуссии — например, заседания парткома (А. Гельман «Протокол одного заседания»). Часто динамика сюжетного действия и его разрешение являлись иллюстрацией к полемике, которую ведут между собой герои (И. Дворецкий «Человек со стороны»). Случалось, что одна «производственная пьеса» воспринималась как ответ на другую — например, в пьесе Г. Бокарева «Сталевары» видели полемику с «Человеком со стороны». Спор шел, казалось бы, о сугубо производственных проблемах (как добиться плановой себестоимости, как заставить людей работать на совесть и т. п.), но всегда у этих проблем обнаруживалась нравственная составляющая — либо как причина, либо как следствие.

Авторы «производственных пьес», независимо друг от друга, вскрыли новое драматическое противоречие — они обнаружили, что сложившиеся в социалистическом производстве (хозяйстве в целом) правила, критерии, нормы, традиции вступили в острейшее противоречие с нравственными законами, с правдой, с достоинством человека.

Остросоциальная «производственная драма» с обличением социального абсурда и поиском рецептов исправления жизни вернула зрителей в театральные залы. Потом в ней стал глуше первоначальный публицистический пафос, зато усилился анализ психологических аспектов отношений человека с социальным абсурдом: Пример тому — эволюция А. Гельмана от пьесы-диспута «Протокол одного заседания» к остросюжетной социально-психологической драме «Мы — нижеподписавшиеся» и к чистому психологическому эксперименту («Скамейка»). А рядом набирала силу собственно «интеллектуальная» драма (Г. Горин, Э. Радзинский, Ю. Эдлис). В таком пестром переплетении разнородных влияний и формировался дар Вампилова.

В этой ситуации обнаружилось, что соцреалистическая парадигма слабо конкурентоспособна. Она еще держится, но явно теряет былую силу. И вырождается — то в претендующую на монументальную величественность *«народную эпопею»* (А. Иванов «Вечный зов», П. Проскурин «Судьба», Г. Марков «Строговы», Г. Коновалов «Истоки»), то сползает в масскульт, превращая историю народа и трагические события эпохального значения в беллетристическую интригу или детективные сюжеты (исторические романы В. Пикуля, политические детективы Ю. Семенова).



Зато оказались востребованными художественные системы, более тяготеющие к модернистской парадигме. Видимо, нарастающее осознание социального (и метафизического) хаоса находило в них более адекватные формы выражения. Как раз на семьдесятые годы приходится рождение русского постмодернизма. Активизируются процессы взаимопроникновения разных художественных парадигм. В высшей степени показательны для этого времени «мовистские» эксперименты Валентина Катаева, соединяющего опыт реалистического проникновения в «диалектику души» с модернистским ощущением онтологического хаоса и постмодернистским скепсисом.

Об этих процессах пойдет речь во второй части.

---

---

## Глава II

# ДАЛЬНЕЙШИЕ МУТАЦИИ СОЦРЕАЛИЗМА

---

---

### 1. Новые версии жанра «народной эпопеи»

(Ф. АБРАМОВ, П. ПРОСКУРИН, А. ЛЬВОВ и др.)

В 1970-е годы продолжались начатые в период «оттепели» процессы расшатывания соцреализма как историко-литературной системы (литературного направления). Одна из показательных для этого времени тенденций — сдвиги в одном из авторитетнейших жанров соцреализма, который условно называют «народной (героической) эпопеей». Этот жанр формировался в течение 1920-х годов, его черты складывались в таких «поэмах в прозе», как «Железный поток», «Бронепоезд 14-69», наиболее явственно он обозначился в монументальном полотне Артема Веселого «Россия, кровью умытая» (1932). В литературе социалистического реализма именно этот жанр «заместил» собою роман-эпопею. В нем на высоком героическом уровне происходит полное слияние личности с народом в акте эпохального события, из недавней современности творится героическое предание. Подобного рода произведения появлялись сразу же после войны — на волне победного подъема. Это и первая редакция «Молодой гвардии» А. Фадеева и сценарий А. Довженко «Повесть пламенных лет», названный автором кинопоэмой, и «Знаменосцы» О. Гончара. Впоследствии этот жанр был дискредитирован помпезными опусами, вроде «Падения Берлина» и «Сталинградской битвы». Да и в период «оттепели» возвышенно-романтический пафос был не в чести, куда более важным представлялось аналитическое постижение «прозы жизни».

*Внутреннее напряжение в жанре героической эпопеи создается далеко не идиллическим отношением между романностью и эпопейностью<sup>1</sup>. Их борение глубоко содержательно — в нем отражается движение представлений о народном нравственном кодексе (а ему в*

---

<sup>1</sup> Не случайно такого рода произведения Г. Н. Пospelов предложил называть «героико-романическими эпопеями» (Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972. — С. 108).

эпопее принадлежит авторитет идеальной эстетической нормы) и о том, какое место в нем должны занимать человеческая самобытность, индивидуальные потребности личности.

В первых советских героико-романических эпопеях («Железный поток» А. Серафимовича, «Россия, кровью умытая» А. Веселого и др.) борение между эпопейным и романтическим началами завершалось безоговорочной победой первого: в том, что лично-стное входило в «роевое», без остатка растворяясь в нем, виделась закономерность исторического прогресса, так эстетически благо-словлялось воссоединение человека со своим народом.

В героико-романических эпопеях 1960—1970-х годов отношение между эпопейностью и романностью носит значительно более сложный характер. В этом смысле показательна тетралогия **Федора Абрамова** (1920—1983) «Братья и сестры».

Первые три книги: «Братья и сестры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), «Пути-перепутья» (1973) — это хроники села Пекашино. Хроника села оказалась у Абрамова очень емкой жанровой формой: она органически вбирает в себя семейные хроники (семей Пряслиных, Ставровых, Клевакиных, Лобановых, Нетесовых) и естественно выходит на просторы исторической хроники, охватывающей самое трудное время в жизни всей страны — Отечественную войну и первое послевоенное пятилетие. В свою очередь, историческая хроника здесь неотрывна от быта и труда деревни, она преломлена в жизни каждой семьи, в ее горе и радостях, в ее муках и надеждах. Для каждого из героев хроник Абрамова трагические годы отечественной истории вошли в будничную повседневность. Черные извещения о гибели кормильцев, споры в правлении о распашке колхозных угодий, детский труд подростков в лесу, любовь, ее защита и утрата, сопротивление недалковидным принципам хозяйствования на деревне — все это, по-хроникальному дробное и быстротекущее, приобретало личный характер, ибо осваивалось психологически через душевные метания героев и как бы «прозаизировалось» в их сознании.

Лишь эпический взгляд повествователя, охватывая все многообразные коллизии хроник, заставлял читателя почувствовать некий общий, высший конфликт, организующий движение жизни села Пекашино: это конфликт между тем, что отдельный пекашинец считал своим личным правом, и тем, чего требовал от него мир села. А ведь это собственно эпопейный конфликт. И подлинно эпическими героями, носителями народного эстетического идеала в хрониках Ф. Абрамова выступают только те, кто, преодолевая все препоны, внутренние и внешние, все соблазны, все «отдельное», приходил к деревенскому миру, возвращался к нему, как старый Ставров, или отказывался ради него от своего теплого счастья, как Анфиса Петровна, или, не ища доли полегче, чест-

но, как Михаил и Лизка Пряслины, с детства взваливал на себя тяжкий груз крестьянских забот.

Однако сами герои первых трех хроник Абрамова, погруженные в прозаические заботы своего времени, не видят его эпической ценности.

И вот появилась четвертая книга — «Дом» (1978). Пекашино семидесятих годов, прозаическая упорядоченность жизни, материальный достаток, новые конфликты, которые можно определить словами Виктора Розова — «испытание сытостью». Дистанция времени и новые драматические коллизии в деревне 70-х годов потребовались автору для выработки итогового взгляда на прошлое народа. Сейчас, возвращаясь памятью к суровым, изнурительным, голодным годам войны и восстановления, Михаил Пряслин да и другие пекашинцы открывают в них то состояние духовного подъема, самоотверженности, а главное — то единство всех и каждого, которое они сегодня, в наши дни, осознают как главную ценность, как идеальное, героическое состояние мира.

В свете современности, освещающей прошлое и оценивающей его, вся тетралогия Федора Абрамова обрела законченный характер, стала монументальной народной эпопеей. Эта эпопея выросла из романов-хроник, сохранила их в себе, не утратив ни на миг интереса к личности, к внутренней жизни человека, сочувствия к его праву на свое, особенное «я» и сознания неизбежного драматизма отношений между личным и общим.

Примечательно, что эпопейный, оценочно-завершающий взгляд на прошлое принадлежит в тетралогии Абрамова не условному повествователю, не всезнающему сказителю, а самим героям, великим и грешным, мудрым и простодушным, земным сыновьям своего народа. Они сами, опираясь на свой жизненный опыт, превращают свое недавнее прошлое в «предание», они сами определяют «начала» и «вершины» национальной истории, то есть сами творят то, что М. М. Бахтин называл «миром эпопеи»<sup>1</sup>.

Так через взаимодействие романного и эпопейного принципов в тетралогии Ф. Абрамова открывается сам народ как сложное, противоречивое со-бытие личностей. И высшей силой, преодолевающей все внутренние противоречия и обеспечивающей единство народа, становится то эпопейное самосознание, то твердое представление о героических «вершинах», которое вырабатывает современный человек из народа в качестве своих личных нравственных и философских ориентиров. В активно протекавшем в 1970-е годы взаимодействии между эпическим романом и традицией героического эпоса с особой отчетливостью отразился динамический и противоречивый процесс художественного пости-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456, 457.

жения отношений между личностью и народом, человеком, обществом и историей. Эпический роман традиционно рассматривает личное в свете общего, судьбу человека в свете исторических обстоятельств. Но никогда прежде в эпическом романе не раскрывалась с такой силой исторически созидательная роль самосознания личности и самосознания народа.

*Поиск эпической со-бытия, то есть гармонии между человеком и миром, определил динамику внутреннего развития и преемственности различных форм эпического романа в 1960—1970-е годы.* Герой эпоса 1970-х — это человек, осознавший объективную ценность личностного начала. Он вступает в народ не как слуга, а как равнодостоинная со всем народом величина. Он не приемлет никаких компромиссов, которые ущемляли бы его потребность в свободном развитии.

Этими препятствиями к свободному самоосуществлению личности в народных эпопеях 1970-х годов, как правило, оказываются идеологические табу и партийные догмы, диктат тоталитарной власти. Против них бунтует Захар Дерюгин из «Судьбы» П. Проскурина, отстаивая свое право на любовь к Маше Поливановой, с ними никак не хочет примириться абрамовский Михаил Пряслин. И в народных эпопеях Проскурина и Абрамова те персонажи, которые несут на своих плечах миссию народных заступников, становятся жертвами партийно-государственных догм: Захара Дерюгина райком снимает с должности председателя колхоза, и великолепный дар хозяина земли пропадает втуне, а Лукашина засаживают в тюрьму, где тот и гибнет. Однако как раз в сооставлении с партийными и властными нормами обнаруживают свою справедливость все те же «простые законы нравственности», которые были выработаны народом за многие века. Если взглянуть с этой стороны на народные эпопеи 1970-х годов, то они консервативны по своему пафосу, ибо эстетически дискредитируют идеологические мифологемы, претендовавшие в советское время на роль эпических святынь, и восстанавливают авторитет все тех же народных этических представлений, которые еще со времен Гомера выступали в роли высшего эстетического критерия в героических эпопеях.

Но в системе этических координат народных эпопей 1970-х годов не умаляется значимость индивидуального, наоборот, открывается неповторимость каждого из эпических персонажей, высокая ценность личностного начала. И оттого традиционное для героического эпоса утверждение приоритета общенародного над индивидуальным приобретает в народных эпопеях 1970-х годов обостренно трагедийный характер — становится ясно, какие же колоссальные потери несет личность, подчиняясь общенародной необходимости, насколько же обедняет себя человек, отказываясь во имя блага народа от своего счастья, зажимая свою душу в ку-

лак, и как много теряет мир оттого, что эпический герой не реализует свой могучий духовный потенциал.

Все это сильно колеблет мир народной эпопеи, не дает ему обрести завершенность, перейти в область величавого предания, хотя сами авторы всячески пытаются утвердить эпического героя на высоком героическом уровне и закрепить авторитет народного опыта в качестве высшего эталона мудрости земной. Для этого они вводят в текст *вставные жанры* из арсенала фольклора (героическая легенда о давнем подвиге защитников Смоленска в «Судьбе» П. Проскурина, подглавка «Из жития Евдокии-великомученицы» в абрамовском «Доме», лукавые «лебяжинские сказки» в «Комиссии» С. Залыгина). Эти вставные жанры должны, по замыслу авторов, «заразить» собою весь дискурс: придать ему эпическое звучание, возвысить прозаическую реальность до уровня героического предания, а главное — непосредственно ввести отстоявшийся народный опыт в живую современность в качестве высшей этической инстанции.

И все же такие мутации в той или иной мере позволяли классическому жанру соцреализма сохранять свою жизнестойкость. Когда же в колоссальных масштабах монументальной эпопеи главной мерой вещей остается идеологическая норма, а носителем высшей народной мудрости и одновременно народным заступником предстает цартиный чиновник (секретарь рай-, гор- или обкома, а то даже секретарь ЦК), происходит разложение художественного феномена, идет деградация искусства — отсутствие свежей идеи, смелых и новых воззрений на личность и народ оборачивается описательностью, композиционной рыхлостью, риторичкой и натужной монументальностью. Именно этот процесс наблюдается в эпических полотнах, подобных тем, которые создавали Г. Марков («Сибирь», «Грядущему веку»), А. Иванов («Вечный зов»), А. Чаковский («Блокада»).

Но тогда же, в 1970-е годы, явилось произведение, которое можно назвать *иронической народной эпопеей*. Это роман **Аркадия Львова «Двор»** (1975). История небольшого одесского двора и его обитателей, начиная с семнадцатого года и вплоть до «оттепели», собрала в себе всю историю советского общества. Да и весь дворový коллектив представляет собой микромодель советского общества — здесь есть свой маленький вождь (Иона Дегтярь, освобожденный парторг фабрики), который, правда, не выдвигает собственные идеологемы, зато старательно пропагандирует то, что написано в газетах и в «Блокноте агитатора»; есть свои малосознательные граждане, с которыми надо вести серьезную воспитательную работу, есть чуждые элементы, которые надо выводить на чистую воду.

Но в массе своей обитатели одесского двора — это самые рядовые, среднестатистические носители советского менталитета, и

история страны преломляется в массовой психологии, послушно следующей за идеологическими директивами, заменившими для советских людей традиционные эпические константы («волю богов», «законы природы», «заветы предков»). Уменьшенный до размеров городского двора, советский образ жизни со всеми своими ритуалами, формами общения, массовыми действиями (праздничными шествиями, «проработками» на собраниях, разъяснительными беседами, всякого рода проверками) выглядит по-домашнему привычным и в то же время гротескно-комичным.

Сознание жителей двора с благоговением воспринимает очередные официальные идеологемы, творит на их основе свои микромифы, которые находятся в жестоком разладе с мрачной реальностью, но зато дают успокоительное объяснение происходящему (будь то массовые аресты в конце 1930-х годов или «дело врачей» в начале 1950-х) и позволяют сохранять душевный гомеостаз. Да и повествование в романе Львова представляет собой очень своеобразный сказ — оно стилизовано под речь «совка», старающегося говорить вполне респектабельно, тем слогом, который ему кажется литературным, идейно выдержанным, а на самом деле неискоренимо зараженным одесским жаргоном. Поэтому весь дискурс в романе «Двор» приобретает диалогический характер — за серьезным словом безличного новостователя слышится горько-ироническая интонация автора-творца.

Сам Аркадий Львов так объяснял суть того художественного мира, который он воссоздал в своем романе: «Для меня это тоже грандиозный миф. Самое страшное, что пережито нами, это не результат только чьей-то конкретной вины. Сталин Сталиным, как, впрочем, и иные исторические фигуры. Хрущев. Брежнев. Черненко. Тотальный контроль над людьми и обществом, в котором они живут, это не только «верхи», а и «низы», то есть мы сами. У меня в романе этот контроль существует и во дворе, и в самом доме, и в каждой семье... К слову, такие проблемы были и есть и за пределами нашего отечества»<sup>1</sup>. Романист здесь выделил одну, наиболее мрачную грань советского массового сознания, но она-то в наибольшей степени дискредитирует претензии соцреалистической народной эпопеи на героизм, на высокий пафос, на воплощение вечных общественных ценностей, носителем которых всегда выступал традиционный героический эпос. Кроме того, по мнению А. Львова, в этой «совковой» мерзости уродливо проявилось качество любого массового сознания, без тоталитарного духа, — считает автор романа «Двор», — не обходится никакая «соборность», никакое «роевое начало», никакая «общинность».

---

<sup>1</sup> Цит. по: Баруздин С. Возвращение (Об Аркадии Львове) // Львов А. Двор. — М., 1992. — С. 7, 8.

## 2. Исторический и идеологический романы

(С. ЗАЛЫГИН, В. ДУДИНЦЕВ и др.)

В 1970-е годы расшатывание соцреализма как историко-литературной системы приобретает лавинообразный характер. Особенно отчетливо эти изменения видны на примере «фирменных» жанров соцреализма, таких, как исторический и идеологический романы. Свидетельство тому — следующие явления, о которых скажем вкратце.

(1) *Мутации «романа о коллективизации»* — очень специфического феномена соцреализма, канон которого заложен был шолоховской «Поднятой целиной». Эти мутации проходили по двум вариантам. Вариант первый: сохранение шолоховской схемы с некоторой перекодировкой функций основных персонажей («Кануны» В. Белова, «Мужики и бабы» Б. Можаяева). Вариант второй: полемическое перевертывание шолоховской схемы («Касьян Остудный» И. Акулова, «Драчуны» М. Алексеева)<sup>1</sup>.

Оба новых варианта «романа о коллективизации» по своему пафосу противоположны шолоховскому канону. Если у Шолохова коллективизация изображалась как процесс эпического значения — как возникновение на месте разрозненной, раздираемой классовыми антагонизмами русской деревни новой общности, новой, скрепленной узами социального равенства и коллективного труда цельности, то во всех новых «романах о коллективизации» насаждение колхозного строя предстает как насильственное разрушение крестьянского «мира», противное самим законам жизни людей на земле, как явление антиэпическое.

---

<sup>1</sup> Справедливости ради следует вспомнить, что новый взгляд на коллективизацию и на весь период 1930-х годов впервые был представлен в неоконченном романе Эм. Казакевича «Новая земля. (Картины советской жизни)», над которым писатель работал с 1958 года вплоть до своей смерти в 1962 году. Роман должен был охватить исторический отрезок с конца 1920-х до середины 1950-х годов. Казакевич успел написать только начальные главы, но они дают представление о масштабности замысла и глубине проникновения автора в драматическую судьбу отдельного человека и всего народа в эту эпоху. Именно здесь впервые были описаны трагические сцены «раскулачки», азарта дозволенного властью грабежа — когда на глазах молоденькой крестьянской девчушки Настеньки Ошкуркиной ее вечерашние закадычные подружки весело рожются в сундуке с ее приданым. Здесь и мучительное состояние Настенькиного брата Фели, которого ждет исключение из вуза за сокрытие «кулацкого происхождения». Есть и совершенно неожиданные картины Москвы 1930-х годов: в приемной у «всесоюзного старосты» Калинина, который в окружении своей охраны сам выглядит арестантом, предчувствия апокалиптических времен, чисток и арестов наряду с упованиями на нового царя, каким видится старому изпману Сталину, стоящий на Мавзолее... Эти главы были опубликованы в журнале «Урал» (1967. — № 3), отдельные фрагменты и наброски включены составителем Г. О. Казакевич в сборник Казакевича «Слушая время»: Дневники. Записные книжки. Письма. (М., 1990).



Однако между двумя этими версиями «романа о коллективизации» есть и немаловажные различия. Различия — в объяснении источников разлада и механизмов его осуществления. Так, *В. Белов* в «*Канунах*» (ч. 1—3. — 1972—1984; ч. 4. — 1989—1991) и *Б. Можжев* в «*Мужиках и бабах*» (кн. 1. — 1972—1973; Кн. 2. — 1978—1980) источник трагедии русского крестьянства ищут прежде всего в не самого деревенского мира, оставаясь в плену соцреалистического мифа о «вредителях» — только в романах 1930—1940-х годов это были бывшие белые офицеры и чуждые простому народу кулаки-мироседы, а теперь «вредителями» стали коммунисты-леваки и аппаратчики-карьеристы (по преимуществу с нерусскими фамилиями). Но при этом в стороне остается вопрос: почему левацкие идеи внедрились в российскую деревню, почему деревня не отторгла их как нечто чужеродное, не совместимое с ее нравственными нормами и устоями?

А вот в «*Касьяне Остудном*» (1979) *И. Акулова* и «*Драчунах*» (1981) *М. Алексева* главное внимание сосредоточено на анализе сложных отношений *внутри* крестьянства, которые в первую очередь обусловлены психологией людей, нравственной атмосферой в послеоктябрьской деревне.

Характерно построение романа «*Драчуны*»: он состоит из двух равновеликих частей, причем трагические события, непосредственно связанные с коллективизацией, начинаются лишь со второй части. А первая часть — это скорее нравописание, сюжет подчинен характеристике нравственной атмосферы, которая сложилась в российской деревне за многие годы. И начинается романное событие с изображения мелкой стычки между двумя ребятами на школьном дворе, которая повлекла за собой вражду целых семей, кланов, улиц, надолго разорвала все село на два непримиримых лагеря. Это детская-то драка такое наделала! Значит, сельский мир изначально был немирен, значит, в силу многих причин, уходящих корнями в даль времен, он был перенасыщен парами неприязни, зависти, злобы. Где тот мифический лад, о котором пишут иные литераторы?

В отличие от Михаила Алексева, Иван Акулов в своем романе расширяет панораму путем введения историко-хроникальной линии, которая как бы окружает события в небольшом зауральском селе. Строго говоря, его произведение есть роман-хроника, охватывающий события одного года. Но год-то особый — 1928-й, который вошел в официальную советскую историю как сталинский «год великого перелома». Акулов же назвал этот год согласно народной традиции «*Касьян Остудный*» — именем этого строгого и недоброго святого на Руси называют високосный год, по поверьям, несущий беды и несчастья. Название, с одной стороны, по-хроникальному точное, а с другой — экспрессивное, с богатым мифопоэтическим фоном. Следуя установке на хроникаль-

ность, Акулов вводит в роман исторические события большого масштаба, обнажает запутанность политической ситуации в стране, мышиную возню карьеристов и демагогов на всех этажах власти. И соотнося обе «хроники» — деревенскую и государственную, — романист показывает, как жестокая свара политиканов, безнравственная по своей сути борьба за власть преломлялась в повседневном существовании самой деревни, в социальном, нравственном, психологическом облике очень немирного крестьянского «мира».

Акулов и Алексеев мало расходятся в изображении психологической атмосферы в послереволюционной деревне. Оба романиста показывают, что семена левацких идей пали на благодатную почву: теперь можно было сводить накопившиеся за многие годы счеты безнаказанно — под прикрытием официальных лозунгов. И не откуда-то сверху или сбоку, а из самой деревенской массы выщелкнулись алексеевские активисты, вроде сочинителя опасных политических ярлыков Воронина или братьев Зубановых, что изобрели хитромудрый шуп для выявления припрятанного зерна. Это они собственноручно насаждали на местах умозрительные доктрины, претворяя бумажные инструкции в реальное зло. Да, в рядах «неистовых ревнителй» оказывались разные люди: и бессребреники-максималисты, вроде Якова Умнова из «Касьяна Остудного», чья классовая бдительность разрослась до гиперболических размеров; и злобные завистники, вроде Игнахи Сопронова из беловских «Канунов», который хочет использовать время крутой социальной ломки для сведения старых счетов с соперником, и всякая «неработь», наподобие Егорки Бедулева из того же «Касьяна Остудного», что ни в какие времена трудиться не хочет и не умеет, зато всегда готова воспользоваться льготами и привилегиями, которые советская власть дала беднякам. Это не отдельные личности, а целые социальные группы, пласты, из которых и образуется народная масса. Субъективные мотивы «перегибов», творимых руками этих людей, разные, а вот объективные результаты одинаковые. В «Драчунах» Алексеева эти результаты представлены в апокалиптическом образе страшного голода 1933 года, который писатель связывает с ретивым исполнением так называемых «встречных планов» по хлебозаготовкам. Значит, все «неистовые ревнителй»: честные и лукавые, добрые и злые — несут свою долю вины за разоренье родной земли, за геноцид над своим собственным народом.

Две версии нового «романа о коллективизации» запечатлели расхождение во взглядах на роль самого народа в процессе созидания или разрушения эпического события, эпического «мира». Позиция, наиболее явственно выраженная в романе В. Белова «Кануны», мало чем отличается от соцреалистической догмы, согласно которой народ всегда прав, а если и творит зло, то лишь по

наушению внешних врагов. Вольно или невольно эти «народопоклонники» создают весьма скептическое представление о своем народе как о некоем дитяти неразумном и слабом, которое послушно следует дурным советам или покорно подчиняется лихой силе.

Другая позиция, с большей или меньшей степенью полноты воплощенная в романах «Касьян Остудный» и «Драчуны», состоит в выдвигании на первое место *проблемы ответственности самого народа за то, что делается при нем и чаще всего его же руками* — не только за добро, но и за зло. Народ, который выносил и выстрадал фундаментальные законы нравственности, но не сохранил им неукоснительную верность в пору исторических катаклизмов, сам становится носителем и орудием зла, которое оборачивается прежде всего против него самого. Такая взыскательная позиция носит полемический характер по отношению к освященной авторитетом классики и доведенной до абсолюта в эстетике соцреализма давней демократической традиции идеализации народной жизни и народного менталитета, но в ней куда больше любви к народу, уважения к его опыту и самосознанию, чем в изображении его в духе парадных лубков или заупокойных плачей. Эта тенденция только набирает силу, но она вносит весьма существенные поправки в художественное сознание<sup>1</sup>.

(2) *Трансформации исторического и идеологического романов соцреализма*. В многочисленных романах *В. Пикуля* (1928—1990) («На задворках великой империи», «Пером и шпагой», «Слово и дело», «Фаворит» и др.) история России превратилась в объект развязного обращения, сложное переплетение исторических сил сведено к противостоянию между «истинными патриотами» и скрытыми врагами, изнутри подтачивающими Россию. В романах Пикуля на смену соцреалистическому утверждению «преимуществ советского образа жизни» пришли национальное чванство и ксенофобия — и эта замена семантики пафоса произошла вполне органично (видно, природа обоих вариантов пафоса типологически одинакова). В произведениях *Ю. Семенова* (1931—1993) («Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Бомба для председателя», «ТАСС уполномочен заявить», «Противостояние» и др.) произошла трансформация идеологического романа соцреализма в шпионский детектив. Показательно при этом, что «бондиада» Семенова — с героическими чекистами в роли «суперагентов» — пронизана пафосом цинизма, основанном на негласном признании аморализма некой неизбежной нормой политической жизни, а значит, и характеров участников, в том числе и тех,

<sup>1</sup> В русле этой тенденции располагаются разные по материалу и художественному облику произведения. Здесь и роман В. Семина «Нагрудный знак “Ост”» (1977), написанный на основе лично пережитого в германском арбайтслангере, и повесть А. Ромашова «Диофантовы уравнения» (1981), где воссоздается далекая эпоха религиозных распрей в Великой Римской империи.

кого автор пытается представить в виде положительных героев, носителей идеала.

Будучи почти диаметрально противоположными по своим политическим ориентациям, произведения В. Пикуля и Ю. Семенова эстетически ущербны в равной степени. Не случайно они стали классическими образцами для литературного масскульта, распространившегося в 1980—1990-е годы: романы А. Марининой, В. Успенского, В. Доценко эффективно эксплуатируют модели, созданные их плодовитыми предшественниками. (Да и сами классики соцреалистического масскульта вполне органично вписались в постперестроечную рыночную экономику.)

Но 1970-е годы знают и иной вариант трансформации жанровых канонов идеологического и исторического романов соцреализма.

Для эволюции идеологического романа показателен написанный тогда, но опубликованный только в 1987 году роман *Владимира Дудинцева «Белые одежды»*, материал которого основан на известной дискуссии в биологической науке в конце 1940-х годов. В романе по мере углубления идеологического противоборства между персонажами, с одной стороны — подлинными учеными, а с другой — политиками от науки, конфликт приобретает философский характер, и в структуре романа возрастает роль второго плана, образуемого цепью философских диалогов и диспутов, а также пластом библейских и «авторских» притч. В своей жанровой трансформации роман «Белые одежды» тяготеет к интеллектуальной тенденции, набравшей большую силу в литературе 1970-х годов (см. об этом гл. V части второй).

«Сюжет жизни» выверяется «сюжетом мысли» — не только силой логики, но и светом «истин вековых». Преодоление магии идеологических критериев и догм приводит к разрушению канона идеологического романа, к смещению его структуры в сторону романа философского<sup>1</sup>. Аналогичным образом построены такие романы — по своей идеологии далеко отстоящие друг от друга — как, например, «Семь дней творения» В. Максимова, «Покушение на миражи» В. Тендрякова, «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева.

Что же касается романа исторического, то здесь в высшей степени показательны искания *Сергея Залыгина* (1913—2000). Еще в 1964 году он опубликовал повесть «На Иртыше», с которой и началось критическое переосмысление событий коллективизации. В 1967—1968 годах им был написан роман о крестьянской партизанской республике времен гражданской войны «Соленая падь».

---

<sup>1</sup> Обстоятельный анализ романа «Белые одежды» проведен в кандидатской диссертации Е. Н. Володиной «Романы В. Дудинцева: типология и эволюция жанра» (защищена в 1998 году). Частично материал главы об этом романе представлен в статье Е. Н. Володиной «Художественные притчи в романе В. Дудинцева «Белые одежды»» (в сб.: Русская литература XX века: Направления и течения. — Вып. 4. — Екатеринбург, 1998).

Сходная историческая ситуация легла в основу романа «Комиссия» (1975). Идеологические и политические перипетии времен нэпа образуют сюжет романного цикла «После бури» (1982—1986). Во всех этих произведениях Залыгин в общем-то не выходит за пределы предзаданных идеологических норм. Но он их *проблематизирует* — сюжетом, стилем, жаркими спорами. По сути дела им осуществлен интересный синтез между традициями исторического и идеологического романов; только идеологическую тенденцию Залыгин возводит к Достоевскому, к его романам-диспутам, а главными участниками этих историософских диспутов, немедленно проверяемых практикой гражданской войны, становятся обычные мужики, оказавшиеся благодаря революции в ролях деятелей истории.

Впервые эта художественная структура была найдена Залыгиным в романе «Соленая ладь» (1968). Сам объект художественного исследования парадоксален: перед нами крестьянская утопия — крестьянская республика, в которой сами мужики, впервые в истории России, получили полную власть над собственными жизнями. Эта утопия лишена какой бы то ни было умозрительности — это реально существовавшая во время гражданской войны Солепопадская партизанская республика.

Традиционный исторический роман о крестьянском восстании перерастает в драматическое испытание народных идеалов свободы и счастья. Главная проблема романа связана не с борьбой с колчаковцами, хотя эта ситуация играет важную роль в фабуле романа, придавая смертельную остроту идеологическим спорам. Конфликтная ситуация здесь внутренняя: «может ли народ быть сам над собой властью?», а если может, то что такое народная власть? Естественно, этот вопрос решается через изображение народных вождей, вызывающих у читателей не прямые, но достаточно отчетливые ассоциации с реальными политическими фигурами.

Важным художественным открытием Залыгина стал тип Ивана Брусенкова, начальника революционного штаба освобожденной территории. Даже его портрет напоминает о Сталине: «сам он — с короткими ножками, но высокий, поджарый в туловище, с лицом, сильно изрытым оспой, — какой-то неожиданный. Что сейчас этот человек скажет, нельзя угадать». Брусенков фанатически предан революции. Его преданность вызывает восхищение других персонажей романа: «Брусенков — это же великой силы человек...» Но сила его зиждется на ненависти, на страсти разрушения всего старого мира: «Ненавистью и презрением к богатству я был пронизан. Понял: весь обман людской, вся его животная накипь — все от богатства, и, покуда оно владеет, нельзя ждать справедливости». Брусенков заряжен на зло. Злость его распространяется и на народ, который он винит в недостатке решитель-

ности и революционной сознательности. Он приходит к противостественному и жестокому выводу: пусть сильнее зверствует Колчак — тогда быстрее проснется недовольство народа, быстрее победит революция. Неверие в сознание и силы народа рождает недоверие к нему. Брусенков подозрителен, ему всюду чудятся враги и измены, отсюда — методы его: слежка, доносы, заговоры. И логика его проста до чрезвычайности. Скрыл мужик своего сына от мобилизации в крестьянскую армию, значит, пошел против революции — казнить. Появилось подозрение, что Мещеряков слишком мягок, жертв боится, — убрать. Во всяких проявлениях гуманности, уважения к человеку, жалости он видит только одно: утрату революционности. Важно подчеркнуть, что этот маленький сталин рожден народной массой, он — плоть от ее плоти. В этом смысле Залыгин вступил в противоречие с теми авторами, в основном из круга «деревенщиков», которые в своих романах о коллективизации разрабатывали и внедряли в общественное сознание представление о чужеродности тоталитарных новаций крестьянскому миру. По Залыгину, Брусенков воплощает тоталитарную версию народовластия как одну из мощных тенденций народного же сознания.

Но тоталитарностью не исчерпывается потенциал народного сознания. Альтернативную тенденцию Залыгин воплотил в характере Ефрема Мещерякова — командира партизанской армии. На фоне фанатического аскетизма Брусенкова в Мещерякове необыкновенно сильно бьющее через край жизнелюбие. Он из «тех людей, которые любят жизнь вопреки всем ее невзгодам, умеют ценить выпавшее им счастье существовать на земле»<sup>1</sup>. Мещеряков из тех самородков, чью природную одаренность высветила революция, пробудив к творчеству. Его любят за то, что он «радостный», но и сам он буквально расцветает среди «густого народа», переживая настоящее чувство радости от душевного разговора с людьми. Уважение Ефрема к людям сказывается даже в простодушном желании выглядеть в глазах мужиков попризвлекательней (вот и решай — снять или не снять шапку, когда речь говоришь, чтоб «лысинку» не заметили), а тут еще голос подводит: «тоненький, ребячий». Мещеряков и воюет ради этих людей. Ему в принципе чужда теория жертвенности, проповедуемая Брусенковым. Для него смысл революции — в жизни, а не гибели человеческой. Когда максималистка Тася Черненко спрашивает его: «Понадобится тебе ради верной победы бросить всех людей на верную смерть — бросишь?» — Мещеряков твердо отвечает: «Какая же это будет верная победа? Я отступлю. Буду ждать победы для живых. Не для мертвых. И пусть народ губит враг народа, а не друг ему».

<sup>1</sup> *Теракоян Л. Сергей Залыгин.* — М., 1973. — С. 114.

Тем тяжелее ему решиться на «арару», на «слезную стенку» из баб, стариков, детишек, которую в критической ситуации пришлось пустить в бой. Впервые заплакал тогда Ефрем, «дико взвыл», в бессилии срывал шапку с головы, швырял оземь. Ведь «за что и за кого война? За ребятишек она, за ихнюю жизнь и свободу...» А теперь надо этих ребятишек смертельному риску подвергать. И все-таки «надоть», как говорил маленький старикашка, поведший «арару» на колчаковские пулеметы. Это была уже не только его, главнокомандующего, воля, но и воля народа, частицей которого всегда ощущал себя Ефрем. И в этом его нравственное оправдание и его счастье.

Через характер Мещерякова, полемизируя с тоталитарным радикализмом Брусенкова, Залыгин создает «осветленный» образ революции — такой, какой она могла бы быть. Этот образ во многом утопичен и строится по контрасту с общеизвестной историей революции, в которой жертвенность была возведена в норму, а Мещеряковы были вытеснены Брусенковыми. Вместе с тем такой идеализированный образ революции был создан по всем правилам реалистической убедительности — желаемое представало как действительное, должное как сущее. И такая гуманистическая «подчистка» истории в известной степени служила укреплению авторитета официальной идеологии.

### 3. Трансформации «положительного героя»

(Д.ГРАНИН, А.ГЕЛЬМАН, Б.МОЖАЕВ,  
Ч.АЙТМАТОВ и др.)

В соцреалистической модели крайне важная роль отводится положительному герою. Будучи персонафицированным воплощением эстетического идеала, он должен демонстрировать осуществимость этого идеала в жизни и служить назидательным примером для читателя. Едва ли не самым главным доказательством близости героя к идеалу была цельность его характера, т. е. непротиворечивость сознания, мысли и дела, целей и средств. В течение 1930—1960-х годов в литературе соцреалистического толка рождались разные версии положительного героя — и пламенные вожаки, ведущие массы «на труд, на подвиг и на смерть», и командиры производства, самоотверженно сжигающие свои жизни в котлованах пятилеток, и простые парни из глубинки, что обретали себя в «буднях великих строек», и бесстрашные солдаты-молодцы, и «простые советские люди», и — уже в 1970-е годы — «деловой человек». Но именно в 1970-е годы практически все эти типы положительного героя стали либо подвергаться эстетической ревизии, либо претерпевать существенную трансформацию.

## Изъяны нравственного максимализма

Начиная с 1930-х годов, с Павки Корчагина из книги Н. Островского «Как закалялась сталь», в галерее положительных героев соцреализма самое почетное место занимали персонажи, чья цельность формируется на благородных постулатах нравственного максимализма. Они, альтруисты и аскеты, совершающие акт самопожертвования и зовущие других следовать за собой, были окружены ореолом героики. Но в 1970-е годы этот тип героя стал терять былую привлекательность.

Вот Зинат Булатов, один из главных персонажей романа *Рустама Валеева «Земля городов»* (1979)<sup>1</sup>. В его скульптурно выразительном облике узнается яркий, кремневый тип личности, воспетой искусством 1920—1930-х годов. Автор неслучайно наградил своего героя «говорящей фамилией» — Булатов, ибо он «один из самых деятельных участников» истории. Он привлекает своей упоенностью делом, своим суровым аскетизмом, собранностью, волей — словом, всем тем, что называют нравственным максимализмом. Но в максималистском кодексе своего героя Валеев обнаруживает теперь существенные изъяны. Тот, занятый массой неотложных дел, обделяет теплом своих самых близких людей. И когда за своими тракторами, скреперами, грейдерами и бульдозерами Булатов упускает жизнь своего будущего ребенка, становится ясно, что его цельность ущербна, ибо ей не хватает простого человеческого чувства.

В ряде произведений 1970-х годов нравственный максимализм уже предстает без прежнего романтического ореола. Читаем ли мы незамысловатую психологическую повесть Сергея Петрова «Память о розовой лошади» (1978) или сложный философский роман Миколаса Слущкиса «На исходе дня» (1976), смотрим ли спектакль по пьесе Георгия Полонского (автора сценария известного фильма «Доживем до понедельника») «Репетитор» (1977), везде обнаруживается, что нравственный максимализм недостаточно человечен.

Случай *Георгия Полонского* представляет собой весьма показательный пример сдвига этических координат. В 1968 году увидел свет фильм, поставленный по его пьесе «**Доживем до понедельника, или Подсвечник Чаадаева**». Главный герой фильма, учитель истории Илья Семенович Мельников, привлекал своим нонконформизмом, отказом держать нос по ветру, подстраивать свои убеждения под свежий номер газеты, и ребят своих учил нравственной чистоплотности на примерах поведения таких благороднейших рыцарей, как Чаадаев и лейтенант Шмидт. Фильм «Доживем до понедельника» стал знаковым явлением в духовной жизни своего времени, а образ учителя Мельникова — одной из самых

<sup>1</sup> Впервые опубликован в журнале «Новый мир» (1979. — № 1).



светлых фигур в сонме литературных героев периода «семидеся-  
тых», рецензия в «Учительской газете» называлась «Доживем до  
Мельниковых!». Но вот что примечательно, Полонский почему-  
то посчитал нужным при издании сборника своих произведений  
завершить текст пьесы «Доживем до понедельника» «голосом рас-  
сказчика», в котором неожиданно зазвучали сомнения:

Спрашивается: что же сам-то Илья Семенович? Как подейство-  
вала на него благодать такого признания? Смягчился ли он, успо-  
коился ли, убрал ли «иголки»? Смог ли полюбить Вовку Левико-  
ва? Не притерпелся, не притворился, а полюбить? Сработался  
ли со Светланой Михайловной? Женился ли на Наташе или по-  
прежнему коротает вечера с мамой, если она жива? Утомил ли  
свой максимализм или, наоборот, заразил им своих учеников —  
тех, которые его понимают?

Здесь слышны сомнения не только в возможности осуществле-  
ния максималистского кодекса, но и в безупречности самого это-  
го кодекса. А дело в том, что между первой редакцией пьесы «До-  
живем до понедельника», легшей в основу сценария, и ее окон-  
чательным вариантом (датированным 1982 годом) Полонский  
написал пьесу «Репетитор» (1977), где нравственный максима-  
лизм предстал в ином свете. Герой этой пьесы — выпускник фи-  
лософского факультета МГУ Евгений Огарышев — тоже в неко-  
тором роде учитель, ибо он взялся быть репетитором Кати, де-  
вушки со спасательной станции, которая мечтает поступить в те-  
атральный институт. Столкнувшись с людьми, погрязшими в дач-  
но-курортном мире и выработавшими мораль, соответствующую  
среде обитания, Евгений бросает им справедливые упреки в нрав-  
ственной неразборчивости, бескультуре. Но что толку от его уп-  
реков, если он не способен к диалогу, если за коробящим его  
рафинированный слух вульгарным слэнгом «грешницы» Кати он  
не слышит муки души, не улавливает затеплившегося благого  
порыва? Если он только поучает, но не помогает?

В своем романе «На исходе дня» (1976) *М. Слущикс*, несомнен-  
но, намеренно поставил в центр традиционную для соцреализма  
пару антагонистов — потребителя и аскета, конформиста и мак-  
сималиста. Но Слущикс усомнился — так ли уж противоположны  
друг другу эти позиции? Оба центральных героя романа — талант-  
ливый хирург Наримантас и его пациент — крупный государ-  
ственный деятель Казюкенас — вступили в пору подведения ито-  
гов. Оба они ведут отчет своих судеб с того времени, когда в  
Литву пришла советская власть, а вместе с нею и обещания соци-  
альной справедливости («кто был никем, тот станет всем»), и  
атмосфера политического террора и особой подозрительности к  
тем, кто не принадлежал к «простому народу». Это время дало  
толчок разным нравственным тенденциям, две из них представ-  
лены в судьбах Казюкенаса и Наримантаса.

В образе Александра Казюкенаса романист проследил за одним из неожиданных вариантов эволюции того типа «выдвигенца из народа», который был открыт литературой соцреализма. Александр Казюкенас, отвоевывая то, чего он, «золотаренок», был лишен, следуя «по широкой магистрали», которую ему открыла советская власть, увлекаясь — и оттого, что изголодался по праву быть человеком, и оттого, что натура неумная («такая пышная греховная живучесть»), и оттого, что внутренней культуры не хватает или вовсе нет — незаметно для себя смыкается с теми, для кого венецианский хрусталь есть знак избранности. Настрадавшийся от собственной униженности перед теми, у кого были привилегии, он теперь сам способствует созданию новых привилегий, унижающих достоинство других людей, сам плодит вокруг себя новое племя прилипал и лизоблюдов.

Хирург Наримантас — антагонист Казюкенаса. Не желая поступаться собственным достоинством, он не пошел по дороге услужения власти. Вопреки этому он избрал путь аскетического служения тем, кто нуждается в спасении, от ядовитых соблазнов жизни «не хуже, чем у других» он отгородился строгими моральными императивами.

Но обе позиции — и Казюкенаса, и Наримантаса — оказываются одинаково нравственно ущербными. Их несостоятельность объективируется в судьбах тех, кто стал жертвами этих позиций. Казюкенас, безоглядно мчавшийся по широкой магистрали вперед и выше, забросил заботы о своих детях, и его сын Зигмас, горбун, отравленный обидой на отца, проникнут мрачным неверием в добро и справедливость. А Наримантас, озабоченный прежде всего тем, чтоб сохранить стерильную чистоту собственной души, упустил из виду душу своего сына Ригаса («Не уследил, позволил отсохнуть ветви... Такой пышной, красивой ветви...»).

Парадоксальное по сути и по итогам сходство позиций героев-антиподов раскрывается не только вовне, объективно, но и постигается изнутри, в процессе мучительной ревизии Казюкенасом и Наримантасом своей жизни. Вспоминая прошлое, перебирая свои отношения с людьми, они обнаруживают все более широкое поле общности между собою. Это выражается даже архитектурно: в ряде глав поток сознания Казюкенаса сменяется потоком сознания Наримантаса, но «стыкуются» они диалогом, который все более и более походит на дуэт. Правда, дуэт существует до определенных границ — до тех пор, пока в Казюкенасе вдруг не поднимет голову советский вельможа. Но сближает их сознания нарастающее чувство вины и ответственности.

Справедлив ли суд героев над собой? Не самооговор ли совершается? Чтобы выверить их исповеди, Слуцкис предлагает взгляд «со стороны жизни». Это и оценка отцов с позиции их сыновей: позабытые отцами, они с особой обостренностью подмечают их

сильные и слабые стороны. Кроме того, в романе важная роль принадлежит комментарию безличного повествователя. Он вносит эпический мотив судьбы, который, объективируясь в пространственно-временных образах, конфронтирует с прозаической, бытовой реальностью, окружающей героев.

«Гул города, пронзительный визг тормозов, вой пожарной машины». Магистраль, населенные чудовищными слонами-рефрижераторами, «мастодонтами с прицепами». Домашний хлам — «хаотическая мешанина, саморазмножающаяся методом деления», «стандартная секционная стенка — злополучный фабричный слон... к черту индивидуальность — да здравствует секция». Так выглядит в романе «На исходе дня» внешний, прозаический мир. Это мир суетливой погони за потребительскими фантомами.

В контрасте с грохочущим технизированным потоком сиюминутности в мире романа появляются образы реки, рыбы и омутов, голубой звезды и звездного луча, «пышной красивой ветви», корней («мы переплелись корнями»). В этих органичных, естественных образах воплощается та неискаженная, подлинно земная реальность, которая была, есть и будет высшей ценностью на земле. И в свете вечности блекнут все иные критерии, которые люди придумывают для самоутверждения. Острее других героев романа это чувствует смертельно больной Александрас Казюкенас: стоя над обрывом, он приходит — нелегко, не без сопротивления — к запоздалому очищению. Но к очищению приходит и доктор Наримантас — и тоже с запозданием: за его возвращение к людям, за реанимацию полноты его душевной жизни расплатился своей жизнью сын.

Уже после публикации романа «На исходе дня» М. Слудкис писал: «Даже категория личного счастья, ранее нами понимавшаяся в основном как самоотдача, если не самопожертвование, ныне гораздо сложнее. Несчастливый человек не может других сделать счастливыми — даже если он идеалист в высоком понимании этого слова. Гармонию и многозначность человеческой личности нельзя строить ни на аскетизме, отказе от всего личного (Наримантас), ни на отождествлении собственных притязаний с достоинствами общества (Казюкенас)»<sup>1</sup>. В этих достаточно осмотровых фразах нетрудно расслышать внятную критику тех концепций личности, которые имели немалый авторитет в эстетическом сознании советского общества.

### *«Деловой человек» на rendez-vous*

Если образы классических для соцреализма носителей эстетического идеала — нравственных максималистов и «выходцев из

<sup>1</sup> Вопросы литературы. — 1978. — № 5. — С. 148.

народа» — стали низводиться с соцреалистического олимпа, то совсем иной оказалась судьба образа «делового человека», за которым стоял реальный тип личности, вступивший на общественную арену в самом начале 1970-х годов.

В романе *Даниила Гранина* (р. 1919) «Картина» (1980) показан один из лучших представителей этой когорты — Сергей Лосев, председатель горисполкома в старинном русском городе. Он один из лучших хотя бы потому, что действительно озабочен судьбой своего Лыкова, что не отмахивается от таких неприятных, но неотложных хлопот, как налаживание нормальной работы водопровода и канализации; что мечтает иметь возможность каждой приехавшей в город чете молодых специалистов вручить ключи от новой квартиры, наконец, он хорош тем, что выбивает всеми правдами и неправдами строительство в городе завода счетно-аналитических машин, куда бы потянулась лыковская молодежь.

Таков он, «деловой человек» высшей пробы: немного демократ, немного демагог с набором соответствующих жестов, улыбок, фраз, но прежде всего — крепкий хозяйственник, прагматик, предпочитающий реальную синицу в руках всяким там эфемерным журавлям в небе. Однако жизнь, в которую в сущности случайно вошел предгорисполкома Лосев, жизнь, где есть подлинная красота — красота живописных полотен, большой и печальной любви, красота истории родного города, — эта жизнь заставляет некогда довольного собой, своей карьерой Лосева начать «пересмотр себя». И — лопаются пуговицы доверху застегнутого чиновничьего мундира, и распраляет плечи личность, овладевающая радостной способностью чувствовать красоту и страдать от любви. Такой, ревизующий себя «деловой человек» теперь уже ставит в своей хлопотной государственной деятельности заботу о духовном здоровье людей — об упрочении в их сердцах любви к своему родному городу, о воспитании способности чувствовать красоту и делать добро — выше всех самых неотложных хозяйственных задач.

Такая перемена ориентиров — в сущности, только самый первый шаг к иному мышлению — уже влечет за собой драматические последствия. Из мыслящего в соответствии со здоровыми и вроде бы вполне гуманными (по меркам «развитого социализма») установками *современного* «делового человека» Лосев превращается в человека *преждевременного*, ибо его жизненные ориентиры оказываются на целый порядок выше, умнее, добрее общепринятых норм. Отказ Лосева от кресла мэра и от других кресел повыше, суливших больше простора для деятельности, свидетельствует о том, что он выломался из существующей системы координат, что он в нее не вписывается, что она ему тесна и неинтересна.

Выходит, что тип «делового человека», выпестованный обществом «развитого социализма» и заявленный в качестве положительного героя наисовременнейшей выделки, по логике своего духовного развития перерос породивший его мир и занял позицию его антагониста. Если же «деловой человек» пытается найти компромисс со своим окружением и начинает играть по тем правилам, которые приняты в обществе, он неминуемо деградирует как личность.

Подобные тенденции исследовал в пьесах «Обратная связь» (1977) и «Наедине со всеми» (1981) *Александр Гельман* (р. 1933). В его пьесе «Мы — нижеподписавшиеся» (1979) предстал целый верв вариаций «деловых людей» — от тех, кто с веселым цинизмом пускается во все тяжкие ради помощи настоящему руководителю (Леня Шиндин), до тех, чью честность и порядочность используют для потопления конкурентов (Солдатов).

Так что «деловой человек» не засиделся на соцреалистическом олимпе — либо он его сам покинул, либо его оттуда «ушли».

**От «простого советского человека»  
к «человеку трудолюбивой души»:  
романы Чингиза Айтматова**

Наиболее показательные мутации произошли с образом «простого советского человека». Он был выдвинут в годы «оттепели» на самые первые роли как носитель векового опыта и хранитель нравственных устоев народа. Шолоховский Андрей Соколов, колхозница Матрена Васильевна Григорьева и зэк Иван Денисович Шухов из рассказов А. Солженицына, мудрая Толгонай из «Материнского поля» Чингиза Айтматова... Благодаря своей цельности, опирающейся на традиции народной жизни и на опыт собственных трудов и дней, они сумели выстоять в испепеляющих испытаниях самой жестокой в истории человечества войны, сохранить душу живую и великий дар беречь и растить жизнь. В этих монументальных образах заявлял себя идеал «соцреализма с человеческим лицом».

По мере расширения поля исследования отношений между «простым советским человеком» и окружающими его обстоятельствами стали открываться неожиданные вещи, а именно: несовпадение помыслов и деяний этого героя с самим укладом современной ему действительности.

В середине 1960-х годов заметным событием литературной жизни стала повесть *Сергея Залыгина «На Иртыше»* (1964). Главный герой повести — Степан Чаузов, из тех крестьян, что умеют и хотят думать. «Дайте мужикам подумать... — Покажи ты ее, правду, если учен коли, но после дай ее запомнить, к ней прислушаться», —

требует он от тех, кто навязывает деревенскому миру жестокие идеологические догмы. Он не отвергает самой идеи коллективизации, но он не понимает, почему надо при этом отказываться от сострадания к лишившимся крова членам семьи поджигателя. И тогда, по логике колхозных «революционеров», уже сам Чаузов признан врагом и выслан с семьей «за болото»<sup>1</sup>.

Большой резонанс вызвала повесть *Бориса Можжаева* (1923—1996) «Из жизни Федора Кузькина» («Живой») (1966). Герой повести — это самый что ни на есть «простой советский человек», в меру простодушный и в меру лукавый. Простодушие его в том, что он истово принимает те социалистические мифы, о которых слышит по радио и читает в газетах. И, что называется, старается руководствоваться ими в практической жизни. Но все его попытки действовать в соответствии с официально провозглашаемыми лозунгами (про равенство, про власть трудящихся, про права простого труженика и т. п.) приводят к острейшим противоречиям с «реальным социализмом» — с косным государственным механизмом в самом конкретном (колхозном, сельсоветовском) обличье и его меднолобыми слугами местного разлива. А лукавство Кузькина выражается в том, что он ведет свою тяжбу с властью по-скоморошьи, каждый раз изобретая веселые, карнавальные формы демонстрации государственной дури и абсурда. В его устах деревенский «потребсоюз» превращается в «потрёпсоюз», а истории про выверты колхозных начальников (вроде той, когда они дружка дружке пробивали высокие оклады) оборачиваются самыми что ни на есть пошехонскими сказками. Он артист, умеющий целую сцену разыграть. Вот как, например, звучит защитное слово Кузькина на суде, где за то, что он засадил картошкой свой старый огород, его обвиняют в «самовольном захвате колхозной земли»:

Товарищи граждане! В нашей Советской Конституции записано: владеть землей имеем право, но паразиты никогда. И в песне, в «Интернационале» об этом поется. Спрашивается: кто я твкой? Здесь выступал прокурор и назвал меня тунеядцем, вроде паразита, значит. Я землю пахал, Советскую власть строил, воевал на фронте. — Фомич как бы нечаянно провел культей по медалям, что они глухо звякнули. — Инвалидом остался... всю жизнь на своих галчат спину гну, кормлю их. <...> Выходит, я не паразит-тунеядец?

---

<sup>1</sup> Политическое объяснение того, что произошло с героем повести Залыгина, дал в «Архипелаге ГУЛАГ» А. И. Солженицын: «Нужно было освободиться от тех крестьян (иногда совсем небогатых), кто за свою удачу, силу, решимость, звонкость на сходках, любовь к справедливости были любимы односельчанами, а по своей независимости — опасны для колхозного руководства. (Этот крестьянский тип и судьба его бессмертно представлены Степаном Чаузовым в повести С. Залыгина.)» (Солженицын А. Малое собр. соч. — М., 1991. — Т. 5. — С. 49).

Но в этой артистически сыгранной сцене комизм сливается с трагизмом. И вся жизнь Кузькина такова. Да, он — живой! Он из любого тупика, куда загоняют его властные дуrolомы, вывернется. Но чего же ему это все стоит — ведь все на жилах, на непосильном напряге, на муках. И не видно конца и края этому про- тивоборству...

Но проблеме «простого советского человека» стали осложнять не только несоответствия между идеалом и обстоятельствами. Сам идеал оказался не таким-то уж идеальным, ибо чем глубже, по логике собственного развития, вникало художественное сознание внутрь характера «простого советского человека», стремясь получить ответы на вопрос о секретах цельности, тем больше возникало вопросов...

При взгляде «изнутри» довольно быстро стал терять кредит вызвавший прочную симпатию в 1960-е годы так называемый «простой парень», тот, что любит и умеет работать, что на «ты» с суровым морем, обрывистыми скалами, глухой тайгой, что живет, не утруждая себя головоломными проблемами, полностью доверяется душевному порыву и нередко именно поэтому имеет репутацию человека, с которым не страшно идти в разведку. Вглядываясь в охотника Арканю из «Живых денег» (1974) А. Скалона, рыбака Михаила Хабарова из повести Ю. Галкина «Красная лодка» (1974), рабочего геолога-разведочной партии Деревеньку, героя рассказа Б. Путилова «Двое на профиле» (1968), авторы показывают, что их цельность — от бедности, от неразвитости души, ушербно ограничившей себя «установкой на сытость». Сигнал тревоги шел здесь от автора, сам же герой пребывал в полном довольстве собою, считая свой образ жизни и свою меру вещей неким непререкаемым эталоном — ведь за ним авторитет мозолистых рук.

Тогда же, на рубеже 1960—1970-х годов, литература стала улавливать и противоположную тенденцию: зарождение в «простом человеке», находящемся в плену у грубой практической потребности, глубокого недовольства бедной цельностью, усиливающуюся жажду полного, насыщенного бытия.

Это решительный драматический сдвиг, взламывающий привычное существование. И уж не хочет тащиться по жизни «кружным путем» деревенский садовод Лексан Земсков, герой рассказа Валерия Климушкина «Кружным путем» (1965). И задыхается, гибнет в своем аккуратном дворике, незаметно превратившемся в золотую клетку, честный почтовый служащий Джелал-муаллим из повести Максуда Ибрагимбекова «И не было лучше брата» (1975). А сильнее всех этот сдвиг выразил шукшинский «чудик»: его метания взорвали традиционные представления о внутреннем ладе и покое, якобы царящем в душе «простого советского человека». (См. гл. III части второй.)

Иной вариант эволюции «человека трудолюбивой души» предстает в целом ряде произведений, созданных *Чингизом Айтматовым* (р. 1928) в период, который мы называем «семидесятыми годами». В начале этого ряда стоит повесть «Прощай, Гульсары!» (1966), затем идет роман «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») (1980), а завершает его роман «Плаха» (1986).

Главные герои этих произведений родственны друг другу. Создавая эти образы, Айтматов развивает и углубляет концепцию «простого советского человека». И табунщик Танабай («Прощай, Гульсары!»), и путевой обходчик Едигей («И дольше века длится день»), и чабан Бостон Уркунчиев («Плаха») относятся к той породе простых, внешне незаметных и зачастую не замечаемых людей, на которых мир держится. Живут они в глухих аялах, на далеких стойбищах, на затерянных в бескрайних пустынях железнодорожных разъездах, делают свою повседневную, ничем вроде бы не выдающуюся работу. Но не делай они эту работу, все бы в стране остановилось. Например, если б путевой обходчик Едигей Жангельдин не сметал бы в летний зной песок, а в зимнюю стужу снег с дороги, соединяющей центр и космодром, не было бы никаких великих свершений в космосе. Этот образ-символ: человек с метлой или лопатой, расчищающий дорогу между Землей и Космосом, — в высшей степени характерен для художественной системы Ч. Айтматова.

Будучи незримо, но тесно связанными с историей, такие, как Танабай или Едигей, прежде всего они, самой дорогой ценой расплачиваются за все ошибки, которые допускаются на историческом пути страны. В масштабах пятилеток эти ошибки могут выглядеть малозначительными, на огромной карте державы их и вовсе не заметить. Но в сердцах танабаев они остаются незаживающими шрамами, горькой памятью о невозполнимых утратах и потерянных годах. Вопреки соцреалистическому постулату об ответственности человека перед историей *тяжкими судьбами своих героев Айтматов утверждает идею ответственности истории перед ее главным творцом, рядовым тружеником.*

Но сам-то айтматовский герой не чувствует себя жертвой истории. Не к снисходительности или жалости он взывает. От произведения к произведению писателя его герой все внимательнее вглядывается в окружающий мир, все ответственнее осознает себя. Если жизнь и подвиг первого учителя комсомольца Дюйшена, принесшего свет знаний в глухой аил, осмыслили спустя годы те, кого он воспитал, кого за руку вывел в люди, то уже старая Толгонай в своем слове, обращенном к материнскому полю, исповедуясь, сама собирает свой жизненный опыт в единое целое, охватывает его эпическим взглядом.

Табунщик Танабай Бакасов не только перебирает всю свою жизнь: тридцатые — с безоглядным азартом обновления, войну,



которую прошел солдатом, послевоенные с их радостными надеждами и новыми бедами, — он мучительно осмысляет ее, осознает как душевный опыт. С высот этого опыта обретает способность объективно судить о минувшем, видеть в нем добро и зло, находки и потери. При этом сам Танабай не шадит себя: не спускает себе даже давние ошибки, допущенные еще в молодые годы, когда он собственного брата загнал на высылки, и не прощает себе отказа от борьбы с «новыми манапами» сейчас, на старости лет.

Не хотелось ему умирать одинокой птицей, отбившейся от своей быстрокрылой стаи. Хотел умереть на лету, чтобы с прощальными криками закружились над ним те, с которыми вырос в одном гнездове, держал один путь...

В романе «И дольше века длится день» (1980) исторически конкретная современность с ее острейшими социальными, нравственными, психологическими конфликтами освещена, с одной стороны, теплыми лучами памятливого народного сказания, а с другой — холодным, предостерегающим светом новейшей фантастической антиутопии. В таком стереоскопическом пространстве существует путевой обходчик Едигей Жангельдин, главный герой романа.

Едигей — прямой воспреемник Танабая Бакасова. Да и объем непосредственных жизненных впечатлений у них примерно одинаков. Такого героя Айтматов назвал *человеком трудолюбивой души*. Это явление настолько принципиально, что писатель счел необходимым в предисловии к роману заранее оговорить свое понимание его сути и новизны: «Однако я далек от абсолютизации самого понятия “труженик” лишь потому, что он “простой, натуральный человек”, усердно пашет землю или пасет скот. В столкновении вечного и текущего в жизни человек-труженик интересен и важен настолько, насколько он личность, насколько богат его духовный мир, насколько сконцентрировано в нем его время»<sup>1</sup>.

«Человек трудолюбивой души» не может не отозваться на слезу чужого ребенка, не может он не откликнуться на горе других народов, его не могут не тревожить беды, угрожающие всему человечеству. Человек, хранящий в своей памяти древнюю легенду о манкурте — рабе, насильно лишенном памяти и убившем свою родную мать, человек, сталкивавшийся в сороковые годы с «кречетоглазыми» манкуртами, что заставляли забывать прошлое якобы во имя светлого будущего, становится нелицеприятным судьей своего времени, с болью и тревогой предупреждающим о катастрофических последствиях, которые ждут тех, кто утрачивает историческую память, кто рвет бесконечную нить преемственно-

<sup>1</sup> Айтматов Ч. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 196.

го опыта поколений. Более того, он готов вступить в бой с современными манкуртами. Но за современными манкуртами стоит мощь государственной машины. Это она превратила родовое кладбище в космодром.

Отношения между этими двумя пространственными образами — кладбищем и космодромом — очень существенны в общей концепции романа Ч. Айтматова. Кладбище — символ старины и памяти о прошлом, космодром — символ новизны и порыва в будущее. Но со стартовых площадок, поставленных прямо на могилах забытых предков, звездные корабли не уходят в будущее, с них лишь взлетают боевые ракеты, предназначенные образовать вокруг планеты новое «щери», непроницаемое кольцо, которое будет препятствовать возможным контактам между землянами и другими цивилизациями, — обнесут весь мир новой «Берлинской стеной».

Верный соцреалистическому правилу — любой ценой вывести к оптимистическому финалу, Айтматов делает все возможное, чтобы утвердить своего героя в качестве победителя. Если первое путешествие Едигея по поводу арестованного учителя Абу-талипа в Москву по счастливой случайности (разумеется, подстроенной автором) совпадает со смертью Сталина, то путешествием Едигея куда-то в «почтовый ящик, к начальству тамошнему» по поводу судьбы родового кладбища роман завершается. Финал остается открытым. Художественная логика не позволила автору благополучно свести концы с концами — слишком уж сильно расходятся нравственные принципы «человека трудолюбивой души» с нормами, принятыми в обществе, где правят современные манкурты.

И вот появилась «Плаха» (1986). Здесь переплелись еще сложнее, чем в «Буранном полустанке», современность и библейская легенда, жизнь людей и жизнь попираемой ими природы, высокие философские споры и злободневные «производственные» коллизии. И в этом контексте образ «человека трудолюбивой души» предстает более наполненным, а судьба — трагичнее, чем в «Буранном полустанке».

В определенном смысле действие романа «Плаха» начинается с того, чем завершился «Буранный полустанок». Два главных героя нового романа, семинарист-расстрига Авдий Каллистратов и бригадир овцеводов Бостон Уркунчиев, вступают в борьбу со злом, злом могучим, агрессивным, опасным, имя ему — бездуховность. Лики у этого зла разные, но тем оно опаснее. Ведь Авдию Каллистратову, например, совершенно ясно, что наркомания, с которой он, рискуя жизнью, начал бороться, есть просто наиболее явная, патологическая форма бездуховности. И редактору-перестраховщику он так прямо и говорит: «...наркомания — это социальная катастрофа». А те, кому Авдий объявил войну, очень умело

используют, так сказать, социальную конъюнктуру. Гришаны, эти идеологи наркотического кайфа, хорошо знают, что спрос на их товар растет в пору сомнений и разочарований, когда наступает усталость души, поколебавшейся в своей вере в справедливость и в возможность осуществления идеалов.

«Человеку так много насудили со дня творения, каких только чудес ни наобещали униженным и оскорбленным: вот царство Божье грядет, вот демократия, вот равенство, вот братство, а вот счастье в коллективе, хочешь — живи в коммунах, а за прилежность вдобавок ко всему наобещали рай. А что на деле? Одни слова! А я, если хочешь знать, отвлекаю неутоленных, неустроенных... Я громоотвод, я увожу людей черным ходом к несбыточному Богу», — говорит Гришан.

Его логика соблазнительна. Ибо путь к счастью, который указывает Гришан, доступнее и короче всех иных путей, доселе предлагавшихся человечеству. И — самый разрушительный для личности, обрекающий ее на неминуемую и быструю деградацию.

Что же предлагает взамен Авдий? Благородную, старую идею нравственного самосовершенствования.

В романе эта идея влагается в уста самого Иисуса: «Смысл существования человека в самосовершенствовании духа своего, — выше этого нет цели в жизни». Но, как уже не раз бывало со многими благородными проповедниками, провозглашавшими эту выстраданную абсолютную идею, Авдий тернит поражение. Не физическое, а идейное поражение. Его растаптывают, над ним глумятся те, кого он хотел наставить на путь истины, кого он хотел вывести из мрака бездуховности. Всем этим «гонцам» за анашой, всем этим отстрельщикам из «хунты» Обер-Кандалова куцее, обманное, низводящее до утраты человеческого облика счастье наркотической затяжки или глотка водки дороже всех духовных радостей, к которым их зовет «спаситель Каллистратов», как его язвительно величает Гришан. Да и сам Авдий подсознательно понимал, «что поражение добытчиков анаши — это и его поражение, поражение несущей добро альтруистической идеи». Никакие рыдания арестованного Леньки-«гонца», никакие аллюзии на распятие Христа при расправе пьяных отстрельщиков с Авдием не смягчают горечи поражения этого героя, самоотверженно преданного идее добра и человеколюбия.

Оценки, которые давал Ч.Айтматов своему Авдию в публичных выступлениях, в частности на встрече с читателями в Останкино (март 1987 года), выглядят завышенными по сравнению с тем, как этот герой объективно представлен в романе. По художественной логике, воплощенной в романном эпическом событии, Авдий тернит поражение потому, что тоже соблазнился вроде бы наиболее прямым, наикратчайшим путем преодоления бездухов-

ности — стал взывать к душам падших, уповая на непосредственную перемену их убеждений, игнорируя условия среды, социальные обстоятельства, под влиянием которых они сформировали свои потребности, свою систему ценностей.

В полном соответствии с внутренней логикой развития конфликта в роман входит Бостон Уркунчиев.

Он входит после того, как потерпел поражение проповедник Авдий Каллистратов. Чабан Уркунчиев выступает как человек активного социального действия, как сила, стремящаяся изменить сами обстоятельства, с тем чтобы они стали благоприятными для свободного, ничем не скованного духовного совершенствования личности.

Разумеется, Бостон Уркунчиев так не формулирует свои мысли. Он, в отличие от Авдия, не искушен в словесных баталиях, но, в сущности, за сугубо «производственной» идеей семейного или бригадного подряда, которую отстаивает чабан Уркунчиев, стоит в высшей степени духовная идея — идея хозяина, который добивается права на творчество, на гражданскую ответственность, на доверие к себе, на уважение своего человеческого достоинства.

Претензии Бостона Уркунчиева небеспочвенны. Он, воспитанный послевоенной нуждой, «прирожденный хозяин», умеющий и любящий работать («на работе зверь зверем»), сын земли своей, знающий каждую ее пядь, хорошо изучивший нрав и повадки всякой живности, человек, мудро соотносящий свою судьбу с бесконечной цепью поколений, продолжает линию тех любимых айтматовских героев, на которых мир держится.

Но что же мешает ему, земному (в отличие от умозрительного семинариста Авдия) «человеку трудолюбивой души», утвердить свои идеалы в жизни? С какими ликами бездуховности приходится ему сталкиваться в смертельном поединке?

На эти вопросы в романе даны совершенно определенные ответы. По Айтматову, главное зло, которое мешает свободной, хозяйской, творческой, одухотворенной жизни бостонов, это социалистическая демагогия, а точнее, те, кто ее насаждает, и те, кто ею прикрывается.

Трудно найти во всем творчестве Айтматова образ большей сатирической силы, чем созданный им в «Плахе» образ Кочкорбаева, совхозного парторга. Этот «газета-киши», то есть «человек-газета», «пустослов», «типичный грамотей с дипломом областной партшколы», способен лишь, подобно щедринскому органчику, изрекать готовые заученные формулы. Вот как, например, Кочкорбаев дает «отповедь с теоретических позиций» Бостону Уркунчиеву, предложившему внедрить бригадный подряд:

«...До каких пор вы будете смущать людей своими сомнительными предложениями?», «атака на историю, на наши революционные завоевания, попытка поставить экономику над полити-

кой...», «поощрять частнособственническую психологию в социалистическом производстве не к лицу кому бы то ни было», «очень важно вовремя пресекать частнособственнические устремления, как бы хорошо они ни маскировались. Мы не позволим подрывать основы социализма...»

Казалось бы, чего стоит камня на камне не оставить от этой «раз и навсегда заученной логики демагога»?

Однако демагогию кочкорбаевых не так-то просто сокрушить. Именно потому, что она «заученная», и не одними лишь Кочкорбаевыми. За словесными блоками начетчика тянется длинный и неоднородный исторический шлейф. У одних людей эти фразы вызвали воспоминания о романтике первых пятилеток, у других рождали довольно тягостные ассоциации, а третьих вообще вгоняли в столбняк. Зато Кочкорбаевы поощряют и прикрывают одобрительными политическими формулировками циников, которые используют изжившие себя, опровергнутые опытом установления и инструкции для собственной корысти. По начетнической шкале Кочкорбаева труженик Бостон Уркунчиев — это враг, «кулак и контрреволюционер нового типа», а бездельник и пьяница Базарбай Нойгутов — это «человек принципиальный». Как же! Он ведь изъял выводок волчат, изолировав хищников, которые наносят вред «общенародной собственности». А что Базарбай сотворил это лишь ради наживы, что его «подвиг» обернется еще большим вредом «общенародной собственности» от разлютовавшихся волков, лишившихся своих детенышей, — все это не дано понять Кочкорбаеву с его «заученной логикой».

А кто же расплачивается за экологические подлости базарбаев и политические глупости кочкорбаевых? А расплачиваются бостоны, и расплачиваются страшной ценой. Такова логика отношений между честным тружеником, с одной стороны, политическим демагогом и бездельником — с другой, какой ее раскрывает Ч. Айтматов. Ведь выстрел Бостона, поразивший насмерть маленького Кенджеша, которого уносила волчица Акбара, стал выстрелом в самого себя, стал самоубийством. Потому что Бостон этим выстрелом перебил нить своей судьбы в бесконечной пряже поколений. Читатели Айтматова помнят, каким огромным философским смыслом наполняется в его книгах мотив Отца и Сына: в «Белом пароходе» Мальчик кончал жизнь самоубийством, тоскуя об Отце, в «Ранних журавлях» Султанмурат выверял свои поступки по отцу, воюющему на фронте, в «Пегеом нсе, бегущем краем моря» отец и дед принимали добровольную смерть, чтобы сохранить капли воды для сына и внука, в «И дольше века длится день...» этот мотив был связан с образами учителя Абуталипа и его сыночка Ермека. Отец, переливаясь в сына, продолжал себя в нем, сын, опираясь на отца, утверждался в жизни... Выстрел Бостона положил конец всему.

Бостон Уркунчиев, в отличие от Авдия Каллистратова, не только жертва, он и судия. И судия справедливый. Но его выстрел в Базарбая оглушает, потрясает, ошеломляет.

Неужели, кроме кровавого самосуда, Бостон не мог найти никакого иного способа установления справедливости? А гадать нам не приходится: событие свершилось, и свершилось именно потому, что Бостон не смог найти иного пути. Его самосуд означает горькое разочарование и утрату доверия к системе принятых моральных норм.

Убив человека, даже если этот человек негодяй и пьяница Базарбай Найгутов, сам Бостон Уркунчиев преступает ту нравственную черту, которая отделяет его «от остальных», от рода людского.

*«Это и была его великая катастрофа, это и был конец его света...»* Таков финал романа «Плаха». Горький, трагический финал, который не только не завершает эпический конфликт, а, наоборот, распаивает его в историческую перспективу. Если «человек трудолюбивой души» уже не вписывается в координатную сетку давно сложившихся критериев и норм, если он терпит страшный моральный урон от косных догм и установлений, а при попытке активного социального действия в соответствии со своими идеалами и возможностями «выламывается» из существующей системы общественных отношений, вступает с нею в трагическое противоречие, значит, социальная катастрофа неизбежна.

\*\*\*

Начатое в годы «оттепели» развитие «соцреализма с человеческим лицом» было отмечено в семидесятые годы органическим перерастанием концепции «простого советского человека» в концепцию «человека трудолюбивой души». Именно в «человеке трудолюбивой души» (будь то герои Айтматова, или Бачана Рамишвили из романа Н. Думбадзе «Закон вечности», или Келин из пьесы И. Друце «Святая святых», или командарм Мещеряков из романа С. Залыгина «Соленая падь») авторы, которые оставались верны принципам социальности и гражданственности, пытались смоделировать новую духовную цельность, которая представлялась результатом требовательного совершенствования личности, открывающей себя навстречу всем впечатлениям бытия, всем радостям и горестям земли, нагружающей себя памятью и чувством долга перед прошлым и будущим.

В сугубо теоретическом плане явление такого типа героя прогнозировалось в эстетике социалистического реализма. Его вроде бы и ждали, к нему взывали чуть ли не в каждом отчетном докладе на очередном партийном или писательском съезде. Однако, когда такой герой явился на страницах книг, то он оказался крайне неудобен для официальной идеологии.

Во-первых, полнотой своей духовной жизни он оспаривал каноническое представление о цельности как об аскетическом самоотречении во имя надличных ценностей. Во-вторых, он, этот «новый человек», в своих убеждениях вовсе не опирался на официальные идеологические и политические постулаты, а отталкивался от них, убеждаясь на собственном опыте в животворности совсем иных устоев духа — «простых законов нравственности», «закона вечности», национальной и мировой культуры.

Наконец, — и это самое главное — «человек трудолюбивой души» оказался фигурой в высшей степени трагической. Ибо его ценностные представления вступают в неразрешимое противоречие с устройством окружающего мира — нравственного, социального, политического, экологического. За верность своим, добытым дорогой ценой нравственным принципам герои, подобные Едигею или Бачане, Ефрему Мешерякову или Бостону Уркунчиеву, вынуждены бороться постоянно. И они все время испытываются ситуацией выбора, ибо каждый шаг связан с принятием решения: поддаться ли соблазну компромисса, силе инерции, желанию покоя или следовать беспокойному зову своей человечности, своей совести?

*Трагедийностью судьбы «человека трудолюбивой души», неразрешимостью его противоборства с той государственной и идеологической Системой, в которой он вырос, литература социалистического реализма самым очевидным образом продемонстрировала свою тупиковость. Герой, носитель эстетического идеала соцреализма, возвращенный на утопических мечтах, либо погибал в казематах системы, пытаясь проломить лбом стену, либо, вынужденный воевать со своими врагами по их законам, терял свою человечность.*

---

---

## Глава III

### «ТИХАЯ ЛИРИКА» И «ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА»

---

---

#### 1. «Тихая лирика» и сдвиг культурной парадигмы

Значительным явлением в литературе семидесятых годов стала художественная тенденция, которая получила название *«тихой лирики»* и *«деревенской прозы»*. «Тихая лирика» возникает на литературной сцене во второй половине 1960-х годов как противовес «громкой» поэзии «шестидесятников». В этом смысле эта тенденция прямо связана с кризисом «оттепели», который становится очевидным после 1964 года. «Тихая лирика» представлена в основном такими поэтами, как Николай Рубцов, Владимир Соколов, Анатолий Жигулин, Анатолий Прасолов, Станислав Куняев, Николай Тряпкин, Анатолий Передреев, Сергей Дрофенко. «Тихие лирики» очень разнятся по характеру творческих индивидуальностей, их общественные позиции далеко не во всем совпадают, но их сближает прежде всего ориентация на определенную систему нравственных и эстетических координат.

*Публицистичности «шестидесятников» они противопоставили элегичность, мечтам о социальном обновлении — идею возвращения к истокам народной культуры, нравственно-религиозного, а не социально-политического обновления, традиции Маяковского они предпочли традицию Есенина; образам прогресса, научно-технической революции, новизны и западничества «тихие лирики» противопоставили традиционную эмблематику Руси, легендарные и былинные образы, церковные христианские атрибуты и т. п.; экспериментам в области поэтики, эффектным риторическим жестам они предпочли подчеркнута «простой» и традиционный стих.* Такой поворот сам по себе свидетельствовал о глубоком разочаровании в надеждах, пробужденных «оттепелью». Вместе с тем идеалы и эмоциональный строй «тихой лирики» были гораздо более конформны по отношению к надвигающемуся «застою», чем «революционный романтизм» «шестидесятников». Во-первых, в «тихой лирике» социальные конфликты как бы *интroversировались*, лишаясь политической остроты и публицистической заанальчивости. Во-вторых, общий *пафос консерватизма*, т.е. сохранения и



возрождения, более соответствовал «застою», чем шестидесятилетние мечты об обновлении, о революции духа. В целом «тихая лирика» как бы вынесла за скобки такую важнейшую для «оттепели» категорию, как категория *свободы*, заменив ее куда более уравновешенной категорией *традиции*. Разумеется, в «тихой лирике» присутствовал серьезный вызов официальной идеологии: под традициями «тихие лирики» и близкие им «деревенщички» понимали отнюдь не революционные традиции, а, наоборот, разрушенные социалистической революцией моральные и религиозные традиции русского народа.

### 1.1. Поэтический мир Николая Рубцова

Роль лидера «тихой лирики» досталась рано погибшему Николаю Рубцову (1936 — 1971). Сегодня оценки Рубцова группируются вокруг двух полярных крайностей: «великий национальный поэт», с одной стороны<sup>1</sup>, и «придуманный поэт», «псевдокрестьянский Смердяков» — с другой<sup>2</sup>. Было бы, разумеется, несправедливым объявить Рубцова всего лишь монотонным энигоном Есенина, возведенным в сан гения усилиями критиков. Вместе с тем даже рьяные поклонники Рубцова, говоря о его поэзии, неизменно уходят от серьезного анализа в измерение сугубо эмоциональное: «Образ и слово играют в поэзии Рубцова как бы всномогательную роль, они служат чему-то третьему, возникающему из их взаимодействия» (В. Кожин), «Рубцов словно бы специально пользуется неточными определениями... Что это? Языковая небрежность? Или это поиск подлинного, соответствующего стиховой ситуации смысла, освобождение живой души из грамматико-лексических оков?» (Н. Коняев).

В отличие от «поэтов-шестидесятников», Рубцов совершенно игнорирует традиции поэзии модернизма. Он почти полностью освобождает свои стихи от сложной метафоричности, перенося главный акцент на напевную *интонацию*, достигающую подчас высоких пронзительных нот. Его поэзия стала весомым аргументом в пользу традиционности (в противовес — эксперименту, новизне). Сам Рубцов не без вызова писал:

---

<sup>1</sup> Эта точка зрения абсолютно аксиоматична для литераторов круга «Нашего современника». В этом смысле весьма показательны сочинения Н. Коняева «Путник на краю поля: Книга о жизни, смерти и бессмертии поэта Николая Рубцова» (в кн.: Николай Рубцов: Вологодская трагедия. — М., 1997). Подобную позицию отстаивают В. Кожин, Ф. Кузнецов, Л. Баранова-Гонченко, А. Казинцев и некоторые другие критики.

<sup>2</sup> См.: Новиков Вл. Придуманный поэт: Из цикла «Три стакана терцовки» // Заскок. — М., 1997.

Я переписывать не стану  
Из книги Тютчева и Фета,  
Я даже слушать перестану  
Того же Тютчева и Фета.  
И я придумывать не стану  
Себе особого Рубцова,  
За это верить перестану  
В того же самого Рубцова.  
Но я у Тютчева и Фета  
Проверю искреннее слово,  
Чтоб книгу Тютчева и Фета  
Продолжить книгою Рубцова.

Причем интересно, что традиция, в которую Рубцов «встраивал» свое творчество, выглядела весьма избирательно, соединяя фольклорную песню (Рубцов нередко исполнял свои стихи под гитару или под гармошку), поэзию Тютчева, Фета, Полонского, Блока и, конечно, Есенина. Этот ряд постоянно перебирается в статьях и мемуарах о Рубцове. В самом «наборе» ориентиров звучал вызов: натурфилософы Тютчев и Фет поднимаются на зияя в противовес официально залакированному «социальному» Некрасову, «мистик» Блок и «упадочник» Есенин — в противовес официальному «поэту социализма» Маяковскому.

Здесь, конечно, упущено еще одно существенное звено: между Блоком и Есениным располагалась так называемая «новокрестьянская поэзия», представленная в первую очередь Николаем Клюевым и Сергеем Клычковым: «тихая лирика» вообще и Рубцов в частности подключаются именно к этой оборванной тенденции, принимая из рук «новокрестьянских поэтов» такие качества, как религиозный культ природы, изображение крестьянской избы как модели мира, полемическое отталкивание от городской культуры, живой интерес к сказочному, легендарному, фольклорному пласту культуры.

На наш взгляд, значение поэзии Рубцова и должно оцениваться в масштабе сдвига культурных парадигм, происходившего на рубеже 1960—1970-х. В своих, не всегда совершенных, но эмоционально очень убедительных стихах Рубцов первым не интеллектуально, а суггестивно обозначил очертания нового культурного мифа, в пределах которого развернулась и «тихая лирика», и «деревенская проза», и вся почвеиническая идеология 1970—1980-х годов.

Каковы же основные составляющие этого мифа?

Исходной точкой рубцовского поэтического мифа становится образ *современной русской деревни* (речь, понятно, идет о 1960—1970-х) — колхозной, вымирающей, разрушающейся, деградирующей. Вполне узнаваемые детали деревенского быта вплелись Рубцовым в образы, явственно окрашенные в эсхатологические и апокалиптические тона:

Седьмые сутки дождь не умолкает.  
И некому его остановить.  
Все чаще мысль угрюмая мелькает,  
Что всю деревню может затопить.  
<...>

На кладбище затоплены могилы,  
Видны еще оградные столбы,  
Ворочаются, словно крокодилы,  
Меж зарослей затопленных гробы,  
Ломаются, всплывая, и в потемки  
Под резким неслабеющим дождем  
Уносятся ужасные обломки,  
И долго вспоминаются потом...

(1966)

Затяжной дождь в этом стихотворении превращается во Всемирный Потоп, срывающий «семейные якоря», разрушающий прошлое (размытое кладбище), рождающий чудовищ («ворочаются, словно крокодилы, меж зарослей затопленных гробы...»). Таков обычный эмоциональный контекст, окружающий деревенские зарисовки Рубцова. Буксующий в грязи грузовик своим воем «выматывает душу». Зимнее оцепенение вызывает такую реакцию: «Какая глушь! Я был один живой./ Один живой в бескрайнем мертвом поле!». Летняя гроза выглядит, как «зловещий праздник бытия,/ смятенный вид родного края». А реальные названия вологодских деревень в этой атмосфере наполняются библейскими и метафизическими ассоциациями:

Я шел свои ноги калеча,  
Глаза свои мучая тьмой...  
— Куда ты?  
— В деревню Предтеча.  
— Откуда?  
— Из Тотьмы самой...

(1968)

И постоянно повторяется (с небольшими вариациями): «Весь ужас ночи за окном встает», «Весь ужас ночи — прямо за окошком», «Кто-то стонет на темном кладбище./ Кто-то глухо стучится ко мне./ Кто-то пристально смотрит в жилище./ Показавшись в полночном окне»...

*Ночь, тьма, разрушенное кладбище, гниущая лодка, дождь* — вот устойчивые символы поэзии Рубцова, наполняющие его образ современной деревни метафизическим ужасом, чувством близости к хаосу.

При всем при том, рисуя эту, казалось бы, гибнущую деревню, автор чувствует, что в ней есть нечто такое ценное и достойное, чего нет в модернизированном мире. Это, по меньшей мере, ощущение некоего *покоя* или, скорее, — тоска по покою, жажда

покоя, тяга к покою, которая пронизывает поэтический мир Рубцова. Это тоже полемика с пафосом движения и ускорения, который доминировал в поэзии «шестидесятников». Так, в стихотворении «Ночь на родине» (1967) у лирического героя, вернувшегося в родную деревню, возникает иллюзия, будто «уже не будет в жизни потрясений». Понимая условность этого упования, он тем не менее всеми силами души длил минутой покоя: «Ну что же? Пусть хоть это остается,/ Продлится пусть хотя бы этот миг... И всей душой, которую не жаль/ всю потопить в таинственном и милом./ Овладевает светлая печаль,/ Как лунный свет овладевает миром». А центром покоя становится деревенская изба:

Сладко в избе  
Коротать одиночества время,  
В пору полночную  
В местности этой невзрачной  
Сладко мне спится  
На сене под крышей чердачной...  
(«Листья осенние», 1969)

Впрочем, заканчивается это стихотворение отрезвляющим: «Вот он и кончился,/ Сон золотой увяданья». А знаменитое стихотворение «В горнице» (1965) с удивительно трепетной мелодикой:

В горнице моей светло.  
Это от ночной звезды.  
Матушка возьмет ведро,  
Молча принесет воды, —

конечно, не имеет ничего общего с реализмом (кто ходит за водой ночью?). Это сон — сон об умершей матери, о покое и счастье.

Деревенский мир с его памятью о покое резко противопоставлен в поэзии Рубцова миру городскому, модернизированному. Так, стихотворение «Вологодский пейзаж» (1969) представляет собой развернутую антитезу этих двух миров. С одной стороны, «пустой храм», «пейзаж, меняющий обличье... во всем таинственном обличье/ Своей глубокой старины...». С другой — городская панорама:

Архитектурный чей-то опус  
Среди кварталов, дым густой,  
И третий, кажется, автобус  
Бежит по линии шестой,  
  
Где строят мост,  
Где роют яму,  
Везде при этом крик ворон,  
И обрывает панораму  
Невозмутимый небосклон.

Кончаясь лишь на этом склоне,  
Видны повсюду тополя,  
И там, светясь, в тумане тонет  
Глава безмолвного кремля.

Возникающий в финале эпический пейзаж, возвращающий к началу стихотворения («Живу вблизи пустого храма»), окрашен величавым трагизмом: он невозмутим и несуетен, несмотря на суматоху и дисгармонию, царящие в «городском мире»; он погружается во тьму и разрушение (помимо пустого храма мерцает и «безмолвный кремль»), но не теряет при этом своего достоинства и спокойствия.

У темы *покоя* в поэзии Рубцова тоже есть свои устойчивые знаки, разрывающие семантику этого мотива. Таков, например, *храмовый пейзаж*, возрожденный Рубцовым после многолетнего запрета на любые позитивные образы религии. Рубцов об этих запретах и гонениях, конечно, помнит, и храм в его пейзажах почти всегда — в руинах:

И храм старины удивительной, белоколонный  
пропал как виденье меж этих померкших полей.  
Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны,  
Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей.

<...>

Лежат развалины собора, как будто спит былая Русь...

<...>

Купол перковой обители  
Яркой травю зарос.

Однако разрушенные церкви, поруганные святыни находят поддержку и согласие — с образами *природы*. По сути дела, метонимическое единство между символами религиозной веры и образами русской природы образует *сакральный центр* создаваемого Рубцовым поэтического мифа. Так, например, в стихотворении «Левитану (по мотивам картины “Вечерний звон”» (1960) полевые колокольчики и уцелевшие церковные колокола звучат в унисон, причем единство между собором и природой подчеркивается аллитерациями и ассонансами:

Над колокольчиковым лугом  
Собор звонит в колокола!  
Звон заокольный и окольный,  
У окон, около колонн  
Я слышу звон и колокольный,  
И колокольчиковый звон.  
И колокольцем каждым в душу  
До новых радостей и сил  
Твои луга

звонят

не глуше  
Колоколов твоей Руси!

В высшей степени выразительно осуществляется слияние природного и религиозного начал в стихотворении Рубцова «Феропонтово» (1970).

В потемневших лучах горизонта  
Я смотрел на окрестности те,  
Где узрела душа Феропонта  
Что-то божье в земной красоте.  
И однажды возникла из грезы,  
Из молящейся этой души,  
Как трава, как вода, как березы  
Диво дивное в русской глуши!  
И небесно-земной Дионисий,  
Из соседних явившись земель,  
Это дивное диво позвысил  
До черты небывалой досель...  
Неподвижно стояли деревья,  
И ромашки белели во мгле,  
И казалась мне эта деревня  
Чем-то самым святым на земле...

По логике этого стихотворения, божественное, святое заключено в самой природе («узрела душа Феропонта что-то божье в земной красоте»). Да и сам храм рождается как природное явление — «как трава, как вода, как березы...». Но, в свою очередь, храм и особенно знаменитые фрески Дионисия вносят божественное в земную красоту, придают природе *религиозный статус*. Дионисий неслучайно назван «небесно-земным»: именно художник становится мифологическим *медиатором* между небом и землей. В результате творческого акта храм как таковой сливается с окружающим его деревенским пейзажем, насыщая его энергией религиозности: «И казалась мне эта деревня чем-то самым святым на земле».

Поэтический мир Рубцова, и в особенности его пейзаж, несет на себе отпечаток элегической традиции. Вообще в жанровом плане Рубцов по преимуществу элегический поэт. Рубцов сохраняет традиционные атрибуты элегии, правда, порой с неожиданно свежим эпитетом, как бы сбивающим уже привычную позолоту с образа. Но главный эстетический эффект у Рубцова образуется нагнетением подробностей и деталей элегического пейзажа, их сгущенностью в одном колорите. Показательно стихотворение «Звезда полей» (1964), опирающееся на мотивы старинных песен: «Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука...», «Гори, гори, моя звезда...»

Звезда полей во мгле заледенелой,  
Остановившись, смотрит в полынью.

Уж на часах двенадцать прозвенело,  
И сон окутал родину мою...

<...>

Но только здесь во мгле заледенелой  
Она восходит ярче и полней.

И счастлив я, пока на свете белом  
Горит, горит звезда моих полей...

В этом стихотворении создан предельно обобщенный пейзаж. Вся Родина представлена спящей в глубокой тишине. Ее освещает только одна звезда полей. С одной стороны, образ заледенелой мглы, а с другой — радость одинокого человека, которому становится тепло и ласково на душе оттого, что звезда полей горит над его головой: «И счастлив я, пока на свете белом/ Горит, горит звезда моих полей». Так возникает предельно хрупкое, но все же *единство* между лирическим героем и всем миром вокруг него.

Рубцов когда-то сказал о себе: «Я чуток как поэт, бессилен как философ». В отличие от поэтов сугубо философского склада, Рубцов ищет разрешения драмы духовного сиротства не во всеобъемлющей мысли о мире, а в эмоциональном просветлении, пускай даже крайне недолговечном. Он создает такие образы, которые всей своей семантикой, а именно семантикой древней, архаической, памятью своей способны вызывать мистическое чувство покоя, блаженства, умиления. Такое состояние возникает, например, в стихотворении «Видения на холме». Как показал А. Македонов, здесь картины трагической истории России (нашествия, разорение) неизбежно рождают вопросы о причинах этих вечных бед, об исходе из этого неизбежного рока. Но все эти вопросы снимаются чисто суггестивными образами покоя — ночных звезд и стреноженных коней на лугу:

Кресты, кресты...  
Я больше не могу!  
Я резко отниму от глаз ладони  
И вдруг увижу: смирно на лугу  
Траву жуют стреноженные кони.

Заржут они, и где-то у осин  
Подхватит эхом медленное ржанье,  
И надо мной —  
бессмертных звезд Руси,  
Спокойных звезд безбрежное мерцанье...

«Поэтика этой лирики стала еще одним вариантом соединения быта и бытийности, непосредственной реальности и ее дива, видения и видения на холме, — писал А. Македонов. — Точнее говорить о некотором символизме и даже мифологизме природы и натуральности. Ибо в этой поэтике превращается в символ и конкретный огонек русской избы, и чугунная ограда, и ее копыя. И эти символы вместе с тем имеют нату-

ральное предметное и психологическое бытие, и в известной мере — бытие, преодолевающее время, хотя и конкретность сегодняшнего дня и сегодняшнего движения в этом бытии участвует<sup>1</sup>.

А. Македонов, в сущности, дал некую идеальную формулу поэтики Рубцова, обозначив самые устойчивые ее черты. Эта поэтическая система находилась в состоянии *динамическом*, ее разрывало противоборство разных тенденций, идей, настроений. Все это получало выражение в специфике поэтической структуры и в образе лирического героя.

Каковы же отношения лирического героя с поэтическим миром? В принципе это ощущение полной слитности, абсолютного, кровного единения с ним — с миром, где картины умирания сочетаются с памятью о гармонии и покое. И поэтому катастрофичность существования этого мира становится состоянием души героя стихов Рубцова.

В самых разных его стихах этот мотив постоянен: «Вокруг любви моей непобедимой,/ К моим лугам, где травы я косил,/ Вся жизнь моя вращается незримо/ Как ты, Земля, вокруг своей оси». Или такие строки:

...Не порвать мне мучительной связи  
С долгой осенью нашей земли,  
С деревцом у сырой коновязи,  
С журавлями в холодной дали...

*В стихотворениях Рубцова любовь к Родине приобретает характер религиозного, мистического служения.* Родина для героя его стихов — это та святыня, о которой громко не говорят, которая есть внутри тебя и которой ты служишь душою.

Одно из самых щемящих стихотворений Рубцова «Тихая моя родина» начинается с самого интимного, с самого личного, что связывает человека с Родиной, — с памяти о матери («мать моя здесь похоронена»). Но даже ее могилы лирический герой найти уже не может, ибо в родном мире очень многое порушилось, пришло в запустение. Однако память сердца продирается через все напластования времени. Герой возвращается в свои мальчишеские годы («Словно ворона веселая/ Сяду опять на забор», «школа моя деревянная»), а при расставании уже мир, признавший в герое своего, будет, как и положено, провожать его («Речка за мною туманная/ Будет бежать и бежать»). Таким образом, связь с Родиной восстановлена, и не только восстановлена, но и осознана глубоко — как связь онтологическая, «самая смертная»:

С каждой избою и тучею,  
С громом, готовым упасть,

<sup>1</sup> Македонов А. Сверхшения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930—1970 годов. — Л., 1983. — С. 281, 282.



Чувствую самую жгучую,  
Самую смертную связь.

Онтологические мотивы звучат у Рубцова приглушенно. Они проступают не столько в слове, сколько в настроении, в эмоциональном состоянии героя. Это состояние порыва к святости, стремление восстановить в своей душе мистическое чувство — веру в тайну, в чудо, в Божий промысел. Героем Рубцова владеет жажда духовного преображения: в стихотворении «Я буду скакать по полям задремавшей отчизны» лирический герой ассоциирует себя то с ангелом («О, дивное счастье родиться/ В лугах, словно ангел, под куполом синих небес!»), то с «таинственным всадником, неведомым отроком», скачущим в ночи меж полей — мистический характер этого образа всячески подчеркивается соответствующим декорумом и возвышенным просветленным словом.

Рубцов при всей локальности видения окружающей действительности рисует своего героя в прямых контактах с целым миром: не только с деревушкой, а — через деревушку, сквозь деревушку — с землей, со всей вселенной. Так, в стихотворении «Поезд» (1969) лирический герой отождествляет себя с неким мистическим поездом, мчащимся «в дебрях мироздания», «перед самым, может быть, крушеньем»:

Вместе с ним и я в просторе мгlistом  
Уж не смею мыслить о покое, —  
Мчусь куда-то с лязганьем и свистом,  
Мчусь куда-то с грохотом и воем,  
Мчусь куда-то с полным напряженьем  
Я как есть, загадка мироздания.

В финале герой пытается отодвинуть катастрофу утешительными резонами, но его успокоительные аргументы, психологически очень естественные, все-таки стилистически оформлены так, чтобы читатель почувствовал их наивность:

Но довольно! Быстрое движенье  
Все смелее в мире год от году,  
И какое может быть крушенье,  
Если столько в поезде народу?

Тяга к гармонии, чувство святости природы, единство с родным миром, увы, не способны реально противостоять «ужасу ночи — прямо за окошком». Но они могут внести — хотя бы на время — покой в душу лирического героя. Рубцов понимает всю хрупкость этой антитезы. Но знанию он предпочитает веру. В этом смысле Рубцов острее и раньше многих выразил ту тягу к восстановлению религиозного мировосприятия, которая стала очень характерной тенденцией в конце века. М. Эпштейн писал о том, что после «оттепели» наша литература вступила в метафизическую

фазу, и «в этой метафизической фазе... выделяется несколько периодов. Самый ранний — “тихая поэзия” и “деревенская проза”, с их первым чувством смирения, отрешения от “я”, приниканием к вековому укладу. Но эта религиозность еще наивного, ветхого, почти языческого образца, с культом земли, природы, национальных корней, с православием — то скорее как обрядово-верием, народно-бытовой традицией»<sup>1</sup>.

Поэтика Рубцова — это по преимуществу поэтика стилизаций, ориентированных на фольклорно-песенные традиции. Достаточно обратиться к одному из его самых известных стихотворений — «В горнице», чтобы убедиться в том, что вся поэтическая картина соткана здесь из к ишированных образов (ночная звезда, красные цветы, «ивы кружевная тень») с закрепленной за ними семантикой. Вообще-то стилизация таит в себе определенные опасности: традиционность образов, мотивов и иггонаций, их связь с широко распространенными в массовой культуре стереотипами грозит клишированностью образов, заезженностью мелодического строя и тривиальностью ритмического рисунка. Рубцову не всегда удастся избежать этих опасностей.

Однако в принципе стилизация у Рубцова несет большую семантическую нагрузку. Фольклорно-песенная тональность голоса лирического героя становится свидетельством органической слитности его душевного строя с родным миром. И одновременно, такая стилизация — это демократический жест: готовность общаться с читателем на языке той культуры, которая глубоко укоренена в деревенском русском человеке. Больше того, рубцовская стилизация, ориентированная на национальные культурные традиции и святыни, становится способом реставрации чистого, просветленного, покойного состояния души.

В герое Рубцова конкретно-нсторическое есть ипостась не только национального, но и родового (всечеловеческого, вневременного). Он далек от злобы дня. Он мыслит свою судьбу в свете Вечности. И его элегический тон, и мотивы увядания, разрушения, ухода — все это носит вполне обобщенный характер, ибо воплощено посредством архетипических образов. Но сама актуализация элегического чувства (вопиюще, эдатирующе противоположного парадному оптимизму соцреализма), само открытие сути лирического конфликта, порождающего элегический пафос (конфликт между миром, где разрушены духовные устои, и человеческой душой, жаждущей святости и умиротворения), — все это было порождено временем. Рубцов одним из первых вскрыл главный, внутренний порок целой советской эпохи — это порок без-святости, безбожия (в смысле отсутствия интуитивно признаваемого

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. После будущего: О новом сознании в литературе // Знамя. — 1991. — № 1. — С. 225.

нравственного закона), за развалинами северной деревни просвечивается образ руин духа. За кажущейся безыскусностью лирики Рубцова стоит вроде бы очень непритязательная личность — просто человек, плоть от плоти этого самого деревенского мира. А вот муки, которые он переживает, это как бы обнажение той сердечной муки, которая далеко выходит за пределы деревенского мира — муки одиночества, незащитности перед хаосом жизни, муки *богооставленности* и щемящей тоски по *святости и вере*.

## 1.2. От социального к экзистенциальному: путь Анатолия Жигулина

Несмотря на откровенную полемичность «тихой лирики» по отношению к поэзии «шестидесятников», между ними не было непроходимой стены. Тому свидетельство — творчество Анатолия Жигулина (1930—2000), которого считают одним из создателей «тихой лирики».

Свою нить исторической памяти он ведет, в отличие от Рубцова, не из легенд и преданий, а из собственной биографии: в 1949 году студент одного из воронежских вузов Анатолий Жигулин был арестован за участие в антисталинской подпольной организации «Коммунистическая партия молодежи», прошел Колыму и был освобожден только в 1954 году. (Обо всем этом он напишет впоследствии документальную повесть-воспоминание «Черные камни».) Память о Колыме стала постоянным мотивом лирики Жигулина, но на каждой новой фазе пути поэта этот мотив новорачивался новой гранью.

Колымский опыт обусловил социальный пафос стихов молодого Жигулина, сблизив его тем самым с «нозтами-шестидесятниками». Однако, по сравнению с последними, его социальный пафос значительно трагедийнее. Ибо Жигулин едва ли не первым «зарифмовал» самое мерзкое преступление режима — тот не только лишал своих узников имен, но и старался обречь их на посмертное забвенье. В стихотворении «Я видел разные погосты...» (1961—1963) Жигулин описывает гулаговское кладбище, где на могильных холмиках «одни лишь знаки номерные/ И просто камни без примет». Этот «*позор посмертный*» преодолевается только в воображении поэта, которому мнится, как северная ночь «тихо зажигала звезды/ Там,/ Где чернели/ Номера»<sup>1</sup>.

Другое, причем наиболее существенное, отличие социального пафоса жигулинских стихов от поэзии «шестидесятников» состояло в преодолении лирического эгоцентризма, в *своеобразной эпи-*

---

<sup>1</sup> Стихотворения А. Жигулина, за исключением специально оговоренных случаев, цитируются по изданию: *Жигулин А. В надежде вечной: Стихи.* — М., 1983.

зации субъективного взгляда на мир: в обостренном интересе к Другим — лирической рефлексии на окружающий мир, извлечении нравственных уроков из поступков тех, с кем его свела лагерная судьба. Поэтому многие колымские стихи Жигулина сюжетны, эти сюжеты баллажны по напряженности — в них человек встречается с роком (хотя бы в виде угрозы быть убитым конвоиром из-за «полпачки махры») и парадоксальны по разрешению конфликтных ситуаций. Наиболее известны из них «Кострожоги» (1963), «Я был назначен бригадиром», «Мне помнится рудник Бутугычаг», «Бурундук» (1964). Так, в стихотворении «Я был назначен бригадиром» герой вспоминает, как он, став маленьким начальником, «опьянен был этой властью». «И может, стал бы я мерзавцем», — безжалостно говорит он о себе, но кто-то из ребят предупредил: «Не дешеви!» «...И нод полой его бушлата/ Блеснул/ Отточенный/ Топор!» Герой-рассказчик признается, что не угроза расправы, а страх потерять товарищей, лишиться их доверия подействовал отрезвляюще, и это стало одним из нравственных уроков на всю жизнь:

Друзья мои! В лихие сроки  
Вы были сильными людьми.  
Спасибо вам за те уроки,  
Уроки гнева  
И любви.

С середины 1960-х годов Жигулин, как и поэты-«шестидесятники», вступил в полосу духовного кризиса. В поисках устоев духа он обратился к онтологическим мотивам. С тех пор центральное место в его стихах занял образ родной природы — именно с этого момента его поэзия стала обретать черты «тихой лирики». У Жигулина образ родной природы лепится из нарочито неказистых подробностей, скромных цветовых оттенков:

Душой распахнутой приемлю  
Седой от стужи березняк,  
Морозом скованную землю  
И дальний-дальний лай собак.  
(1967)

Загорелась листва на березах.  
Засветился в низинах туман.  
И в предчувствии первых морозов  
Помрачнел придорожный бурьян.  
(1969)

...И по далеким дорогам  
В памяти нежно пронес  
Желтое поле над логом,  
Тихо звенящий овес.  
(1971)

Но, в отличие от Рубцова и других «тихих лириков», Жигулин придает теме родной природы масштабное философское звучание: эта неброская красота есть воплощение ни с чем не сравнимой ценности Жизни, с которой человеку рано или поздно придется расстаться. Поэт ни на минуту не сглаживает трагизма осмысливаемой коллизии. Герой стихов 1960-х годов даже бунтарски оглашает свою непримиримость с роковой обреченностью. Например, стихотворение «О, жизнь! Я все тебе прощаю...» (1965), где лирический герой перечисляет массу перенесенных бед и несчастий, завершается так: «Но даже горечь дней колымских/ Тебе я все-таки прошу. И только с тем, что вечно стынуть/ Придется где-то без следа,/ Что должен я тебя покинуть, —/ Не примирюсь я никогда».

Но по мере того как в поэтическом мире Жигулина раздвигалась, обретая все новые и новые подробности и краски, картина родной природы, происходило изменение тональности — бунтарские, «богоборческие» цоты стали вытесняться нотами элегическими. Такова тональность одного из самых лучших стихотворений Анатолия Жигулина, которое начинается норазительно емким и точным афоризмом: «Жизнь! Нечаянная радость./ Счастье, выпавшее мне», а завершается теплым, но не лишенным печали чувством: «Все приму, что мчится мимо/ По дорогам бытия.../ Жаль, что ты неповторима./ Жизнь прекрасная моя». Это написано в 1976 году, но и спустя двадцать лет поэт спрессует то же чувство в двустихие: «Жизнь пронзительно прекрасна./ Только жаль — не навсегда».

В поисках опор своего экзистенциального самостоянья герой Жигулина обращается, как и другие авторы «тихой лирики», к корням. Но примечательно, что в его «корневую систему» автор вводит на равных с легендарной историей Руси семью и семейное родословие. Это и далекие «мои счастливые предки» (1966), чья жизнь продлена в детях и внуках. Это и «Дорогие родители! Мать и отец!» (1976), которых сын просит: «Еще многое мне/ Вы должны о себе рассказать./ Чтобы я рассказал/ Моему несмышленому сыну». Семейственная душевная слитность предполагает самоотверженную готовность принять на себя удары, направленные против близких. Есть у Жигулина короткая баллада «Отец», сюжетом которой становится сцена допроса в «сером доме», — от отца требовали отречения от сына, объявленного «врагом народа». Вот развязка сюжета:

Но поднялся со стула  
Мой старый отец.  
И в глазах его честных  
Был тоже — свинец.

— Я не верю! — сказал он,  
Листок отстраня. —

Если сын виноват —  
Расстреляйте меня.

Отечественная История для героя Жигулина — это тоже родное, кровное. И на нее он распространяет чувство ответственности. Но груз такой ответственности он возлагает не на отдельного человека, а на весь народ. Так, стихотворение «Из российской истории» (1976), повествующее о том, как в начале 1930-х годов был razорен старинный северный монастырь, как была уничтожена древняя библиотека, «и может быть, подлинник “Слова” сгорел в том ужасном огне», Жигулин заканчивает неожиданным риторическим ходом:

Горели и акты и святцы,  
Сказанья родимой земли.  
Да что же вы наделали, братцы!  
Да как же вы это смогли?

Это «братцы», обращенное к ослепленным вседозволенностью варварам, переводит весь текст в иной план: сам народ, «братцы», жгли и рушили древние святыни, и поэт не отделяет себя от них, он принимает на себя моральную ответственность за их преступления. Это тоже часть истории. И искупить эту вину можно лишь совестливой болью. Таково новое звучание, которое придал Анатолий Жигулин мотиву «самой кровной связи» с народом и народным миром.

### 1.3. Полюса «тихой лирики»

(С. КУНЯЕВ, Ю. КУЗНЕЦОВ)

Другие авторы «тихой лирики», каждый по-своему, развивали отдельные стороны созданного Рубцовым поэтического мифа. Так, **Станислав Куняев** (р. 1932) выдвинул в центр своей поэзии противостояние между родным миром русской деревни и всей современной цивилизацией. При этом отношение ко всему, что не отмечено принадлежностью к национальной традиции, окрашивается у него в зловещие тона ксенофобии. А единственную защиту от агрессии внешних и чужеродных сил Куняев ищет у старых институтов тоталитарной власти:

От объятий швейцарского банка,  
Что простерся до наших широт,  
Упаси нас ЦК и Лубянка.  
А иначе никто не спасет!

Радикальная попытка переосмысления мифа «тихой лирики» была предпринята **Юрием Кузнецовым** (р. 1941). Если мифологические очертания рубцовского мирообраза как бы неосознанно

вырастали из элегического мировосприятия, то Кузнецов последовательно и в высшей степени сознательно обнажает мифологические черты своего художественного мира (активно используя образы, почерпнутые из «Поэтических представлений славян о природе» А. Н. Афанасьева и скандинавских преданий) и полностью изгоняет элегическую сентиментальность. В итоге *созданный Кузнецовым мир приобретает резко трагические и в то же время языческие, как бы доприветственные, докультурные черты*. Он одновременно воспекает и «сказку русского духа», и «хаос русского духа». Милый сердцу поэта «кондовый сон России», вековой душевный покой, по его мнению, искони прекрасен и гармоничен, потому что освобожден от придуманных нравственных установлений, от «ига добра и любви» («Тайна добра и любви»). Неслучайно даже символический абстрактный образ поиска древнего истока, поиска, прорезывающегося через позднейшие наслоения истории и культуры, даже он несет смерть живому, даже он беспощаден и жесток:

Из земли в час вечерний, тревожный  
Вырос рыбий горбатый плавник,  
Только нету здесь моря! Как можно!  
Вот опять в двух шагах он возник.  
Вот исчез, снова вышел со свистом.  
— Ищет моря, — сказал мне старик.  
Вот засохли на дереве листья —  
Это корни подрезал плавник.

Лирический герой Ю. Кузнецова мечется между двумя крайностями. С одной стороны, он мечтает вернуться к этому изначальному языческому — сверхчеловеческому! — покою, возвышающемуся над заблуждениями человечества. Тогда в его лирике появляются стихи, наполненные презрением к «поезду» человеческого быта, к «обыкновенному» человеку, который «не дорос» до простора: «ему внезапно вид явился настолько ясный и большой, что потрясенный он сломился несоразмерною душой». С другой стороны, лирического героя Кузнецова не отпускает чувство *пустоты*, тоска по пониманию и теплу. Это предельно обостренное, но знакомое по лирике Рубцова чувство *богоставленности*, экзистенциального одиночества. «Не раз, не раз о помощи взывая, огромную услышу пустоту...», «Все, что падает и кружится, великий ноль зажал в кулак...», «Меня убили все наполовину, а мне осталось добивать себя...», «Мир остался без крова и хлеба. Где вы, братья и сестры мои?» — такие безысходные формулы проходят через его лирику, зримо свидетельствуя об условности и абстрактности предлагаемых «сверхчеловеческих», «языческих» решений. Поэзия Ю. Кузнецова стала эпилогом «тихой лирики», доказав с несомненным талантом невозможность построения но-

вого религиозного сознания на основе «крови и почвы» — тех категорий, которые выступают из мира «тихой моей родины», лишенного элегической дымки.

## 2. Феномен «деревенской прозы»

«На рубеже 70-х и в 70-е годы в советской литературе произошел не сразу замеченный беззвучный переворот, без мятежа, без тени диссидентского вызова. Ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если бы никакого «соцреализма» не было объявлено и диктовано, — нейтрализуя его немо, стала писать в простоте, без какого-либо угождения, кадения советскому режиму, как бы позабыв о нем. В большой доле материал этих писателей был — деревенская жизнь, и сами они выходцы из деревни, поэтому (а отчасти из-за снисходительного самодовольства культурного круга, и не без зависти к удавшейся вдруг чистоте нового движения) эту группу стали звать *деревенщиками*. А правильно было бы назвать их *нравственниками*, ибо *суть их литературного переворота — возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью*».

Так спустя примерно три десятилетия после явления «деревенской прозы» говорил о ней Александр Солженицын<sup>1</sup>. Можно не соглашаться с перечнем имен, приводимых Солженицыным (например, как отмечалось выше, у Ф. Абрамова и Б. Можаева доминирует не столько нравственно-философский, сколько остро социальный пафос), но данная им общая характеристика нового литературного течения как явления, внезаходимого по отношению к соцреализму, не вызывает сомнений.

Облик «деревенской прозы» определяли те же эстетические принципы и художественные пристрастия, которые были характерны для «тихой лирики». Однако по своему масштабу «деревенская проза» крупнее, и ее роль в литературном процессе несравнимо значительнее. Именно в русле «деревенской прозы» сложились такие большие художники, как Василий Белов, Валентин Распутин и Василий Шукшин, в своем творческом развитии к этому течению пришел и Виктор Астафьев, под влиянием «деревенской прозы» сформировалось целое поколение прозаиков (В. Крупин, В. Личутин, Ю. Галкин, Г. Скобликов, А. Филиппович, И. Уханов, П. Краснов и др.). Творцам «деревенской прозы» принципиально чужды приемы модернистского письма, «телеграфный стиль», гротескная образность. *Им близка культура классической русской прозы с ее любовью к слову пластическому, изобразительному, музыкальному, они восстанавливают традиции ска-*

<sup>1</sup> Солженицын А. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 года // Новый мир. — 2000. — № 5. — С. 186.



зовой речи, плотно примыкающей к характеру персонажа, человека из народа, и углубляют их.

«Все, что было накоплено “сказовым” опытом классической литературы и литературы 20-х годов, как будто изменилось в масштабе, и современная проза стремится воссоздать не столько ракурс героя, сколько ракурс стоящего за ним корневого целого — народа. То, что в 20-е годы казалось исключительной принадлежностью лишь некоторых великих писателей — одновременная прикрепленность стиля к голосу рассказчика, голосу героя и голосу народа, — оказалось сегодня почти повсеместной нормой “деревенской” прозы».

Так писала Г. А. Белая<sup>1</sup>. И подобно тому, как в 1920-е годы восстановление в правах чужого слова «отражало возросшее доверие литературы к суверенности человека, внимание к неповторимости его индивидуального бытия, к складу его мышления, его здравому смыслу»<sup>2</sup>, поэтика «деревенской прозы» в целом была ориентирована на поиск глубинных основ народной жизни, которые должны были заменить дискредитировавшую себя государственную идеологию.

## 2.1. «Привычное дело» (1966)

### и «Плотницкие рассказы» (1969) Василия Белова

Одной из самых первых ласточек «деревенской прозы» была повесть Василия Белова (р. 1932) «Привычное дело». Явившаяся в свет в начале 1966 года на страницах в ту пору еще малоизвестного журнала «Север» (Петрозаводск), она была перепечатана в «Новом мире» (факт редкостный для журнальной периодики!) и сразу же стала объектом самого пристального внимания критики: ни одно из произведений «деревенской прозы» не обросло таким панцирем односторонних, произвольных интерпретаций, как эта повесть.

Как только ни величали «Привычное дело» — и «гимном миллионам сеятелей и хранителей русской земли», и «поэмой», и «эпосом», какие только аттестации ни выдавались Ивану Африкановичу, главному герою повести: цельный характер, «стойкий характер», «душевно развитый человек с обостренным гражданским сознанием», «активный ум, глубокая пытливость, личность недюжинная и основательная» и т. д., и т. п.<sup>3</sup> Не один критик

<sup>1</sup> Белая Г. А. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля // Многообразие стилей советской литературы: Вопросы типологии. — М., 1978. — С. 477.

<sup>2</sup> Там же. — С. 473.

<sup>3</sup> См. статьи и рецензии В. Кожинова, В. Чалмаева, П. Глинкина, Е. Клепиковой, Л. Фоменко, Т. Наполовой, И. Золотусского, М. Лобанова, посвященные В. Белову и его повести «Привычное дело».

пытался использовать обаяние этой, как ее справедливо назвал Федор Абрамов, «жемчужины российской словесности» для обоснования умозрительных, внеисторических, а точнее, неопатриархальных концепций народной жизни и духовного облика человека из народа. Не случайно же именно по поводу ряда «апологий» в честь Ивана Африкановича критик И. Дедков с возмущением воскликнул: «Диву даешься: полно, да читали ли восторженные поклонники беловского героя повесть, ее ли имеют в виду?»<sup>1</sup> Игорю Дедкову стоило только восстановить сюжетную канву «Привычного дела», чтобы убедительно доказать, что «Иван Африканович написан В. Беловым если и с несомненной симпатией, то одновременно и с глубокой горечью», что «Иван Африканович — не одна только отрада русской деревни, тем более не гордость ее»<sup>2</sup>.

Повесть В. Белова поначалу может оглушить своим многоголосьем. В ней «перемешаны» разные речевые и фольклорные жанры: пословицы, поговорки, частушки, молитвы, народные приметы, сказки, деловые бумаги (чего стоит один только «Акт», составленный по случаю ноломки самоваров), бухтины, брань. В ней сталкиваются разные речевые стили: и поэтическая речь бабки Евстоли, что сродни народной песне и плачу; и литературная, «книжная» речь безличного повествователя; и казенное, претендующее на державность, слово «густомясого» уполномоченного («А у вас в колхозе люди, видать, это недопонимают, им свои частнособственнические интересы дороже общественных»); «Вы, товарищ Дрынов, нащ актив и опора...»); и «наигранно-публикитский голос» газетчика, вооруженного «поминальником»; и реплики Митьки, освоившего в городе лишь пену «блатных» оборотов («А мне до лампочки»; «Я его в гробу видал. В белых тапочках»); наконец, в повести очень часто звучит суматошный, захлебывающийся говор «бабьих пересудов». Причем автор очень продуманно «оркестровал» стиль повести. Сначала он дал каждому голосу прозвучать чисто, беспримесно: первая глава открывается монологом Ивана Африкановича, в этой же главе обстоятельно излагаются бабьи пересуды по поводу сватовства Мишки Петрова, а вторая глава начинается с развернутого авторского слова. Поэтому, когда все эти голоса схлестываются в речи безличного повествователя, они легко узнаются, их «характеры» читателю уже известны.

За каждым из голосов стоит свой крутозор, свое понимание мира, и именно на этой основе они поляризуются, отталкивая или притягивая друг друга.

<sup>1</sup> Дедков И. А. Страницы деревенской жизни: (Заметки) // Новый мир. — 1969. — № 3. — С. 243.

<sup>2</sup> Там же. — С. 243, 245.

Так, стиль «бабьих пересудов» сопровождает все пошехонское, что есть в героях «Привычного дела»<sup>1</sup>. Вот как, например, описывается «вылазка» вконец захмелевшего Ивана Африкановича:

Только спел Мишка эту частушку, а Иван Африканович схватил новый еловый кол и на Мишку:

— Это я плясать не умею! Это я со сторонки! — и как хрястнет об землю.

— Сдурел, что ли? — сказал Мишка и попятился, а Иван Африканович за ним, а в это время Митька на бревнах засмеялся, а Иван Африканович с колом на Митьку, а Митька побежал, а Иван Африканович на Пятака, Пятак от него в загородку.

Все описанное выдержано в стиле «бабьих пересудов»: динамичная фраза, нагнетание однотипных говорных конструкций, сниженное просторечие («хрястнет»). В таком же стиле повествуется о том, как Дашка Путанка особым зельем привороживала Мишку, как Мишка «баню с молодой женой в речку трактором спихивает», как Иван Африканович в Мурманск ездил и т. п.

За речевой зоной «бабьих пересудов» стоит пошехонский мирок, мирок, в котором действуют какие-то нелепые, чуждые здравому смыслу законы. Они захватывают не только бытовую сферу. В «пошехонском свете» представлены у Белова и характерные для колхозной деревни методы управления и хозяйствования. Не случайно рассказ конюха Федора о том, как перед областным начальством показывали механизированную подачу воды из колодца, куда Федор заранее навозил на своей кляче воду, или размышления старого Пятака о запретах косить в лесу, где трава все равно «под снег уходит», приобретают черты сказки про пошехонцев. Очень кстати рядом с этими современными сказками оказываются описанные непосредственно повествователем сцены с участием председателя и уполномоченного, который «важно стучал в перегородки, принимался и заглядывал в стайки», но более всего нажимал, чтоб «наглядную» (имеется в виду наглядная агитация) сделали к совещанию животноводов. Их диалог дан в откровенно пародийном ключе. Да и вся зона «казенных» голосов, а вместе с ними и «блатной» жаргон Митьки сливаются с зоной «бабьих пересудов». Это все голоса пошехонского мирка.

Горькая и смешная нескладница в современной жизни критикуется самим народом. Именно люди из народа: старик Федор, его

---

<sup>1</sup> О «пошехонстве», как одной из сторон жизни героев «Привычного дела», первым сказал В. А. Сурганов. Он заметил, что пошехонцы, «непутевые эти герои, порождение горьковатого народного юмора... совсем не случайно появились в повести. За лежащей на поверхности сказки иронической и наивной дидактикой есть еще и глубинный подтекст — невеселая усмешка над собственной нескладницей и, пожалуй, едва ли не над философией «привычного дела» (Сурганов В. А. Человек на земле: Историко-литературный очерк. — М., 1975. — С. 501).

приятели Куров и Пятак — умеют разглядеть нелепости в окружающем их мире и осмеять их, не прочь они провести и веселый розыгрыш на пошехонский лад (вспомним хотя бы, как Куров перепугал до смерти Еремиху своим требованием платить алименты за бойкого петуха). Наконец, сама мера, позволяющая обнажить дурость, старую и новую, принадлежит народу. Этой мерой выступают у Белова веселые сказки про пошехопцев, которые рассказывает мудрая и сердечная бабка Евстоля.

К речи бабки Евстоля и вообще к стилевому пласту *высокой народно-поэтической речи* тяготеет и речь центрального персонажа, Ивана Африкановича Дрынова. Но именно тяготеет, забываясь всякого рода стилевой чересполосицей: и искаженным «городским» словом («малированное блюдо»), и «официальным» словцом («конфликт»), и веселым сниженным просторечием («налелькались»). Здесь приведены слова только из первого монолога Ивана Африкановича, когда он, пьяненький, по дороге объясняется с мерином Парменом.

Уже первый монолог Ивана Африкановича написан так, чтоб, вызвав симпатию к герою, вместе с тем и насторожить, сразу дать почувствовать какую-то зыбкость, противоречивость в его характере, намекнуть, что с этим будет связан конфликт повести и все движение сюжета. А противоречивость характера Ивана Африкановича писатель проявляет не только через внутреннюю «разностильность» его монолога, но и через сопоставление «разностильных» его монологов. Так, второй монолог героя в отличие от первого начисто лишен сниженно-комического колорита, нет в нем подчеркнута «чужих» слов, повествование наполняется поэтическим, по-настоящему трогательным звучанием.

Утро, Иван Африканович оглядывает свой родной, привычный с детства мир:

В километре-полутора стоял неподвижно лесок, просвеченный солнцем. Синий наст, синие тени. А лучше сказать, и нету теней, ни в кустиках, ни на снегу. Игольчатый писк синички сквознячком в уши, — где сидит попрыгунья, не видно. А, вон охорашивается, на ветке. Тоже тепло чувствует. У речки, нестарый, глубоко, поребачьи спит осинник. И, словно румянец на детских щеках, проступает сквозь сон прозрачная, еле заметная зелень коры. Несмелая еще зелень, будто дымок. Крупные, чистые заячьи горошины на чистом же белом снегу, и захочешь побрезговать, да не выйдет. Ничего нечистого нет в заячьих катышках, как и в коричневых стручках ночевавших под снегом тетеревов.

Здесь взгляд героя принят автором, их «зоны» (воспользуемся бахтинским термином) тесно сплелись, и разговорно-сниженное словцо героя ничуть не расходится по тону с литературным словом автора-повествователя. Это родство настолько органично, что даже в описаниях родного герою мира русской природы, которые

не опосредованы взглядом Ивана Африкановича, голос повествователя вбирает в себя живое говорное и одновременно поэтическое слово своего героя. Так, в частности, «озвучен» пейзаж в главке «На бревнах»: «Давно отбулькала шумное водополье. Стояли белые ночи»; «Черед же пришел благодатному утру... Белая ночь ушла вместе с голубыми сумерками, багряная заря подпала треть горизонта...» От неизъяснимой, скромной красоты ближнего мира теплеет душа, этой красотой и сама жизнь на земле, и тяготы земных забот и мучений освящаются и оправдываются.

Собственно, все черты и детали родного герою мира составляют не просто «локус», место действия, они насквозь пропитаны нравственным и психологическим смыслом, они нередко прямо соотнесены с духовным миром человека. Например, родничок, у которого переводили дух Иван Африканович и Катерина, где совершались примирения и происходили расставания, родничок, пробившийся сквозь неизвестно кем наваленные комья глины, вызывает у Ивана Африкановича прямую поэтическую аналогию: «Вот так и душа: чем ни заманивай, куда ни завлекай, а она один бес домой просачивается. В родные места, к ольховому полю. Дело привычное».

Родной, ближний мир в «Привычном деле» не весь и не целиком поэтически прекрасен. Да, есть в нем и неумирающий родничок, есть и угор, с которого открывается краса родных мест, но есть там и Черная речка, и жидкая земля, где «лежали и гнили упавшие деревья, скользкие, обросшие мхом», есть там и вовсе «мертвое, гиблое место», где разбойничал когда-то лесной пожар. Эти тревожно-тягостные образы ближнего мира тоже преломляют в себе духовный мир главного героя и открывают в нем не только поэтическое мироотношение, но и нечто иное.

Что же на самом деле воплощено в устройстве художественного мира повести Белова?

Отвечая на этот вопрос, в первую очередь отметим, что родной, ближний мир введен в «Привычном деле» в просторы мироздания: он окружен бескрайними далями неба и земли, точнее — «понятной земли» и — «бездонного неба». Собственно, «понятная земля» — это и есть тот самый родной, ближний мир, в котором живут герои Белова. А «бездонное небо» выводит в просторы бытия, законы которого действуют и на «понятной земле» Ивана Африкановича. Но вся беда героя в том и состоит, что он боится смотреть в небо, что он страшится раздумий о законах жизни и смысле своего, человеческого существования.

Снег на солнце сверкал и белел все яростнее, и эта ярость звенела в поющем под ногами насте. Белого, чуть подсиненного неба не было, какое же небо, никакого нет неба. Есть только бескрайняя глубина, нет ей конца-краю, лучше не думать, —

это Иван Африканович. Неслучайно повествователь сравнивает его состояние с состоянием шестинедельного сыночка Дрыновых: «Он ничего не думал, точь-в-точь как тот, кто лежал в люльке и улыбался, для которого еще не существовало разницы между явью и сном. И для обоих сейчас не было ни конца, ни начала». Конечно, в таком состоянии Ивана Африкановича есть и умиление, есть и поэзия созерцания мира, но нет стремления к миропониманию.

И в явном контрасте с позицией Ивана Африкановича представлено мироотношение старой Евстоля: «Она долго и мудро глядела на синее небо, на зеленое поле, покачивала ребеночка и напевала...» Бесстрашием перед бесконечностью неба, перед понятой неотвратимостью законов бытия отличается бабка Евстоля от Ивана Африкановича. Именно она всегда находит верную меру во всем, именно она в самой лихой для семьи час, когда умерла Катерина, заставляет всех, и прежде всего Ивана Африкановича, продолжать «привычное дело» жизни.

Человек, не соотносящий свою жизнь, свой родной мир с «небом», и на самой земле живет непрочно, неуверенно. Ивану Африкановичу только кажется, что земля ему понятна. На самом же деле он до поры до времени «блукает» по ней. И рассказ о том, как Иван Африканович заблудился в родных-то местах, «где каждое дерево вызнато-перевызнато», как он попал в чужой лес, в болото, в гарь, приобретает символическое значение. Так вершится суд над душой, хоть и доброй, и поэтически чуткой, но не возвысившейся до самознания. Герой сам вершит этот суд, и в ситуацию суда он поставлен жестокой логикой собственных стихийных метаний и ошибок.

Лишь заблудившись среди глухих мест родного мира, Иван Африканович заставляет себя взглянуть на ночное небо. И лишь тогда видит он звездочку:

Звездочка. Да, звездочка, и небо, и лес. И он, Иван Африканович, заблудился в лесу. И надо было выйти из леса. Звезда, она, одна, звезда-то. А ведь есть еще звезды, и по ним, по многим, можно выбрать, куда идти... Эта мысль, пришедшая еще во сне, мигом встряхнула Ивана Африкановича.

Таким же откровением стало небо и для приблизившейся к своему жизненному пределу Катерины:

Приступ понемногу проходил, она прояснила, осмыслила взгляд и первый раз в жизни удивилась: такое глубокое, бездонное открывалось небо за клубящимся облаком.

Как и все, что связано с описанием блужданий Ивана Африкановича по лесу, образ путеводной звезды имеет не только прямое, фабульное, но и косвенное, метафорическое значение, ха-

рактизирующее духовные искания человека. Параллельно с поисками выхода из леса, Дрынов приходит к неизбежной необходимости поставить перед собой вопрос из тех, что относят к категории «последних»:

...Вот родился для чего-то он, Иван Африканович, а ведь до этого его тоже не было... И лес был, и мох, а его не было, ни разу не было, никогда, совсем не было, так не все ли равно, ежели и опять не будет? И в ту сторону пусто, и в эту. И ни туда, ни сюда нету конца-края... А ежели так, ежели ни в ту, ни в другую сторону ничего, так пошто родиться-то было?

Иван Африканович все-таки додумывает этот мучительный вопрос, ответ он находит в осознании неостановимого хода жизни, ее нескончаемости, преемственности рода людского. И в этот миг кончаются блуждания по «чужому лесу»: «Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на свое место: теперь он знал, куда надо идти».

Вот лишь когда пришел Иван Африканович к миропониманию. В сущности, весь сюжет «Привычного дела» представляет собой драматическую историю личности, горько расплачивающейся за «нутряное» существование, за зыбкость своей жизненной позиции и лишь ценой страшных, невозвратимых утрат возвышающейся к миропониманию.

Движение самосознания Ивана Африкановича, эта стержневая линия сюжета, преломляется в стилевой перестройке его голоса и — что особенно показательно — в изменении отношений между речевыми зонами героя и автора (безличного повествователя).

В самом начале повести автор резко и четко отделяет свой голос, литературно выдержанный, от «речевой экзотики Ивана Африкановича». Тем самым «автор предупредил, что он не только не вмешивается в поступки и слова героя, но не смешивает себя с ним»<sup>1</sup>.

Затем, описывая всяческие приключения и похождения Ивана Африкановича, повествователь как бы отступал перед «сказовым» внутренним голосом героя, «озвучивающим» стихийное восприятие мира. А вот с той поры, когда Иван Африканович возвышается до бесстрашного и мудрого взгляда на жизнь, отношения между речевыми зонами героя и автора меняются. Теперь повествователь вбирает мысль героя в свой голос и передает ее своим словом, литературным, строгим, лишь слегка подкрашенным личностными метами персонажа. Именно так соотносятся зоны автора и героя в ключевом размышлении Ивана Африкановича: «Вот

<sup>1</sup> Это наблюдение принадлежит И. Шайтанову. См.: *Шайтанов И.* Реакция на перемены: (Точка зрения автора и героя в литературе о деревне) // Вопросы литературы. — 1981. — № 5. — С. 50.

эдак и пойдет жизнь...» — когда открывается перед зрелым взором героя закон вечного круговорота жизни, которому «конца нет и не будет».

Сближение в потоке несобственно-прямой речи голоса героя с голосом автора стало возможным лишь с того момента, когда сознание героя возвысилось до зрелой философской позиции повествователя. А прямое слово Ивана Африкановича теперь сливается с тем народно-поэтическим миром («зоной Евстолю»), который с самого начала вносил в повесть чувство естественной, мудрой народной меры. И финальный монолог Ивана Африкановича, обращенный к умершей Катерине, звучит как горькая песня-плач: «...Катя... ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... что теперече... вон рябины тебе принес... Катя, голушка...»

Оценка «голосом», речевой мелодией у Белова в высшей степени искренна. А истинность этой оценки подтверждается устройством художественного мира произведения. В устройстве мира «Привычного дела» объективируется та закономерность диалектического движения бытия, которую выражали народно-поэтический и «авторский» голоса.

Идея бесконечного круговорота жизни опредмечена здесь уже в том, что все действие повести совершается в пределах круглого года, причем четко обозначаются его времена: зима — «белый буран», «синий наст, синие тени», весна, когда «отбулькало шумное водополье», лето — сенокосная пора, осень с первым снегом и опять — к зиме, последняя фраза повести: «Где-то за пестрыми лесами кралась к здешним деревням первая зимка». И даже отдельные главы объединены неким «природным» началом: например, вся глава вторая — это рассказ об утре, вернее, об утрах детишек Дрыновых, самого Ивана Африкановича и Катерины; а глава третья охватывает один день от «широкого благодатного» утра до «светлой и спокойной» ночи.

А ведь это традиционнейшие способы эпического воплощения «круговорота» бытия. В круговорот этот вписана и жизнь семьи Дрыновых. В ней тоже действует общий закон движения и перемчивости. Не случайно девятый, самый малый сын назван по отцу — Иваном. Не случайно и маленькая Катюшка делает свой первый зарод вслед за матерью, Катериной, для которой этот прокос стал последним. Да и весь мир семьи Дрыновых, где есть трое взрослых — бабка, отец, мать и семеро ребятишек, и каждый из них — на особинку, где есть люлька, в которой перебивали все девять детей, включая уже покинувших родительскую избу Таню и Антошку, где есть двор с коровой Рогулей, чья жизнь описана с эпическим вниманием и любовью, этот мир по-своему закруглен, целостен, внутри себя преемствен и тем бессмертен.



Вот как устроена жизнь, вот что такое привычное дело бытия. Эта философская эпическая истина возвышается над всеми иными позициями, заявленными в повести. Через движение от разноголосья к диалогу, в котором объединенные голоса народной мудрости и пытливой образованности дают отпор множеству фиктивных голосов-позиций, В. Белов не только дал развернутую картину очень непростой духовной жизни народа, но и ясно представил путь, по которому может и должен пойти сегодня каждый человек, — это путь возвышения к мудрому миропониманию и ответственному самосознанию.

Несколько иначе выглядит картина мира в «Плотничьих рассказах» (1969). Редко кто из писавших об этой повести не застывал в недоумении, подобно герою-повествователю Косте Зорину, перед финальной сценой, когда Олеша Смолин и Авионер Козонков, заклятые друзья, накануне окончательно, вусмерть раздравшиеся, как ни в чем не бывало сидят за одним столом и «мирно, как старые ветераны» о чем-то беседуют и даже, «клоня сивые головы, тихо, стройно запели старинную протяжную песню». Обычно эту сцену интерпретируют либо как доказательство невидимой глазу гармонии народного мира, либо как свидетельство слабости праведника, не умеющего освободиться от своего спутника-искусителя. Но сами эти интерпретации подсажены мифологической логикой. А в повести Белова — в том-то и дело — этой логикой все не исчерпывается.

Действительно, на первом плане здесь четкая антитеза: с одной стороны, Олеша; с другой — Авионер. Один — мастер, работяга, искусник. Другой — бездельник, сын бездельника, в советские годы устроившийся в «начальники» с револьвером. Один — чистая, добрая душа, вечно страдающая от своей чистоты и доброты (в детстве носле первой исповеди безвинно наказанный за безгрешность; в юности — пожалевший девушку и потерявший ее). Даже лысина у старого плотника — «младенчески непорочная». Другой — пакостник, человек без срама, недаром выбившийся в активисты — колокол «спехнул», да еще «маленькую нужду оттуда справил, с колокольни-то», стукач, шельмовавший «кулаков», сломавший не одну судьбу. Мудрец Олеша открывает неглупому и образованному Косте Зорину подлинный смысл пережитой истории, а дурак Авионер суетится с жалкими бумажонками для-ради «персональной». Их ссора неискоренима — это борьба Божеского и Дьявольского, правда, в повседневном, неброском обличье.

Все так, однако через всю повесть проходит тема, которую иначе, чем абсурдистской, не назовешь. Вот, к примеру, сценка:

— Дедушко, а дедушко? — окликнул шофер.

— Что, милко? — охотно отозвался Олеша.

— А долго живешь! — Шофер оголил зубы, дверца хлопнула.

Машина, по-звериному рыкнув, покатила дальше. Я был взбешен таким юмором. Схватил голыш от каменки и запустил шоферу в лоб, но машина была далеко. А старик еще больше удивил меня. Он восхищенно глядел вслед машине и приговаривал, улыбаясь:

— Ну, пес, от молодец, сразу видно — нездешний.

Здесь ведь не кротость, не все терпение, а искреннее восхищение гадкой выходкой. Восхищение мудреца?! И такая сцена не единична. В этом же странном ряду и ревуший с утра до вечера шестилетний внук Авионера Славко, который, как выясняется, таким образом добивается от деда водки и затихает, только получив ее: «Славко перестал реветь и потянулся ручонкой, чтоб чокнуться. В другой ручонке была зажата конфета. Козонков строго пригрозил внуку: — Не все сразу!» Здесь же и сцена собрания, сливающегося в бессмысленный хор, апофеозом которого становится вырвавшийся из радио «женский нелепый бас», исполняющий робкую девичью песенку. Из этого контекста не выпадает и агрессивная нежность атакующей Костю Зорина Анфеи Козонковой, ныне переименовавшейся в Нелли...

Это никакой не советский абсурд. Советская власть здесь ни при чем. Это стихийный, вечный абсурд, органически укорененный в народной жизни, и финал «Плотничьих рассказов» как раз этой темой и продиктован. Непостижимая нелепость жизни торжествует над кропотливо выстроенной писателем логикой антитезы. И оба, Олеша и Авионер, в их трагикомической нераздельности, воплощают эту господствующую стихию народной жизни. Открыв эту «равнодействующую» народного мира, Белов, по-видимому, несколько испугался своего открытия. Во всяком случае, в таких поздних книгах, как «Лад» (1979—1981) и «Все впереди» (1986), писатель попытался четко противопоставить идеальные черты народного мира дьявольским инородным влияниям. Однако именно эти тексты Белова обозначили тупики «деревенской прозы» и стали симптомами ее глубокого кризиса (см. об этом в заключительном разделе данной подглавки).

## 2.2. Повести Валентина Распутина

Стержневую линию творчества одного из признанных мастеров «деревенской прозы» Валентина Распутина (р. 1937) составляет исследование конфликта между мудрым мироотношением и немудрым — суетливым ли, внешним, бездумным ли — существованием. В начале этой линии стоит повесть «Последний срок» (1970). Уже здесь Распутин ищет глубинные корни интересующего его конфликта.

Чтобы представить полно и «равноправно» оба противостоящих полюса, *автор диалогизирует повествовательный дискурс*: в повес-

ти есть голос безличного автора-повествователя, непосредственно, драматически изображающего сцены в доме Анны, ее детей, их поведение, а с другой стороны — взгляд, мысль и чувство самой Анны, передаваемые с максимальной близостью к зоне речи героини формами несобственно-прямой речи. Две субъектные формы повествования отвечают двум полюсам конфликта. Это создает иллюзию равноправного прения сторон, раздумчивого поиска истины путем сопоставления противоположных позиций. Но на самом деле авторские симпатии изначально отданы одной из сторон, другая — с самого начала предстает в негативном свете.

Далеко не случайно собравшимся в доме по случаю смерти матери детям отведено *безличное прямое повествование автора*: ведь их духовный мир беден, они утратили благодарную память, в хаосе будней они оборвали связь с Природой (мать в повести Распутина — это и есть природа, родительница, дающая жизнь и мир). Повествователь с какой-то брезгливой тщательностью описывает, как даже в трагические часы умирания Анны они озабочены ужасно мелкими заботами: Люся, например, спешит сшить себе еще при живой матери черное платье, чтоб на похоронах выглядеть приличествующим образом, а Варвара тут же клянчит это платье для своей дочери, Михаил с Ильей запасливо покупают ящик водки — «мать надо проводить как следует». Только в одной главке есть непосредственная передача восприятия мира Люсей, одной из дочерей Анны. Но это как раз тот эпизод, когда Люся проходит по окрестностям своей деревни, и даже в ней, стоящей на крайнем полюсе отчуждения от всего родного, оживает прошлое, взыскующе напоминая о долге перед всем, что дало ей жизнь.

Валентин Распутин ищет корни той душевной толстокожести, которая обнаружилась в сыновьях и дочерях Анны, собравшихся в горький час под крышей родного дома. Не родились же они такими. Не случайно в памяти восьмидесятилетней Анны остались не отнятые временем такие, например, эпизоды: один — когда Варвара, еще совсем малая девчонка, сосредоточенно раскапывала землю щепкой, а другой — когда родился первенец у Михаила и он, счастливый, ворвался к матери со словами: «Смотри, мать, я от тебя, он от меня, а от него еще кто-нибудь...» Это все свидетельства философского потенциала героев: их изначальной способности «чутко и остро удивляться своему существованию, тому, что окружает на каждом шагу», и рано или поздно приходить к мысли о своем участии в «нескончаемой цепи» человеческого существования: «чтобы мир никогда не скудел без людей и не старел без детей». Но потенциал не был реализован, погоня за сиюминутными благами затмила Михаилу и Варваре, Петру и Люсе свет и смысл. Им некогда задуматься, они не развили в себе способность удивляться бытию.

Лишь одна Таньчора сохранила это, идущее из детства сознание своей связи с бытием, благодарное чувство к матери, подарившей ей жизнь. Анне хорошо помнится, как Таньчора, старательно расчесывая ей голову, приговаривала: «Ты у нас, мама, молодец». — «Это еще пошто?» — удивлялась мать. «Потому что ты меня родила, и я теперь живу, а без тебя никто бы меня не родил, так бы я и не увидела белый свет».

Вот отсюда, от искреннего чувства благодарности к породившему тебя миру за нечаянную радость бытия, и идет все то лучшее, нравственно светлое и чистое, чем отличается Таньчора от своих сестер и братьев: и ее чуткость ко всему живому, и радостная бойкость нрава, а главное — нежная любовь к матери, которую не гасят ни время, ни расстояния.

Что же до Анны, то ее-то жизнь была вообще до краев заполнена хлопотами, в которые с раннего утра и до поздней ночи погружена хозяйка, мать, кормилица семьи, работница в поле и огороде. Казалось бы, уж ей-то не до раздумий, уж она-то вовсе далека от всяких там философий, жила, как жилось, и все тут. Но она взыскательно пытается себя теми вопросами, которые принято называть последними и которые далеко не каждый высоколобый интеллектual наберется мужества поставить перед собой. Чтоб открыть и бережно передать богатейшее содержание духовного мира мудрой старой Анны, автор избрал *форму внутреннего монолога героини*, стилистически организованного потоком несобственно-прямой речи, где зона автора — это тактичный комментарий к состоянию и слову персонажа:

Знать хотя бы, зачем и для чего она жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще? Кому, для какой забавы, для какого интереса она понадобилась? А оставила после себя другие жизни — хорошо это или плохо? Кто скажет? Кто просветит? Зачем? Выйдет ли из ее жизни хоть капля полезного,жданного дождя, который прольется на жаждущее поле?

Вот на какие вопросы ищет ответы старая Анна.

Оглядываясь назад, она видит, что годы ее, «подгоняя друг друга, прошли одинаково в спешке», что вся ее жизнь была «вечная круговерть, в которой ей некогда было вздохнуть и оглядеться по сторонам, задержать в глазах и в душе красоту земли и неба».

Но хоть некогда было, а все же чуяла Анна эту красоту, знала ее ни с чем не сравнимую цену. Не случайно в ее гаснущей памяти «высветился» именно этот дальний-предальний день:

Она не старуха — нет, она еще в девках, и все вокруг нее молодо, ярко, красиво. Она бредет вдоль берега по теплой, парной после дождя реке, загребая ногами воду и оставляя за собой волну, на которой качаются и лопаются пузырьки... Она все бредет и

бредет, не спрашивая себя, куда, зачем, для какого удовольствия, потом все-таки выходит на берег, ставит свои упругие босые ноги в песок, выдавливая следы, и долго с удивлением смотрит на них, уверяя себя, что она не знает, откуда они взялись. Длинная юбка на ней вымокла и липнет к телу, тогда она весело задирает ее, подтыкает низ за пояс и снова лезет в воду, тихонько смеясь и жалея, что никто ее сейчас не видит. И до того хорошо, счастливо ей жить в эту минуту на свете, смотреть своими глазами на его красоту, находиться среди бурного и радостного, согласного во всем действия вечной жизни, что у нее кружится голова и сладко, взволнованно ноет в груди.

Еще и теперь при воспоминании о том дне у старухи замерло сердце: было, и правда было, бог свидетель.

Значит, хоть некогда, а все же «задержала в глазах и в душе красоту земли и неба», сохранила, берегла десятки лет, до последнего часа хранила. Потому что такое сильнее любых иных опор, такое оправдывает все муки, все страдания земные. Уж насколько тяжела доля Анны, как и всякой матери-труженицы, а ведь она никогда не ропщет на жизнь. И вовсе не от рабского покорства судьбе, а от сознания ни с чем не сравнимой радости бытия, к которой ты приобщился на свой — долгий ли, короткий ли, — но свой срок. И в этот отведенный судьбой срок Анна принимала в себя все пережитое, ничего не упустив, ничего не отринув, все радости и все горести. Она поняла всю жизнь как свою *мучительную радость*.

Отсюда, от мудрого постижения красоты бытия, от сознания мучительной радости жизни людской, от гордой ответственности за свой, человеческий, срок на земле идет высочайшая нравственность Анны. Отсюда и ее всепобеждающая любовь к своим грешным «ребятам». Отсюда же и ее строгая требовательность к себе, не позволяющая никаких компромиссов с совестью, — недаром она виноватится за давний свой «грех», за то, что ради больной дочки добирала остатки молока у своей Зорьки после колхозной дойки, и хоть Мирониха ее вполне оправдывает, однако сама Анна себя не прощает, «стыд, его не отмоешь», — говорит она. И твердость Анны в расчете со злом тоже определяется ее верным нравственным чувством: односельчанам надолго запомнился случай, когда Анна «в упор из обоих стволов посолила задницу» зверюге, Денису-караульшику, в отместку за пораненного им ребенка...

За всю свою долгую и трудную жизнь Анна нигде и ни в чем не поступилась совестью. Поэтому она и гордится прожитой жизнью, и достойно уходит: «Вот и побывала она человеком, познала его царство. Аминь».

Внесубъектный мир, окружающий в «Последнем сроке» героев, тоже выступает средством подтверждения правоты мудрой

философии старой Анны. Да, вокруг нее самая что ни на есть сиюминутная, сегодняшняя, легко узнаваемая повседневная наша жизнь. В ней, не исключая друг друга, а как бы отвечивая друг в друге, живут печальное и веселое, высокое и низкое, конец и начало жизни. Рядом со старой Анной есть ее любимица, внучка Нинка (та, что свою подпку от курицы спасала), есть и веселая, неунывающая верная подружка Мирониха, с которой Анна ведет напоследок «грешные» разговоры, приправленные соленой шуткой. В повести есть и высокая «судная ночь», когда Анна приутовляется к смерти, есть и поразительная по силе трагизма сцена, когда Анна учит Варвару причету, но есть и традиционные деревенские розыгрыши (например, байка про то, как зять тещу обманул, и т. п.). Во всем этом воплотилась та самая мучительная радость бытия, которую постигла мудрая русская женщина, мать и работница.

В многоцветном мире народной жизни Валентин Распутин ищет хранителей его векового опыта, носителей его разума, верных исполнителей его нравственных заветов. Ищет вполне целенаправленно. «Меня всегда привлекали, — рассказывал писатель, — образы простых женщин, отличающихся самоотверженностью, добротой, способностью понимать другого... В сибирских деревнях постоянно встречаю женщин с сильными характерами. Их знают односельчане, к ним идут советоваться, жаловаться, просить поддержки...»

Сила характеров любимых героев Распутина — в мудрости, которая представляет собой гармоническое единство всех граней народного миропонимания и мироотношения. Эти люди, как золотые самородки в рудной породе, они создают мощное силовое поле моральных принципов и норм, они задают тон, накал духовной жизни народа.

Однако Распутину же принадлежит и следующее высказывание:

«Холодное и бездушное обожествление всего народа ничего хорошего нам принести не может, и сегодня приходится признать, что и моральное и физическое здоровье некоторых наших в широком смысле слова односельчан, мягко выражаясь, не стало намного лучше, чем было, положим, тридцать лет назад, даже и в трудные послевоенные времена. И кому, как не писателю, болеющему и радеющему за истинные интересы народа, не сказать об этом откровенно?! Кому, как не ему, спросить: “Что с нами, дорогие односельчане? Куда мы правим? Куда мы таким образом придем?!” На то он и совесть народная, чтобы не молчать в тряпочку»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Распутин В.* Необходимость правды: (Выступление на теоретическом семинаре «Литература и нравственность») // Литературная учеба. — 1984. — № 3. — С. 131 — 132.

Подобное взыскательное обращение к своему народу было необычно для тех отношений между художником и народом, которое определялось соцреалистическим канонам. Но, предлагая дифференциацию понятий «народ» и «население», Распутин исходит из того, что нравственные и духовные основы нации, ее генетические корни изначально здоровы и благодатны, а дурное привнесено извне, от чуждых веяний. Поэтому главную причину нравственного упадка в народе писатель объясняет прежде всего утратой душевной связи человека со своими корнями.

Так, в «**Прощании с Матерой**» (1976) видит он и Дарьиного внука Андрея, что с задором молодого жеребчика норовит побыстрее ускакать от старого, привычного мира в неведомое, зато новое будущее. Есть там и ражие мужики, что, бездумно выполняя приказ, крушат могилы на старом деревенском кладбище, есть и зловещая бригада пожарщиков. Да что там пожарщики, если сам Петруха-пьянина раньше всех пустил петуха под крышу материнского дома, не терпелось побыстрее получить денежки да пропить их.

В таких случаях в голосе писателя нет снисходительных интонаций. И не простит он Андрею Гуськову, сибирскому парню, дезертирства и приведет его к полному духовному краху (новель «**Живи и помни**», 1974). И не стерпит он низкого злорадства дяди Володи, оскорбившего душу ребенка, да еще в тот миг, когда эта душа почувствовала свою слитность с мирозданием (рассказ «**Век живи — век люби**», 1981).

А в повести «**Пожар**» (1985) причина вопиющего, доходящего до цинизма безразличия большей части обитателей Сосновки к тому, что пронадает в огне добро государственное, общее, наше, даже способность некоторых из них погреть руки на этом огне — стащить кое-что под шумок, объясняется Распутиным тем, что и постоянные жители поселка, и временно пребывающие там сезонники превратились в «архаровцев» — так Иван Петрович, главный герой повести, называет тех, у кого в душе нет чувства привязанности к родной земле, а значит, и ответственности за то, что на ней происходит. При этом автор дает довольно упрощенные объяснения утраты людьми того, что Д. С. Лихачев назвал «чувством оседлости»: мол, старые корни односельчан Ивана Петровича Егорова ушли вместе с островной деревней Егоровкой на дно Ангары при затоплении, а новый поселок, Сосновка нынешняя — леспромхозовское селение «бивуачного типа», где люди не пускают глубокие корни.

В противовес этому лишенному корней миру «архаровцев» Распутин создает свою идиллическую утопию. Ужасаясь пожаром, полыхающим над Сосновкой, В. Распутин горюет об утопической старой общине с ее ладом. Такая община есть на страницах «**Пожара**». Это носелок под Хабаровском, где живет Борис, сын Ивана Петровича. Приехав к сыну, тот

потеребил яблоко с живого дерева, обошел поселок, поглядел в людские лица, не испорченные через одно пьянством, съездил на рыбалку, подивившись, что рыбы в невеликой речке больше, чем в Ангаре, и порадовался за Борьку. Везде, рассказывают, хорошо, где нас нет, но тут и верно было не худо. Дело не в яблоке и не в тепле, свой климат, он и есть свой, а жизнь здесь чувствовалась не надрывная, порядка здесь просматривалось больше, и держался этот порядок не на окрике и штрафе, а на издавна заведенном общинном законе. Вот в чем дело.

Читатель, который хоть краешком глаза захватил советскую эпоху, не смог бы сдержать удивления: а как же сохранились общинные законы в тех переплетах, в которые попадала деревня, и как они, эти законы, согласовывались со всякими разверстками, налогами, жестким регламентированием сверху до самой последней мелочи, корректировками планов и многочисленными прочими условиями, в которые было поставлено все наше сельское хозяйство? Словом, провозглашаемая Распутиным верность реалистическим принципам, которые предполагают диалогическое соотношение художественного вымысла с логикой объективной действительности, не выдерживается — концы с концами не сходятся. Далеко не случайно свои ответы писатель зачастую дает в публицистической форме — в виде яростных инвектив, риторических вопросов, проповеднических монологов, которые автор либо сам произносит, либо вкладывает в уста своего главного героя — шофера Ивана Петровича Егорова. Сам В. Распутин объясняет публицистичность «Пожара» стремлением оказать сильное эмоциональное воздействие на читателя:

«Может быть, это сказано грубовато, но нужно такое воздействие, даже удар. И для этого больше всего подходил тот язык, казалось мне, который я избрал. Он не сразу пришел ко мне, я над этой вещью поси- дел достаточно, особенно вначале, чтобы найти именно тот звук, тот слог, тот стиль, который бы больше всего подходил для этих событий. И в конце концов решил, что более подходящим будет как раз именно такой публицистический разговор. Разумеется, здесь есть даже некоторая перегруженность публицистикой, излишняя прямота, которой, возможно, в художественном произведении и не должно быть. Но я не стал от этого отказываться, этого требует сейчас время»<sup>1</sup>.

Но в художественном целом все взаимосвязано. Если повествователь берет на себя публицистическую нагрузку, значит, он таким путем заменяет, а точнее — компенсирует прогалы, белые пятна в художественном мире произведения, без вмешательства автора этот мир, по-видимому, не обрел бы завершенности, не

---

<sup>1</sup> *Распутин В.* «Я ценю порядочность в человеке» (Беседу вела Т. Земскова) // Неделея. — 1987. — № 9. — С. 15.



смог бы нести в себе целостную эстетическую концепцию действительности. Если возникает перегруженность публицистикой, или то, что Распутин называет «излишней прямотой», то это свидетельство сомнений автора: а дойдет ли читатель до сути без прямых подсказок, следуя лишь за художественным сюжетом (который, собственно, и предназначен для выявления скрытой логики запутанных жизненных событий)? Противоречия, обозначившиеся в художественной ткани «Пожара», по-видимому, остались для самого писателя неразрешимыми. Во всяком случае, его затянувшееся творческое молчание (после «Пожара» Распутин не опубликовал ни одной крупной вещи) не дает повода для противоположных выводов.

### 2.3. Открытия и тупики «деревенской прозы»

«Деревенская проза» стала существенным звеном литературного процесса. Ее создатели были первыми, кто на рубеже 1960—1970-х годов остро почувствовал надвинувшуюся беду — *дефицит духовности*, кто первым оценил ее как главную тенденцию времени. Деревенская жизнь и деревенский человек в их книгах ценны не столько как социологические феномены, сколько как емкие художественные образы, в которых наиболее явственно выразились сдвиг, сбой, чувство распутия, переживаемые всем нашим обществом, всеми его слоями. Не умиление народом, а тревога за его духовное здоровье пронизывает книги мастеров «деревенской прозы». В своих деревенских жителях они открывают не легендарную успокоительную цельность, а реальный драматический надрыв, разлом, проходящий через душу. Они не описывают «готовый» народный характер, берут его не в статике, а в динамике, которая оказывается процессом мучительного самопреодоления стихийного, «нутряного» существования. И приводят они своих героев не в президиумы торжественных заседаний и не на благостные литургии, а на совестный суд, где сам человек выносит себе беспощадный нравственный приговор.

Они же, мастера «деревенской прозы», первыми начали активный поиск путей преодоления дефицита духовности. Успех их ждал на путях исследования глубинных основ нравственности, когда открылась корневая связь между философским постижением мира человеком и принципами его поведения в мире: нормами отношений его с другими людьми, со своим народом, с человечеством.

*«Деревенская проза» выработала особую поэтику, ориентированную на поиск этих глубинных опор духовного существования. Доминирующим принципом этой поэтики явилось стремление прозреть в непосредственно данном жизненном материале символы Вечного. И писатели-деревенщики действительно нахо-*

дят эти символы. Парадоксально, но именно установка на реалистически подробную пластичность письма, насыщенность самого изображения лирическим пафосом стала способом проявления этих символов в мозаике деревенской жизни. Субъективно создатели «деревенской прозы» ищут религиозные устои жизни, т.е. те основы, на которых держится духовный мир отдельного человека и народа в целом — понятия Бога, святости, духовного подвига, поклонения, паломничества, служения и т.п. Но эти символы чаще всего обретают плоть в микро- и макрообразах предметного мира. У Астафьева это, например, маленький северный цветок со льдинкой на дне чашечки и Енисей как мифологическая «река жизни»; у Шукшина — веточка малины с пылью на ней и образы простора и покоя; у Распутина — баня в «Последнем сроке» и Царский листень в «Прощании с Матерой»; у Белова — «крупные чистые заячьи горошины на чистом же белом снегу» и «понятная земля» с «бездонным небом». Во всех этих образах прямо или косвенно актуализуется связь с *мифопоэтической традицией*, причем в дохристианском, языческом изводе. Фактически эти образы становятся воплощением мистического пласта народного сознания — того, что можно назвать национальным коллективным-бессознательным, а именно системы рационально невыраженных, но интуитивно принятых верований, чувствований и идеалов, которые в течение многих столетий определяли нравственный кодекс народной жизни.

Следуя демократической традиции русской литературы, связывающей понятие идеала с народом, творцы «деревенской прозы» тоже видят в народе носителя идеала, но носителя именно *нравственных* ценностей, тех, которые вырастают не на почве классовой идеологии и умозрительных социальных доктрин, а на почве бытия, житейского опыта, труда на земле, в непосредственном контакте с природой. Такое представление об эстетическом идеале отстаивалось всем массивом «деревенской прозы». И это было ново и свежо по сравнению с соцреалистическим идеалом. *«Простой советский человек» потерял эпитет «советский», его образ стал определяться не идеологическими, а бытийственными координатами — землей, природой, семейными заботами, устоями деревенского уклада.*

Но чем значительнее были достижения «деревенской прозы», тем шире расходилась волна инерции. Незаметно стал складываться некий стереотип произведения о «малой родине». Его обязательные элементы: радужные картины деревенского детства, солнечного, ласкового, босоногого, годы войны — вечное чувство голода, «жмых, будто из опилок», «скорбно-зеленые лепешки из кобыляка», трагическое и высокое сознание общей беды, стянувшей воедино весь деревенский мир, и — годы семидесятые, мирное сытное время, когда на дороге можно увидеть и кем-то бро-

шенную белую булку, когда память потерь начинает казаться обременительной обузой жадным до сиюминутных радостей жизни молодым выходцам из деревни. И все это «озвучено» элегическим голосом повествователя (чаще всего — лирического героя), который с тоской вспоминает минувшее, порицает забывчивость и эгоизм современников и сам томится чувством вины перед своим истоком, хиреющим, возможно, как раз оттого, что потомку стало недосуг позаботиться о нем.

Инерция «деревенской прозы» обрела и свой жанровый каркас. Почти все произведения о «малой родине» представляют собой явно или неявно выраженные новеллистические циклы, они нередко так и обозначаются: «повесть в рассказах», «повесть в воспоминаниях» и т. п. Новеллистический цикл — весьма податливый жанр, его конструкция не сопротивляется авторской субъективности, образ исторического прошлого выстраивается здесь по воле прихотливо текущих ассоциаций рассказчика. Авторы иных «повестей в воспоминаниях» в пылу полемики с тем, что называли потребительской философией, словно бы набрасывают идиллический флер на жестокие тридцатые и «сороковые, фронтовые». Точнее — на очень непростой мир народной жизни в эти годы. Причем историческая действительность, приглаженная избирательной памятью автора-повествователя, выглядит весьма достоверной, тем более что она «заверена» автобиографическими метами и окрашена искренним лирическим чувством.

Так в литературу вошел еще один художественный миф — миф о «деревенской Атлантиде».

Этот миф создавался с самыми благими намерениями. И его все более и более нагружают дидактическими функциями. Раз люди не знают толком, как жить в нравственной гармонии, в согласии друг с другом и с природой, надо дать наглядный пример, некий образец гармоничных, здоровых отношений. И Василий Белов задумывал свой «Лад» (1979—1981) как сборник «зарисовок о северном быте и народной эстетике», а в итоге представил целостную образную модель быта и нравов, в которой воплощены выношенные этические и эстетические идеалы народа.

Однако «Лад» Белова встретил не только восторженный прием, но вызвал и довольно резкую критику. «Семена так отсеяны В. Беловым от плевел, “лад” — от “разлада”, что часто вместо лада мы видим лак», — писал В. Чалмаев (тот самый Чалмаев, что в 1968 году первым призвал к «почвенничеству» и тем самым подвел литературно-критическую базу под рождение «деревенской прозы»)¹. Правда, критик предъявил к книге Белова претензии, на которые она по своему жанровому содержанию не способна, вернее, не предназначена отвечать. По жанру «Лад» — это утопия.

---

¹ Вопросы литературы. — 1985. — № 6. — С. 116.

Ведь вовсе не обязательно, чтоб утопия смотрела вперед, она может смотреть и назад, отбирая из прошлого то, что хоть и не было повседневной практикой, но составляло предмет чаяний и мечтаний народа, выношенных им за века трудной жизни.

Но и претезии В. Чалмаева можно понять. Дело в том, что в «Ладе» незаметно как-то произошел жанровый сбой: утопия выдается за идиллию. То, что составляло идеальную, лелеемую в мечтах «модель» крестьянской Вселенной, выглядит у Белова как реально существовавшая повседневность, как норма, которой следовали все и вся.

Если воплощением эстетического идеала становится идиллический «лад» русской деревни прошлых времен, тогда все, что ново, что не деревенское, что «русским духом» не пахнет, то дурно. Прежде всего нравственно дурно — оно рождает разлад в семье, поощряет цинизм в отношениях между мужчиной и женщиной, толкает на предательство друзей и т. д., и т. п. Нет необходимости оспаривать такую логику, она сама себя выдает с головой. Но именно эта логика «материализована» в романе В. Белова «Все впереди» (1986), и в ней таится причина серьезной творческой неудачи, постигшей большого художника<sup>1</sup>.

Наряду с приметами усталости и тупиковыми тенденциями в «деревенской» словесности наблюдались процессы иного рода, а именно — шел поиск путей преодоления ограниченности кругозора «деревенской прозы» и нарастающего в ней доктринерства.

Характерная линия поиска была связана с появлением *новых ликов «малой родины»*. Например, в 1970-е годы только в прозе уральских авторов «малая родина» предстала и в облике рабочего поселка (новеллистический цикл А. Филипповича «Моя тихая родина», самим названием апеллирующий к классикам «тихой лирики»), и в картинах жизни заводской улицы (повесть Б. Путилова «Детство на Пароходной»), и в истории маленького татарского городка и его обитателей (повести Р. Валеева «Фининспектор и дедушка», «Ноша», «Руда Учкулана»), и в судьбе обитателей ненецкого стойбища (повесть А. Неркаги «Анико из рода Ного»). А были еще и провинциальный южнорусский город в «Светопольских хрониках» Руслана Киреева, армянская деревня в повести Гранта Матевосяна «Ташкент». Уже само по себе расширение «географии» «малой родины» приводило к расшатыванию некоторых мифов «деревенской прозы».

Этим произведениям свойственна ориентация на стилевой полифонизм и отказ от идеализации мира «малой родины» — в них

---

<sup>1</sup> Жесткую оценку романа «Все впереди» дал В. Лакшин в статье «По правде говоря» (Известия. — 1986. — 3, 4 дек.). См. также обстоятельный анализ романа на страницах журнала «Вопросы литературы» (1987. — № 9) в статьях Д. Урнова и А. Мальгина.

запечатлена неоднородность его состава, напряженность внутренних противоборств в нем, наконец, в них впервые исследуется диалектика нравственного кодекса, сложившегося в «малом мире»: обнаруживается его противоречивость, порождаемая им пограничность ситуаций между добром и злом, соседства светлого с темным, доброго с жестоким, отзывчивости с нетерпимостью. Все это приводит к усложнению представлений о характере «простого советского человека» и заставляет задумываться над несовершенством той системы духовных ориентиров, которые ограничены лишь кругом «простых законов нравственности».

Другие пути реализовались в творчестве таких крупных художников, как Василий Шукшин и Виктор Астафьев. Аналитический взгляд на народный мир, принципиальный отказ от его априорной идеализации вывел их творчество за пределы «деревенской прозы», в рамках которой каждый из них обрел творческую зрелость.

### 3. Василий Шукшин

#### *Разрушение цельности «простого человека»*

Начинал В. Шукшин (1927—1974) с горделивого любования сильным самобытным человеком из народа, умеющим лихо работать, искренне и простодушно чувствовать, верно следовать своему естественному здравому смыслу, сменяя по пути все барьеры обывательской плоской логики. Очень точно определил существо концепции личности в новеллистике Шукшина первой половины его пути А. Н. Макаров. Рецензируя рукопись сборника «Там, вдаль» (1968), критик писал о Шукшине: «...он хочет пробудить у читателя интерес к этим людям и их жизни, показать, как, в сущности, добр и хорош простой человек, живущий в обнимку с природой и физическим трудом, какая это притягательная жизнь, не сравнимая с городской, в которой человек портится и черствеет»<sup>1</sup>. Действительно, такое суммарное впечатление создавалось при чтении произведений, написанных Шукшиным на рубеже 1950—1960-х годов. И это впечатление — не без помощи критики — стало канонизироваться.

Однако общий тон в работах Шукшина, написанных в последние годы его жизни, стал иным, здесь перевешивает новый поэтический пафос.

Если раньше Шукшин любовался веской цельностью своих парней, то теперь, вспоминая жизнь дяди Ермолая, колхозного бригадира, и других таких же вечных тружеников, добрых и чест-

<sup>1</sup> Макаров А. Критик и писатель. — М., 1974. — С. 255.

ных людей, герой-повествователь, очень близкий автору, задумывается:

...что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа?.. Работали, да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе же не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимали иначе. Да сам я ее понимаю теперь иначе! Но только, когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?

Утверждение, некогда принимавшееся как аксиома, сменилось сомнением. Нет, герой-повествователь, человек, видимо, современный, образованный, городской, не отдает предпочтения своему пониманию жизни перед тем, как жили дядя Ермолай, дед его, бабка. Он не знает, «кто из нас прав, кто умнее». Он самое сомнение делает объектом размышления, старается втянуть в него читателя.

Герой зрелого Шукшина всегда на распутье. Он уже знает, как он не хочет жить, но он еще не знает, как надо жить. Классическая ситуация драмы. «Глагол “дран”, от которого происходит “драма”, обозначает действие как проблему, охватывает такой промежуток во времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор», — пишет В. Ярхо, известный исследователь античной драматургии<sup>1</sup>. Содержание большинства рассказов Шукшина вполне укладывается в это определение. Но есть одно существенное уточнение: речь идет о решении не частного, не ситуативного, а самого главного, «последнего» вопроса: «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дана?» («Одни»); «...Зачем дана была эта непосильная красота?» («Земляки»); «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»). И так спрашивают у Шукшина все — мудрые и недалекие, старые и молодые, добрые и злые, честные и ушлые. Вопросы помельче их попросту не интересуют.

Жизнь поставила героя шукшинского рассказа (или он сам себя, так сказать, «экспериментально» ставит) над обрывом, дальше — смерть. Доживает последние дни «залетный», помирать старик, оплакивает свою Парасковью дедушка Нечаев, подводят итоги большой жизни братья Квасовы и Матвей Рязанцев. А «хозяин бани и огорода», тот с «веселинкой» спрашивает: «Хошь рассказу, как меня хоронить будут?» — и впрямь принимается рассказывать. Восьмиклассник Юрка лишь тогда побеждает в споре деда Наума Евстигнееча, когда рассказывает про то, как умерал ака-

<sup>1</sup> Ярхо В. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма // Вопросы литературы. — 1957. — № 5. — С. 73.

демик Павлов. Короче говоря, герой Шукшина здесь, на последнем рубеже, определяет свое отношение к самым емким, окончательным категориям человеческого существования — к бытию и небытию. Именно этот конфликт диктует форму.

### ***Драматизм шукшинского рассказа: «чудик» и его чудачества***

*В рассказе Шукшина господствует диалог.* Это и диалог в его классическом виде — как обмен репликами между персонажами («Хозяин бани и огорода», «Охота жить!», «Срезал», «Космос, нервная система и шмат сала») или как pytanie героем самого себя («Думы», «Страдания молодого Ваганова»). Это и диалог в монологе — как явная или неявная полемика героя с чужим сознанием, представленным в голосе героя в виде зоны чужой речи («Штрихи к портрету», «Алеша Бесконвойный»), или как разноголосье в речи самого героя, обнажающее противоречивость его собственного сознания («Раскас», «Постскриптум», «Два письма», «Миль пардон, мадам!»), порой в одном рассказе переплетаются несколько форм диалога («Верую!», «Письмо», «Земляки»).

Всеохватывающая диалогичность шукшинского рассказа создает ощущение того, что речь идет о нашей общей мысли, которая живет в тугом узле позиций всех, кто явно или неявно участвует в философском споре. Истина где-то там, внутри общего размышления. Герою она никак не дается в руки. Больше того, чем увереннее судит какой-нибудь старик Баев или Н. Н. Князев, «гражданин и человек», о смысле жизни, тем дальше от этого смысла он отстоит.

Любимые герои Шукшина, натуры сильные, нравственно чуткие, пребывают в состоянии жестокого внутреннего разлада.

Ну и что? — сердито думал Максим. — Так же было сто лет назад. Что нового-то? И всегда так будет. Вон парнишка идет. Ваньки Малофеева сын... А я помню самого Ваньку, когда он вот такой же ходил, и сам я такой был. Потом у этих — свои такие же будут. А у тех — свои... И все? А зачем? («Верую!»).

И не находит Максим ответа. Не знает ответа и мудрый «попаяра», у которого Максим просит совета. Популярная лекция попа — это скорее диспут с самим собою, это взвешивание «за» и «против» смысла человеческого существования. А его размышления о диалектике бытия лишь оглушают не привыкшего к философским прениям Максима Ярикова, который просит попа: «Только ты это... понятней маленько говори...» Так же было и в рассказе «Залетный»: мудрые речи художника Сани, запоздало осознающего бесценную красоту жизни, вызывают у слушающих его мужиков одну реакцию: «Филя не понимал Саню и не силился понять»,

«Этого Филя совсем не мог уразуметь. Еще один мужик сидел, Егор Синкин, с бородой, потому что его в войну ранило в челюсть. Тот тоже не мог уразуметь». И повествователь, говорящий языком своего Филя, тоже втягивается в круг этих добрых людей, способных на искреннее сострадание, но не умеющих «уразуметь» бесконечность.

В муках шукшинского героя, в его вопрошании миру выразилась незавершенность философского поиска, в который он сам вверг себя.

Но мука эта — особая.

Всеохватывающая и бесконечная диалогичность создает особую атмосферу — атмосферу *думания*, того мучительного праздника, когда душа переполняется тревогой, чувствует нестихающую боль, ищет ответа, но тревогой этой она выведена из спячки, болит оттого, что живо чувствует все вокруг, а в поисках ответа напрягается, внутренне ликует силой, сосредоточенностью воли, яркой жаждой объять необъятное. Старый Матвей Рязанцев, герой рассказа «Думы», называет это состояние «хворью». Но какой? «Желанной!» «Без нее чего-то не хватает». А когда Максим Яриков, «сорокалетний легкий мужик», жалуется, что у него «душа болит», то в ответ он слышит: «...душа болит? Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, едрена мать! А то бы тебя с печки не стащить с равновесием-то душевным».

Боль и тревога мысли — это самая человеческая мука, свидетельство напряженной жизни души, поднявшейся над прагматическими заботами. Люди, у которых душа не болит, кто не знает, что такое тоска, выбрасываются в рассказе Шукшина за черту диалога, с ними не о чем спорить. Рядом с «куркулями», что более всего радеют о своей бане и своем огороде, рядом со швейей (и по совместительству — телеграфисткой) Валею, меряющей все блага жизни рублем («Жена мужа в Париж провожала»), рядом с «умницей Баевым» и его копеечными рацеями даже «пенек» Иван Петин, герой «Раскаса», выглядит симпатичнее: у него-то хоть «больно ныло и ныло под сердцем», когда жена ушла, а потом родилось слово — косноязычное, невнятное, как и сама его мысль, но оно было голосом души, которая хоть и не может, а все-таки хочет понять, что же такое происходит.

Главная же мера духовности у Шукшина — это то расстояние, которое отделяет позицию героя, его миропонимание от объективного закона бытия, от самого смысла жизни. В шукшинском рассказе эту дистанцию вскрывает поступок, который герой совершает в соответствии со своей позицией. Это именно поступок: один-единственный шаг, даже жест, но такой шаг, которым взламывается вся судьба.

Поступок шукшинского героя оказывается *чужацеством*. Порой оно бывает добрым и смешным, вроде украшения детской коляс-



ки журавликами, цветочками, травкой-муравкой («Чудик»). Но далеко не всегда эти «чудачества» безвредны. В сборнике «Характеры» впервые отчетливо зазвучало предостережение писателя относительно странных, разрушительных возможностей, которые таются в сильной натуре, не имеющей высокой цели. Шукшин дал начало разговору о последствиях духовного вакуума.

Оказываясь, нереализованная душа, неосуществленная личность придумывает иллюзии, выискивает суррогаты, которыми пытается заполнить духовный вакуум, компенсировать свою человеческую недостаточность и тем самым утвердить себя в собственных глазах и в общем мнении. В наиболее безобидном виде такая бесплодная деятельность души представлена в рассказе «Генерал Малафейкин»: о старом добром маляре, придумавшем себе биографию «позначительнее» и чин «попрестижнее». Но куда опаснее, когда жажда достоинства, собственной вескости выливается в страшное — «ты моему ндраву не перечь!». С психологической точностью и последовательностью показал Шукшин в рассказе «Крепкий мужик», как опьяняет бригадира Мурыгина чувство хоть маленькой, да власти, как сопротивление его неразумному приказу только подстегивает пачальственный кураж, как стервенеет человек от слепой силы, которая получила вроде бы узаконенный выход.

Не менее страшны последствия того, как неутоленное самолюбие приводит к злему желанию «срезать», обхамить человека, унизив другого, почувствовать подлую радость собственного возвышения над ним. В рассказах «Срезал» и «Обида» Шукшин как-то сумел уничтожить оболочку, всегда отделявшую переживание искусства от переживания факта, и здесь это имеет огромный нравственный смысл. Читая о том, как заносится в своем невежественном хамстве «деревенский краснойбай» Глеб Капустин, как он берет на себя право свысока поучать всех и вся, демагогически прикрываясь авторитетом народа, как «хмурая тетя» из-за прилавка ни за что ни про что оскорбляет Сашку Ермолаева, как обрастает комом нелепое обвинение вокруг него, испытываешь неистовое желание как-то остановить происходящую на глазах позорную экзекуцию — и осознаешь собственное бессилие. Словно это все над тобой совершается или на твоих глазах...

От мятущегося Максима Ярикова к начальственно-самодовольному «крепкому мужику», от ласкового Сергея Духанина к жестокому хаму Глебу Капустину, от стихийного Спирьки Расторгуева к «ушибленному общими вопросами» Н. Н. Князеву, от расчетливого молодого Ваганова к открытому Сергею-беспалому — таковы вариации шукшинских «чудиков». *Обрами своих «чудиков» писатель охватил широчайший спектр характеров, в которых пробудившиеся духовные потребности не организованы зрелым самосознанием.* Энергия, бьющая наобум, — это бывает не только горько (от пустой траты души), но и страшно.

Поступок шукшинского героя чаще всего демонстрирует, насколько же он далек от действительно высшего смысла. Потому что он — «чудик»: не чудак, живущий в идеальном мире и далекий от реальности, а именно чудик — человек из реальности, возжаждавший идеального и не знающий, где его искать, куда девать накопившуюся в душе силу.

Драматургическая природа поступка в рассказе Шукшина не требует доказательств. *Образуя единство с диалогом, реализует диалог в действие, проверяя мысль результатом, чудачество становится особой стилевой метой шукшинского рассказа, его зрелищной, театральной экстравагантности*<sup>1</sup>.

Но не только стилевой. Дело в том, что функция поступка-чудачества у Шукшина не ограничивается оценкой жизненной позиции героя. Через чудачество в рассказе Шукшина проявляется стихия народно-смехового, карнавального ощущения мира как диалектического единства высокого и низкого, смеха и слез, рождения и смерти.

Поступок шукшинского «чудика» карнавален в самом перво-родном значении этого слова: он жаждет творить добро, а приносит зло, его нелепый с точки зрения здравого смысла поступок оказывается мудрым и добрым (вспомните Серегу Духанина с сапожками), он ищет праздника, а приходит к беде, он занимается совершенно беспросветным делом, вроде изобретения вечного двигателя, а на самом деле живет радостной, веселой жадной творчества.

Прямым переносом карнавального значения в современность становится финал рассказа «Верую!». Свою «лекцию» о смысле жизни, о ее радости и горе, о том рае и аде, которыми она награждает и испытывает человека, поп кончает выводом: «Живи, сын мой, плачь и приплясывай». А потом, как и положено в «карнавальных» жанрах, философский посыл, заключенный в слове, реализуется в поступке:

Оба, поп и Максим, плясали с такой с какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они — пляшут. Тут или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать, и скрипеть зубами.

Через танец, в котором спеклись воедино трагедия и комедия, хохот и слезы, радость и горе, герои рассказа «Верую!» приобщаются к мудрому народному чувству извечной противоречивости бытия. Это редкий в рассказе Шукшина случай «тематического

<sup>1</sup> О театральности рассказов Шукшина см.: *Ваняшова М. Г. Жанровое своеобразие рассказов В. Шукшина // Проблемы эстетики и поэтики. — Ярославль, 1976; Ее же: Шукшинские лицевые // Литературная учеба. — 1979. — № 4; Кузьмук В. А. Василий Шукшин и ранний Чехов (Опыт типологического анализа) // Русская литература. — 1977. — № 3.*

завершения», столь явно выводящего к истине. Потому что очень немногие из его героев — разве что старики вроде «моего деда» («Горе») или бабки Кандауровой («Письмо») — мудро постигают закон бытия, живут в органическом согласии с миром и могут сказать, как сказала Кузьмовна: «да у меня же смысл был». Остальные герои Шукшина, его «чудики», как уже говорилось выше, в большей или меньшей степени далеки от истины, точнее, целят куда-то вбок или вспять от нее.

Но сама-то истина есть! Шукшин верит в нее, он ищет ее вместе со своими героями. И вся художественная реальность, окружающая диалог, подчинена этому поиску и помогает ему. Но как?

### *Дума о жизни и образ мира*

Весь художественный мир в рассказах Шукшина связан с душой. И время он избирает такое, когда думается:

Бывает летом пора: полынь пахнет так, что слуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Непокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко. Это даже — не думается, что-то другое: чудится, ждется, что ли. Притаишься где-нибудь на задах огорода, в лопухах, — сердце замирает от необъяснимой, тайной радости. Жалко, мало у нас в жизни таких ночей («Горе»).

И место тоже такое, где мысль человека раскрепощается от суеты: «Лично меня влечет на кладбище вполне определенное желание: я люблю там думать». Часто хронотоп шукшинского рассказа образуется картинами весны или осени, вечера или раннего утра, огонька в камельке охотничьей избушки, «светлых студеных ключей», над которыми «тянет посидеть». Шукшин скуп в описаниях: он лишь намечает фрагмент традиционной картины — остальное доделывает ассоциативная память читателя, который словно бы сам создает внутренний мир рассказа или, по меньшей мере, соучаствует в его создании. Такая «экономия» продуктивна вдвойне: с одной стороны, сохраняется «деловитость, собранность», которую Шукшин считает признаком хорошего рассказа, а с другой — читатель органично вживается в атмосферу, сам настраивается на философское раздумье.

С философской думой сопряжены и самые привычные реалии деревенского быта, самые обыденные, на первый взгляд, житейские акты, которые занимают немало места в художественном мире рассказа Шукшина.

Вот Костя Валиков, но прозвищу Алеша Бесконвойный, топтит баню. И эта обыкновеннейшая, зауряднейшая процедура описывается с поразительным тщанием, отвечающим всей серьезности отношения героя к ней:

...И пошла тут жизнь — вполне конкретная, но и вполне тоже необъяснимая — до краев дорогая и родная.

Это поворотная фраза, открывающая философский смысл «банного» чудачества Алеши. В рассказе «Петька Краснов рассказывает» было нечто подобное:

Ночь. Поскрипывает и поскрипывает ставенка — все время она так поскрипывает. Шелестят листвою березки. То замолчат — тихо, а то вдруг залопочут-залопочут, неразборчиво, торопливо... Опять замолчат. Знакомо все, а почему-то волнует.

Что же такое необъяснимое воплотилось в конкретном, что волнует в знакомом? Да та самая неуловимая истина бытия. Приблизиться к ней может лишь тот, кто трепетно чуток к жизни во всех ее проявлениях. И когда Алеша любит белизну и сочностью поленьев, когда с удовольствием вдыхает «дух от них — свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой», когда он с волнением смотрит, как разгорается огонь в каменке, то через все это открывается высшее — по Шукшину — человеческое качество: умение замечать в малой малости, в самых заурядных подробностях быта красу бытия, и не просто замечать, а специально, намеренно, с чувством, толком, расстановкой постигать ее, наполняться ею. Сам этот процесс постижения бытия составляет главную радость Алеши («Вот за что и любил Алеша субботу: в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день»), и, проникнув через быт к бытию, войдя в него, Алеша обретает — пусть на считанные минуты, пока тянется банное блаженство, — то, ради чего кладут жизни многие другие герои Шукшина. Он обретает покой.

*Покой* — это один из ключевых образов в художественном мире шукшинского рассказа. Он противостоит *суете*. Но покой здесь не имеет ничего общего с застоем, он означает внутренний лад, уравновешенность, когда в душу человека вселяется «некая цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной». Такое чувство приходит к Алеше Бесконвойному. Покой приходит к тому, кто понял жизнь, кто добрался до ее тайны. Это очень важный момент в концепции личности у Шукшина. Его вовсе не умиляет герой, который жил бы, подобно Платону Каратаеву или бунинским деревенским старикам, в стихийном согласии с миром, интуитивно осуществляя закон бытия. Герой Шукшина — личность. Он чувствует себя свободным лишь тогда, когда *осознает* закон жизненной необходимости. Он обретает покой лишь тогда, когда сам, умом своим и сердцем, добирается до секретов бытия, и уже отсюда, от знания начал всего сущего опять-таки осознанно строит свои отношения с человечеством и мирозданием:

Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он — любит. Стал случаться покой в душе — стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любил все больше и больше.

А в рассказе «Земляки» будет:

Хорошо! Господи, как хорошо! Редко бывает человеку хорошо, чтобы он знал: вот — хорошо...

Такова, по Шукшину, логика духовного возвышения: кто понял жизнь, тот постиг ее неизмеримую ценность, сознание ценности жизни рождает у человека чувство прекрасного, и он проникается любовью к миру и ко всему, что неискаженно наполнено жизнью.

Как мы видели, к покою герой Шукшина идет «через думу» об окружающем его мире. Можно сказать так: покой во внутреннем мире героя наступает тогда, когда перед ним открывается вся глубь и ширь мира внешнего, его простор.

*Простор* — это второй ключевой образ в художественном мире шукшинского рассказа. Он характеризует художественную реальность, окружающую героя. «...А простор такой, что душу ломит», — так можно сказать словами одного из героев о внутреннем мире шукшинского рассказа. И дело не только в неоглядной широте пространственного горизонта (хотя и это тоже очень важно), но и в том, что простором дышит у Шукшина каждый из предметов, которые он экономно вводит в свой «хронотоп». Здесь почетное место занимают крестьянский дом («Одни»), баня («Алеша Бесконвойный»), старая печь («В профиль и анфас»). Эти бытовые образы предстают у Шукшина как символы многотрудной жизни крестьянских родов, устойчивых нравственных традиций, передающихся из поколения в поколение, чистоты и поэтичности честной жизни тружеников.

Малые подробности шукшинского «хронотопа»: «рясный, парной дождик», веточка малины с пылью на ней, божья коровка, ползущая по высокой травинке, и многие другие — тоже наполнены до краев жизнью, несут в себе ее аромат, ее горечь и сладость. На основе этих «мелочей» Шукшин нередко строит предельно обобщенный образ бытия: «А жизнь за шалашом все звенела, накалялась, все отрешеннее и непостижимее обнажала свою красу перед солнцем» («Земляки»).

В этот величавый простор вписана жизнь человеческая. Именно вписана, совершенно четко обозначена в своих пределах. В художественном мире Шукшина далеко не случайны такие «образные» пары: старик и ребенок, бабка и внук («Космос, нервная система и шмат сала», «Сельские жители», «Критики»), не случайно и то, что подводя итоги жизни, шукшинские старики нет-

нет да и вспомнят свое детство («Земляки», «Думы»), и вовсе не случайно паромщик Филипп Тюрин перевозит на один берег свадьбу, а на другой — похоронную процессию («Осенью»). Эти «пары» и есть образы пределов.

Как видим, *художественный мир шукшинского рассказа представляет собой образную модель мироздания*, не бытового или психологического, социального или исторического мира, а именно *мироздания*. *Функция его двояка: он возбуждает мысль о бытии и сам же представляет собой воплощенный смысл бытия.*

И в принципе *структура мирообраза в рассказе Шукшина парадоксальна*. В центре мира — герой, ведущий философский спор (со своим оппонентом или с самим собой) о смысле жизни, а вокруг него — само мироздание, «построенное» по своему смыслу, воплощающее ту самую истину бытия, которую так мучительно ищет герой.

Типичность такого состояния героя и мира акцентируется зачином и финалом, обрамляющими рассказ. «Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось. Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории — мелкие, впрочем, но досадные. Вот эпизоды одной его поездки» — так начинается рассказ «Чудик». Подобным же образом начинаются рассказы «Горе», «Алеша Бесконвойный», «Миль пардон, мадам!». Причем зачины и финалы рассказов звучат раскованно-разговорно. И «казус» предстает как один из тех бесчисленных, похожих друг на друга случаев, о которых «бают», собравшись где-нибудь вечером, сельские жители. А кончаются рассказы чаще всего некоей бытовой, какой-то «необязательной» фразой героя. Кончил Максим Думнов наказ своему племяннику, избранному председателем колхоза, уходит «и на крыльце громко прокашлялся и сказал сам себе: — Экая темень-то! В глаз коли...» («Наказ»). Всё, разговор окончен, пора возвращаться к повседневности. Такое «разговорное» обрамление рассказа, конечно же, служит мотивировкой выбора какого-то одного фрагмента из потока жизни, но еще важнее, что оно устанавливает однородность этого фрагмента со всей жизнью: казус вытаснен разговором из потока повседневности, в нем обнажился напряженнейший драматизм самой повседневности, и он опять уходит в поток жизни, растворяясь в ней без остатка.

Как единое целое, как завершенный образ мира шукшинский рассказ несет в себе поразительное по сложности содержание. Здесь драма в «ореоле» эпоса, драма, которая может разрешиться только в эпосе, она устремлена к эпосу, но так им и не становится. Ведь, кажется, достаточно герою, стоящему в центре своего «одомашненного», родного и близкого, космоса, внимательно осмотреться вокруг, вдуматься, и откроется истина бытия, человек осознает себя, найдет свое законное место в мироздании — вступит в

эпическое со-бытие, со-гласие с жизнью. Словом, все произойдет по методу «интересного попа» из рассказа «Верую!»: «Ты спросил: отчего болит душа? Я доходчиво рисую тебе картину мироздания, чтобы душа твоя обрела покой».

Метод «попяры» не так-то плох. Но вот беда: не видит Максим Яриков картину мироздания, не собирается у него бытие в связь, в целое, в закон. И потому его неистовый порыв в со-бытие не имеет разрешения. До со-бытия надо добраться сознанием, отсеив шелуху, поднявшись над суетой. Здесь нужна *мудрость*. А пока герой не возвысился до мудрости, он «чудит», жизнь его в противоположность желанному покою трагикомически сумбурна.

И чем крупнее характер, чем сильнее его «заносит» в стихийном порыве, тем дороже та цена, которую он платит за свои «чуждачества»<sup>1</sup>.

### *Мудрость жизни и ее хранители*

Читая зрелые рассказы Шукшина и возвращаясь от них к ранним его работам, можно заметить, как писатель все настойчивее, все упорнее искал источники мудрости, искал он их в реальном, житейском и историческом опыте народа, в судьбах наших стариков.

Вспоминается старый шорник Антип с его бессловесной любовью к балалайке, с вечной потребностью в красоте, которую не могли подавить ни голод, ни нужда («Одни»). Вспоминается председатель колхоза Матвей Рязанцев, проживший достойную трудовую жизнь и все же сожалеющий о каких-то непрочувствованных радостях и горестях («Думы»). Позже к ним присоединилась старуха Кандаурова, героиня рассказа «Письмо».

Этот рассказ занял особое место в последних циклах Шукшина. В нем словно сконцентрированы и прояснены мысли писателя о связи порывов «массового человека» к какой-то другой, осмысленной жизни с выстраданной мудростью народного опыта. Письмо старухи Кандауровой дочери своей и зятю — это итог большой крестьянской жизни, и это поучение — поучение в его древнем возвышенном смысле.

Чему же учит старая Кузьмовна, ломанная тяжким трудом, неустанными заботами о хлебе насущном, горестями и бедами, которых немало досталось на веку русской крестьянке?

А вот чему:

---

<sup>1</sup> В наш анализ не вошел роман Шукшина «Я пришел дать вам волю...» (1974). Но центральный персонаж этого романа Степан Разин, при всей несоизмеримости масштабов деяний и их исторического резонанса с героями шукшинских рассказов, глубоко родствен им по типу характера — он тоже «чудик», которому никак не удается совместить святость намерений с безбожностью поступков.

Ну, работа работой, а человек же не каменный. Да если его приласкать, он в три раза больше сделает. Любая животина любит ласку, а человек — тем более...

И трижды повторяется одна мечта, одно желание:

Ты живи да радуйся, да других радуй...», «Она мне дочь родная, у меня душа болит, мне тоже охота, чтоб она порадовалась на этом свете», и опять «Я хоть порадываюсь на вас».

Так вот чему поучает старуха Кандаурова своих наследников. Она учит их умению чувствовать красоту жизни, умению радоваться и радовать других, она учит их душевной чуткости и ласке. Вот те высшие ценности жизни, к которым она пришла через тяжелый опыт.

Мудрость старухи Кандауровой, передающей драгоценный опыт большой многотрудной жизни, справедливость ее нравственных поучений потомкам, эстетически согласуется с простором и покоем в окружающем мире: «Вечерело. Где-то играли на гармошке...», «Гармонь все играла, хорошо играла. И ей подпевал негромко незнакомый женский голос»; «Теплый сытый дух исходил от огородов, и пылью пахло теплой, остывающей». «Господи, думала старуха, хорошо, хорошо на земле, хорошо».

И простор понят, и красота его принята, и мудрость есть, и покой, кажется, приходит в душу. Но в шукшинском рассказе покой, если и достигается, то на миг. Он сменяется новыми тревогами. Эпическое равновесие здесь неустоячиво в принципе. Дело даже не в том, что мудрость не отворачивается от сознания предельности жизни человека. Это-то противоречие бытия, камень преткновения экзистенциализма, мудростью как раз «снимается». «Еще бы разок все с самого начала... — думает старуха Кандаурова. И тут же себя одергивает: — Гляди-ко, ишо раз жить собралась! Видали ее!» Здесь и светлая печаль, и усмешка, и мужество человека, трезво смотрящего в лицо мирозданию.

Сплавом мудрости и мужества обладают у Шукшина матери. Мать в его рассказах — это самый высокий образ «человеческого мира». И если эпический образ мироздания, создающий пространственно-временной горизонт рассказа, выступает опосредованной мерой выбора, совершенного героем, то *образ матери*: ее судьба, ее слово, ее горе и слезы — это *этический центр рассказа*, куда стягиваются все горизонты мироздания, опосредующие ценности бытия, где даже законы жизни и смерти покорены нравственным чувством матери, которая сама дарует жизнь и собой оберегает от смерти.

В рассказе «На кладбище» есть анокрифический образ «земной божьей матери». Но так можно назвать и мать ненутевого Витьки Борзенкова («Материнское сердце»), и мать Ваньки Тепляшина,



героя одноименного рассказа, и бабушку Кандаурову, и мать «длинолицего» Ивана («В профиль и анфас») — всех-всех шукшинских матерей. Все они — земные матери, проросшие жизнью, бытом, повседневностью, все они каждым поворотом своей судьбы связаны с большой отечественной историей (история обязательно вводится Шукшиным в рассказы о матерях). От земли, от житейского и исторического опыта идет та самая абсолютная «божья» нравственная мера, которую они несут в себе.

Но «земные божьи матери» Шукшина начисто лишены покоя. В свете своего мудрого понимания необходимости и возможности гармонии в «человеческая мире» они не могут не преисполняться тревогой за своих детей, живущих немудро и дисгармонично: «...жалко ведь вас, так жалко, что вот говорю, а каждое слово в сердце отдает», — это Витькина мать обращается не к Витьке, а к другому человеку, к милиционеру, но и он для нее «сын» («Материнское сердце»). Оказывается, что эпическая мудрость, которая вознаграждается покоем, сама взрывает свой покой, едва достигнув его.

В образах матерей, в их мудром и мужественном отношении к жизни, в их тревоге, в их деянии во спасение детей своих с особой отчетливостью проявилась «обратная связь» между эпическим и драматическим началом в рассказе Шукшина. Эпос у него растревожен драмой, обращен к ней, старается помочь ей разрешиться.

*Взаимодействие эпоса и драмы, их устойчивое неравновесие с постоянными перепадами от одного полюса к другому составляет существеннейшую особенность жанрового содержания шукшинского рассказа. Это никак не «малоформатный эпос», как полагает И. Золотусский, но это и не вполне «малоформатная драма», как думает М. Ваняшова<sup>1</sup>.*

Суть шукшинского рассказа — в принципиальной нерасторжимости комизма и трагизма, драмы и эпоса, которые к тому же существуют в ореоле лирического сопереживания автора-повествователя. Вот почему крайне трудно каким-то одним коротким термином обозначить эту жанровую структуру, приходится обходиться описательным названием — «шукшинский рассказ». Одно совершенно ясно: жанровая форма рассказа Шукшина несет философскую концепцию человека и мира. Философия тут дана в самом устройстве художественного мира: все его повествовательные, сюжетные, пространственно-временные, ассоциативные планы конструктивно воплощают отношения человека непосредственно с мирозданием.

---

<sup>1</sup> См.: Золотусский И. Час выбора. — М., 1976. — С. 79; Ваняшова М. Шукшинские лицевые // Литературная учеба. — 1979. — № 4.

«Мое ли это — моя родина, где родился и вырос? Мое. Говорю это с чувством глубокой правоты, ибо всю жизнь мою несу родину в душе, люблю ее, жив ею, она придает мне силы, когда случается трудно и горько <...>. Я не выговариваю себе это право, не извиняюсь за него перед земляками — оно мое, оно я»<sup>1</sup>. Именно с этой позиции Василий Шукшин сумел раньше других почувствовать сдвиг времени и — главное — уловить этот исторический сдвиг в духовном мире своего героя, рядового человека, носителя массового сознания. В этом герое Шукшин обнаружил острейший внутренний драматизм, который явился свидетельством «кризиса веры» так называемого «простого советского человека»: он, лубочный персонаж официальной пропаганды, образец несокрушимой цельности и «правильности», испытал смертную муку бездуховности, не компенсируемой никакими материальными благами, он ощутил первостепенную важность в своей жизни иных — вечных ценностей, бытийных ориентиров. В рассказах Шукшина «массовый человек» сам поставил себя перед мирозданием, сам требовательно спросил с себя ответственное знание смысла своей жизни, ее ценностей. Поиски ответа мучительны и сложны. Подмена подлинных духовных ценностей потребительскими псевдоценностями, нравственная «некомпетентность» оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно. Но в драматическом раздумье и выборе своем герой Шукшина тянется к эпической цельности: к деянию в полном согласии с вечными законами жизни, с нравственными идеалами народа. Эту цельность он хочет понять, вступить в нее вполне осознанно. За пульсацией драмы и эпоса в рассказах Шукшина стоит понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее.

Вот что открыл Василий Шукшин в своем народе, в «массовом человеке», современнике и соучастнике бесславного финала семидесятилетней эпохи псевдосоциалистической тоталитарной антиутопии.

#### 4. Виктор Астафьев

Жизненный опыт Виктора Астафьева (1924—2000) страшен в своей обыкновенности. Детство в сибирской деревне, сиротство и мытарства среди спецпереселенцев в Игарке, фронтовая юность, тяжелое ранение, послевоенные годы — обремененный семьей, без профессии, дежурный по вокзалу на станции Чусовая, что в Пермской области, рабочий в горячем цехе...

<sup>1</sup> Шукшин В. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1975. — Т. 3. — С. 641—642.

Входил он в литературу задиристо, даже первый свой рассказ написал после того, как, заглянув случайно на занятие литкружка, услышал чтение одним из кружковцев своего совершенно лубочного рассказа про войну. «Взбесило меня это сочинение, — вспоминает Астафьев. — ...Разозлился и ночью, на дежурстве стал писать свой первый рассказ о друге-связисте Моте Савинцеве из алтайской деревни Шумихи. Умирал Мотя с прирожденным спокойствием крестьянина, умеющего негромко жить и без истерик отойти в мир иной»<sup>1</sup>. Этот рассказ (назывался он «Гражданский человек») увидел свет в 1953 году в газете «Чусовской рабочий». Потом стали появляться в уральских изданиях и другие рассказы, а о повестях «Стародуб» и «Перевал» (1959), «Звездопад» (1960), «Кража» (1966) уже заговорила столичная критика<sup>2</sup>. Здесь же, на Урале, были написаны первые главы повести «Последний поклон». В этих произведениях уже оформилась уникальная творческая индивидуальность Астафьева: это небрезгливость перед хаосом повседневной жизни народа, это до надрыва доходящая восприимчивость и чуткость, это неистовая ярость при встрече со злом — будь то слепая дурь массового сознания или безжалостный гнет государственной машины, это сочность словесной фактуры — с лиризмом и гротеском, со смехом и слезами, баловством и истовой серьезностью.

### *Песенный характер*

Название самого первого произведения Астафьева уже обозначило его главную и постоянную тему — судьба и характер «простого человека», жизнь народа «во глубине России». В этом смысле молодой писатель не выходил из того русла, которое было проложено в начале «оттепели» Шолоховым и другими авторами «монументальных рассказов» и социально-психологических повестей.

Но Астафьев проблему «простого человека» освещал и решал несколько иначе, чем другие писатели. То, что принято обозначать формулой «простая жизнь», он старается показать как бы «воочию», сорвать с нее литературный флер. Порой он это делает нарочито, используя поэтику натурализма, вплоть до выбора ситуаций «неприличных» с точки зрения принятых эстетических представлений и литературных норм. Словом, жизненный материал молодой Астафьев зачастую черпает где-то на самом краю «дозволенного», но именно в этих «неприличных» ситуациях он показывает, насколько же интересен «простой человек», насколько

<sup>1</sup> Астафьев В. Сюжеты и судьбы: (Монолог о времени и о себе) // Всею свой час. — М., 1985. — С. 7.

<sup>2</sup> Большую роль в судьбе Астафьева сыграл критик А. Н. Макаров, который написал о нем обстоятельную статью «Во глубине России», она увидела свет в столичном журнале «Знамя» (1964. — № 12).

богат его нравственный ресурс, насколько он душевно красив. «Простой человек» дорог ему своей душевной отзывчивостью, деликатностью, поэтической чуткостью к жизни. И этим Астафьев существенно обогатил представление о том герое, который выступал в годы «оттепели» самым авторитетным носителем идеала. Неслучайно своего рода апофеозом темы «простого человека» стал именно астафьевский рассказ — назывался он «**Ясным ли днем**» (1967), который увидел свет в «Новом мире» у Твардовского.

В образе главного героя рассказа, старого инвалида-фронтовика Сергея Митрофановича, перед читателем впервые вполне отчетливо предстал очень существенный для всей системы нравственных координат астафьевского художественного мира характер — *«песенный человек»*, так его можно назвать. Астафьевский «песенный человек» не только душу свою изливает в песне, песней он утихомиривает разбушевавшихся парней-«некрутов», песней он скрашивает печаль старости своей бездетной семьи. Песенность характеризует его особые, поэтические отношения с жизнью вообще. Характер Сергея Митрофановича несет в себе очень важную для Астафьева идею — идею *лада*. Такие люди, как Сергей Митрофанович, своей «участностью» смягчают души окружающих людей, налаживают согласие между людьми. И это было существенным обогащением концепции «простого человека». Шолоховский Андрей Соколов был прежде всего отец и солдат, солженицынская Матрена — великомученицей, Мария из «Матери человеческой» В. Закругкина — Матерью Божией. Астафьевский Сергей Митрофанович — «песенная натура», поэтический характер.

Так складывалась *художественная система В. Астафьева* — со своим кругом героев, живущих в огромном народном «рое», с острой сердечной чуткостью к радостям и гореванию людскому, с какой-то эмоциональной распахнутостью тона повествователя, готового к веселью и не стыдящегося слез. Эту художественную систему можно условно назвать «*натуралистическим сентиментализмом*». Впоследствии, уже в повести «Пастух и пастушка», герой Астафьева (правда, в связи с Мельниковым-Печерским) «вслух повторил начало этой странной, по-русски жестокой и по-русски же слезливой истории». Эта формула очень подходит к самому Астафьеву: он всю жизнь пишет по-русски жестокие и по-русски же слезливые истории. Сентиментальное и натуралистическое начала у него всегда будут вступать в гибкие отношения между собой.

### **Свет и тени родного дома: две книги «Последнего поклона»**

Большое место в творческой биографии Астафьева заняла работа над двумя прозаическими циклами «Последний поклон» и «Царь-рыба». С одной стороны, в этих книгах автор ведет поиск

основ нравственного «самостоянья человека», и ведет в тех направлениях, которые представлялись очень перспективными в 1970-е годы: в «Последнем поклоне» это «возвращение к корням народной жизни», а в «Царь-рыбе» — это «возвращение к природе». Однако, в отличие от множества авторов, которые превратили эти темы в литературную моду — с клишированным набором лубочных картинок из легендарной старины и кликушеских lamentаций по поводу наступления асфальта на землю-матушку, Астафьев, во-первых, старается создать в своих новеллистических циклах максимально широкую и многоцветную панораму жизни народа (из множества сюжетов и массы персонажей), а во-вторых, даже собственно повествовательную позицию его герой, alter ego автора, занимает *внутри* этого мира. Подобное построение произведений сопротивляется заданности авторской позиции и «чреватю» романной диалектикой и открытостью.

Замысел «Последнего поклона» родился что называется — в пику многочисленным писаниям, которые появились в 1950—1960-е годы в связи с сибирскими новостройками. «Все, как сговорившись, писали и говорили о Сибири так, будто до них тут никого не было, никто не жил. А если жил, то никакого внимания не заслуживал, — рассказывает писатель. — И у меня возникло не просто чувство протеста, у меня возникло желание рассказать о “моей” Сибири, первоначально продиктованное одним лишь стремлением доказать, что и я, и мои земляки отнюдь не иваны, не помнящие родства, более того, мы тут родством-то связаны, может, покрепче, чем где-либо»<sup>1</sup>.

Праздничную тональность рассказам, которые вошли в первую книгу «Последнего поклона» (1968), придает то, что это не просто «страницы детства», как назвал их автор, а то, что здесь главный субъект речи и сознания — ребенок, Витька Потылицын. Детское восприятие мира — наивное, непосредственное, доверчивое — придает особый, улыбчивый и трогательный колорит всему повествованию.

В характере Витьки есть своя «особинка». Он эмоционально очень чуток, до слез восприимчив к красоте. Это особенно проявляется в той поразительной чуткости, с которой его детское сердчишко отзывается на музыку. Вот пример:

Бабушка запевала стоя, негромко, чуть хриловато, и сама себе помахивала рукой. У меня почему-то сразу же начинало коробить спину. И по всему телу россыпью колючей пробежал холод от возникшей внутри меня восторженности. Чем ближе подводила бабушка запев к общеголосью, чем напряженнее становился ее голос и бледнее лицо, тем гуще вонзались в меня иглы, казалось, кровь густела и останавливалась в жилах.

---

<sup>1</sup> Астафьев В. Как начиналась книга // Всею свой час. — М., 1986. — С. 117.

Значит, сам Витька, главный герой цикла, принадлежит к той самой «песенной» породе, которую Астафьев выделил из семьи «простых людей» в своих прежних рассказах.

Такой мальчонка, «песенный», нараспашку открытый всему миру, оглядывается вокруг себя. И мир поворачивается к нему только доброй своей стороной. Не случайно в первой книге «Последнего поклона» много места занимают описания детских игр, проказ, рыбалок. Здесь и картины совместной работы, когда деревенские тетки помогают бабушке Катерине квасить капусту («Осенние грусти и радости»), и знаменитые бабушкины блины на «музыкальной сковородке» («Стряпухина радость»), и щедрые застолья, где собирается вся «родова», «все целуются друг с другом, и разморенные, добрые, ласковые, дружно поют песни» («Бабушкин праздник»)...

А сколько там песен! Можно говорить об особой песенной стихии как об одном из существенных стилевых пластов в общей эмоциональной палитре «Последнего поклона». Тут и старинная народная «Течет реченька, течет быстрая...», и плачевая «Злые люди, люди ненавистные...», и шуточная «Распроклятая картошка, что ж ты долго не кипишь...», и фривольные «Распустила Дуня косы...», «Монах красотку полюбил...», и завезенные в сибирскую деревню откуда-то из портовых кабаков «Не любите моряка, моряки оманут...», «Плыл по окияну из Африки матрос...» и так далее. Эта песенная радуга создает в «Последнем поклоне» особый эмоциональный фон, где перемешано высокое и низкое, веселье и грусть, чистая истовость и скабрёзная глумливость. Такой фон созвучен той мозаике характеров, которые проходят перед глазами Витьки Потылицыиа.

Все остальные «гробовозы», как кличут жителей родной Витькиной Овсянки, что ни фигура, то колоритнейший характер. Чего стоит хотя бы один дядя Левонтий с его философским вопросом: «Что есть жисть?», который он задает на высшем градусе опьянения и после которого все бросаются врассыпную, прихватывая со стола посуду и остатки еды. Или тетка Татьяна, «пролетарья», по выражению бабушки, активист и организатор колхоза, что все свои выступления «заканчивала срывающимся выдохом: «Сольем наш энтузиазм с волнующимся акияном мирового пролетариата!» Все овсянкинцы, кроме разве что деда Ильи, от которого слышали не больше трех или пяти слов за день, в той или иной мере артисты. Они любят покрасоваться, умеют сымпровизировать сцену на глазах у всего честного народа, каждый из них — человек публичный, точнее, «зрелищный». Его воспламеняет присутствие публики, ему на людях хочется пройтись фертом, характер показать, поразить каким-нибудь фокусом. Тут красок не жалеют и на жесты не скупятся. Поэтому многие сцены из жизни овсянкинских «гробовозов» приобретают в описании Астафьева характер спектаклей.

Вот, например, фрагмент из рассказа «Бабушкин праздник». Очередной «набег» из дальних странствий «вечного скитальца» дяди Терентия — «в шляпе, при часах». Как он в качестве «суприза» катнул во двор бочонок с омулем, а его замученная жена, тетка Авдотья, «где и сила взялась?», этот бочонок перекувыркнула обратно через подворотню. Как

молча двинулась навстречу лучезарно лыбящемуся мужу, раскинувшему руки для объятий, молча же сорвала шляпу с его головы... и принялась месить ее голыми ногами, втоптывать в пыль, будто гремучую змею. Как натоптавшись до бессилия, навизжавшись до белой слюны... тетка Авдотья молча подняла с дороги гуляку, измызганную, похожую на высохшую коровью лепеху или гриб-бздех, вялым движением, как бы по обязанности, доводя свою роль до конца, раз-другой шлепнула шляпой по морде мужа, напяливая ее на голову его до ушей, пристукнула кулаком и удалилась во двор.

Тут каждый жест вылеплен исполнителями, как в хорошо отрепетированной мизансцене, и зафиксирован внимчивым оком наблюдателя. При этом Астафьев не забывает упомянуть очень существенную подробность: «Весь нижний конец села упивался этой картиной», — словом, все зрители на местах, спектакль идет при полном аншлаге.

Да и сам герой-рассказчик умеет даже обычный эпизод так разыграть на голоса, что получается чистой воды драматическая сценка. Вот, например, эпизод из рассказа «Монах в новых штанах»: как Витька донимает бабушку, чтоб та поскорее сшила ему штаны из материала, который они называют диковинным словом «треко». Он начинает канючить. «А чего ж тебе, ремня?» — спрашивает бабушка. «Штаны-ы-ы...» — тянет Витька. А дальше идет его собственная режиссура, поворотный момент:

Сейчас надо давать голос, иначе попадет, и я повел снизу вверх:

— Э-э-э-э...

— Поори у меня, поори! — взрывалась бабушка, но я перекрывал ее своим ревом, и она постепенно сдавалась и начинала меня умасливать:

— Сошью, скоро сошью! Уж батюшко, не плачь уж. На вот конфетки-то, помусли. Сла-а-аденькие лампасечки. Скоро уж, скоро в новых штанах станешь ходить, нарядный, да красивый, да пригожий.

Другие персонажи в драматургическом мастерстве не отстают от самого Витьки. Так, в рассказе «Гори, гори ясно» есть такая сцена. Бабушка рассказывает, как она на последние кровные купила в городе мячик, привезла, «играй, дорогой робеночек!», а он: «Глянул эдак-то да ка-ак по мячику резнет стягом!.. Стя-гом, матушка моя, стягом! В ём, в мячике-то, аж че-то зачуфыркало!

Зачуфыркало, кума, зачуфыркало, ровно в бонбе гремучей! <...> Шипит мячик, пипка отвалилась... А этот, яз-зва-то, архаровец, облокотился на стяг, че, дескать, ишшо расшибить?» Этот душе-раздирающий монолог сопровождается сочувствующими репликами бабушкиных товаров, жалобами «какие наши недостатки», сетованиями на школу да клубы — словом, все, как следует. Но никак нельзя отделаться от впечатления игры, великолепно сымпровизированной исполнительницей — разыгрывающей трагедию на потеху себе и своим престарелым слушательницам.

Наконец, собственно слово в «Последнем поклоне», кому бы оно ни принадлежало — герою-повествователю или любому иному персонажу, представляет собой сплошную речевую игру. По всем внешним приметам это простонародная речь — с сибирскими просторечиями («покуль ее лупишь, потуль и везет» — про лошадь), с присказками да прибауточками («Чего зарыбачили? Два тайменя: один с вошь, другой помене?»), с искаженными официальными и вообще «мудренными» словами («прическа у него под политику», «ревматизма»). По существу же это изобретательно сотворенный автором *образ простонародной речи*, ибо все типовые выразительные средства народной речи здесь сконцентрированы, гротескно гиперболизированы, артистически выпячены. Это, можно сказать, форсированная выразительность — речь здесь настолько эмоционально уплотнена, что напоминает луг, который густо зарос полевыми цветами.

В «Последнем поклоне» Астафьев выработал особую форму сказа — полифонического по своему составу, образуемого сплетением разных голосов (Витьки-маленького, умудренного жизнью автора-повествователя, отдельных героев-рассказчиков, коллективной деревенской молвы), и карнавального по эстетическому пафосу, с амплитудой от безудержного смеха до трагических рыданий. Эта повествовательная форма стала характернейшей особенностью индивидуального стиля Астафьева.

Что же до первой книги «Последнего поклона», то ее речевая фактура поражает невообразимой стилистической пестротой. И в таком словесном сумбуре так или иначе проявляет себя и сумбурность натур носителей речи. Но автора это качество характеров овсянкинских «гробовозов» пока не настораживает, в книге доминирует ликующая, радостная тональность. Даже битые жизнью люди здесь вспоминают о прошлом с радостью. И естественно, радостное и благодарное отношение к жизни несет в себе сам Витька Потылицын.

Такая волна любви к родному и до стоноты близкому человеку накатывала на меня. В этом порыве моем была благодарность ей (бабушке) за то, что она живая осталась, что мы оба есть на свете и все, все вокруг живое и доброе. <...> «Хорошо-то как! Можно жить на этом свете!..»



Приступая к «Последнему поклону», Астафьев намеревался «писать обыденно об обыденной неброской жизни». А на самом деле он написал не обыденно, а празднично, и обыденная жизнь народа предстала в его слове очень даже броско.

Выпущенная в 1968 году отдельным изданием первая книга «Последнего поклона» вызвала массу восторженных откликов. Впоследствии, в 1974 году, Астафьев вспоминал:

Сами читатели, отклики и довольно дружная хвалебная критика насторожили меня. Что-то уж больно благодушно все у меня в «Последнем поклоне» получается. Пропущена очень сложная частица жизни. Не нарочно пропущена, конечно, так получилось. Душа просила выплеснуть, поделиться всем светлым, радостным, всем тем, что приятно рассказывать. Ан в книге, собранной вместе, получился прогиб. <...> Я не считаю новые главы жестокими. Если уж на то пошло, я даже сознательно поубавил жестокости из той жизни, которую изведаль, дабы не было перекоса в тональности всей книги. Мне видится книга не только более грустной по содержанию и объему, но и более убедительной, приближенной к той действительности, которая была, и которую никто, а тем более художник, подслащать, подглаживать и нарумянивать не должен. Нет у него на это права<sup>1</sup>.

Действительно, вторая книга «Последнего поклона» уже строится из рассказов, которые существенно отличаются по тональности от первой. Кстати, у каждой из этих книг есть свои рассказы-увертюры, задающие тон. Первая книга начиналась щемяще-светлым рассказом «Далекая и близкая сказка» — о том, как Витька впервые услышал игру на скрипке, и сердце его, «занявшееся от горя и восторга, как встрепенулось, как подпрыгнуло, так и бьет-ся у горла, раненое на всю жизнь музыкой». А вот вторая книга начинается с увертюры, которая называется «Мальчик в белой рубахе» — о том, как пропал, затерялся среди сибирских увалов и лесов трехлетний Петенька. Соответственно и тональность здесь совершенно другая — трагическая и даже мистическая. По инерции, идущей от первой книги, вторая начинается рассказом о детских деревенских играх («Гори-гори ясно»). Но уже здесь наряду с веселыми описаниями игры в лапту и в бабки дано описание жестокой, почти изуверской игры — игры в «кол». А в следующем рассказе («Бурундук на кресте»), когда папа вместе с новой семьей собирается к раскулаченному деду Павлу на Север, уже появляются тревожные мистические предзнаменования: бурундук спрыгнул с кладбищенского креста и страховидный нетопырь, летучая мышь, залетел в избу, где шло прощальное застолье. Все это, по словам бабушки, «ой, не к добру!».

---

<sup>1</sup> Вопросы литературы. — 1974. — № 11. — С. 215—216.

И действительно, вся последующая жизнь оказалась «ой, не к добру!». Но главный источник несчастий автор видит в самой отцовской родове, в характерах и поведении ее членов. В отличие от семьи Потылицыных, бабушки Катерины и деда Ильи — вечных труженников, людей, щедрых душой, в семье деда Павла «жили по присловью: ни к чему в доме соха, была бы балалайка». Та самая театральность, которая выглядела в овсянкинских «гробовозах» карнавальным украшением, у членов семьи деда Павла и их собутыльников приобрела гиперболические размеры, стала самоцелью. Автор обозначил этот способ существования хлестким словом — «на вышелк», уточнив, — «значит, только на показуху и годное». И дальше идет ряд портретов персонажей, живущих «на вышелк». Папа, гуляка и пьяница, который с перепою допустил аварию на мельнице. «Закадычный папин друг и собутыльник», Шимка Вершков, который числит себя «у власти», на том основании, что у него есть наган цвета «срыжа». Или сам дед Павел, щеголь и «лютый картежник», что в азарте способен просадить последнюю лопотину. Наконец, даже целый колхоз, слепленный в селе во время коллективизации, тоже, в сущности, представляет собой концентрацию показушного пустозвонства: «Много заседали, да мало робили, и оттого все шло на растатур. Пашни зарастали, мельница с зимы стояла, сена поставили с гулькинос».

А далее Астафьев рисует холодный и голодный быт Игарки, города спецпереселенцев. Перед читателем открывается дно жизни, причем не то старое «дно», которое показано в пьесе Горького, а современное герою-повествователю народное дно советского происхождения. И это дно видится снизу, изнутри, глазами ребенка, осваивающего университеты жизни. И описываются те муки, которые наваливаются на мальчонку, ушедшего из новой семьи отца, потому что там и без него помирали с голоду, неприкаянно болтающегося, спящего бог весть где, подъедающего в столовках, готового «стырить» кусок хлеба в магазине. Повседневный, бытовой хаос здесь обретает черты хаоса социального.

Самая страшная сцена во второй части — эпизод, когда мальчишка встречается с бесчувственностью и жестокостью официального лица (рассказ «Без приюта»). Витька, едва не замерзший ночью в какой-то конюшне, приходит в школу, засыпает прямо на уроке, и его, разморенного, дремлющего, выволакивает из-за парты учительница Софья Вениаминовна, по кличке Ронжа. «Грязный, обшарпанный, раздрызганный», — честит она несчастного мальчишку. А когда одна девочка, «дочка завглавбазы или снабсбыта», поднимает руку и сообщает: «Софья Вениаминовна, у него вши», то учительница вовсе заходитя от негодования и брезгливости:

Ронжа на мгновение оцепенела, глаза у нее завело под лоб, сделав ко мне птичий скок, она схватила меня за волосы, принялась их больно раздирать и так же стремительно, по-птичьи легко отскакнув к доске, загородилась рукой, словно бы от нечистой силы.

— Ужас! Ужас! — отряхивая ладонью белую кофточку на рахитной грудешке, со свистом шептала она, все пятясь от меня, все загораживаясь, все отряхиваясь.

И далее Астафьев с невиданной экспрессией передает состояние мальчишки, который от унижения и обиды полностью теряет контроль над собой, превращаясь в исступленного звереныша:

Я уцелил взглядом голик, прислоненный в углу, березовый, крепкий голик, им дежурные подметали пол. Сдерживая себя изо всех сил, я хотел, чтобы голик исчез к чертям, улетел куда-нибудь, провалился, чтобы Ронжа перестала брезгливо отряхиваться, класс гоготать. Но против своей воли я шагнул в угол, взял голик за ребристую, птичью шею и услышал разом сковавшую класс, боязную тишину. Тяжелое, злобное торжество над всей этой трусливо умолкнувшей мелкотой охватило меня, над учителькой, которая продолжала кerkать, выкрикивать что-то, но голос ее уже начал опадать с недоступных высот.

— Ч-что? Что такое? — забуксовала, завертелась на одном месте учителька.

Я хлестанул голиком по-ракушечьи узкому рту, до того вдруг широко распахнувшись, что в нем видна сделалась склизкая мягкость обеззвучившегося языка, после хлестал уже не ведая куда. <...> Ничего в жизни даром не дается и не проходит. Ронжа не видела, как заживо палят крыс, как топчут на базаре карманников сапогами, как в бараках иль жилище, подобном старому театру, пинают в живот беременных жен мужья, как протыкают брюхо ножом друг другу картежники, как пропивает последнюю копейку отец, и ребенок, его ребенок, сгорает на казенном топчане от болезни... Не видела! Не знает! Узнай, стерва! Проникнись! Тогда иди учить! Тогда срами, если сможешь! За голод, за одиночество, за страх, за Кольку, за мачеху, за Тишку Шломова! — за все, за все полосовал я не Ронжу, нет, а всех бездушных, несправедливых людей на свете.

Эта жуткая сцена — кульминация всей второй книги: душа ребенка, центра мира, не выдержала не просто черствости и жестокости какой-то там недалекой учительницы, она не выдержала бездушности и несправедливости, существующих (или даже царящих) в этом мире. И однако Астафьев не судит «огулом». Да, он может сгоряча выпалить какую-нибудь «огульную» формулу (например, насчет национального характера — грузинского, или еврейского, или польского, да и о родимом русском характере у

него тоже есть весьма крутые высказывания)<sup>1</sup>. Но его цепкому художническому видению в принципе чужды образы-абстракции, и такие предельно общие понятия, как «народ», «общество», у него всегда конкретизируются, заполняясь мозаикой характеров, хором голосов, из которых этот народ и это общество состоят. Народ в изображении Астафьева, оказывается, не есть нечто однородно цельное, а в нем есть все и всякое — и доброе, и жестокое, и прекрасное, и отвратительное, и мудрое, и тупое (причем эти полюса народной психологии и нравственности автор берет в их самых крайних пределах — от того, что вызывает восторг и умиление, до того, что способно вызвать омерзение и тошноту). Так что все начала и концы — источники несчастий, которые валятся на голову отдельного человека, и силы, которые приходят ему на помощь, — в самом этом народе, в самом этом обществе и находятся.

И Витьку Потылицына спасают в этом апокалиптическом мире не революции и не очередные постановления партии и правительства, а просто найдется инспектор района Раиса Васильевна, что защитит мальчишку от неумных педагогов, подмигнет столовская официантка Аня голодному мальчишке и тишком подкормит его. А то объявится дядя Вася, и хоть сам перекасти-поле, все же не выдержит и возьмет хоть на время племянника-сироту под опеку, а заодно и к книжкам приохотит. И с начальником железнодорожной станции, по прозвищу Порченый, Витьке-фэзеушнику повезет — тот его, по неопытности допустившего аварию, фактически из-под суда спас, а далее Витьке-новобранцу встретятся «командир эркэка» сержант Федя Рассохин, нормальный парень, и его сестра Ксения, чуткая душа, о которой Виктор благодарно скажет — «девушка, мою жизнь осветившая...»

Одна из последних глав «Последнего поклона» называется «Забубенная головушка» (Новый мир. — 1992. — № 2). Это уже обстоятельный портрет папы, который на старости лет все-таки приехал к сыну и, судя по всему, последние годы жизни был им опекаем. И все равно, какие бы новые истории В. Астафьев ни добавлял, это главы книги, которая называется «Последний поклон»: это всегда поклон родному миру — это умиление всем

---

<sup>1</sup> В 1988 году настоящий литературный скандал вызвал рассказ Астафьева «Ловля лескарей в Грузии», где автор позволил себе иронические высказывания о быте и нравах у грузин. Произошел обмен весьма резкими открытыми письмами между писателем-историком Н. Эйдельманом, который упрекал Астафьева в неуважении к нерусским народам, и автором. Конечно, слово повествователя в художественном тексте нельзя отождествлять с позицией автора. Но в крайне напряженной атмосфере первых лет «перестройки», когда выплеснулись наружу ранее загонявшиеся внутрь проблемы межнациональных отношений в «Союзе нерушимом республик свободных», любое экспрессивно окрашенное слово по поводу той или иной нации становилось детонатором бурных перепалок.

тем хорошим, что было в этом мире, и это горевание о том злом, дурном, жестоком, что в этом мире есть, потому что это все равно родное, и за все дурное в родном мире его сыну еще больней.

### *Экология души: повествование в рассказе «Царь-рыба»*

Второй новеллистический цикл Астафьева «Царь-рыба» увидел свет в 1976 году. В отличие от «Последнего поклона», здесь писатель обращается к другой первооснове человеческого существования — к связи «Человек и Природа». Причем эта связь интересует автора в нравственно-философском аспекте: в том, что еще Есенин называл «узловой завязью человека с миром природы», Астафьев ищет ключ к объяснению нравственных достоинств и нравственных пороков личности, отношение к природе выступает в качестве «выверки» духовной состоятельности личности.

«Царь-рыба» имеет жанровое обозначение «повествование в рассказах». Тем самым автор намеренно ориентировал своих читателей на то, что перед ними цикл, а значит, художественное единство здесь организуется не столько сюжетом или устойчивой системой характеров (как это бывает в повести или романе), сколько иными «скрепами». И в циклических жанрах именно «скрепы» несут очень существенную концептуальную нагрузку. Каковы же эти «скрепы»?

Прежде всего, в «Царь-рыбе» есть единое и цельное художественное пространство — действие каждого из рассказов происходит на одном из многочисленных притоков Енисея. А Енисей — «река жизни», так он и назван в книге. «Река жизни» — этот емкий образ, уходящий корнями в мифологическое сознание: у некоторых древних образ «река жизни», как «древо жизни» у других народов, был наглядно-зримым воплощением всего устройства бытия, всех начал и коннов, всего земного, небесного и подземного, то есть целой «космографией».

Такое, возвращающее современного читателя к космогоническим первоначалам, представление о единстве всего сущего в «Царь-рыбе» реализуется через *принцип ассоциаций между человеком и природой*. Этот принцип выступает универсальным конструктом образного мира произведения: вся структура образов, начиная от образов персонажей и кончая сравнениями и метафорами, выдержана у Астафьева от начала до конца в одном ключе — человека он видит через природу, а природу через человека.

Так, ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который «прикреплялся к древу жизни коротеньким стерженьком», а смерть старого человека вызывает ассоциацию с

тем, как «падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом». А образ матери и ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой Росток:

Вздоргнув поначалу от жадно, по-зверушечьи давнувших десен, заранее напрягшись в ожидании боли, мать почувствовала ребристое, горячее нёбо младенца, распускаясь всеми ветвями и корнями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек.

Зато о речке Опарихе автор говорит так: «Синенькая жилка, трепещущая на виске земли». А другую, шумную речушку он напрямую сравнивает с человеком: «Бедовый, пьяный, словно новобранец с разорванной на груди рубахой, урча, внаклон катился поток к Нижней Тунгуске, падая в ее мягкие материнские объятия». Этих метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в «Царь-рыбе» очень и очень много. Подобные ассоциации, становясь принципом поэтики, по существу, вскрывают главную, исходную позицию автора. Астафьев напоминает нам, что человек и природа есть единое целое, что все мы — порождение природы, ее часть, и, хотим или не хотим, находимся вместе с законами, изобретенными родом людским, под властью законов куда более могущественных и непреодолимых — законов природы. И поэтому самое отношение человека и природы Астафьев предлагает рассматривать как отношение родственное, как отношение между матерью и ее детьми.

Отсюда и пафос, которым окрашена вся «Царь-рыба». Астафьев выстраивает целую цепь рассказов о браконьерах, причем браконьерах разного порядка: на первом плане здесь браконьеры из поселка Чуш, «чушанцы», которые буквально грабят родную реку, безжалостно травят ее; но есть и Гога Герцев — браконьер, который вытаптывает души встречающихся ему на пути одиноких женщин; наконец, браконьерами автор считает и тех чиновников государственного масштаба, которые так спроектировали и построили на Енисее плотину, что загнали великую сибирскую реку.

*Дидактизм*, который всегда в той или иной мере присутствовал в астафьевских произведениях, в «Царь-рыбе» выступает с наибольшей очевидностью. Собственно, те самые «скрепы», которые обеспечивают цельность «Царь-рыбы» как цикла, становятся наиболее значимыми носителями дидактического пафоса. Так, дидактика выражается прежде всего в *однотипности сюжетной логики всех рассказов* о попрании человеком природы — каждый из них обязательно завершается нравственным наказанием бра-

коньера. Жестокого, злобного Командора постигает трагический удар судьбы: его любимицу-дочку Тайку задавил шофер — «сухопутный браконьер», «нажравшись бормотухи» («У Золотой Карги»). А Грохотало, «мякинное брюхо» и неуправляемый рвач, наказуется в чисто гротескном, буффонском виде: ослепленный удачей, он хвастается пойманным осетром перед человеком, который оказывается инспектором... рыбнадзора («Рыбак Грохотало»). Наказание неминуемо настигает человека даже за давние злодеяния — таков смысл кульминационного рассказа из первой части цикла, давшего название всей книге. Сюжет о том, как наиболее осмотрительный и вроде бы самый порядочный из браконьеров Игнатич был стянут в воду гигантской рыбой, приобретает некий мистико-символический смысл: оказавшись в пучине, превратившись в пленника собственной добычи, почти прощаясь с жизнью, Игнатич вспоминает давнее свое преступление — как он еще безусым парнем, «молокососом», пакостно отомстил своей «изменщице», Глашке Куклиной, и навсегда опустошил ее душу. И то, что с ним сейчас произошло, сам Игнатич воспринимает как божью кару: «Пробил крестный час, пришла пора отчитаться за грехи...»

Авторская дидактика выражается и в соположении рассказов, входящих в цикл. Не случайно по контрасту с первой частью, которую целиком заняли браконьеры из поселка Чуш, зверствующие на родной реке, во второй части книги на центральное место вышел Акимка, который духовно сращен с природой-матушкой. Его образ дается в параллели с «красногубым северным цветком», причем аналогия проводится через тщательную изобразительную конкретизацию:

Вместо листьев у цветка были крылышки, тоже мохнатый, точно куржаком охваченный, стебелек подпирал чашечку цветка, в чашечке мерцала тоненькая, прозрачная ледышка.

(Видно, не шибко сладким было детство у этих северных цинготных Акимок, да все равно — детство.) Рядом с Акимом появляются и другие персонажи, что, как могут, пекутся о родной земле, сострадают ее бедам. А начинается вторая часть рассказом «Уха на Боганиде», где рисуется своего рода *нравственная утопия*. Боганида — это крохотный рыбацкий поселок, «с десяток кособоких, до зольной плоти выветренных избушек», а вот между его обитателями: изувеченным войной приемщиком рыбы Кирягой-деревягой, бабами-резальщицами, детишками — существует какая-то особая добрая приязнь, прикрываемая грубоватым юмором или вроде бы сердитой воркотней. Алофеозом же этой утопической этологии становится ритуал — с первого бригадного улова «кормить всех ребят без разбору рыбацкой ухой». Автор обстоятельно, смакуя каждую подробность, описывает, как встречают

боганидские ребятишки лодки с грузом, как помогают рыбакам, и те их не то что не прогоняют, а «даже самые лютые, нелюдимые мужики на боганидском миру проникались благодушием, милостивым настроением, возвышающим их в собственных глазах», как совершается процесс приготовления ухи. И, наконец, «венец всех дневных свершений и забот — вечерняя трапеза, святая, благостная», когда за общим артельным столом рядом с чужими отцами сидят чужие дети и согласно, дружно едят уху из общего котла. Эта картина есть зримое воплощение авторского идеала — единения людей, разумно живущих в сообществе, в ладу с природой и между собой.

Наконец, дидактический пафос в «Царь-рыбе» выражается непосредственно — через *лирические медитации Автора*, выступающего в роли героя-повествователя. Так, в рассказе «Капля», который стоит в начале цикла, большая лирическая медитация начинается с такого поэтического наблюдения:

На заостренном конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая капля и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением. И я замер. <...> «Не падай! Не падай!» — заклинал я, просил, молил, кожей и сердцем внимая покою, скрытому в себе и в мире.

Вид этой капли, замершей на кончике ивового листа, вызывает целый поток переживаний Автора — мысли о хрупкости и трепетности самой жизни, тревогу за судьбы наших детей, которые рано или поздно «останутся одни, сами с собой и с этим прекраснейшим и грозным миром», и душа его «наполнила все вокруг беспокойством, недоверием, ожиданием беды». Правда, эта тревожная медитация завершается на мажорной ноте:

А капля? Я оглянулся и от серебристого крапа, невдала переходящего в сплошное сияние, зажмурил глаза. Сердце мое трепыхнулось и обмерло в радости: на каждом листке, на каждой хвоинке, травке, в венцах соцветий, на дудках дедулек, на лапах пихтарников, на необгорелыми концами высунувшихся из костра дровах, на одежде, на сухостоинах и на живых стволах деревьев, даже на сапогах спящих ребят мерцали, светились, играли капли, и каждая роняла крошечную блестку света, но, слившись вместе, эти блестки заливали сиянием торжествующей жизни все вокруг, и вроде бы впервые за четверть века, минувшего с войны, я, не зная, кому в этот миг воздать благодарность, пролепетал, а быть может, подумал: «Как хорошо, что меня не убили на войне, и я дожил до этого утра».

Именно в лирических медитациях Автора, в его взволнованных переживаниях то, что происходит здесь и сейчас, в социальной и бытовой сфере, переводится в масштабы вечности, соот-



носятся с великими и суровыми законами бытия, окрашиваясь в экзистенциальные тона<sup>1</sup>.

Однако, в принципе, дидактизм в искусстве выступает наружу, как правило, тогда, когда художественная реальность, воссозданная автором, не обладает энергией саморазвития. А это значит, что «всеобщая связь явлений» еще не видна. На таких фазах литературного процесса оказывается востребованной форма цикла, ибо в ней удастся запечатлеть *мозаику* жизни, а вот скрепить ее в единую *картину мира* можно только архитектурно: посредством монтажа, при помощи весьма условных — риторических или чисто фабульных — приемов (не случайно в ряде последующих изданий «Царь-рыбы» Астафьев переставлял местами рассказы, а некоторые даже исключал)<sup>2</sup>. Все это свидетельствует о гипотетичности концепции произведения и об умозрительности предлагаемых автором рецептов.

Сам писатель рассказывал, с каким трудом у него «выстраивалась» «Царь-рыба»:

Не знаю, что тому причиной, может быть, стихия материала, которого так много скопилось в душе и памяти, что я чувствовал себя буквально им задавленным и *напряженно искал форму произведения*, которая вместила бы в себя как можно больше содержания, то есть поглотила бы хоть часть материала и тех мук, что происходили в душе. Причем все это делалось в процессе работы над книгой, так сказать «на ходу», и потому делалось с большим трудом (курсив наш. — *Авт.*)<sup>3</sup>.

В этих поисках формы, которая бы соединяла всю мозаику рассказов в единое целое, выражали себя муки мысли, пытающей мир, старающейся постигнуть справедливый закон жизни человека на земле. Не случайно на последних страницах «Царь-рыбы» Автор обращается за помощью к вековой мудрости, запечатленной в Священной книге человечества: «Всему свой час, и время всякому делу под небесами. Время родиться и время

---

<sup>1</sup> Впоследствии, спустя многие годы, именно экзистенциальную проблематику Астафьев выставил на первое место в своей книге. «Вот в моей “Царь-рыбе” вдруг нащупали тему экологии. Да какая же она экологическая! Это книга об одиночестве человека, и большинство любой литературы — нашей и американской — она вся об одиночестве человека», — заявил он на страницах «Литературной газеты» (2 июля 1997 г.) в статье, которая вышла под заголовком «Человек к концу века стал еще более одиноким». Беря во внимание это высказывание, нельзя не учитывать того, что оно несет на себе печать позднейших реакций писателя.

<sup>2</sup> Свидетельством того, что с началом «семидесятых годов» цикл рассказов стал «формой времени», служит появление таких ярких произведений, как «Плотнички рассказы» (1968) В. Белова, «Оранжевый табун» (1968) Г. Матевосяна, «Переулки моего детства» (1969) Ю. Нагибина, «Моя тихая родина» (1978) А. Филипповича, «След рыси» (1979) Н. Никонова.

<sup>3</sup> Астафьев В. Память сердца // Лит. газета. — 1978. — 15 ноября. — С. 7.

умирать. <...> Время войне и время миру». Но эти уравновешивающие всё и вся афоризмы Екклесиаста тоже не утешают, и кончается «Царь-рыба» трагическим вопрошанием Автора: «Так что же я ищу, отчего я мучаюсь, почему, зачем? — нет мне ответа».

Искомая гармония между человеком и природой, внутри самого народного «мира» не наступила. Да и наступит ли когда-нибудь?

***Лад и разлад: рассказ «Жизнь прожить»  
и роман «Печальный детектив»***

Проблема *лада* и *разлада* продолжает оставаться самой «боле-вой» точкой в размышлениях Виктора Астафьева о своем народе. С наибольшей остротой писатель поставил ее в двух, почти одновременно созданных произведениях — в рассказе «Жизнь прожить», который увидел свет в сентябрьской книжке «Нового мира» за 1985 год, и в романе «Печальный детектив», нанечатанном в январском номере журнала «Октябрь» за 1986 год.

Рассказ «Жизнь прожить» — это завершение линии «монументального рассказа», начатой еще в 1950-е годы шолоховской «Судьбой человека». Эническая монументальность здесь сохранилась — вся жизнь человека из народа и в гуще общенародной истории дана, как на ладони. Но вот эпического величания героя и его судьбы совсем нет. Ибо само содержание понятия «лад» открывается вовсе не с идиллической стороны.

Автор чуть ли не с первых строк предупреждает читателя:

Ивана Тихоновича лихая сторона жизни миновала. И все у него в смысле биографии в полном порядке. Однако тоже есть чего вспомнить, есть о чем попеть и поплакать. И старость он заслужил себе спокойную.

Но как выслушаешь всю его исповедь: и про то, как с десяти лет сиротой остался, и как «натужно и недружно жили» в семье Сысолятиных, которая приютила сироту, и про войну, про один только бой у местечка Оринина в Прикарпатье, и про послевоенную службу на енисейских баканах в окружении надсаженных в тылу да вымолоченных на фронте людей, то слова о том, что «Ивана Тихоновича лихая сторона жизни миновала», покажутся горько-ироническими. И напрасно. Все ведь познается в сравнении. Раз в тридцатые годы он не познал власть формулы «сын за отца не отвечает», а в сорок пятом вернулся домой при своих собственных ногах и руках, — значит, и впрямь его «лихая сторона жизни миновала». Но каков стандарт-то! Какой же она была, эта обыкновенная, общепринятая норма народной жизни! Вот о

чем с действительно горькой, но не иронией, а печалью напоминает Виктор Астафьев.

Как такое выдержать? До лада ли при таком стандарте повседневности? Тут уж куда больше оснований для разлада, для всеобщего безразличия и взаимной ожесточенности. Для обозначения этого уклада народной жизни, который в «Последнем поклон» назывался — «на растатур», Астафьев в этом рассказе нашел другое, не менее хлесткое деревенское слово *вразнопляс*. «Вразнопляс» — это разобщенность в самой неделимой «молекуле» общества, в семье, «вразнопляс» — это вечно пьяный папуля Костинтин, что детей своих родимых видел «только исключительно по праздникам», это и бабка Сысолятиха-Шопотница, что для облегчения жизни семьи принялась сводить со свету новорожденного внука...

Там, где все идет «вразнопляс», личность может либо расплыться в податливый кисель, либо ожесточиться до каменной бесчувственности. Ведь такое чуть было не случилось и с Иваном Заплатиным, когда он мальчишкой оказался в доме с бабушкой Сысолятихой.

«И вот стал я замечать за собой, что трусливый и подлый делаюсь, — вспоминает Иван Тихонович, — ...стыдно вспомнить, доносы на братьев и сестер учинял, те меня, конечно, лупить, дак я на убогую Дарью бочку катить примуся, поклепы и напраслину на нее возводил...» Да и потом, уже в зрелые годы, случилось, поддавался Иван Тихонович соблазну пожить «вразнопляс»: то, вернувшись с фронта, они с братишкой «от вольности попить начали» да всюю веселиться в условиях изобилия женского пола, а потом Ивана Тихоновича побродяжничать поманило, «и стал бы я бичом отпетым», — признается он.

А почему же не стал он «бичом отпетым», как не стал ни «тюремным поднарником», ни «полномощной шестеркой», хотя все это ему очень даже реально угрожало? Что внесло или, точнее, — что каждый раз вносило лад в душу Ивана Заплатина, что вновь помогало налаживать отношения с людьми, с миром?

Ответ — в сюжете рассказа, в сцеплении событий и поступков, из которых выстраивается судьба Ивана Тихоновича. Вот, приспособившись к «вразноплясу», едва не исподличался малец-сирота, а не исподличался оттого, что Лелька, тетка крестная, вовремя спохватилась и «наотдаль от дома и от стариков Сысолятиных... на зимовку в бригаду шуганула» Ивана. А потом является на свет не очень-то желанный пятый братик Борька, бабка его травит и студит, а остальные Сысолятины обороняют, как могут. И вот что получается из этого: «Спасенье его, борьба за Борькино здоровье, заботы об ем как-то незаметно сплотили наши ряды, всю из нас скверну выжали, всю нашу мелочность и злость обесценили, силы наши удвоили...»

Вот ведь когда кончилось житье «вразнопляс» и когда в Лелькиной семье стал лад налаживаться. Это очень важная, поворотная веха в судьбе Ивана Заплатаина, это первый для него урок самосознания, рубеж отсчета дальнейших поступков.

И далее, с какими бы соблазнами ни встречался Иван Заплатаин, в какие бы передрыги ни попадал, всегда тревога за родных, чувство заботы о них удерживали его от срыва, а то и возвращали из начатого было «вразнопляса». То надо заменить на работе занемогшего Петрушу-баканщика. То опекать искалеченного на войне брата Серегу. А то принять хомутом на шею папулю Костинтина вместе с увечным Борькой. И как ни тяжек бывает груз, он оказывается для души Ивана Тихоновича куда легче, чем беззаботное одиночество, которое его настигло после смерти Петруши и Сереги, гибели в реке папули и Борьки. И вот тогда-то пошел было он вниз по наклонной, если б не Татьяна, не ее любовь и его ответное чувство. Теперь же, когда померла от застарелой болезни сердца дорогая Татьяна Финогеновна, единственное, что держит старого Ивана Тихоновича на земле, что заставляет справлять с достоинством свои человеческие обязанности, так это новая, наверно, последняя забота — Клавочка, внучка.

И не один ведь Иван Тихонович одной заботой о другом свою душу в порядке содержит, не один он на этой заботе и любви строит свой лад с человечеством. А крестная тетка Лелька, что «для всех и нянька, и генерал»? А убогая Дарья, что в войну «приняла к себе раненого инвалида без ног»? А вовсе еще девчонка Лилька, что после гибели матери тащит весь сысолятинский дом на себе? А Татьяна, которая забыла все свои обиды, когда увидела, что Иван пропадает?

Выходит, таков универсальный закон, лежащий в основе лада? Это вечный груз, вечная, без роздыху тревога, — помогать, вытаскивать, спасать, жалеть. Не случайно многие герои рассказа «Жизнь прожить» не живут, а «ломают», как Дарья, они «надорванные», как Татьяна, и в глазах у них надсада, как у Лильки. Но как ни трудно соглашаться с неуютной, беспокоящей концепцией Астафьева, однако простая и драматическая жизнь Ивана Тихоновича Заплатаина, судьбы его родных и близких убеждают: настоящий, не утопический лад, лад земной, достигался титаническими усилиями тех, кто, не жалея сердца своего, растрчивал себя на заботу о других.

Астафьев идет дальше, *он утверждает: чем горше испытания, чем тревожнее угроза для жизни, тем прочнее вяжутся узы лада.* Что ж, история нашей страны хранит в себе достаточно страниц, которые могут подтвердить эту идею писателя. Но неужто лад на Руси может держаться только ценою надсады самых чутких и добрых людей? Неужели нам нужна только большая беда, напасть какая-то, чтоб мы, преодолевая мелочные раздоры, соединились

в единое, дружное и теплое целое, которое никто и никогда не смог победить?

Такая, печальная и горькая, концепция лада обретает особую убедительность благодаря эмоциональной атмосфере, разлитой по всему рассказу. Эта атмосфера связана с образом *Енисея*, на берегах которого протекает жизнь Ивана Тихоновича и его родовой. Анисей-батюшка, Анисеюшко, как его величают в рассказе — эта река жизни, которая символизирует творящую силу бытия, дарует героев ни с чем не сравнимым счастьем земного существования и неотвратно поглощает их в своих глубинах. Образ Анисея служит постоянным напоминанием о жестоком роке, в свете которого лад предстает как необходимая, естественная и единственная возможность разумного обще-жития всех людей на земле.

Вскрыв трагическую «подоснову» лада, представив воочию ту непомерную цену, которую платят добрые люди за установление хоть ненадолго какого-никакого равновесия в социуме, писатель не мог не встать перед вопросом: отчего же в народном мире берется разлад, что его порождает? Об этом Астафьев раздумывает в «*Печальном детективе*». Сам автор назвал его романом, но *роман этот необычен — его структура образована сплавом беллетристики и публицистики*. Факты, а точнее — грубо натуралистические образы современной повседневности, здесь служат пищей для публицистических размышлений Автора-повествователя, который старается заразить своим чувством читателя, вовлечь его в круг волнующих его проблем, сделать своим единомышленником. Текст «*Печального детектива*» сработан так, что читатель ввергается в неявный диалог с Автором-повествователем. Анализ этого произведения приходится вести через вскрытие предполагаемого («запроектированного» в тексте) диалога между Автором-повествователем и потенциальным читателем.

«Криком изболевшейся души» назвал Василь Быков это произведение Астафьева. И действительно, факты жестокости, насилия, зверства, оголтелого хамства, наглого сумасбродства, подлого самодовольства, собранные главным героем романа, оперуполномоченным Леонидом Сошным, заставляют автора-повествователя, что называется, возопить:

...Отчего русские люди извечно жалостливы к арестантам и зачастую равнодушны к себе, к соседу—инвалиду войны и труда? Готовы последний кусок отдать осужденному, костолому и кровопускателю, отобрать у милиции злостного, только что бушевавшего хулигана, коему заломили руки, и ненавидеть сожителя за то, что он забывает выключить свет в туалете, дойти в битве за свет до той степени неприязни, что могут не подать воды ближнему, не торкнуться в его комнату...

Хоть сам-то Астафьев ссылается на Ницше и Достоевского, полагая, что они еще столетие назад «почти достали до гнилой утробы человека», однако, по его мнению, смещение нравственных критериев произошло именно в то время, которое официально называлось «развитым социализмом»: «Беззаконие и закон для некоторых мудрецов размыли дамбу, воссоединились и хлынули единой волной на ошеломленных людей, растерянно и обреченно ждущих своей участи».

Вольно или невольно напрашивается вопрос: почему такое произошло в 1970—1980-е годы? Какие общественные процессы спровоцировали расшатывание моральных устоев?

На этот вопрос Астафьев, в общем-то никогда не уходящий от прямых публицистических ответов, если они у него есть, не дает прямого ответа. Может быть, ответ — в той атмосфере печали особого рода, печали, если можно так сказать, «бытийной», окутывающей весь дискурс, вобравший в себя весь хлам уголовной хроники, весь мусор быта и нравов провинциального русского города Вейска? Это атмосфера, неназойливо заставляющая задумываться о коротком сроке человека на земле, о хрупкости его оболочки, о ранимости души, о необходимости сострадания и сочувствия. Словом, это та самая атмосфера, которая в рассказе «Жизнь прожить» была связана с образом Енисея. В «Печальном детективе» нет такого цельного образа-лейтмотива, но из отдельных подробностей, деталей, словно бы вскользь брошенных фраз складывается такая эмоциональная атмосфера, в которой все, что так или иначе посягает на человеческую жизнь, небрежно чает ею, ее малыми и большими радостями, предстает нравственно и эстетически нелепым, а то и отвратительным, низменным, подлым.

В рассказе «Жизнь прожить» многочисленная Лелькина орава выстояла оттого, что в трудную годину все крепко схватились дружка за дружку. И в «Печальном детективе» та же, только по-иному реализованная идея: уж на что грешны, несуразны в поведении и поступках тетя Граня и Лавря-казак, бабка Тутышиха и Чича-кочегар, а все же в них, в отличие от сытых провинциальных снобов Пестеревых или от умеющей жить милицейско-ресторанной четы Лободы, есть та частица лада, те осколки сердечной отзывчивости и остатки теплоты, которые хранятся с тех времен, «когда надо было не только держаться вместе, но вместе и исхитряться, чтоб выстоять».

Значит, — если следовать логике автора «Печального детектива» — идея лада родилась на почве горькой нужды? Как идея спасения человека от голода и холода посредством союза с другими столь же беспомощными неред лицом голодной смерти людьми? Союз этот мог держаться лишь на подавлении человеком в себе «зверя», на подчинении своих желаний законам взаимопомощи и сострадания. Совершенна или несовершенна была эта нравствен-

ная система — иной вопрос. Но как некая высокая, идеальная норма отношений человека и общества она была, конечно же, благотворна. А что же случилось с нею в относительно благополучные годы? Почему она зашаталась? Уж не потому ли, что страх голода, бездомья, разутости и раздетости, на котором держалась прежняя идея лада, постепенно растаял?

А в кого же превращается человек, с плеч которого спал вечный страх за завтрашний кусок хлеба, которого уже не связывает чувство долга перед теми, с кем в союзе и взаимопомощи удавалось перемотать нужду, который не нагружен никакими другими, столь же жизненно необходимыми обязанностями перед другими людьми?

В сытого хама он превращается, — говорит Астафьев. Известно, что «зверь» в человеке просыпается, когда голодный желудок вырывается из-под узды рассудка. (Об этом страшном явлении напомнили в «Блокадной книге» А. Адамович и Д. Гранин.) Но вот почему проснулся «зверь» в тех четырех парнях, что изнасиловали старую тетю Граню, в добром молодце, который «заколол мимоходом трех человек», в том пэтэушнике, что упорно разбивал голову молодой беременной женщине, в пьяном «орле» с Крайнего Севера, который покатался на самосвале, угробив при этом молодую мать с ребенком и еще четверых подвернувшихся на пути людей? В этих фактах, приведенных в «Печальном детективе», потрясает *бескорыстие* преступления. Страшно, дико звучит, но ведь правда! Ибо измывались и убивали не с голодухи, не от разутости-раздетости, не от несправедливости и унижений, а просто так.

«Зверина, — говорит Астафьев, — рождается чаще всего покорностью нашей, безответственностью, безалаберностью». В самом деле, покорность и безответственность — две стороны одной медали, а безалаберность — их прямое следствие. Покорность порабощает душу, лишает ее воли. А освобождение от ответственности разлагает душу, приводит к атрофии совести. Так что и для старинного холопа, и для современного хама закон жизни один, тот, о котором с горечью напомнил В. Астафьев, — для них «жить, будто вниз по реке плыть!»

Возмущаясь распушенностью, хамством современного обывателя, Астафьев обращается за снасением к «мысли семейной»:

Муж и жена. Мужчина и женщина. Сошлись. Живут. Хлеб жуют. Нужду и болезни преодолевают. Детей, а нынче вот дитя растят. Одного, но с большой натугой, пока вырастят, себя и его замают. Плутавшие по земле, среди множества себе подобных, он и она объединились по случаю судьбы или всемогущему закону жизни. Муж с женою. Женщина с мужчиной, совершенно не знавшие друг друга, не подозревавшие даже о существовании живых пылинки, вращающихся вместе с Землею вокруг своей оси в непости-

жимо-громадном пространстве мироздания, соединились, чтоб стать родней родни, пережив родителей, самим испытать родительскую долю, продолжая себя и их.

Но диалогизм публицистического дискурса направлен не только в одну сторону — от автора к читателю, у него обнаруживается и противоположный вектор — от читателя к автору. Ведь те картины, которые пластически воссозданы на страницах «Печального детектива», уже входят в память читателя, и тот начинает самостоятельно соотносить их со словом Автора. И порой у читателя может возникать несогласие с его рацеями. Так, из памяти читателя, которого Автор старался пронять своими очень душевными словами про мужа и жену, не могут исчезнуть сцены семейной жизни, в большом числе явленные на страницах «Печального детектива»: как Чича-кочегар с лопатой наперевес устраивал «физикультуру» тете Гране вокруг котельной, а железнодорожный обходчик Адам Зудин гонялся за своей благоприобретенной Евой «с ломом и путевым молотком», как добрейший Маркел Тихонич в порядке воспитания батожком «вытянул по широкой спине» свою горластую Евстолию Сергеевну, как, наконец, оперуполномоченный Сошнин, гуманист и писатель, заученным болевым приемом усаживал на пол свою супругу Лерку, изливающую потоки брани. Как только читатель вспомнит это, так все душевные слова Автора насчет семейного лада покажутся в лучшем случае декламацией. Тут куда более явственно выступает мысль о спасительной силе *порядка*, порядка любой ценой, без «интеллигентских штучек». Если даже в семье порядок порой устанавливается лишь посредством «батожка» или милицейского приема, то уж по отношению ко всяким там подонкам из-под лестницы или пьяным молодцам на «КаМАЗах» управа нужна крутая. Такова объективная логика «Печального детектива».

И все же то, что «сказалось» в «Печальном детективе», несколько отличается от того, что публицистически декларирует Автор. Да, в его прямом слове порой проскальзывает тоска по не очень забытому старому «порядку». А вот в его голосе, в интонациях, в эмоциональном накале столько душевной отзывчивости, столько сердечной боли, столько сердечной заботы о земле родной и людях на ней, слышится нечто иное, а именно чувство *новой ответственности* — ответственности человека, проникшегося самосознанием хранителя и защитника жизни.

***Человек и хаос войны: повесть «Пастух и пастушка»,  
роман «Прокляты и убиты»***

Размышления Виктора Астафьева о добре и зле, об их немирном сосуществовании в одном земном пространстве, в одном об-



шестве, а порой в душе одного человека — эти размышления очень своеобразно преломились в его постоянном интересе к теме войны. Русская литература о Великой Отечественной войне изначально была пронизана героическим пафосом. Астафьев тоже относится к этому времени трепетно. Но он несколько смещает традиционную оптику в подходе к этой теме: для него и Отечественная война — это прежде всего *война*, то есть некое противоестественное состояние мира, концентрированное воплощение хаоса, наглядное воплощение тех сил и условий, которые противоположны человеческой природе по определению и способны только разрушать душу.

Уже «Звездопад» (1961), первая повесть Астафьева о войне, отличалась по своему пафосу от типологически близких ей фронтовых лирических повестей Г. Бакланова, Ю. Бондарева, К. Воробьева. Батальных сцен нет. Глубокий тыл — госпиталь где-то на Кубани, потом запасной полк, пересылка. Есть традиционный для фронтовой новости сюжет первой любви и его трагическое решение. Но если у других авторов причиной трагедии становилась гибель одного из молодых героев там, на фронте, то у Астафьева трагедия погибшей любви начисто лишена героического ореола. Просто мама медсестры Лиды, которую полюбил Мишка Ерофеев, интеллигентная, умная женщина, деликатно просит его:

Михаил, будьте умницей, поберегите Лиду. <...> Не ко времени все это у вас, Михаил! Еще неделя, ну, месяц, а потом что? Потом-то что? Разлука, слезы, горе!.. Предположим, любви без этого не бывает. Но ведь и горе горю рознь. Допустим, вы сохранитесь. Допустим, вас изувечат еще раз и несильно изувечат, и вы вернетесь. И что?.. Какое у вас образование?..

И Мишка ее понимает. Он уходит в нересылку и оттуда с нервным попавшимся «покупателем» отбывает на фронт. Он отверг свою нервную, самую дорогую любовь. Сам отказался от, возможно, единственного за всю жизнь счастья. И отказался от любви Лиды именно из любви, из жалости и заботы о ее судьбе.

Соседи по пересылке, видя, как горюет Мишка, сочувственно дают ему окурок: «Убили кого-нибудь? — спросил меня из темноты тот, что давал докурить. — Убили... — Когда только и конец этому будет? — вздохнул все тот же солдат. — Спи давай, нарень, если можешь...» По Астафьеву, то, что произошло с Мишкой Ерофеевым, равноценно гибели. Такого разрешения любовной коллизии нет больше ни в одной книге об Отечественной войне.

В начале 1970-х годов увидело свет самое совершенное произведение Виктора Астафьева — повесть «Пастух и пастушка». В книжных публикациях автор поставил даты: 1967 — 1971. За этими датами не только годы нанраженной работы, но и годы, потраченные на «проталкивание» новости в свет. Ее несколько лет «выдержива-

ли» в журнале «Наш современник», где сам Астафьев был членом редколлегии. Все объяснялось непривычным для советской литературы изображением Отечественной войны. В «Пастухе и пастушке» война предстает как Апокалипсис — как некое вселенское зло, жертвами которого становятся все, русские и немцы, мужчины и женщины, юнцы и старцы.

*Повесть Астафьева перенасыщена страшными натуралистическими сценами и подробностями, воссоздающими ужасный лик войны.* Обгорелый водитель и его «отчаянный крик до неизвестно куда девавшегося неба». «Запах парной крови и взрывчатки», который остается от человека, подорвавшегося на mine. Трупы, вмерзшие в снег. Немец с оторванными ногами, протягивающий штампованные швейцарские часики с мольбой: «Хильфе!»... Некоторые натуралистические подробности превращаются у Астафьева в злое апокалиптические символы. Вот пример:

Огромный человек, шевели громадной тенью и развевающимся за спиной факелом, двигался, нет, летел на огненных крыльях к окопу, круша все на своем пути железным ломом. <...> Тень его металась, то увеличиваясь, то исчезая, он сам, как выходец из преисподней, то разгорался, то темнел, проваливался в геенну огненную. Он дико выл, оскаливая зубы, и чудились на нем густые волосы, лом уже был не ломом, а выданным с корнем дубьем. Руки длинные с когтями. Холодом, мраком, лешачьей древностью веяло от этого чудовища.

Буквально огненный ангел из Апокалипсиса или какой-то доисторический зверь, а ведь это просто-напросто автоматчик, на котором вспыхнула маскировочная простыня. Это характерный для батальной поэтики «Пастуха и пастушки» прием — перевод непосредственного изображения в мистический план. Страшное месиво, оставшееся на месте боя, вызывает здесь такую ассоциацию: «...Все разорвано, раздавлено, побито все, как после светопреставления». Или: «Как привидения, как нежити, появлялись из тьмы раздерганными группами заблудившиеся немцы». (В одной из редакций повести был эпизод — наш связной, что никак не может найти нужную ему часть, жалуется: «Он кружит нас... нечистый, что ли?») И довершает этот апокалиптический ряд традиционный в таком контексте зловещий образ воронья: «Воронье черными лохмами возникало и кружилось над оврагами, молчаливое, сосредоточенное...»

А что вообще делает война с душой человека? Она ее растлевает, утверждает писатель. Пример тому — образ старшины Мохнакова. Он великолепный вояка — воюет умело, толково, даже в горячке боя не теряет головы, профессионально научился убивать. Но именно он после боя мародерствует, обирая убитых, именно он по-хамски обращается с приютившей их хозяйкой. В нем все

человеческое уже кончилось, и он признается Борису: «Я весь истратился на войну, все сердце истратил, не жаль мне никого». Гибель Мохнакова, что положил в заплечный мешок противотанковую мину и бросился с нею под танк, по всем литературным стандартам — подвиг, но Астафьев видит здесь не только акт героического самопожертвования, но и отчаянный акт самоубийства: Мохнаков совершенно обдуманно покончил с собой, потому что не смог жить со своей испепеленной, ожесточившейся, обесчеловеченной душой.

И даже лейтенант Борис Костяев, главный герой повести, тоже на войне душевно истрачивается. Он истрачивается от крови и смертей, от постоянного лицемерия разрушения, от хаоса, который творят люди. В повести есть фраза, фиксирующая психологическое состояние лейтенанта: «Нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее». Это очень глубокая формула: апокалиптические обстоятельства страшны даже не физическими мучениями и физической смертью, а смертью души — тем, что из нее выветриваются те понятия, которыми человек отделил себя от скота, — сострадание, любовь, доброта, сердечность, чуткость, бережливое отношение к жизни других людей. Не случайно у Астафьева очень странной выглядит смерть Бориса. Его ранило осколком мины в плечо, ранение, в сущности, не очень-то тяжелое, но он слабеет, гаснет и умирает в санитарном поезде. Лейтенант Костяев погиб на войне от *усталости* — он не смог дальше нести свою душу. Молох войны у Астафьева не щадит никого из костяевского взвода: гибнут кумовья-алтайцы Карышев и Малышев, тяжело ранен жалкий ябеда Пафнутьев, подрывается на mine Шкалик, совсем еще мальчик...

Такова война и таковы ее последствия.

С анокалитическим ужасом войны в повести Астафьева вступает в противоборство душевное, сердечное начало. Само заглавие произведения («Пастух и пастушка») и его жанровый подзаголовок («современная пастораль») уже ориентируют читателя на амбивалентное отношение к изображаемому.

*Астафьев действительно восстанавливает память о пасторали, этом излюбленном жанре сентиментализма*, через введение клишированных, легко узнаваемых образов, деталей, сюжетных ходов, стилистических оборотов. Но было бы большим упрощением видеть здесь пародирование. Между идеальным, а точнее, наивно-идиллическим миром пасторали и суровым, кровавым миром войны в повести Астафьева установлены многозначные отношения.

Достаточно вслушаться в мотив «пастуха и пастушки» — центральный мотив повести, чтоб уловить эту многозначность. История Бориса Костяева и Люси, нечаянно нашедших и потерявших друг друга в хаосе войны, рождает ассоциацию с пасторальной

историей о пастухе и пастушке. Но сколько оттенков имеет эта ассоциация! Родители Бориса, школьные учителя из маленького сибирского городка, тоже «пастух и пастушка»: их любовь и нежность — это психологическая параллель к отношениям Бориса и Люси. Двое деревенских стариков, пастух и пастушка, убитые одним снарядом, — это возвышенно-эпическая параллель. А есть еще пастух и пастушка из балета, который Борис мальчиком видел в театре, и наивность этой театральной, придуманной идиллии отмечена стилистически («Лужайка зеленая, овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах»). Наконец, есть жалкая пародия на идиллическую верность в образе «плюшевого» немецкого солдата, денщика, остающегося слугой даже при застрелившемся своем генерале.

Такая же многозначность отношений между современным, то есть реальным, и пасторальным, то есть идеальным и идиллическим, планами становится конструктивным принципом всех без исключения художественных элементов новеллы «Пастух и пастушка».

Сниженно-бытовое и идиллически-высокое есть уже в первом портрете Люси: мазок сажи на носу и глаза, «вызревшие в форме овсяного зерна», в которых «не исчезало выражение вечной печали, какую умели увидеть и остановить на картинах древние художники». В стилистической организации повести очень существенна роль старомодного, связанного с ностальгией пасторали, слова и жеста: «Мы рождены друг для друга, как нисалось в старинных романах, — не сразу отозвалась Люся»; «Старомодная у меня мать... И слог у нее старомодный», — говорит Борис. Или вот еще: «Подхватив Люсю в беремья, как сноп, он неловко стал носить ее по комнате. Люся чувствовала, что ему тяжело, неподручно это занятие, но раз начался благородных романов — пусть носит женщину на руках...»

Герои стыдятся старомодности, а вместе с тем дорожат ею, не хотят растерять того чистого и доброго, что отложилось, спрессовалось в этих вроде бы устарелых словах, жестах, ноступках.

В самом сюжете автор сталкивает нежную пасторальную тему с жестокой, точнее — с жесточайшей прозой жизни. Общее сюжетное событие в новелле строится на параллели двух несовместимых линий — описывается кровавая мясорубка войны и рассказывается сентиментальная история встречи двух людей, словно рожденных друг для друга. Намеренно акцентируя оппозицию нежной пасторали и кровавой прозы войны, Астафьев расставляет по сюжету, как вешки, три очень показательные коллизии. Сначала Борис и Люся, перебивая друг друга, воображают, какой будет их встреча после войны: Борис — «Он приехал за нею, взял ее на руки, несет на станцию на глазах честного народа, три километра, все три тысячи шагов»; Люся — «Я сама примчусь на вокзал.

Нарву большой букет роз. Белых. Снежных. Надену новое платье. Белое. Снежное. Будет музыка». Потом, уже расставшись, каждый из них мечтает о новой встрече: Борис — о том, что, как только их полк отведут в тыл на переформировку, он отпросится в отпуск, а Люся, выйдя из дому, видит его сидящим на скамейке под тополями, и — «так и не снявши сумку с локтя, она сползла к ногам лейтенанта и самым языческим манером припала к его обуви, иступленно целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги». Наконец, сам безличный повествователь тоже втягивается в эту игру воображения: он рисует картину погребения умершего Бориса по всем человеческим установлениям — с домовиной, с преданием тела земле, с пирамидкой над холмиком. Но каждая из этих идиллических картин жестко обрывается: «Ничего этого не будет»... «Ничего этого не было и быть не могло»... «Но ничего этого также не было и быть не могло...» И напоследок вместо утопической картины скромного, но достойного похоронного обряда идет натуралистическое повествование о том, как товарный вагон с телом Бориса Костяева был оставлен на каком-то безвестном полустанке, как начавший разлагаться труп случайно обнаружили, «завалили на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в неглубоко вырытую яму».

И все же пастораль не исчезла в этом жестоком мире. И спустя тридцать лет после войны немолодая женщина «с уже отцветающими древними глазами» нашла могильный холмик посреди России и сказала тому, кто там лежит, старинные слова: «Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах различить нас».

Астафьев усиливает пасторальную линию с помощью дополнительных, собственно архитектурных ходов. Уже в самих названиях основных частей повести есть определенная логика. Часть первая называется «Бой» — здесь представлена война как источник всех бед. Остальные три части образуют противовес первой. В их последовательности «материализуется» печальная цепь неминуемых утрат: часть вторая «Свидание» — часть третья «Прощание» — часть четвертая «Успение» («уснуение» — по православному канону есть уход человека из брэнного мира).

Кроме того, Астафьев оснащает повесть продуманной системой эпиграфов. Эпиграф ко всей повести (из Теофиля Готье: «Любовь моя, в том мире давнем,/ Где бездны, кущи, купола, —/ Я птицей был, цветком и камнем,/ И перлом — всем, чем ты была») задает пасторальную тему как эмоциональную доминанту. Эпиграф к первой части («Бой») таков: «Есть упоение в бою. Какие красивые и устарелые слова (Из разговора, услышанного на войне)», — повествователь даже перед авторитетом Пушкина не отступил и отверг его, ставший классическим, афоризм: для человека, видящего войну как апокалипсис, никакого упоения в бою нет и быть не может. Зато все эпиграфы к остальным частям раз-

вивают ту же пасторальную тему, что задана в четверостишии из Теофиля Готье. Вторая часть («Свидание»): «И ты пришла, слышав ожиданье», — это из Смелякова. Часть третья («Прощание») — строки прощальной песни из лирики вагантов: «Горькие слезы застлали мой взор...» Часть четвертая («Успение») — из Петрарки «И жизни нет конца/ И мукам — краю». Таким образом, эпиграфы в повести «Пастух и пастушка», кроме того, что выполняют традиционную функцию эмоциональных камертонов, еще и дидактически выпячивают авторский замысел.

По Астафьеву выходит, что война принадлежит к тому ряду стихийных бедствий, которые время от времени сотрясают планету, что война — только одна из наиболее крайних форм проявления катастрофичности жизни, само пребывание человека на земле есть всегда существование среди хаоса, что человеку, пока он жив, приходится постоянно оберегать свою душу от растления. (В этом аспекте повесть Астафьева переключается с романом Пастернака «Доктор Живаго».) И единственное, что может противостоять этому всеильному экзистенциальному Молоху, единственное, что может защищать душу от разрушения, — утверждает автор «Пастуха и пастушки», — это внутреннее, душевное действие, производимое маленьким человеческим сердцем. И хотя беспощадный Молох бытия обескровливает и уничтожает в конце концов человека, единственное, что может быть оправданием его существования на земле, — это сердечное начало, это любовь как универсальный принцип подлинно человеческого, то есть одухотворенного бытия. «Пастух и пастушка» — это очень горькая повесть, которая печально говорит человеку о трагизме его существования и увещевает, взывает до конца оставаться человеком.

Астафьев неоднократно говорил о том, что хочет написать большой роман об Отечественной войне, где покажет вовсе не ту войну, образ которой сложился в советской баталистике. И вот в 1992 году увидела свет первая книга этого давно обещанного романа. Уже самим названием он полемически соотносен с предшествующими эпическими полотнами. Раньше были эпические оппозиции: у Симонова — «Живые и мертвые», у Гроссмана — «Жизнь и судьба». У Астафьева — апокалиптическое «**Прокляты и убиты**». Здесь Астафьев создает свой миф об Отечественной войне, и не только о войне.

Первая книга имеет свое заглавие — «Чертова яма». Здесь еще нет ни фронта, ни бомбежек — события протекают в глубоком сибирском тылу, в лагере, где формируются воинские части перед отправкой на фронт. По конструктивным параметрам перед нами роман-хроника. Но по характеру изображения и по эстетическому пафосу — это огромных размеров «физиологический лубок». Даже тот, кто знает про гитлеровские лагеря смерти или Колыму, «ужахнется», читая у Астафьева описание той «чертовой

ямы», той казарменной преисподней, в которой физически изнуряют и морально опускают, доводят до скотского состояния парнишек призыва двадцать четвертого года рождения.

На чем же держится эта скрипучая и гнилая державная казарма? А на целом частокоче подпорок, среди которых главные — Великая Ложь и Великий Страх. Им «синхронны» в романе две самые выразительные массовые сцены.

Первая — сцена коллективного, всем полком, слушанья по радио доклада товарища Сталина 7 ноября 42-го года. С каким горьким сарказмом описывает Астафьев волнение простодушных солдатиков, которым великий вождь в очередной раз вешает ланшу на уши, их сострадание отцу родному, который мается за них за всех, их умиленный коллективный плач.

И другая массовая сцена — показательный (!) расстрел братьев Снегиревых. Повод-то ерундовый: парнишки без спросу смотались в родную деревню за провиантом и тут же вернулись. Но надо доложиться куда следует, потому что сталинский приказ № 227 уже действует, и восемнадцатилетние мальчишки стали материалом для «высокоидейного воспитательного мероприятия». Это самая трагическая сцена в романе, его кульминация.

Астафьев показывает, как в атмосфере Великой Лжи расцветают самые отвратительные пороки, оформляется целое сословие паразитов и откровенных негодяев. Это всякие нолитбалаболки, вроде канитана Мельникова с его «казенными словами, засаленными, пустопорожними», эти «энкаведешники, смершевцы, трибунальщики», профессионалы сыска и палачества. Астафьев настолько их презирает, что ему порой отказывает чувство художника, он весь уходит в риторику — не показывает, не анализирует, а гвоздит: «вся эта шушваль, угревшаяся за фронтом», «нридворная хевра», «целая армия дармоедов» и т. д., и т. п. Но кроме этих штатных слуг режима в атмосфере лжи и страха набирает силу всякая пена, поднявшаяся со дна народного мира: это сытая челядь, что угрелась при полковой кухне, это и удалой блатарь Зеленцов, что подчиняет воровским правилам запуганных новобранцев, тут и «кадровый симулянт» Петька Мусиков, который нагло использует боязнь своих прямых начальников выносить сор из избы. Так что слова аностола Павла: «Если же друг друга угрызете и съедите, берегитесь, чтобы вы не были истреблены друг другом», — поставленные эпиграфом к роману, приобретают значение не столько предупреждения, сколько укора.

Однако же, как они выстояли? Как сумели победить Гитлера? Ведь что там ни говорите, а 9 мая 45-го года — самый счастливый и самый святой день в российской истории XX века.

Чтоб свести концы с концами, Астафьев в конце романа меняет жанровый регистр — на смену мрачному «физиологическому» лубку, в сущности не имеющему сюжетной динамики, а значит —

исхода, приходит идиллия. Каким-то случайным решением командования первый батальон, до отправки на фронт, «брошен на хлебоуборку». И оказались служивые в деревне Овсово, которую война вроде и не тронула, там и девки одна другой ядренее, и застолия обильные, с «горючкой», и мирный труд с энтузиазмом, прямо-таки, как в «Кубанских казаках»... И вот в этих-то благодатных, человеческих условиях просыпается и концентрируется в служивых вроде то высокое, чистое, могучее, что делает их непобедимыми. Какие же перемены в основах, в духовном строе новобранцев обусловили столь разительный переход от одичания и разобщенности к одухотворенности и сплоченности?

Если коротко, то ответ сконцентрирован в двух образах-символах: один — это уже известный по прежним вещам Астафьева образ *лесни*, а другой — это новый в системе ценностных координат писателя образ православного *креста*.

Песен в романе уйма, из них Астафьев создает своего рода «звуковую мозаику» народного сознания. В самом начале в романе звучит «хриплый ор», переходящий в песню «Священная война». И у желторотого новобранца Лешки Шестакова эта общая, грозная песня вызывает вполне определенное, а именно «роевое», чувство:

Покорность судьбе овладела им. Сам по себе он уже ничего не значит, себе не принадлежит — есть дела и вещи важнее и выше его махонькой персоны. Есть буря, есть поток, в которые он вовлечен, и шагать ему, и петь, и воевать, может, и умереть на фронте придется вместе с этой все захлестнувшей усталой массой, нзыргающей песню-заклинание.

В конце первой книги, «в последний вечер перед отправкой на фронт», солдаты, душевно успокоенные и просветленные деревенским ладом, дружной работой на русском поле, поют «Ревела буря, дождь шумел»:

И «всяк свой голос встраивал, будто ниточку в узор вплетал, всяк старался не загубить песенный строй», «и каждый ощущает в себе неизвестную силу, полнящуюся другой силой, которая, сливаясь с силой товарищей своих, не просто отдельная сила, но такая великая сила, такая сокрушительная громада, перед которой всякий враг, всякие нашествия, всякие беды, всякие испытания — ничто!

Что же еще, кроме оживления «роевого чувства», возвысило замордованных новобранцев до сознания героической самоотверженности?

Это, как полагает Астафьев, пробуждение религиозного чувства. Романист утверждает: «Пусть он, народ, затаился с верой, боится, но Бога-то в душе хранит», и вот в годы войны религиозное чувство возобладало над «мороком», крест стал тайным зна-



ком возвращения народа к истинным ценностям. И номкомвзвода Володя Яшкин, хлебнувший лиха в сорок первом, объясняет тыловому комиссару, как красноармейцы на фронте крестики нательные «научились в котелках из нуля отливать, из консервных банок вырезать». (Уместно напомнить, что у самого Астафьева в «Пастухе и пастушке» говорится о звездах на солдатских ушанках, «своеручно вырезанных бойцами из консервных банок». И это никак не было авторской уступкой политической конъюнктуре. Ибо для героев «Пастуха и пастушки», равно как и для любого человека, выросшего в советском обществе, звездочка вовсе не была знаком Антихриста или иной безбожной нечисти. Это тоже был религиозный символ, тоже знак веры.)

В критике были предприняты попытки представить роман Астафьева христианским и еще конкретнее — православным романом о войне. Наиболее отчетливо эта концепция изложена в статье И. Есаулова «Сатанинские звезды и священная война»<sup>1</sup>. Правда, доказывая, что «роман Астафьева — может быть, первый роман об этой войне, написанный с православных позиций» и построенный на антитезе «патриотизма (в советском его варианте) и христианской совести», критик не замечает, что все приведенные им в защиту этой мысли цитаты взяты из авторских риторических комментариев, весьма далеких от пластического мира романа.

А если все-таки обратиться к художественной реальности, воплощенной в персонажах, сюжетных коллизиях, предметном мире романа, и посмотреть: как она соотносится с религиозным пафосом, декларируемым в рассуждениях безличного повествователя и некоторых героев романа?

Если в предшествующих произведениях Астафьева общий стилиевой колорит определялся диалогическим равновесием между сентиментализмом и натурализмом, то в «Проклятых и убитых» сделан явный крен в сторону натурализма. Здесь Астафьев создал максимально телесный мир войны. Это мир страдающего, гибнущего, изувеченного народного тела. Лицом человека становятся в буквальном и переносном смысле его раны: Финифатьев с розовым пузырьком, пульсирующим под простреленной ключицей, майор Зарубин с запущенной раной, в которой, как сообщит небрезгливый повествователь, «загнила костная крошка», Шестаков: «Правый глаз вытек, из беловатой скользкой обертки его выплыла и засохла на липкой от крови щеке куриный помет номинающая жижица».

Астафьевская телесность лишена каких-либо карнавальных обертонов, — хотя все приметы карнавального стиля, от внимания к телесному низу до обилия соленого слова, казалось бы,

<sup>1</sup> Новый мир. — 1994. — № 3.

налицо. Это телесность противоположного, потустороннего измерения — это *телесность «кромешного» антимира*. Лейтмотив романа — страшные груды мертвых тел, заполнившие великую реку (напомним, что в «Царь-рыбе» река прямо символизировала жизнь, бытие):

В реке густо плавали начавшие раскисать трупы с выклеванными глазами, с пенящимися, будто намыленными лицами, разорванные, разбитые снарядами, минами, изрешеченные пулями. Дурно пахло от реки, но приторно-сладкий дух жареного человеческого мяса слоем крыл всякие запахи, плавая под яром в устойчивом месте.

Собственно, и жизнь героев в «чертовой яме», та война, которую они здесь ведут, это борьба за выживание в самом первичном смысле: их постоянно мучит вопрос, как накормить тело, согреть, хлебнуть водки, выбить вшей, отогнать крыс, добыть курево, облегчиться. Здесь «родство и землячество будут цениться превыше всех текущих явлений жизни, но паче всего, цепче всего они укрепятся и будут царить там, в неведомых еще, но неизбежных фронтовых даях». Такое единство, которое возникает между служивыми в «чертовой яме», — это, конечно, тоже эпическое единство, но единство *внеличностное*, возникающее на родовой, даже биологической основе, на крови, по слову поэта, не только текущей в жилах, но и вытекающей из жил. Это архаическое единство, рождающееся в биологической борьбе за выживание, — ведь в куче выживать легче:

Не зря, стало быть, учили в школе, да и везде и всюду, особо по переселенческим баракам, арестантским поселениям, — быть несгибаемым, не поддаваться враждебным веяниям, не пасовать перед трудностями, жить союзом и союзно. Вот и живут союзно, кто кого сомнет, кто у кого кусок упрет иль изо рта выдернет, тот, стало быть, и сильный, тот в голове союза.

Врагом, противопоставленным этому союзному единству, не может не стать «чужак» — инородец или иноверец: нередко обе версии в одном лице — в образе прохиндея с нерусской фамилией, будь то особотделец Скорнк, что подводит под расстрел в угоду приказу № 227 невинных братьев Снегиревых, или комиссар Мусенок с его «партийным словом» и «патриотическим воспитанием» — с того берега, куда не ложатся мины; или большой специалист по технике Одинец, предпочитающий вести руководство также с безопасного берега. Они, «чужаки», в тылу творят зло по отношению к бесправному солдату, а на фронте прячутся за его спину.

Однако натурализм Астафьева определяет такую важную черту романного дискурса, как беспощадная трезвость видения, часто опровергающая декларации автора. Если присмотреться к бытию

солдатского «союза», особенно в первой книге романа, то нетрудно увидеть, что нестерпимой его жизнь делают не только и даже не столько идеологические и этнические «чужаки». Кто обворовывает солдат? «Кухонные враги», — отвечает Астафьев. Откуда ж они взялись? Из «нашего любимого крещеного народа», в котором, но наблюдения романиста, случаются порой такие вот психологические странности: «Получив хоть на время какую-то, пусть самую ничтожную власть (дневального по казарме, дежурного по бане, старшего команды на работе, бригадира, десятника и, не дай бог, тюремного надзирателя или охранника), остервенело глумиться над своим же братом, истязать его». И кстати, тезис этот подтверждается наглядно, когда любимые астафьевские герои, попав в наряд по кухне, отъедаются за счет своего же брата-служивого, или же когда дружно наваливаются на «шамовку», украденную Булдаковым. Где? У кого? Либо все на той же кухне, либо из подполов у таких же голодных да беспомощных бабок из соседней деревни, чьи сыновья сейчас гибнут на фронте.

Имеет ли такое народное единство, эстетически восславленное в романе «Прокляты и убиты», что-то общее с христианской идеей? Очень сомнительно. Потому что это единство тел, борющихся за выживание, а не душ, охваченных единой верой или хотя бы единой духовной ориентацией. Это единство до-нравственное, до-идеологическое. Не случайно поэтому его лидерами становятся люмпены, не связанные никакими моральными нормами и принципами. Характерно, что единственный среди огромного множества персонажей глубоко верующий — Коля Рындин, добряк-богатырь, воспитанный своей «баушкой Секлетиньей» в строгости и душевной чистоте (о нем говорится: «Таких великих, порядочных людей на развод надо оставлять»), который поначалу обещал божьи кары своим однополчанам за порочные склонности, сам нотом с удовольствием уплетает ворованное у бердских крестьян сало и нахваливает вора, Леху Булдакова, за сноровку и лихость. Кстати, если Коле Рындину отводилось немало места в первой книге, то во второй, фронтовой книге он оттесняется на задний план, фактически исчезая из поля зрения автора, зато в центре повествования оказываются фигуры Булдакова и Зеленина-Шорохова — один демагог и бездельник, другой вор-рецидивист, вот они-то и в казарме, и на фронте возглавляют солдатский «союз».

Подобное единство носит саморазрушительный и антицивилизационный характер; и потому так риторичны христианские проповеди автора, потому так неубедительны религиозные «прозрения» героев, возникающие лишь тогда, когда подводит надежда на «союзность», на выживание в стае (как после казни братьев Снегиревых). Желание Астафьева придать народной телесной общности (в сущности, глубоко языческой, племенной, перво-

бытной) христианский, религиозный характер тоже не на пустом месте возникает. Астафьевская религиозность сродни его же телесной стихии прежде всего игнорированием личностных ценностей. В романе «Прокляты и убиты» выстраивается миф о народной общности вне личности, вне индивидуального самосознания — основанный на доличностных (телесность) или надличностных (вера) ценностях.

У философа и писателя Александра Зиновьева есть работа, которая называется «Почему мы рабы?». Здесь автор рассматривает то социально-психологическое явление, которое он назвал феноменом «коммунального сознания». Человек «коммунального сознания» — раб, раб по доброй воле, ибо он отказался от муки свободы выбора и бремени личной ответственности, отдал себя на волю общей, классовой стихии, обретя покой в чувстве однородности со всеми и покорности общей судьбе. А разве в конце романа «Прокляты и убиты» не получается тот же апофеоз «коммунального сознания»? Только не под большевистской звездой, а под православным крестом.

В жанре жестокой «физиологии», в мире «черной ямы» едким сарказмом были окрашены слова автора про политбеседы недалекого умом и не шибко образованного капитана Мельникова:

Однако слушать капитана Мельникова все одно хорошо. Пусть обман, пусть наваждение, блудословие, но все же веровать хочется — под звук уверенного голоса, под приятные такие слова забывались все потери, беды, похоронки, слезы женские, нары из жердинника, оторопь от летней столовой, смрад и угарный дым в казарме, теснящая сердце тоска. И дремалось же сладко под это словесное убаюкивание.

А вот в мире идиллии абсолютно серьезное восприятие солдатами совершенно убойных агитстихов Джамбула, этого «словесного варева», вызывает у умницы Ашота Васконяна, который читывал «Данте в лучших переводах, Верхарна и Бодлера — без перевода», вполне примирительное: «Дант Дантом, Бодлер Бодлером, но жизнь такова, что ныне ей нужен Джамбул». И с этим автор теперь не спорит.

Это незаметное возвращение на круги своя, невольное примирение с тем, что яростно отвергал, сам романист, похоже, не замечает.

В рассказе «Жизнь прожить» Астафьев печалился нашим повседневным раз-ладом, ужасался тому, что мы умеем одолевать его только отчаянной самоотверженностью, ценою больших мучений и потерь. Теперь же, в романе «Прокляты и убиты», тональность сменилась. Раскрыв весь ужас стадности по большевистским рецептам, Астафьев не сомневается в благостности «коммунального сознания» как такового. Пороки «коммунального созна-

ния» оказались амортизированы ситуацией Отечественной войны. И оттого «бедовость» общенародного менталитета приобрела розовую, идиллическую окраску.

Противоречия, которые свойственны роману «Прокляты и убиты», в той или иной мере проявились и в последующих произведениях Астафьева — в повестях «**Так хочется жить**» (1996) и «**Веселый солдат**» (1998), также обращенных к памяти об Отечественной войне. В самых последних публикациях, увидевших свет в 2001 году, Астафьев остается верен принципам натуралистического сентиментализма. Только он как бы разъял свой бинарный (натуралистически-сентиментальный) мир на автономные «материки». В рассказах «**Трофейная пушка**» и «**Жестокие романсы**» (Знамя. — 2001. — № 1) Астафьев показал в жестоком натуралистическом свете два варианта нашей родимой дури. В первом — тип советского дурака с инициативой, из-за которого на фронте гибнут люди. Во втором — еще одну версию «песенного характера»: сибирского егозаливового парня Кольку-дзыка, что, не зная удержу, лихачил на фронте, по собственной глупости лишился ног, а оказавшись в тылу, в роли героя-инвалида, стал форменным бедствием для земляков, которые сами от него и избавились, утопив в реке. Завершается рассказ кратким эпилогом: «Начат этот рассказ еще на Урале, закончен осенью 2000 года в Сибири. Настоящую фамилию Кольки-дзыка я изменил, чтобы не так стыдно было мне, вам. Всем нам».

В рассказе «**Пролетный гусь**» (Новый мир. — 2001. — № 1) писатель излагает душераздирающую историю гибели семьи молодого фронтовика (Данилы и Марины и их малыша Аркани), которую уже в мирное время сгноила бессердечность сытого обывателя, что всю войну «провоевал» в политотделах. (Рассказ «Пролетный гусь» перекликается с некоторыми фабульными линиями повести «Веселый солдат», но в отличие от полифонического колорита повести рассказ окрашен в тона слезной пасторали о послевоенных Тристане и Изольде.)

В последних рассказах Астафьев как бы оголил каркас своего художественного мира, что привело, с одной стороны, к усилению дидактизма, а с другой — к некоторой схематизации и эстетическому упрощению картины жизни...

\* \* \*

Собрание сочинений Виктора Астафьева, выпущенное в 1998 году в Красноярске, состоит из пятнадцати томов. В них спрессован изнурительный труд души художника, остро переживающего все, что совершается в мире, мечущегося мыслью, запальчивого в чувствах, но всегда искреннего в своих поисках истины. Это огромное количество произведений, не всегда ровных по степени совершенства, порой очень угловатых и даже колючих по мысли-

тельному напору, раздражающе беспокоящих по эмоциональному пафосу, все-таки представляет собой вполне узнаваемую художественную систему. Ее структурной осью выступает диалогическая оппозиция жестокого натурализма и открытой сентиментальности. Семантика этих полюсов у Астафьева устойчива: если натуралистический срез мира — это полюс хаоса, гибели души и жизни, то сентиментальный срез — это всегда полюс идеального, эстетически возвышенного.

Существенные особенности сентименталистской эстетики, как отмечал М. М. Бахтин, таковы: она «развенчивает примат грубой силы», отрицает официальное величие («слезы антиофициальны»), осуществляет переоценку существующих масштабов, в противовес им утверждает ценность «элементарной жизни». Астафьев в своих произведениях актуализирует память сентиментализма, вводя его семантику в живую современность. Более того, он открывает новые семантические ресурсы сентиментальной оптики и палитры. Вопреки утверждению Бахтина о том, что «сентиментально-гуманистический тип развещствления человека ограничен», что «сентиментальный аспект не может быть универсальным и космическим, он сужает мир, делает его маленьким и изолированным»<sup>1</sup>, Астафьев охватывает сентиментальным пафосом, а конкретнее — жалостью и состраданием — и отдельного, «маленького человека», и целое воинство, и весь народ, и всю землю.

Однако модус сентиментального мировосприятия остается у Астафьева традиционно нормативным, т. е. как бы «предзаданным» в исходной позиции автора. Нормативность всегда выражается в *организованности* художественного материала авторским замыслом. И если организованность *органична*, то это проявляется в эффекте саморазвития художественного мира, наглядно убеждающего в достоверности авторской концепции, какой бы «предзаданной» она ни была. В самых совершенных произведениях Астафьева (например, в «Пастухе и пастушке») возникает эстетическая согласованность между натуралистической достоверностью и сентиментальной нормативностью. В отдельных вещах писателя такой «баланс» не получался. Это происходило тогда, когда на полюсе идеала вместо сентиментальной модели мира — пасторальной ли, наивно-детской, утопически-деревенской или какой-то другой — выступала публицистическая риторика (наиболее явно — в романах «Печальный детектив» и «Прокляты и убиты»). Риторика, конечно, носит нормативный характер, и в этом смысле она со-природна сентиментальному пафосу. Однако нормативность, выраженная риторически (через автора-повествователя или через героя-резонера, вроде следователя Сошнина в

---

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. Записи 1971—1975 годов // Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 345—346.

«Печальном детективе»), оказывается неравным полюсом в диалоге с натуралистической картиной. Как ни накачивает Астафьев свое риторическое слово экспрессией, используя для этого самые сильнодействующие средства — от исступленных лирических медитаций до лихих ненормативных «заворотов», — все равно пластика натуралистических картин эстетически впечатляет куда больше. Такой «дисбаланс» оборачивается художественными потерями: раз нет равноправного диалога между оппозиционными полюсами эстетической реальности, который является в системе Астафьева «мотором» саморазвития художественного мира, то эвристические способности такого произведения ослабевают, оно все больше начинает выполнять роль иллюстрации к авторской идее.

И все же... Астафьев настолько крупное явление в русской литературе второй половины XX века, что даже его художественные просчеты и то, что могло вызывать решительное несогласие с ним, творчески значительно и примечательно для состояния художественного сознания его времени.

# ГРОТЕСК В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

---

---

### 1. К характеристике гротеска

Концепция гротеска восходит к Ренессансу, когда были открыты римские орнаменты, состоящие из причудливых комбинаций животных, растительных и человеческих черт. М. М. Бахтин связывал гротеск с карнавальной культурой и проследил эволюцию этого художественного приема от Рабле до романтизма, в котором гротеску придавалось особое значение. Если в карнавальной и возрожденческой традиции сочетание противоположностей — смерти и рождения, высокого и низкого, красоты и безобразия — воплощает «противоречивое единство умирающего и возрождающегося мира», то в романтическом гротеске на первый план выдвигается кричащий диссонанс, выражающий трагическую несовместимость идеала и действительности, омертвление, автоматизацию жизни, искажение ее сущностных черт. В модернизме традиция романтического гротеска получает новое продолжение — в гротескных образах Андрея Белого, Федора Сологуба, Кафки, Джойса, Хармса — оформляется попытка «воплотить хаос, стоя на хаотической точке зрения» (выражение Й. Бехера). В советском литературоведении сложилась концепция «реалистического гротеска» (Гоголь, Щедрин, Маяковский, Брехт, Булгаков), в котором «гротескный мир не просто назван, существует не номинально, он воспроизведен во всем объеме, разанотирован до мелочей, уснащен десятками выразительных подробностей. Мы как бы разделяем иллюзию истинности этого мира, ни на минуту не забывая об его условности»<sup>1</sup>. В таком гротескном мире обязательно — впрямую или «от противного» — присутствует знание о жизненной норме, о том, какой жизнь является или должна быть на самом деле: «Гротескный катарсис связан с постижением разумного в неразумном, естественного в странном»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Мани Ю. В.* О гротеске. — М., 1964. — С. 98.

<sup>2</sup> Там же. — С. 132.



В русской культуре особая роль в формировании гротескной эстетики принадлежит Гоголю, который, как показал в своих исследованиях Ю. В. Манн, соединил свойства карнавального, романтического и реалистического гротеска. По мнению этого исследователя, для гоголевского гротеска характерны такие черты, как «универсализация», связанная с нагнетением однородных искажений здравого смысла и невероятных комбинаций в пределах одного образа: «Углубление смысла происходит за счет того, что “глупость” следует за “глупостью”. И тогда в какой-то момент читателю открывается, что лиц и событий иного порядка не будет и не может быть и что это унылое течение пошлости и “называется жизнью”. В этот трудно уловимый, но объективно непреложный момент “смешное” оборачивается “грустным”»<sup>1</sup>. Другим важным свойством гоголевского гротеска является «логика обратности», при которой «недостойный счастливее достойного; словом, моральные нормы также ставятся с ног на голову... Все происходит наоборот не по отношению к моральным достоинствам лица, а по отношению к сознательно поставленной им и сознательно преследуемой цели»<sup>2</sup>. В то же время «соприкосновение, казалось бы несовместимых явлений», например, низкого и высокого не обязательно окрашено у Гоголя в комические тона. Так «в “Старо-светских помещиках” образы еды, образы низшей, естественной жизни вдруг начинают свидетельствовать о глубоком индивидуализированном чувстве, о высших человеческих способностях»<sup>3</sup>. А в «Шинели» традиционный романтический мотив автоматизации, подчинения личности власти вещи раскрывает «могучую внутреннюю силу», скрытую в несчастном Акакии Акакиевиче.

Влияние Гоголя на литературу 1960—1970-х очевидно: оно отчетливо дает о себе знать уже в прозе Синявского и Даниэля, а затем доходит до таких прямых парафразов гоголевских сюжетов, как, например, «Шапка» В. Войновича («Шинель») или «Полтора квадратных метра» Б. Можая («Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Гротескная поэтика позволила выразить фантазмагорическую, противоестественную и уродливую природу советского социального устройства и советской психологии, этим устройством отштампованной.

Но обращение к гротеску в литературе этого периода объясняется и более фундаментальными свойствами гротеска.

Известный эстетик XIX века Джон Рескин видел в гротеске форму сопротивления социальному порядку: по его мнению, все формы гротеска непосредственно связаны с игрой и тем самым воплощают волю к свободе от каких бы то ни было социальных,

<sup>1</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. — М., 1996. — С. 347—348.

<sup>2</sup> Там же. — С. 351.

<sup>3</sup> Там же. — С. 355.

эстетических или логических ограничений. Гротеск в философском смысле выражает болезненное ощущение пределов познания, мучительно суженной перспективы, отсутствия трансценденции. Чувство предела находит воплощение в мотивах смерти, насилия, а также неадекватности знака, слова, языка, человеческого сознания в целом по отношению к страшному и таинственному миру вокруг<sup>1</sup>.

Современный исследователь Джеффри Харфем, развивая этот взгляд на гротеск, отмечает, что гротескная эстетика регулярно актуализируется в моменты культурных «интервалов», «парадигматических кризисов», «когда накопилось уже достаточное количество аномалий для того, чтобы прежняя парадигма или модель познания была дискредитирована настолько, что в нее нельзя было верить, но до того, как происходит общее принятие новой парадигмы»<sup>2</sup>. Эта характеристика как нельзя более точно подходит для периода 1970-х годов, когда идеология и эстетика «развитого социализма» были полностью дискредитированы фактически во всех слоях общества, но для «общего принятие» новой системы ценностей было еще очень далеко.

Гротескное искусство 1970-х было рождено раздвигающимися «ножницами» между социально-идеологическим языком вместе с соответствующей ему картиной реальности и тем, что эта реальность представляла на самом деле; условно говоря, между программой «Время» и каждодневным опытом ее зрителей, между «Историей партии» и подлинными историческими трагедиями.

Однако «парадигматический кризис», отразившийся в подьеме эстетики гротеска в литературе 1970-х годов, распространился не только на категории и ценности коммунистической идеологии и социалистической эстетики. Он носил более универсальный характер. Парадоксальность ситуации состоит в том, что большинство авторов гротескного направления начинают как язвительные критики советского мира, но сама избранная ими поэтика подводит их к тому порогу, за которым — нередко помимо воли самих авторов — обнаруживается противоречивость и проблематичность тех ценностей, которые они противопоставляли фантазмагориям советской системы и ментальности: «парадигматический кризис» выражается в том, что под беспощадным обстрелом гротеска оказываются категории личности и личной свободы (А. Галич и В. Высоцкий), народа и народной правды (Ю. Алешковский, В. Войнович, Ф. Искандер, М. Жванецкий), культурного опыта и интеллигентской традиции (В. Аксенов, Вл. Уфлянд, Игорь Губерман).

---

<sup>1</sup> См.: *Ruskin John. Stones of Venice (Chapter 3) // Selected Writings / Ed. by Philip Davis. — London, 1995.*

<sup>2</sup> *Harpham Geoffrey G. On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature. — Princeton, 1982. — P. 17.*

Несколько схематично можно выделить в русской литературе семидесятых следующие тенденции внутри гротескного направления:

*романтический гротеск* основан на контрасте между личностью, взыскующей индивидуальной свободы, и фантастическими парадоксами общества комфортабельной несвободы (ноэзия Александра Галича и Владимира Высоцкого);

потенциал *социально-психологического (или реалистического) гротеска* в современной русской литературе, пожалуй, впервые был наиболее полно реализован в прозе Андрея Синявского (Абрама Терца) и Юлия Даниэля (Николая Аржака) (об их творчестве см. в главе III книги первой). Эта версия гротеска предполагает острашение через укрупнение (порой доходящее до фантастики) отдельных, как правило, наиболее существенных и наименее артикулированных норм советского образа жизни. Другой характерный для этой поэтики прием — небольшое фантастическое допущение (вроде Дня Открытых Убийств или существование независимого от СССР острова Крыма), внедренное во вполне реалистическую картину мира и тем самым катализирующее ее саморазоблачительные эволюции. Вслед за Синявским и Терцем по этому пути пошли в 1970—1980-е годы бывшие лидеры «исповедальной» прозы: Василий Аксенов (именно на примере его творчества мы рассмотрим поэтику этого типа гротеска) и Анатолий Гладилин (повести «Французская ССР», «Репетиция в пятницу»), в этом же направлении работают Владимир Марамзин (книги «Блондин обеего цвета», «Тянитолкай») и Валерий Попов («Жизнь удалась», рассказы);

*карнавальный гротеск* выдвигает на первый план образ народного бытия, вбирающего в себя все гротескные фантомы социальной системы и подвергающего их карнавальному осмеянию и развенчанию, притом что «уничтожение и развенчание связаны с возрождением и обновлением» (Бахтин), а высший смысл приобретают самые «низкие» — естественные! — свойства человека и жизни (Юз Алешковский, Владимир Войнович, Фазиль Искандер).

Искусство гротеска решительно отторгалось официальной культурой (что стало видно уже на примере фантастического реализма Синявского и Даниэля). Гротеск обнажал трагикомические противоречия между советской мифологией и реальностью. «Универсализм» гротеска не позволял ограничиться «отдельными недостатками» системы. Прошлое, настоящее и будущее коммунистической утопии предстали в гротескных произведениях нагромождением лжи и псевдожизни; советский мир открылся как кунсткамера уродливых «мнимых величин», исказивших естественное движение жизни. Вполне закономерно, что авторы гротескных произведений либо были вытолканы в эмиграцию (А. Галич,

Ю. Алешковский, В. Войнович, В. Аксенов, И. Губерман, В. Маразмзин, А. Зиновьев), либо были обречены на существование в неофициальной культуре (В. Высоцкий, М. Жванецкий, О. Григорьев, Вл. Уфлянд), либо вынуждены были опубликовать свои лучшие произведения за рубежом (Ф. Искандер).

## 2. Романтический гротеск

Вместе с Булатом Окуджавой Александр Галич и Владимир Высоцкий стали классиками «магнитофониздата», еще когда их стихи не печатались в журналах и книгах, а их имена упоминались в официальной прессе исключительно в бранном контексте. Само понятие о свободной поэзии под гитару, записанной на магнитофонные бобины, возникает в культурном быту 1960-х, а затем 1970-х и 1980-х годах, именно в связи с этими авторами. В редком интеллигентском доме не было хотя бы одной-двух, а чаще десятков записей этих современных бардов. Безусловно, именно Галич, Высоцкий, Окуджава оказались самыми популярными поэтами десятилетия. Конечно, свою роль здесь сыграли несенная форма, бесцензурность этой поэзии, атмосфера непосредственного контакта с автором (как нравило, на записях звучали не только песни, но и авторский комментарий, нередко обращенный к дружеской аудитории). Таков был общий контекст бытования «авторской песни», внутри которого каждый поэт формировал свою особую роль. И если Окуджава выбрал роль современного романиста, возвращающего лирику к романтическим ценностям частной жизни, то Галич и Высоцкий приняли на себя роли шутов. Условно говоря, Галич создал современный вариант «белого клоуна», Пьеро, исполненного горечи и сарказма, а Высоцкий возродил традицию «рыжего», Арлекина, карнавального скomorоха, обращающегося к толпе и любимого толпой, не ведающего почтения ни к каким земным и небесным авторитетам («я похож не на ратника злого, а скорее на злого шута»).

### 2.1. Александр Галич

В поэзии Александра Галича (1918—1977) четко просматриваются *черты романтического двоемирия*. С одной стороны, мир псевдожизни, лжи и пошлости. Здесь по ночам вышагивают свой парад гипсовые памятники вождю всех времен и народов: «Им бы, гипсовым, человечины — Они вновь обретут величие!» Здесь «молчальники вышли в начальники, потому что молчание — золото». Здесь «под всеми словесными перлами/ Проступает пятном немота». Здесь «старички управляют миром». Здесь бог говорит человеку: «Иди и убей!..» В сущности, это мир смерти.

С другой стороны, мир художников-мучеников, Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, Хармса, Зощенко, Михоэлса и других, кому посвящен цикл Галича «Литераторские мостки». Даже загнанные судьбой и эпохой в угол, лишенные не только поэтических, но и элементарных человеческих прав, персонажи этого цикла воплощают для Галича образцы святости и духовного величия. Так, например, в одном из лучших стихотворений этого цикла «Без цазвания» Галич рисует Ахматову в тот момент, когда она вынуждена сочинять казенные вирши во славу Сталина. Под его пером этот акт превращается в трагическое самопожертвование поэта во имя спасения сына: «По белому снегу вели на расстрел/ Над берегом белой реки./ И сын Ее вслед уходящим смотрел/ И ждал — этой самой строки». Заглавная буква в местоимении отсылает к евангельской традиции, и все это стихотворение в целом явно перекликается с ахматовским «Распятием» (из «Реквиема»). В образе Христа, поднимающегося на крест, выступает не Он, а Она — Ахматова, отводящая от сына смерть ценой отказа от поэтического дара. Вот почему «Ангел стоял у нее за спиной и скорбно качал головой».

Интересно, что Галич обостряет контрасты тем, что о «пошлом мире» он пишет в стиле «высокой поэзии». Так, стихотворение об оживших памятниках называется «Ночной дозор», не только сюжетом, но и ритмически напоминая балладу Лермонтова «Воздушный корабль». «Баллада о сознательности», в которой Егор Петрович Мальцев излечивается от диабета после того, как в газетах было объявлено, «что больше диабета в стране Советской нет», сопровождается подзаголовком «подражание Хармсу». «Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”» явственно отсылает к блоковской «Незнакомке». И наоборот: стихотворение «Памяти Б.Л. Пастернака» строится на контрасте между цитатами из пастернаковских стихов и натурализмом хамской речи: «А зал зевал, а зал скучал — Мели, Емеля! Ведь не в тюрьму и не в Сучан, Не к “высшей мере”!» Посвященное Мандельштаму «Возвращение на Итаку» сталкивает цитаты из Мандельштама с вульгарным романсом про Рамону. Поэтический плач по Зощенко перемежается «матершинным субботним загулом шалманчика», где «шарманка дудела про сопки маньчжурские».

*Такие стиливые диссонансы характерны для Галича: они обнажают несовместимость двух миров, вынужденно сосуществующих в одном времени и пространстве и вступающих в гротескные комбинации — мира духа, поэзии, красоты, человечности и советского уродства, хамства, убогости.*

При ближайшем рассмотрении оказывается, что каждый из этих миров насыщен внутренними контрастами. Особенно это заметно в «ролевых» балладах, таких, как «Леночка», «Песня-баллада про

генеральскую дочь», «О прибавочной стоимости», «Красный треугольник», «Городской романс (Тонечка)», и во всем цикле «Колодийцев в полный рост». Так, в балладе «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» разыгрывается классическая для романтического гротеска тема: превращение человека в автомат. Клим Петрович, передовик производства и член ЦК, выступает на митинге в защиту мира, но «пижон-порученец перепутал в суматохе бумажки», и Клим Петрович декламирует речь от лица женщины: «Как мать, — говорю, — и как женщина,/ Требую их к ответу!/ Который год я вдовая, все счастье — мимо,/ Но я стоять готовая/ За дело мира!» Парадокс, однако, состоит в том, что никто, кроме сконфуженного Клима Петровича, этой подмены не замечает. В автомат превращен не только он сам, но и все участники советского ритуала — «заутрени за дело мира»: «В зале вроде ни смешочков, ни вою.../ Первый тоже, вижу, рожи не корчит,/ А кивает мне своей головою». Галич — мастер сказа, и за маской образцового советского функционера вырисовывается куда более интересный характер. Хорошо об этом написал А. Зверев: «... В том-то и фокус, что не просто «партийный человек» Клим Петрович. Как его ни воспитывали, как ни обтесывали да обстригивали, до конца вытравить из него человека природного — достаточно сметливого, чтобы сообразить что к чему, — не получилось. И вот он прямо на глазах у нас раздваивается: есть функция, которую Колодийцев старательно выполняет, и есть подлинная его жизнь, с этой функцией не соприкасающаяся ни в общем, ни в частности»<sup>1</sup>. Действительно, Клим Петрович трезво знает цену всем митингам да собраниям. Делая и говоря, что положено, он заработал «и жилплощадь, и получку по-царски». И дома у себя он кум королю: «Я культурно проводил воскресенье, Я помылся и попарился в баньке. А к обеду, как сошлась моя семья, начались у нас подначки да байки!» И насчет всей советской жизни у него нет иллюзий. Намытарившись в дружеском Алжире, где, чтоб не потратить валюты, он ел одну сплошную салаку в масле, Клим Петрович в сердцах восклицает: «И вся жизнь их заграничная — лажа! Даже хуже, извините, чем наша!» Налицо феномен советского «двоемыслия», описанный еще в «Рычагах» А. Яшина. Сам Клим Петрович замечает это противоречие только в конфузные моменты, как на митинге в защиту мира, однако Галич часто доводит этот конфликт до болевого порога, как, например, в песнях о номенклатурном зяте («Городской романс (Тонечка)») или «гражданке Парамоновой» («Красный треугольник»), в которых человек понимает, что за благополучие в советском мире он должен уплатить отказом от любви, ампутацией живой части души. В сущно-

<sup>1</sup> Зверев А. «... Это время в нас ввинчено штопором» // Галич А. Генеральная репетиция. — М., 1991. — С. 16.

сти, в своих сказовых балладах Галич разрушает миф о «простом советском человеке» как о цельном характере, живущем в гармонии с обществом и с самим собой. «Простой человек» у Галича предстает гротескным монстром, в котором здоровое трезвое жизненное любие сочетается с механическим бездумным и бездушным «партийным» автоматизмом, лишаящим человека даже половых признаков.

Парадоксальным оказывается и образ лирического героя Галича, во всем, казалось бы, противостоящего уродству советского мира. «Я выбираю Свободу —/ Пускай груба и ряба,/ А вы валяйте, по капле/ “Выдавливайте раба”!» — декларирует он в известном стихотворении. Но свобода, о которой он говорит, неотделима от советского мира. Это свобода «Норильска и Воркуты». Свобода Галича — это «гордость моей беды», это трагическое право принять страдание за слово правды. Боль, следы унижений и насилия — вот что связывает лирического героя с родиной прочнее ностальгии и сентиментальных воспоминаний: «А что же я вспомню? Усмешку/ На гадком чиновном лице,/ Мою неуклюжую спешку/ И жалкую ярость в конце./ Я в грусть по березкам не верю,/ Разлуку слезами не мерь./ И надо ли эту потерю/ Приписывать к счету потерь?» Распрошавшись в стихотворении «Псалом» с попытками найти, а точнее, создать, вылепить своими руками «доброе и мудрое» бога, он заканчивает словами не умершей надежды эту горькую притчу о том, как «бог, сотворенный из страха,/ шептал мне: — Иди и убей!»:

Но вновь я печально и строго  
С утра выхожу на порог —  
На поиски доброго Бога,  
И — ах, да поможет мне Бог!

Он мечтает о том, чтобы его бессмертная душа досталась советскому «подлецу и шиберу», который полной чашей получит и «номенклатурные блага, и номенклатурные предательства». Но зато — «в минуту самую внезапную/ Пусть ему — отчаянье мое/ Сдавит сучье горло черной лапою». Его молитва (уже в годы вынужденной эмиграции) — о возвращении в Россию («Когда я вернусь...»), о прижизненном признании. Ему отнюдь не безразлично, как именно «помянет историк меня».

Свобода лирического героя Галича оборачивается мучительной зависимостью от советского мира, во-первых, потому, что она может быть реализована только в акте противостояния этому миру; во-вторых, потому, что только в социальном порядке, основанном на насилии и лжи, свобода «быть просто самим собой» наполняется высокой трагической героикой. И еще, конечно, потому, что *страшный и смешной гротескный мир, в котором живут герои Галича, это мир, с которым сам поэт навсегда соединен болез-*

ненной, невыносимой любовью: «Разве есть земля богоданной, / Чем безбожная та земля?!» — восклицает он в «Песне исхода», и этот оксюморон в полной мере характеризует всю поэзию Галича.

## 2.2. Владимир Высоцкий

Владимир Высоцкий (1938—1980) в какой-то мере пошел дальше Галича в развитии возможностей романтического гротеска. В его поэзии уже нет романтического двоемирия, но зато сознание лирического героя обнимает собой огромный социальный мир, разорванный кричащими конфликтами, и вбирает их все, в самых невозможных, гротескных, взрывоопасных комбинациях, внутрь себя. Как и у Галича, у Высоцкого много «ролевых» стихотворений, но у Высоцкого дистанция между персонажем и автором гораздо короче. Для него персонаж — это форма самовыражения. Конечно, легко «замечать разность» между автором и субъектом таких стихотворений, как «Товарищи ученые», «Диалог у телевизора», «Честь шахматной короны», «Письмо на сельхозвыставку» или «Письмо с сельхозвыставки». Но как быть с ранними «блатными» текстами («Татуировка», «Нинка» или «Серебряные струны»), как быть с песнями от лица бродяг, альпинистов, пиратов, разбойников, спортсменов, солдат штрафбата, и даже от лица иноходца, самолета («Я ЯК-истребитель») или корабля? А «Охота на волков» — здесь монолог от лица волка безусловно становится одним из самых существенных манифестов лирического героя Высоцкого. И даже в таких отчетливо «ролевых» текстах, как «Милицейский протокол», «Лекция о международном положении» или «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное — невероятное” с Канатчиковой дачи», бросается в глаза не столько дистанцированность автора от персонажей, сколько радость перевонложения и возможность от лица «другого» высказать «свое». Как не без оснований полагают А. В. Скобелев и С. М. Шаулов, всю художественную концепцию Высоцкого отличает «вариативное переживание реальности», образ «поливариантного мира»<sup>1</sup>. Лирический герой Высоцкого в конечном счете предстает как совокупность многих разных лиц и ликов, в том числе и далеко не самых симпатичных. Недаром в одном из поздних стихотворений «Меня опять ударило в озноб» (1979) лирический герой Высоцкого расправляется с хамом, жлобом, люмпеном — «другим», сидящим внутри «Я»:

<sup>1</sup> Скобелев А. В., Шаулов С. М. Концепция человека и мира: Этика и эстетика Владимира Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. — Воронеж, 1990. — С. 26—27. См. также: Федина Н. В. О соотношении ролевого и лирического героя в поэзии В. С. Высоцкого // Там же. — С. 105—117.



Во мне сидит мохнатый злобный жлоб  
С мозолистыми цепкими руками.  
Когда мою заметив маету,  
Друзья бормочут: — Снова загуляет,  
Мне тесно с ним, мне с ним невмоготу!  
Он кислород вместо меня хватает.  
Он не двойник и не второе «я», —  
Все объясненья выглядят дурачки, —  
Он плоть и кровь, дурная кровь моя.  
Такое не приснится и Стругацким.

Такой «протеический» тип лирического героя, с одной стороны, обладает уникальным даром к многоязычию — он открыт для мира и в какой-то мере представляет собой «энциклопедию» голосов и сознаний своей эпохи (эту точку зрения на Высоцкого предлагали такие критики, как Вл. Новиков и Евг. Сергеев). Этим качеством определяется феноменальная популярность Высоцкого — в его стихах буквально каждый мог услышать отголоски своего личного или социального опыта. Театральность поэзии Высоцкого восходит к традиции карнавала и в особенности к такой версии карнавальной культуры, как русское скоморошество (об этом пишет Н. Крымова). В соответствии с бахтинской философией карнавала можно сказать, что многоликий автор Высоцкого утверждает ограниченность любой монологической позиции, даруя слушателю (или читателю) радость узнавания в правде какого-нибудь Вани, отправленного на сельхозвыставку, или «космических негодяев», или даже самолета, стремящегося освободиться от власти пилота, — свое, личное, казалось бы, абсолютно непохожее ни на что «другое».

Показательно, что самые смешные «сказовые» тексты Высоцкого, как правило, основаны на далеко выходящих за пределы конкретного «материала» социально-философских метафорах — всегда гротескных. Так, «Диалог у телевизора» строится на последовательном обнажении сходства между телевизионным цирковым представлением и жизнью «простого советского человека», исполненного собственного достоинства. Точно так же «Письмо с Канатчиковой дачи» уподобляет модные мифы массовой культуры, типа бермудского треугольника, клиническому безумию. Друг Сереги из «Милицейского протокола», тот, что «пил из горлышка, с устатку и не евши./ Но как стекло был — остекленевший», блестяще демонстрирует неразделимость конформистских упований на «естественный ход жизни» и хамской безнаказанности:

Теперь давайте пару слов без протокола.  
Чему нас учат семья и школа?  
Что жизнь сама таких накажет строго!  
Тут мы согласны — скажи, Серега!  
Вот он проснется утром — он, конечно, скажет:

— Пусть жизнь осудит, пусть жизнь накажет!  
Так отпустите — вам же легче будет!  
Чего возиться, коль жизнь осудит?

Герой Высоцкого отлично чувствует себя в гуще социального хаоса, он сам его неотъемлемая часть, и потому нередко гротескные фантазии его самых «отвязанных» персонажей оборачиваются неожиданно точными пророчествами: так «Лекция о международном положении, пророчанная осужденным на 15 суток за мелкое хулиганство своим товарищам по камере» (1979) сегодня воспринимается как сводка постсоветских политических событий, где угадан и распад СССР, и торжество «новых русских»: «К концу десятилетия окажутся/ у нас в руках командные посты!» — восклицает завсегдаята КПЗ. С другой стороны, такие, казалось бы, комические стихотворения, как «Татуировка», «Она была в Париже» или же «Письмо с сельхозвыставки» или даже «Нинка» («Ну что ж такого, что наводчица? А мне еще сильнее хочется»), — именно благодаря гротескной фактуре сильнее выражают энергию любви, чем такие слащавые, чисто лирические, любовные гимны, как «Если я богат, как царь морской» или «Здесь ланы у елей дрожат на весу».

Многоголосие лирики Высоцкого воплощает особую концепцию свободы. Свобода автора в поэзии Высоцкого — это свобода не принадлежать к какой-то одной правде, позиции, вере, а соединять, сопрягать их все, в кричащих подчас контрастах *внутри себя*. Показательно, что Высоцкий, явно полемизируя с русской поэтической традицией, мечтает не о посмертном намятнике, а о его разрушении: «Саван сдернули —/ как я обужен! —/ Нате, смерть! Неужели/ такой я вам нужен/ После смерти?» («Памятник»).

Но с другой стороны, Высоцкий явственно тяготится неопределенностью своей лирической позиции. Доказательство тому служат не только такие стихи, как «Меня опять ударило в озноб», но и то, с каким постоянством проходят через лирику Высоцкого такие «мирообразы», как гололед, заколдованный дикий лес, туман, удушье, погружение в темную глубину, безвыходный лабиринт: «Поздно! У всех порваны нити!/ Хаос, возня — и у меня/ Выхода нет!» («Нить Ариадны»). Крайне показательно для поэтического мироощущения Высоцкого такое стихотворение, как «Моя цыганская» (1968). Здесь нарисован мир, в котором «ничего не свято» и все перевернуто вверх тормашками: кабак — «рай для нищих и шутов», в церкви — «смерд и полумрак, дьяки курят ладан» (слово «курят» здесь явно ассоциируется скорее с кабаком, чем с благочестием), и наконец, вершинный оксюморон: «света — тьма, нет Бога». Казалось бы, это мир карнавальная свободы, где над человеком ничего не довлеет. Но лирического героя Высоцкого не отпускает мучительная тревога: «Нет, ребята! Все не так! Все не так, ребята!» — и уверенность в том, что такое

состояние мира неизбежно ведет к катастрофе: «Вдоль дороги лес густой/ С Бабами-Ягами,/ А в конце дороги той —/ Плаха с топо-рами». Однако не стоит забывать, что перед нами песня, которую Высоцкий исполнял на мотив «Эх, раз, еще раз...» Соединение отчаянно-горького текста с отчаянно-раздольной мелодией передает состояние лирического героя Высоцкого, который чувствует себя свободным, потому что в мире все сдвинулось с места и потеряло цену; который боится своей свободы («Мне вчера дали свободу. Что я с ней делать буду?»), поскольку она неотделима от нарастающего хаоса; и который дорожит этой свободой превыше всего, ибо в ней то, что придает жизни смысл, — «гибельный восторг»!

Последняя цитата взята из стихотворения «Кони привередливые» — одного из самых знаменитых поэтических манифестов Высоцкого. Образ певца, мчащегося в санях «вдоль обрыва, понад пропастью, по самому по краю», недаром стал своеобразной эмблемой поэзии Высоцкого. Этот образ весь сплетен из гротескных оксюморонов: герой стихотворения подгоняет плетью коней и в то же время умоляет их: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!», он вопрошает: «Хоть немного еще постою на краю?» и в то же время точно знает наперед: «И дожить не успеть, мне допеть не успеть». Этот образ явно опирается на романтическую традицию: его ближайший литературный родственник — пушкинский Вальсингам, посреди чумы упивающийся «бездной на краю». Но главное, в «Конях привередливых» выразилась характерная для Высоцкого романтическая стратегия: жизнь необходимо спрессовать в одно трагическое, предельное по напряжению мгновение, чтобы пережить подлинную свободу, «гибельную», потому что другой не бывает. Это выбор, который лирический герой Высоцкого предпочитает приговору к «медленной жизни»: «Мы не умрем мучительной жизнью —/ Мы лучше верной смертью оживем!»

В сущности, и своих персонажей Высоцкий довольно часто выбирает по способности к «жизни на краю». Его любимые поэтические «роли» — сильные характеры, поставленные судьбой в экстремальную ситуацию. Эта общность стирает для Высоцкого различия между Гамлетом и уголовником, альпинистом и пиратом, человеком и машиной, волком и жеребцом. Характерно, например, что стихи о войне в его поэзии появляются одновременно со стилизациями под «блатную» песню, образуя такие яркие комбинации, как, например, «Штрафные батальоны» (1964). Роль экстремальной ситуации в поэтике Высоцкого отмечалась многими исследователями (А. Македонов, Вл. Новиков, Н. Крымова, Л. К. Долгополов, А. В. Скобелев и С. М. Шаулов). В экстремальной ситуации в стихах Высоцкого исчезает все лишнее и остается только воля к свободе, даже если она и достается ценой смерти: «Я из повиненья вышел/ За флажки — жажда жизни силь-

ней...» В экстремальной ситуации исчезает сложность и разногласия, и можно с облегчением воскликнуть: «Мне выбора по счастью не дано!» Характерно, что и сам процесс творчества Высоцкий изображает как ситуацию между жизнью и смертью. Так, в «Песне певца у микрофона» («Я весь в свету, доступен всем глазам...») микрофон сравнивается с образурой, с лезвием ножа, со змеей, и даже с оружием: «Он в лоб мне влепит девять грамм свинца...» Кроме того, сама нормальная обстановка поэтического выступления вызывает «насильственные» ассоциации: «Бьют лучи от рампы мне под ребра,/ Спят фонари в лицо недобро,/ И спят с боков прожектора,/ И жара, жара...» Поэт в буквальном смысле находится под огнем, под ударом, в центре смертоносного смерча. Но парадокс стихотворения в том, что именно творческий императив: «Я должен петь до одури, до смерти...» — насыщает такие, в сущности, невинные подробности сценической машинерии, как микрофон, огни рампы, прожектора, «гибельной» семантикой. Поэзия для Высоцкого — это предельное выражение свободы, и следовательно, она не может быть осуществлена вне экстремальной ситуации, иначе, чем «у жизни на краю».

Отличие этой художественной стратегии от традиционно романтической модели выражается в том, что «и верх, и низ в поэтической системе Высоцкого зачастую выступают как равноценные цели движения»<sup>1</sup>. Поэтому ангелы у него «поют такими злыми голосами», а рай уподобляется «зоне» («Райские яблоки»). В этом смысле Высоцкий парадоксально сближается с Вен. Ерофеевым («Москва — Петушки»), у которого источником гибели героя становится неразличимость божественного и дьявольского, высокого и низкого, добра и зла (см. разбор поэмы «Москва — Петушки»). Лирический герой Высоцкого даже в траектории своего бегства воспроизводит модель того «здесь», от которого он так стремится убежать и которое, как мы видели (например, в стихотворении «Моя цыганская»), характеризуется именно отсутствием устойчивых границ между нравственно и эстетически противоположными состояниями и ценностями.

Вполне естественно в лирике Высоцкого возникают мотивы *самоуничтожения, саморазрушения*: автор и лирический герой вполне сознательно строят свою жизнь как гонку по-над пропастью ради того, чтобы острее пережить губительный восторг свободы: «Я лег на сгибе бытия,/ На полдороге к бездне,/ И вся история моя — история болезни», — пишет Высоцкий в поэме «История болезни» (1977—1978), одном из самых автобиографичных и самых страшных текстов позднего периода его творчества. Саморазрушение — это логичная плата за волю к цельности в карнавальном

<sup>1</sup> Скобелев А. В., Шаулов С. М. Концепция человека и мира: Этика и эстетика Владимира Высоцкого. — С. 45.

мире, утратившем цельность, не знающем границ между добром и злом, правдой и ложью, наполненном множеством спорящих и несовместимых друг с другом правд. Гротескная «логика обратности», при которой «все происходит наоборот» по отношению к поставленной человеком сознательной цели, оборачивается и на лирического героя Высоцкого. Высоцкий так и не смог примирить романтический максимализм своего лирического героя («Я не люблю») с его же всеядностью, открытостью для «чужого» слова и «чужой» правды. Именно это гротескное сочетание воли к цельности с принципиальным отказом от цельности превращает всю поэзию Высоцкого в своего рода «открытый текст», выходящий за пределы породившей его социальной эпохи.

### 3. Социально-психологический гротеск: Василий Аксенов

В традиции русского гротеска редко встречаются «чистые» реалистические варианты. В случае Гоголя гротеск соединяет реалистический анализ с романтической иронией, в случае Щедрина гротеск служит целям просветительского дидактизма. В прозе Василия Аксенова (р.1932) гротеск стал формой изживания и одновременно парадоксального, достаточно горького и безыллюзорного, развития романтического утопизма «исповедальной» прозы 1960-х годов.

Уже в рассказах Аксенова 1960-х годов появляются гротескные мотивы. Гротескные образы, как правило, окружают конфликт между романтическим (модернистским) героем — художником, творцом, в том или ином отношении исключительной личностью — и агрессивным хамством окружающих его посредственностей, как правило, победительных и уверенных в своей правоте. На этом конфликте строятся такие рассказы Аксенова, как «Местный хулиган Абрамашвили», «Любителям баскетбола», «На полпути к Луне», «Жаль, что вас не было с нами». Наиболее показателен в этом плане рассказ «Победа» (1965).

Вокруг этого рассказа скопилось уже достаточно большое количество интерпретаций (от А. Макарова до П. Майер, Г. Злобин, А. Жолковского, Н. Ефимовой<sup>1</sup>). Отмечалось безусловное влияние

<sup>1</sup> См.: *Макаров А. Н.* Василий Аксенов и его герои // Поколения и судьбы: Книга статей. — М., 1967. — С. 366—370; *Жолковский А. К.* Победа Лужина, или Аксенов в 1965-м году // *Жолковский А. К., Шеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. — Тенесси, 1986. — С. 151—171; *Meyer Priscilla.* Basketball, God, and Ringo Kid: Philistinism and the Ideal in Aksekov's Short Stories // *Vasilij Pavlovich Aksekov: A Writer in Quest of Himself* / Ed. by E. Mozejko. — Slavica; Columbus, 1986. — P. 119—130; *Slobin Greta.* Aksekov Beyond «Youth Prose»: Subversion Through Popular Culture // *Slavic and East European Journal.* — 1987. — Vol. 31. — No. 1. — P. 50—64; *Ефимова Н. А.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В. П. Аксенова. — М., 1993. — С. 115—120.

набоковского «Лужина», обсуждался вопрос о том, силен или слаб аксеновский гроссмейстер, «проигравший» шахматную партию настырному вагонному попутчику (а на самом деле выигравший — только соперник не заметил поставленный ему мат), предлагались различные интерпретации татуировки Г.О., обозначающей имя попутчика (от «Главная опасность» и «говно» до «Государственных органов» (?)). «Победе» предпослан подзаголовок: «рассказ с преувеличениями», что указывает на гротескный и метафорический характер повествования. Обыкновенная шахматная партия, сыгранная в купе со случайным попутчиком, наполнена для гроссмейстера, во-первых, философией художественного поступка — поиском единственно возможного варианта гармонии, то есть красоты, то есть истины («вспомни море и подражая ему, он начал разбираться в позиции, гармонизировать ее. На душе вдруг стало чисто и светло. Логично, как баховская сода, наступил мат черным»). Во-вторых, игра для гроссмейстера равнозначна жизни и потому вбирает в себя воспоминания детства, подсознательные страхи и многое другое, в том числе и переживание смерти, точнее, казни («Человек в черной шинели с эсэсовскими молниями ждал его впереди»). Игра же Г.О. в глазах гроссмейстера воспринимается как поток «бессмысленных и ужасных действий. Это была не-любовь, не-встреча, не-надежда, не-привет, не-жизнь». Гротескный принцип проявляется в том, как происходит совмещение малозначительного, казалось бы, эпизода с почти мифологическим по масштабу столкновением сил гармонии и хаоса. Столкновением, завершающимся нарочито амбивалентно (как показал в своем разборе аксеновского рассказа А.К. Жолковский): с одной стороны, неясно, поставил ли гроссмейстер мат на доске или только увидел неизбежность этой комбинации; с другой стороны, гроссмейстер удостоверяет победу Г.О. вручением золотого жетона, где остается только выгравировать имя победителя и дату<sup>1</sup>.

На наш взгляд, рассказ «Победа» демонстрирует основную коллизию и основной путь ее разрешения, характерные для быв-

---

<sup>1</sup> А. Жолковский интерпретирует эту коллизию как отражение диссидентской логики не-делания, не-участия: «Победа должна была наступить легко, сама по себе, карьера должна была сделаться путем не-делания ее, путем упования на всемогущество подлинных ценностей. Такова была атмосфера конца 1950-х — начала 1960-х годов и даже эпоха подписанства — уже после свержения Хрущева, когда горстка «лучших людей» полагала, что их подписей достаточно для противостояния режиму» (*Жолковский А. К. Победа Лужина, или Аксенов в 1965-м году.* — С. 169). Другие исследователи (Г. Злобин, П. Майер) видят в аксеновском герое типичного русского интеллигента, несмотря на очевидное превосходство, не способного противостоять грубой агрессии хама. Н. Ефимова рассматривает аксеновского гроссмейстера как своего рода «христоподобную фигуру», прощающую своего морального истязателя и демонстрирующего христианское отношение к своим врагам.

шей «молодежной», «исповедальной» прозы на исходе «оттепельной» эпохи — накануне исторических заморозков. Эта коллизия восходит к традиции романтической иронии, поскольку герой Аксенова убедился в горестной невозможности изменить заскорузлый порядок вещей и, внешне признавая свою капитуляцию, избирает путь внутренних, скрытых от толпы и очевидных для «своих», для посвященных, побед. Победа и поражение осуществляются *одновременно* — в этом гротескный и иронический парадокс аксеновского рассказа. «Оттепельная» утопия социального обновления трансформировалась в идеал «тайной свободы» — невидимого миру «тайного общества», по «воздушным путям» объединяющего людей творчества, людей свободы, людей таланта, причем такими людьми могут быть и представители действительно творческих профессий, и баскетболисты, возвышающиеся над толпой, и «местный хулиган Абрамшвили», исполненный такой неуместной в пляжном разврате энергией красоты и чистоты, и даже «товарищ красивый Фуражкин», милиционер, упрямо штрафующий своего жуликоватого тестя и вообще почему-то не берущий взятки. Идеалисты, одним словом. Парадокс аксеновского стиля состоит в том, что он и читателя вовлекает в это «тайное общество» — так, в «Победе» о мате, не замеченном Г. О., знают гроссмейстер и... читатель. В процессе чтения рассказа читатель тоже становится «своим», «посвященным».

Из этой коллизии вытекают многие особенности последующего творчества Аксенова. Это и нарастающее одиночество его героя, ведь его соратники по «тайному обществу» свободы все чаще предпочитают побеждать в социальном мире и проигрывать в тайном — иначе говоря, становятся предателями. Это и расширяющаяся пропасть между тайными донкихотами и коррумпированной средой, их окружающей: нарастающая изоляция проявляется и в том, как герой-творец наделяется все более экзотическими талантами (вершиной экзотичности становится профессия Павла Дурова из «Поисков жанра» — он волшебник), увеличивается и пространственная дистанция, отделяющая героев Аксенова от «совка» — опять-таки с предельной силой этот мотив выразился в создании фантастического Острова Крым, не затронутой социалистической революцией части России, и в эмиграции самого Аксенова (после скандала с независимым альманахом «Метрополь» — тайное общество творцов в действии!).

С другой стороны, стиль Аксенова становится все более насыщен игровыми элементами. Во-первых, его герой постоянно играет самого себя на театре социальной жизни, скрывая свою романтическую иронию и свои тайные победы под масками плейбоя, шута, деградирующего интеллигента. Во-вторых, аксеновский повествователь быстро устанавливает и настойчиво поддер-

живает игровые отношения с читателем: в этом контексте равнозначимы апелляция к знакомым цитатам, именам, фирменным названиям, полунамеки, каламбуры, пародии и автопародии, шутки для «своих», легкий «матерок», как в компании старых знакомых, — все это создает атмосферу *посвященности*, которую читатель Аксенова должен либо принять, либо раздраженно отбросить книгу. Сам акт чтения превращается в игровой испытательный тест, отсекающий «чужаков» и греющий лестным чувством фамильярного родства со всеми, кто остался верен ценностям романтической свободы во все менее романтическое время.

Главным же двигателем аксеновского мира становится изменение категории свободы: свобода от чего? свобода ради чего? каковы возможные формы свободы? цена свободы? — эти вопросы возникают в каждом новом тексте Аксенова в 1970—1980-е годы, они же определяют границы тайного союза «своих».

Ярчайшим художественным манифестом аксеновской поэтики игры стала его повесть «Затоваренная бочкотара» (1968). Чем она замечательна? Не только непривычной для тогдашней прозы стилистической раскованностью, хотя и ею, конечно, тоже. Гораздо важнее иное: принципиально новое осмысление советского утопического сознания.

Стилистика этой повести может показаться пародийной: и в самом деле, каждый ее герой в утрированном виде воспроизводит некую типовую модель соцреалистической литературы (сельская учительница, бравый моряк, пенсионер-активист, он же сутяга; советский ученый — лучший друг народа Халигалии, забубенный поклонник Есенина, старушка — научная подвижница). Каждый из персонажей обладает своей неповторимой и узнаваемой языковой палитрой. Сны этих героев представляют собой пародийные сгущения целых ответвлений соцреализма, эксплуатирующих эти образные модели. Так, сны Вадима Афанасьевича — это «политический роман-фельетон-разоблачение язв империализма»: «Кривя бледные губы в дипломатической улыбке, появилась Хунта. На ногах у нее были туфли-шпильки, на шее вытертая лисья горжетка. Остальное все свисало, наливаясь синим. Дрожали под огромным телом колосса слабые глиняные ножки». Героически-производственную советскую литературу про «ветер дальних странствий» народируют сны Глеба Шустикова: «Входит любимый мичман Рейнвольф Козьма Елистратович. Вольно! Вольно! Сегодня манная каша, финальное соревнование по перетягиванию канатов с подводниками. Всем двойное масло, двойное мясо, тройной компот. А пончики будут, товарищ мичман? Смирно!» Отчетливые интонации «молодежной прозы» звучат у педагога Ирины Валентиновны Селезневой: «Помните, у Хемингуэя? Помните, у Дрюона? Помните, у Жу-



ховицкого? Да ой! Нахалы какие, за какой-то коктейль “Мутный таран” я все должна помнить. А сверху летят, как опахала, польские журналы всех стран». Не только в снах, но и собственно в повествовании каждый герой предстает в определенном, «цитатном», стилистическом ореоле: в повести, в сущности, отсутствует не-чужое слово. Даже нейтральные описания несут на себе отсвет стилизации и так или иначе соотносятся со словом персонажей: «Течет по России река. Поверх реки плывет бочкотара, поет. Пониз реки плывут угри кольчатые, изумрудные, вьюны розовые, рыба камбала переливчатая...» Симптоматично, что даже броские авторские эпитеты, относящиеся к бочкотаре: «затоварилась, говорят, зацвела желтым цветом, затарилась, говорят, затюрилась!» — демонстративно, с помощью эпитафия, определяются как цитаты из газет. И наоборот, идущий по росе Хороший человек — постоянный образ снов каждого из персонажей — специфическая, хотя, вероятно, и неосознанная мета утопического дискурса, у каждого из персонажей приобретает свой, характерный облик: от Блаженного Лыцаря из сна лаборантки Степаниды Ефимовны до «молодой, ядерной Характеристики» из сна старика Моченкина.

Интересно, что в финале повести и сам безличный повествователь сливается со своими персонажами в единое «мы»:

Володя Телескопов сидел на насыпи, свесив голову меж колеи, а мы смотрели на него. <...> «Пошли», — сказали мы и попрыгали с перрона. <...> Мы шли за Володей по узкой тропинке на дне оврага... и вот мы увидели нашу машину, притулившуюся под песчаным обрывом, и в ней несчастную нашу, поруганную бочкотару, и сердца наши дрогнули от вечерней, закатной, улетающей нежности.

Эта трансформация, с одной стороны, может также быть интерпретирована в контексте соцреалистической утопии — формирование МЫ всегда было ее важнейшим этапом. Значимо в этом смысле и финальное «перевоспитание» забуддыги Володи Телескопова («мы не узнали в нем прежнего бузотера»), а также старика Моченкина, отправляющего письма во все инстанции «Усе мои заявления и доносы прошу вернуть назад»; и являющие уезжающего прочь Врага с сигарой и в пунцовом жилете, в котором каждый из персонажей опять-таки узнает своего персонального недруга: от Игрца до сеньора Сиракузерса; и венчающий повесть «последний общий сон» про Хорошего человека, который «ждет всегда», также может быть понят как знак утопического морального апофеоза.

В принципе, уравнивание автора-повествователя с пародийными персонажами имеет и другое значение: так подчеркивается собственно литературная природа этих персонажей. Они не «отража-

ют» реальность: это чисто языковые модели, фикции, созданные соцреалистическим дискурсом. Недаром помимо Глеба Шустикова или старика Моченкина в повести участвуют такие персонажи, как, например, Романтика или же Турусы на колесах. Автор — не как биографическое лицо, а как элемент литературной структуры — находится в той же плоскости: он тоже живет в языке, и для него литературность адекватна форме существования.

Под пером Аксенова *советская утопия превращается в разновидность детской сказки*<sup>1</sup>. Бочкотара приобретает черты волшебного существа, ведущего за собой случайно собравшихся персонажей в тридешатое царство (как пишет в своем письме Володя Телескопов, «едем не куда хотим, а куда бочкотара наша милая хочет»). Перипетии путешествия героев тождественны сказочным испытаниям. Причем показательно, что каждое испытание завершается тем, что бывшие недруги мирятся со странствующими героями на почве любви к бочкотаре. Иначе говоря, происходит характерное для сюжета волшебной сказки завоевание враждебного пространства с помощью сугубо нравственных качеств. Финальный пункт путешествия — город Коряжск, в котором проклятые бюрократы забракуют любимую всеми бочкотару, напрямую ассоциируется с Кошечевым-царством — так, скажем, поезд, в котором уезжает главный злодей в пунцовом жилете, рисуется как «желтая с синими усами, с огромными буркалами голова экспресса». Постоянные же сны персонажей создают особого рода сказочный хронотоп, в котором возможно все, любое чудо в порядке вещей. Все это, в совокупности с игровой стилистикой, создает в повести сказочную атмосферу<sup>2</sup>.

Известно, что сказка возникает на руинах мифа, переосмысливая сакральные мотивы в чисто игровом, фантастическом плане — как небывлицу, как художественный вымысел. В сущности, тот же процесс происходит и в повести Аксенова. Он фактически расколдовывает советский утопический миф, превращая его в литературный, а не жизненный текст. А раз так, то элементы этого текста подчиняются только законам литературной игры. Свободное, ничем не скованное взаимодействие входящих в этот текст элементов соцреалистического дискурса и создает тот игровой эффект, который определяет художественную тональность всей повести. Вот почему «Затоваренная бочкотара» решительно сопро-

---

<sup>1</sup> Крайне показательно, что после «Бочкотары» Аксенов напишет две сказочные повести для детей «Мой дедушка — памятник» (1970) и «Сундучок, в котором что-то стучит» (1976), основанные на сказочно-авантюрном осмыслении стереотипов советского масскульта.

<sup>2</sup> Подробней о семантике сказочности и носителях «памяти жанра» волшебной сказки в литературе см.: *Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки: (На материале русской литературы 1920—1980-х годов). — Свердловск, 1992. — С. 11—40, 153—163.

тивляется каким бы то ни было аллегорическим прочтением — в ней на первом плане именно поэзия игры, радость литературной самодостаточности<sup>1</sup>. По сути дела, Аксенов одним из первых обнаружил, что советский дискурс нереален, следовательно, с ним нет нужды полемизировать, противопоставляя ему иные дискурсы. С ним можно просто играть, баловаться, как с любой литературной моделью.

Как своеобразное продолжение «Бочкотары» может быть прочитана гораздо более поздняя повесть Аксенова — «Поиски жанра» (1978) — последняя вещь Аксенова, опубликованная в СССР. На это сопоставление наводит не только сюжет странствий, но и в особенности сказочная профессия главного героя — Павла Дурова. Он — волшебник. Однако если в повести 1968 года сказочность объединяла персонажей и автора-сочинителя небылиц, то в повести 1978 года стержнем сюжета становится публичное одиночество волшебника, невостребованность его ремесла. Симптоматично и то, что «Поиски жанра» начинаются и кончаются в царстве смерти: сначала Дуров, ночуя на аварийной площадке ГАИ, вторгается в мирную беседу «жертв автодорожных путешествий со смертельным исходом», а в финале, сам погибнув под горной лавиной, просыпается в Долине чудес. В сущности, так оживает окаменевшая в сюжете сказочных странствий семантика путешествия в царство смерти<sup>2</sup>. Но в «Затоваренной бочкотаре» — что характерно — эта семантика отсутствовала совершенно, ее полностью вытеснил утопический архетип поисков счастья, мечты о Хорошем человеке. В «Поисках жайра» утопические мотивы возникают только и исключительно в связи со смертью. Так, после разговора со жмуриками на площадке ГАИ Дурову снится сон о «чудесной поре жизни, которая то ли была, то ли есть, то ли будет. <...> Все три наши печали, прошлое, настоящее и будущее,

---

<sup>1</sup> Нельзя, правда, сказать, что соблазн предложить аллегорическую интерпретацию «Бочкотары» не оставил следов в критике. Так, К. Кустанович достаточно осторожно расшифровал многочисленные политические намеки, скрытые в тексте аксеновской повести, и высказал предположение, что история бочкотары становится аллегорическим изображением судьбы литературы и искусства в советское время (см. *Kustanovich Konstantin. The Artist and the Tyrant: Vassily Aksekov's Works in the Brezhnev Era.* — Columbus: Slavica, 1992. — P. 81). Дальнейшее движение по пути поиска аллегорических прочтений в «Бочкотаре» приводит к откровенно комическим результатам. См., например: «Серафима отправляет Володю в дорогу с бочкотарой, как партийный руководитель, дающий указания молодым талантам. Серафиму мало интересуют судьба бочкотары, она не в состоянии понять ее. <...> Нарушенная форма бочкотары представляет собой изуродованное соицескуство. Раны и боль бочкотары от аварии, в которой она потеряла несколько составных частей, напоминают советское искусство, поврежденное цензурой» и т. п. (*Ефимова Н. А. Интертекст в религиозных и демонических мотивах В. П. Аксенова.* — С. 90).

<sup>2</sup> См.: *Пропя В. Я. Исторические корни волшебной сказки.* — Л., 1946.

сошлись в чудесную пору жизни». А буквально реализованное «последнее» предстает как воплощенная мечта о счастье: «Воздух любви теперь окружал нас, заполняя наши легкие, расправляя опавшие бронхи, насыщал кровь и становился постепенно нашим миром, воздух любви».

Странствия Дурова, ищущего свой жанр, удваиваются в повести вставными эпизодами — «сценами», в которых не то сам Дуров, не то его двойник-автор представляют «жанр» изнутри. В этих «сценах» волшебный «жанр» прямо отождествляется с изнанкой литературного творчества (что есть рифма в прозе, медитация артиста, работа над романом в Венеции и т. д.). Характерно, например, что в «сцене» о рифме автор то и дело рифмует, а в Венеции работает над романом о том, «как я работал над романом в Венеции».

В измерение поисков «жанра», поисков чуда входят и многочисленные персонажи повести. Причем входят не как объекты дуровских манипуляций, а как вполне самостоятельные творцы. Все они руководствуются в своих поступках не практической, а фантастической, подчас сугубо художественной логикой. Как «золотоискатель» Леша Харитонов, воплотивший мечту о поездке из Тюмени на море в «чуде на колесах» — автомобиле, собранном на свалке. Как Мамадя, где автостопом, а где и пешком пересекающая всю Россию, чтобы помирить дочку с мужем. Причем литературный артистизм Мамани подчеркивается такой, например, ее характеристикой:

Так она обыкновенно бормотала, и каждое словечко в ее несурезице играло для нее, будто перламутровое, в каждом, по сто раз повторенном, видела она какую-то особую зацветку. Мамадя любила слова. В этой тайне она и самой себе не признавалась.

В этом контексте и эфемистически переданный мат слесаря Ефима Михина звучит как сложно аллитерированная авангардистская заумь. Поэтический импульс под оболочкой казенных слов движет и Алкой-пивницей, разыскивающей своего непутевого возлюбленного, который в свою очередь, любя и желая ее, иррационально от нее уходит, в конце концов уплывая в холодное море, причем его финальный монолог стилизован под джойсовский поток сознания. Случайно встреченный лабух оказывается музыкантом из теплых джаз-сейшн (что для Аксенова абсолютный эквивалент поэзии). А курортная знакомая Дурова вполне профессионально оживляет подбитого нырка, т. е. опять-таки совершает чудо. Этот ряд примеров можно длить и множить. Причем здесь случайные персонажи, во-первых, не только воспроизводят готовые образцы социалистического масскульта, но и, как правило, вопреки им ищут свой собственный поэтический «жанр». Во-вторых, даже и творчество в рамках заготовленных клише (как у лейтенанта Жукова или Алки-пивницы, например) не вызыва-

ет у Дурова высокомерного отстранения — и это тоже способ поисков «жанра». Дуров может как бы «прислоняться» к чужому творческому импульсу, например, завершая рушащуюся на глазах мечту Леши Харитоновна явлением «розового айсберга» среди теплого моря либо покупая у Аркадиуса любительское стихотворение, которое подтолкнет его к поездке в Долину. Однако он по-прежнему не находит своего собственного жанра, *своего чуда*, которое бы смогло оправдать его поиск.

Причины этого расхождения внятно не артикулируются. Они носят в повести скорее чисто метафизический, чем социальный или психологический характер. Так, весьма существенным представляется возникающий в первой главе образ пространства: «Меня сейчас уже волновала не разбитая машина, не мужское достоинство и не продолжение пути, а некоторая дырявость пространства. Я вдруг стал обнаруживать вокруг прорехи, протертости, грубейшее расползание швов». Это описание может служить мотивировкой фрагментарной разорванности повествования «Поисков жанра». Но не только. «Жанр», в истолковании Дурова, нацелен на «чудо массового доверия, раскрытия», что прямо ассоциируется со сновидением на площадке ГАИ и откровениями «послесмертной» Долины. Однако совершенно противоположную — отчуждающую — семантику воплощает важнейший символ повести: Джоконда, закрывающая ладонью свою знаменитую улыбку от Аркадиуса. Вот — чудо, возможное в расползающемся пространстве:

Боль наполнила грудь и живот Аркадиуса. Боль и смятение держались в нем те несколько минут, что он шел мимо портрета. Он понимал, что ладонь Джоконды — это чудо и счастье, которого хватит ему на всю жизнь, хотя в линиях судьбы он и не успел разобраться из-за подпиравших сзади тысяч, стремившихся к Улыбке.

В «Бочкотаре» возникало пусть сказочное, но единство персонажей. В «Поисках жанра» даже такое единство невозможно. Эта повесть о сказочной игре в расползающейся по швам, распадающейся на дискретные сюжеты реальности.

Дуров, как и любой аксеновский Художник, взывает мировой гармонии, на меньшее он не согласен: «...эй ты, Дуров, попробуй применить свой шарлатанский жанр, попробуй найти гармонии — эй, ты боишься?» Но после того как утопия преобразования мира превратилась в сказочную фикцию, творен может осуществить свое стремление к гармонии только за пределами жизни, то есть в смерти. Вот почему «поиски жанра» в конечном счете оказываются поисками смерти: ведь даже в обреченном на гибель лагере гляциологов последние адепты «жанра» собираются, повинаясь каждый своему внутреннему импульсу, а не по чьей-то злой воле. И подлинное явление чудес происходит только в «истинной Долине» — долине после смерти.

Так возникает своего рода потусторонний утопизм «Поисков жанра». Чем-то он, конечно, напоминает о романтическом двоемирии и еще больше об «уходах» набоковских героев (Лужин, Мартын Эдельвейс, Цинциннат Ц.). Аксеновский Павел Дуров в действительности тоскует по утопии, то есть по целостному воплощению мечты в реальность. Невоплотимость этой утопической целостности и порождает сказочный образ «истинной Долины». Разорванный образ реальности предстает с этой точки зрения как псевдо-, а точнее, антисказка, как руины распавшегося на асимметричные осколки глобального утопического проекта.

И в романе «Ожог» (первая публикация в 1980-м, написан в 1969—1975 годах) многочисленные Аполлинарьевичи вновь сливаются в единого героя, Последнего Пострадавшего, лишь на пороге и за порогом небытия, только здесь обретая Бога. В жизни же они, писатель Пантелей, физик Куницер, врач Малькольмов, скульптор Хвостищев, джазист Саблер — братья не по крови, а по таланту и по судьбе (их отчество явно произведено Аксеновым от Аполлона — бога искусств), объединенные общей для всех нятерых памятью колымского мальчика, сына «врагов народа» Толи фон Штейнбока, разлучены, почти не знают друг друга, в одиночку пытаются одолеть наваливающуюся тяжесть эпохи, предательство друзей, сгущающуюся безнадегу.

Парадоксальность аксеновского романа видится в том, что, несмотря на пестроту сюжетных ситуаций, все они сводятся к повторяемым коллизиям: предательство друга (недаром фамилии друзей-предателей во всех пяти сюжетных линиях производны от слова «серебро», «сребреники» — диссидент Аргентов, медик Зильберанский, писатель Серебряников, художник Серебро, музыкант Сильвестр), встреча с бывшим КГБ-шным палачом Чепцовым, теперь насилующим свою приемную дочь, разговор в Риме с бывшим героем подпольного Магадана, колымским Ринго Кидом, сумевшим сбежать с чукотских урановых рудников через Берингов пролив в Америку и после многих приключений ставшим католическим патером; отчаянная «развязка» после мучительного воздержания от алкоголя; гонка за романтической возлюбленной — Алисой Фокусовой, Алиной Беляковой, польской нолоняжкой в колымском этапе... Герои «Ожога» пробуют разные варианты выхода из замкнутого круга — через карнавальное веселье «мужского клуба», через безоглядную любовь, через смирение в творчестве, через участие в диссидентском движении, через прощение собственных врагов и даже через поиски бога. Каждый из этих вариантов по-своему силен и убедителен (кроме, может быть, диссидентства, в котором Аксенова путает призрак большевистской партийности, нетерпимости, подозрительности). Характерно, что после того, как все пять Аполлинарьевичей совершают свой главный выбор, все они наконец встречаются в камере предва-

рительного заключения, где все видят общий сон — «кучу разноцветных котят на зеленой мокрой траве». Общий сон, как и в «Бочкотаре», символизирует обретенное утопическое единство. Но здесь это единство окрашено в горькие тона: каждый из Аполлинарьевичей так или иначе потерпел сокрушительное поражение как творец, как художник — открытая Куницером формула закладывает основания для нового оружия массового поражения; найденная и собранная Малькольмовым «лимфа Д» (материализация творческого дара, таланта, души) потрачена им на реанимацию палача; любимая скульптура Хвостищева — огромный динозавр, названный им «Смирение», — покидает мастерскую и вместе с советскими танками отправляется топтать «пражскую весну»; а писатель Пантелей (самый автобиографический из Аполлинарьевичей) убеждается в том, что реализовать свои проекты он может только в сотрудничестве с предателями и подателями.

П. Вайль и А. Генис определяют «Ожог» как «историческое полотно краха и исхода... В “Ожоге” надежд больше не осталось. Аксенов старательно и дотошно проверил все возможности. Его герои прошли всеми путями. Для них больше места нет»<sup>1</sup>. Похожий диагноз ставит и Игорь Серебро, оставшийся на западе художник, один из лидеров «новой волны», «оттепельного» либерализма, добившийся права на выезд многолетним тайным сотрудничеством с КГБ (фигура, явно списанная с писателя Анатолия Кузнецова): «Жизнь в нашей стране становилась все более удушливой после политических процессов, после оккупации Чехословакии и возрождения духа сталинизма. <...> Все наше движение шестидесятых годов погибло, новая волна превратилась в лужу».

В последней части романа глухо намекается на то, что все герои либо умерли одновременно, либо покончили с собой, не в силах принять собственное творческое поражение. Однако их вполне логично вытекающая из всего предыдущего сюжета романа гибель лишь *объявлена*, а пестрая, непутевая, хаотичная, но такая притягательно-узнаваемая, залихватская, горько-веселая жизнь *показана*. Возникающий дисбаланс определяет особую, не идеологическую, семантику «Ожога». Если Аксенов пытается изобразить бывших героев поколения «шестидесятых» чуть ли не коллективной реинкарнацией Иисуса Христа, сторающимися от любви и окруженными иудами и палачами, то стилевая пластика романа передает атмосферу нескончаемой оргии, где пьянка, секс, воспоминания, дружба и предательство, творческие восторги и оргазмы, высокая поэзия и грубая проза смешались в одно нерасторжимое

---

<sup>1</sup> Вайль П., Генис А. Разгром: История эмиграции писателя Аксенова // Современная русская проза. — С. 89.

варево — дисгармоничное, но органичное, как сама жизнь. Аксеновский стиль воплощает праздничную атмосферу нескончаемого пира, с его вседозволенностью и неудержимостью, но это пир во время чумы. Писатель и его герои жадно хватаются за все радости, которые подбрасывает им жизнь, но их жадность объяснима чувством скорой потери (как у Высоцкого: «Хоть немного еще постою на краю!..»). Риторические поиски абсолютного идеала, утопического братства, уравниваются в этом романе *поэтизацией жизненного хаоса как единственной формы свободы*, достигаемой для потерпевшего поражение поколения «оттепельных» романтиков. Этот пафос свободы через хаос возникает в «Ожог» как бы поверх сложно построенной конструкции авторской идеологии, помимо авторских намерений, реализуется в стилевой атмосфере и сюжетной динамике (зигзагообразной, рваной, асимметричной). Именно невозможность воплотить романтический идеал сближает прозу Аксенова с постмодернистской эстетикой хаоса. В сущности, и «Затоваренная бочкотара», и «Ожог» могут быть рассмотрены как переходные формы между эстетикой гротескного реализма и постмодернизмом.

Характерная для постмодернистской философии критика утопических идеологий и вообще всяких проектов глобальной гармонии достигает наивысшей точки в таком романе Аксенова, как «**Остров Крым**» (1981). Объектом критики здесь становится не советская идеологическая утопия и не утопия обновления социализма, присутняя «оттепель». Нет, здесь в центре внимания оказывается утопия, построенная на таком благородном фундаменте, как традиции русской интеллигенции, как ответственность интеллигента за судьбы народа и вина интеллигента перед народом за то, что он, интеллигент, живет лучше, чем народные массы. Именно этот освященный всей русской классикой социально-психологический комплекс — «комплекс вины перед Россией, комплекс вины за неучастие в ее страданиях» — движет потомственным русским интеллигентом Павлом Лучниковым, сыном белогвардейского офицера, одним из самых блестящих представителей интеллектуальной элиты Острова Крым — географически и политически отделившейся от СССР части России. Вместе со своими друзьями Лучников основывает Союз Общей Судьбы, призывающий к воссоединению с СССР. Цель Лучникова — поделиться с русским народом всеми теми богатствами и достижениями, которые скопились на маленьком осколке русской земли, не знавшем коммунистического рабства. Как формулирует он сам: «сытое прозябание на задворках человечества или участие в мессианском пути России, а следовательно, в духовном процессе нашего времени». Здесь слышатся ноты мессианизма, жертвенность и возвышенная готовность бросить все



ради духовного совершенства — качества, всегда окруженные почетом в русской культурной традиции. К сожалению, этот план удается осуществить, и цветущая Крымская республика погибает под гусеницами советских танков, а Лучникову, верному «жертвеннической идее», остается только хоронить своих любимых.

Изображение Острова Крым, острова счастья и свободы, острова «О' Кей», выдает тоску самого Аксенова по утопии. Как думает Виталий Гангут, один из советских «шестидесятников», кинорежиссер, эмигрант, друг, а потом оппонент Лучникова, «Остров Крым принадлежит всему их поколению... это как бы воплощенная мечта, модель будущей России». Этой, как всегда у Аксенова, избыточной утопии, противостоит жесткий образ Советской России — с цекистскими саунами, с наступающим фашизмом, с вездесущим портретом печенег в маразме, с абсурдными лозунгами и пустыми прилавками. Но, оказывается, что Остров Крым нужен «совку» не меньше, чем западному миру: для советских боссов это комфортный мир привилегированных радостей, удобный политический и экономический буфер, источник валюты, импорта, информации и т. п.

Так что Лучников со своим «истерическим идеализмом» не понятен не только крымским консерваторам, вроде членов «Волчьей сотни», не только тайным советским либералам, вроде Виталия Гангута, но и умным коммунистическим аппаратчикам, вроде Марлена Кузенкова, сотрудника КГБ и страстного патриота Крыма и крымских свобод в одном лице. Лучников противостоит всем, но добивается победы, которая в свою очередь оборачивается страшной трагедией.

Аксенов скорее симпатизирует своему герою, чем смеется или издевается над ним. Лучников воплощает для него последовательно свободное сознание, не боящееся идти против течения, не признающее логику «кто не с нами, тот против нас». Лучников интеллектуально честен — он не хочет примириться с самодовольством и ложью сытого общества в той же мере, в какой он не принимает советской лжи. Лучников — быть может, лучший и самый свободный из всех аксеновских романтиков-идеалистов, начиная еще с «Коллет». Но «Остров Крым» — это горькая антиутопия романтического идеализма. Готовый к самопожертвованию во имя России, Лучников приносит в жертву сотни человеческих жизней: именно он, с его наивной верой в обновление России, виновен в уничтожении счастливого острова. Верующий в мессианскую роль России, верный комплексу вины интеллигента перед народом, Лучников отдает себя и свой мир на заклятие тупому монстру советской империи, не поддающейся возрождению и отторгающей свободу в любой форме (увы, этот аксеновский диагноз подтверждается историей посткоммуниз-

ма). Стремящийся к абсолютному торжеству совести и справедливости, Лучников ответствен за наступление хаоса и расстрел свободы. В чем причина поражения Лучникова? В его недальновидности? Наивности? Нет, Аксенов именно потому изображает Лучникова «лучшим из поколения», что дело совсем не в его личных недостатках, а в пороках романтического сознания (свойственно всему поколению «шестидесятников») как такового. Романтическое сознание, стремясь во что бы то ни стало воплотить самый возвышенный и благородный идеал в действительность, на самом деле неизбежно рушит жизнь, которая всегда неидеальна и хаотична, но именно потому непредсказуема, увлекательна и свободна.

Напряжение между романтическим сознанием и его деконструкцией, между жадной идеала и упоением веселым хаосом далеко не идеального существования — характерно для всех лучших произведений Аксенова. Не следует забывать и о том, что игровой стиль Аксенова в то же время сам становится ночью для формирования нового утопического дискурса — его можно определить как нравственную утопию свободы. Сочетание этих контрастных элементов и определяет природу аксеновского гротеска.

Исчезновение одной из сторон этого уравнения приводит Аксенова к явным художественным неудачам. Без атмосферы горько-веселого хаоса возникают схематичные аллегории, вроде «Стальной птицы» (1965), «Цапли» (1979) или «Бумажного пейзажа» (1982). Полное освобождение от драматичного диалога с романтическим сознанием приводит к появлению безответственных феерий не самого лучшего вкуса, вроде «Желтка яйца» (1982) или «Нового сладостного стиля» (1997). Аксеновский стиль адекватен гротескной задаче «воплотить хаос с точки зрения хаоса» и гротескному состоянию «нарадикального кризиса». Попытка же создать линейную и однозначную (а точнее, предзаданную, черно-белую) модель исторического процесса, предпринятая Аксеновым в его романном цикле «Московская сага», привела к разрушению органического стиля и внезапно отбросила писателя, всю жизнь сражавшегося с наследием тоталитарной идеологии и психологии, назад в лоно соцреалистического «панорамного романа».

Последний парадокс весьма характерен для гротеска 1970—1990-х годов. Несмотря на восприятие многими авторами из поколения «шестидесятников» советского мира, пронизанного идеологией утопии, как анти- или псевдопорядка, как незаконного и бессмысленного коловращения, гротеск предстает формой диалога с этим дискурсом и даже, больше того, внутренне нацелен на освобождение и обновление утопизма. Это очень своеобразный гибридный феномен, без которого картина современной русской литературы была бы существенно неполной.

## 4. Карнавальный гротеск

### 4.1. Юз Алешковский

В русской словесности 1960—1980-х годов не найти более карнавального писателя, чем Юз Алешковский (р. 1929). Поэтика телесного низа, «трущобный натурализм», эксцентричность сюжета и стиля, опора на площадное слово, кощунственная профанация официальных догматов и символов веры, комические гротески и вообще «исключительная свобода образов и их сочетаний, свобода от всех речевых норм, от всей установленной речевой иерархии» (Бахтин) — словом, все важнейшие компоненты карнавальной традиции, вплоть до лафоса противостояния «односторонней и хмурой официальной серьезности», проступают в прозе Алешковского с исключительной четкостью и, главное, совершенно органично, естественно и не натужно. В контексте карнавализации вполне рядовыми выглядят те качества поэтики Алешковского, которые сначала вызывали шоковое неприятие, а затем шквал аплодисментов: допустим, интенсивное использование «благородных кристаллов мата, единственной природной и принадлежной части русского языка, сохранившейся в советском языке» (А. Битов). Другое дело, что мат у Алешковского приобретает значение особого рода антистиля: сталкиваясь с версиями официального, советского языка (литературными, бюрократическими, политическими или утопическими), он пародирует, снижает, подрывает и в конечном счете отменяет власть советского идеологического мифа над сознанием героя. Как пишет А. Архангельский: «принципиальная неканоничность авторской позиции и показная “нелитературность” Алешковского — все это звенья одной цепи, ибо перед нами автор, заведомо настроенный враждебно по отношению к любому мифу — историческому ли, философскому ли, языковому ли — независимо от его “идеологического наполнения” и потому расшатывающий литературные прикрития мифологизированного сознания»<sup>1</sup>.

Герой прозы Алешковского вполне типичен для литературы «шестидесятников». С одной стороны, это «простой человек», *народный нонконформист*, носитель грубой правды о жизни. С другой — это, как правило, *прямая жертва советской системы*, не питающая иллюзий насчет ее сущности. Однако в героях-повествователях таких повестей Алешковского, как «Николай Николаевич» или «Кенгуру», нет ничего жертвенного, страдальческого, что напоминало бы о солженицынском Иване Денисовиче или шаламовских зэках. Герои Алешковского победительно уверены в себе и

<sup>1</sup> Архангельский А. <Предисловие> // Дружба народов. — 1991. — № 7. — С. 6.

наступательно энергичны, чем вызывают ассоциацию со «звездными мальчиками» молодежной прозы. Герой Алешковского, как и многие «оттепельные» персонажи, отчаянно и весело бьется с «сукоединой» системой вроде бы за сущую мелочь — за свое человеческое достоинство. Но парадоксальные законы карнавальской традиции так преломляют эту типичную для «шестидесятников» коллизию, что у Алешковского человек чувствует себя в полной мере человеком лишь в ситуации крайнего унижения и расчеловечивания: ставши подопытным животным для научных экспериментов («Николай Николаевич») или убедившись в том, что он и есть «моральный урод всех времен и народов» («Кенгуру»), упившись до потери человеческого облика и претерпев изнасилование от собственной же жены («Маскировка») или оказавшись в дурдоме («Синенький скромный платочек»)...

Наконец, у Алешковского все пронизано неистовым антирежимным пафосом, но опять-таки формы, в которые отливается этот сквозной подтекст всей шестидесятнической литературы, подсказаны логикой карнавализации. Это, во-первых, фейерверки пародийно снижающих перифразов коммунистического дискурса типа: «Гражданин генсек, маршал брезидент Прежнев Юрий Андропович!», «У Крупской от коллективизации глаза полезли на лоб» или «Враг коварно перешел границу у реки и сорвал строительство БАМа. Смерть китайским оккупантам! Не все коту масленница! Головокружение будет за нами!» Во-вторых, и это, пожалуй, важнее — у Алешковского заидеологизированная действительность приобретает свойства абсурдистской фантазмагии: чего стоит только показательный процесс по делу о зверском изнасиловании и убийстве старейшей кенгуру в Московском зоопарке в ночь с 14 июля 1789 года на 5 января 1905 года («Кенгуру»). Эти гротески не лишены известного эпического размаха: все персонажи Алешковского — люди в высшей степени исторические. Так, Николай Николаевич из одноименной повести попадает в круговорот борьбы с «вейсманизмом-морганизмом», Фан Фаныч из «Кенгуру» играет немалую, хотя и теневую, роль в отмене нэпа, встречается с Гитлером, влияет на ход Ялтинской конференции, выступает подсудимым на юбилейном показательном процессе, водит знакомство с Н. Г. Чернышевским; алкащи из «Маскировки» творят историю застоя; Леонид Ильич Байкин из «Синенького скромного платочка» имеет самое прямое отношение к могиле неизвестного солдата в Александровском парке; трагикомическую картину октябрьского переворота воссоздает Фрол Власыч Гусев, имевший личные беседы с Разумом Возмущенным, который, как водится, был в Смертний Бой идти готов, а заодно ограбил бедного ветеринара («Рука»); наконец, пьяный участковый из «Рур» произносит пророчество о грядущей эре «перестройки и гласности»...

Все десятилетия советской истории неизменно рисуются Алешковским как псевдожизнь, как *маскировка* реальных и нормальных качеств бытия — отсюда и фантазмы, и гротеск, и абсурд. В серьезно-смеховом мире Алешковского есть только одна, но зато освященная древней традицией, сила, неподконтрольная историческому маразму, а значит, свободная по своей сути — это величественные и простые законы природного существования, жизни Плоти, в буквальном смысле «большого родового народного тела, для которого рождение и смерть не абсолютные начало и конец, но лишь моменты его непрерывного роста и обновления» (Бахтин). В этом главный художественный смысл щедрой «поэтики телесного низа» в прозе Алешковского, причина победительной жизнестойкости таких героев этой прозы, как, например, бывший вор-карманник, затем донор спермы и половой гигант Николай Николаевич: его правда — правда природной нормы бытия, и потому его цинизм нравственнее официальной морали, его грубость целомудреннее, чем государственное хамство. У Алешковского вообще довольно часто встречаются ситуации конфликта плоти и разума — скажем, бунт левой ноги Сталина против своего владельца («Кенгуру»). Но всегда и неизменно именно плоть торжествует в этом споре, именно физиология оказывается последним прибежищем истинной мудрости<sup>1</sup>.

Однако, как известно, философия карнавальности предполагает невозможность последнего слова о мире, принципиальную незавершенность и незавершимость истины, претерпевающей череду непрерывных метаморфоз. Именно такие качества определяют глубинную близость этой поэтики к эстетике постмодернизма, акцентирующей незавершимость диалога с хаосом. У Алешковского же семантика карнавальности претерпевает радикальную трансформацию. Алешковский по природе своего таланта *моралист*, твердо знающий истину и передающий это уверенное знание своим любимым героям, которые в патетические моменты, иной раз даже утрачивая характерность речи, вещают непосредственно голосом автора. Примечательно, что у Алешковского диалогичность всегда носит сугубо формальный характер: это либо обращение к условному и, главное, согласно молчащему собеседнику («Николай Николаевич», «Кенгуру», «Маскировка»), либо налицо действительное столкновение двух правд и позиций, но при этом одна из них обязательно окружена искренним авторским сочувствием, а другая столь же явно дискредитируется и осмеивается. Так, к примеру, происходит в «Синеньком скромном платочке», где «скорбная повесть» жизни Леонида Ильича

---

<sup>1</sup> Подробный анализ этого мотива в творчестве Алешковского см.: Майер Присцилла. Сказ в творчестве Юза Алешковского // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. — СПб., 1993. — С. 526—535.

Байкина перемежается письмами и обращениями Влиуля, соседа Байкина по дурдомовской палате, который считает себя Лениным и довольно точно воспроизводит мифологизированный ленинский стиль («Пора уже сказать нефтяным шейхам всех мастей: шагом марш из-под дивана...»; «Передайте привет Кастро-Кадафи. Это глыба. Матерый человечисше»). Монологичность художественных конструкций Алешковского сказывается и в том, как *всякий образ, всякое сюжетное построение обычно доводится до символа, до однозначной аллегории, так или иначе иллюстрирующей антитезу мудрой Натуры и патологичной Системы*. «Белеет Ленин одинокий, замаскированный, а на самом деле под грунтовкой и побелкой Сталин. Да!» Интересно, что фактически все несчастья и страдания героев объясняются у Алешковского исключительно социальными причинами, а именно — сатанинской властью «гунявой и бездушной Системы». Даже когда в «Маскировке» жена, уставшая от беспросветного пьянства мужа, «отхарит» его, спящего на скамеечке, искусственным членом, то Алешковский так выстроит сцену, что будет ясно: на самом деле герой, он же народ, изнасилован коммунистической системой. Недаром пока страдалец Федя спит, не замечая коварных происков супруги, ему снится сон про птицу-тройку, в которой коренник — Маркс, пристяжные — Энгельс и Ленин, а кучер — Сталин. Недаром первое, что Федя слышит, проснувшись, это: «От Ленина до ануса пострадавшего — восемь метров... от Маркса-Энгельса — сорок»; недаром и материал, из которого изготовлен искусственный член, именуется не как-нибудь, а «политбюроном». И так далее. Таких социальнo-политических «ребусов» в прозе Алешковского более чем достаточно.

Все это ощутимо стискивает границы карнавальнoй игры и карнавальнoго мироощущения. Карнавализация не приводит к деиерархизации картины мира: одна иерархия, официальная, сменяется на другую, неофициальную, одна утопия вытесняет другую. В сущности, именно *«телесный низ» служит у Алешковского основанием для художественной утопии — утопии неодолимой никаким режимом человеческой природы*. Она, эта утопия Алешковского, как правило, и торжествует в финале каждого его произведения. Причем характерно, что и эта утопия носит мифологический характер, претендует на универсальность и вневременную масштабность.

Особенно заметна такая редукция карнавальнoй семантики на центральном образе всей прозы Алешковского — *образе народа*. Вроде бы подлинно амбивалентный народный герой, грешник и плут, смеющийся над миром и над собой, претерпевающий унижения и умеющий даже в самых беспросветных ситуациях оставаться в полной мере живым — к финалу произведения непременно обретает у Алешковского Главную Истину, изначально

известную автору, и становится однозначным (и весьма плоским) праведником. Так уже было в «Николае Николаевиче», где бывший урка вдруг открывал в себе страсть к сапожному делу и вступал в «новую жизнь», как положено, благословленный мудрым старцем-академиком: «Умница! Умница! У нас и сапожники-то все перевелись! Набойку набить по-человечески не могут. Задрочились за шестьдесят лет. Иди, Коля, сапожничать. Благословляю».

Несколько более сложная картина в «Синеньком скромном платочке», одной из лучших работ Алешковского. Герой этой повести, по воле тяжких обстоятельств из Петра Вдовушкина ставший Лней Байкиным, несмотря на смену имени, в сущности, неизменен от начала до конца. От фронтového окопчика и до «застойной» психушки он твердо ненавидит «советскую крысиную власть» с ее вождями и комиссарами и свято верит в ЖИЗНЬ, неотменимую, изуродованную, горькую и величественную (художественным эквивалентом этой философской темы становится в повести музыкальный мотив — песня о «синеньком скромном платочке»). Жизнь Вдовушкина-Байкина превращается в необычное — земное — житие праведника, неутомимо сражающегося с бесом, чья харя постоянно выглядывает из-за плеча очередного парт- и совфункционера (потому-то Байкин и именует их всех одинаково — Втупякиными); а муки он терпит во имя грешных ценностей людского бытия, сам, лишаящийся постепенно всего, что смысл и оправдание этого бытия составляет, — дома, жены, детей, даже собственной биографии...

Но «Синенький скромный платочек» — это как раз то исключение, которое подтверждает правило. Не случайно в «Маскировке», «Руке», «Ру-ру», написанных, как и «Платочек», на рубеже 1970—1980-х годов, вновь торжествует схематизм лубка: и здесь мужики с партбилетами в кармане, исправно служившие привычно ненавидимой ими власти, вдруг, под занавес, превращаются в таких бунтарей, таких диссидентов... Эта метаморфоза никак не поддается оправданию даже карнавальной художественной логикой. Да, утопизм изначально присутствует в карнавальной поэтике<sup>1</sup>, но, становясь художественной доминантой этой поэтики, он явственно упрощает ее семантику.

Характерно, что из всех карнавализованных жанров поэтика Алешковского наибольшее влияние испытала со стороны анекдота (что, кстати, характерно и для Войновича, Искандера, Жванецкого). Собственно, и главные, и боковые сюжетные линии многих книг Алешковского по сути своей анекдотичны. Известно, что одна из ветвей романа вырастает из анекдотической традиции.

---

<sup>1</sup> Об утопической природе карнавала, разыгрывающего «лучшее будущее, “золотой век” человеческой свободы», см.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 91—92.

Однако у Алешковского происходит следующее: анекдот обрастает подробностями и ответвлениями, удлиняется иной раз до неудобочитаемого состояния (случай «Кенгуру»), но, увы, так и не становится романом. Почему? Вероятно потому, что художественная философия, которой руководствуется Алешковский, не охватывает *многообразной* сложности мира. Получающаяся в итоге картина мира оказывается однокачественной, плоскостной, а не объемной — и потому не романной.

Отталкиваясь от бахтинской антитезы «эпос — роман», вернее будет сказать, что Алешковский во всем своем творчестве, начиная с легендарных, впитанных фольклором песен («Товарищ Сталин, вы большой ученый...», «Окурочек»), создал необычный, «смеховой» эпос советской истории. В принципе по своему масштабу этот эпос сравним с «Красным Колесом» Солженицына. Так сходятся крайности жанрово-стилевого процесса 1970—1980-х годов. Если все и особенно позднее творчество Солженицына несет на себе отчетливую печать «леденящей окаменелой серьезности» (Бахтин), то Алешковский строит художественный мир, который вполне может быть признан карнавальным, «низовым» двойником прозы Солженицына. Но и в случае Солженицына, и в случае Алешковского осуществляется единая стратегия монологизма. Отсюда и поглощение карнавализации утопичностью, и превращение игрового стиля в условно-аллегорический, и доминирование эпической модели над романной.

## 4.2. Владимир Войнович

Эпическая модель мира лежит и в основе дилогии Владимира Войновича (р. 1932) «**Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина**» (состоящей из двух книг «Лицо неприкосновенное», 1963—1970, и «Претендент на престол», 1979), которую сам автор обозначил как «роман-анекдот в пяти частях». Исследователями отмечена тесная связь романа Войновича прежде всего с *традициями карнавального юмора и волшебной сказки*<sup>1</sup>.

О карнавальной традиции напоминают многие черты «Чонкина» и в первую очередь постоянно повторяющийся ритуал увенчания-развенчания. Он легко прослеживается на судьбе самого Чонкина, которого сначала награждают орденом за преданность воинскому долгу (охранял никому не нужный самолет, отбивая атаки «превосходящих сил противника» — районного НКВД и

<sup>1</sup> См.: *Beraha Laura*. The Fixed Fool: Raising and Resisting Picaresque Mobility in Vladimir Voinovich's Chonkin Novels // *Slavic and East European Journal*. — Vol. 40. — No. 3. — P. 475—493. *Halimur Khan*. Folklore and Fairy-Tale Elements in Vladimir Voinovich's Novel «The Life and Extraordinary Adventures of Private Ivan Chonkin» // *Ibidem*. — P. 494—518.



целого полка, присланного для борьбы с «Бандой Чонкина»), но тут же лишают награды и арестовывают. Чонкина, которому во время службы в армии доверяли только ходить за скотиной, объявляя князем Голицыным и тайным «претендентом на престол» (на основании того факта, что в деревне, где родился Чонкин, ходил слух, что мать «нагуляла» Ваню с проезжим поручиком Голицыным). Правда, это мнимое возвышение связано с реальным унижением — Чонкина судят показательным судом как «врага народа». Но одновременно с приказом расстрелять Голицына ввиду наступления немецких частей, приходит приказ доставить героического солдата Чонкина лично к Сталину для награждения. Парадоксальным образом выходит, что Чонкин, не желая того, спас Москву и всю Россию, так как Гитлер приказал головным частям германской армии повернуть от Москвы в сторону райцентра Долгова, где томился в тюрьме Голицын-Чонкин, в тот самый момент, когда Москва могла легко быть захвачена.

Но такие «русские горки» характерны для всего советского мира в изображении Войновича. Никто не застрахован от стремительного поворота колеса фортуны. Ничто не устойчиво. Вот почему всемогущий капитан НКВД Миляга после того, как бежит из чонкинского плена, не может понять, в чьи руки он попал, и на ломаном немецком языке объясняет, что-де «их бин арбайтен ин руссиш гестапо», и уже, казалось бы, разобравшись, что к чему, выпаливает: «Хайль Гитлер!» — за что платится жизнью. Но его метаморфозы на этом не кончаются: после смерти его решают объявить героем, устраивают торжественные похороны, но по недосмотру вместо его костей в гробу оказываются череп и кости мерина Осоавиахима, что и обнаруживается в момент «выноса тела». Верный Сталину НКВДешник превращается в гестаповца, затем в предателя; затем в героя, а затем вообще — в мерина! Что ж удивительного в тех превращениях, через которые проходят другие персонажи романа: избитый еврей-сапожник оказывается Сталиным, несчастный председатель колхоза Голубев получает реальную власть, только попав в тюремную камеру, где от страха пытается следовать «блатным» правилам и воспринимается окружающими как всемогущий «пахан»; секретарша при НКВД Капа, с которой не спит только ленивый, оказывается Куртом, тайным агентом Канариса; редактор партийной газеты Ермолкин в момент скандальных похорон Миляги вдруг понимает, что он тоже лошадь, и, обезумев, тянется к вымени мамы-кобылы, за что и получает смертельный удар копытом по голове; превращения же скромной доярки Люшки Килиной в «видного общественного деятеля», только для кинохроники приближающейся к коровам, лейтенанта Филиппова в «агента Курта», а секретаря райкома Ревкина в организатора антикоммунистического заговора не менее «карнавалыны», хотя и гораздо более типичны.

*Карнавальные «перевертыши» в романе Войновича целиком относятся к сфере власти.* Парадоксальность его художественной концепции состоит в том, что карнавальная неустойчивостью в его изображении обладает именно официальная сталинская культура (тогда как классический карнавал, как известно, противопоставлен официальной серьезности). Это карнавал тоталитарного провозглашения, в котором народ по мере сил старается не принимать участия. Глубоко характерна сцена, когда редактор районной партийной газеты впервые при свете дня возвращается домой и попадает на барахолку («хитрый рынок»):

Люди, которых видел Ермолкин сейчас, слишком уж оторвались от изображаемой в газетах прекрасной действительности. Они не были краснощеки и не пели веселых песен. Худые, калеченные, рваные с голодным и вороватым блеском в глазах, они торговали чем ни попадя: табаком, хлебом, кругами жмыха, собаками и кошками, старыми кальсонами, ржавыми гвоздями, курами, пшенной кашей в деревянных мисках и всяческой ерундой.

Ермолкин получает предсказание на будущее от ученого попугая, ему предлагают купить «дуру» — т. е. противотанковое ружье, наконец, к нему пристает проститутка. Ошарашенный Ермолкин возмущенно отказывается: «Я коммунист! — добавил он и стукнул себя кулаком во впалую грудь». Однако реакция публики явно превосходит его ожидания:

Трудно сказать со стороны, иа что Ермолкин рассчитывал. Может, рассчитывал на то, что, услышав, что он коммунист, весь «хитрый рынок» сбегится к нему, чтобы пожать ему руку или помазать голову его елеем, может, захотят брать с него пример, делать с него жизнь, подражать ему во всех начинаниях.

— А-а, коммунист, — скривилась девица. — Сказал бы, что не стоит, а то коммунист, коммунист. Давить таких коммунистов надо! — закричала она вдруг визгливо. <...> Девица плюнула ему в спину и, совершенно не боясь никакой ответственности, прокричала:

— Коммунист сраный!

Услышав такие слова, Ермолкин даже пригнулся. Ему показалось, что сейчас сверкнет молния, грянет гром или, по крайней мере, раздастся милицѣйский свисток. Но не произошло ни того, ни другого, ни третьего.

Травестирующее снижение, оплевывание, непочтительность к властям, площадное слово — все это черты карнавальная свобода, состояния, полностью отсутствующего в круговерти официальных развенчаний-увенчаний. Столкновение различных стилизованных пластов: пародийно-цитатного, воспроизводящего поток сознания советского журналиста («делать с него жизнь, подражать во всех начинаниях», «решительный отпор этой враждебной вы-

лазке», «погрязли в частнособственнических настроениях»), и максимально натуралистического — передает еще одно важное отличие между народом на площади и официозным карнавалом. Все метаморфозы и перевертыши в официальном мире опираются на власть слова. Оговорка, опечатка, невинная фразочка типа «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день» (сказанная по поводу начала войны), шутка вождя — все может сыграть роковую роль. Ослышка («Чонкин со своей бандой» вместо «Чонкин со своей бабой») дает толчок для фантастических событий, в которые оказываются вовлечены тысячи людей. Деревенское прозвище «князь» и в самом деле превращает Чонкина в князя Голицына. Фантомность официозного мира, неустойчивость всего и вся как раз и объясняется тем, что он стоит не на земле, а на словах. Кстати, именно поэтому единственному последовательному врагу советской власти «латинскому шпиону» Запятаеву для того, чтобы нанести наибольший вред, «проникнув в партийно-советское руководство», необходимо прежде всего освоить невероятный советский язык («Ну, такие слова, как силисиский-комунисиский, я более или менее освоил и произносил бегло, но когда дело доходило до хыгемонии прилитырата, я потел, я вывихивал язык и плакал от бессилия»).

*Что же касается народного мира, то он весь основан на жизни тела — на простых, не возвышенных, нормальных и естественных потребностях.* О том же Чонкине один из представителей власти снисходительно думает: «Вот жил-был маленький человечек. Ничего от жизни не требовал, кроме куска хлеба, крыши над головой и бабы под боком. Впрочем, ничего плохого не делал». Но, по Войновичу, этого вполне достаточно для нормальной человеческой жизни — и именно этого люди, зависящие от карнавальная власти Слова, оказываются трагически лишены. Всякие попытки навязать или «внедрить» идеологическую доктрину в естественные процессы, как настойчиво доказывает Войнович, приводят к таким комическим результатам, как ПУКС («путь к социализму» — гибрид помидоров и картофеля), над которым тщетно бьется мичуринец Гладышев, и его же изобретение, самогон на дерьме (мотив, получающий продолжение и в других работах Войновича, и в особенности в антиутопии «Москва 2042»). Сцена же на «хитром рынке», как и ряд других аналогичных эпизодов романа (стихийное народное собрание по поводу начала войны, разогнанное властями, или же общедеревенская драка за скудные запасы сельпо как реакция на приказ о всеобщей мобилизации) свидетельствуют о полной несовместимости «официозной» и «народной» реальности, несмотря на то, что и там, и тут разворачивается своего рода бесконечный карнавал.

Поэтому есть существенная разница между превращениями Чонкина и других персонажей романа. Все, кроме Чонкина и Нюры,

стремятся как-то подстроиться под изменения внешних обстоятельств, мимикрировать, иными словами. Именно поэтому, кстати, через весь роман проходит иронический «дарвинистический» мотив: люди превращаются в лошадей, а трудившийся всю жизнь мерин переходит в человеческое состояние и даже касается с заявлением о приеме в партию под подковой. Что же касается Чонкина, то изменяется отношение людей и власти к нему, он же сам никаким изменениям не подвержен. Характерно, что даже в тот момент, когда все уверены в том, что перед ними замаскированный князь Голицын, он нисколько не меняется:

Роль князя ему явно не подходит — как был Чонкиным, так Чонкиным и остался. Маленький, шуплый, лопухий, в старом красноармейском обмундировании, он сидит, раскрыв рот, и крутит во все стороны стриженной и шишковатой своей головой. А по бокам двое конвойных. Такие же лопухие, кривоногие, любого из них посади на его место — ничего не изменится.

Как отмечает канадская исследовательница Лора Бераха, Чонкин обладает особым рода неподвижностью и пассивностью, которая сближает его с фольклорными Иваном-дураком, Емелей-запечником, но в структуре художественного мира романа именно неспособность к мимикрии определяет уникальность и центральное положение этого характера: «В поведении “упорного дурака” есть некоторая двусмысленность: его отказ от изменений часто объясняется его неспособностью к изменениям, но в контексте марксистско-ленинского проекта перековки человеческой личности мудрость неученого и необучаемого дурака приобретает этическую силу. Если Чонкин необразован, значит, его нельзя переучить, если он не может понять лысенковско-мичуринскую теорию о влиянии среды на развитие живых организмов или дарвинскую теорию эволюции, значит, он обладает иммунитетом по отношению ко всем воздействиям внешней среды»<sup>1</sup>. Кстати, именно иммунитетом по отношению к внешней — социальной — среде объясняется тот факт, что и Чонкин и Нюра до встречи друг с другом явно предпочитали общение с животными общению с людьми (про Нюру даже распространился слух, что она «живет» со своим кабаном Борькой). По законам карнавальской логики, «дураки», стоящие на социальной лестнице ближе к скотине, чем к «хозяину природы», наделены человеческими качествами, которых не обнаруживается у более «высокоразвитых» существ: верностью, добросовестностью, преданностью друг другу, честностью.

Однако роль Чонкина не ограничивается неучастием в социальном карнавале. Как и фольклорный дурак, он буквально вы-

<sup>1</sup> *Beraha Laura. The Fixed Fool: Raising and Resisting Picaresque Mobility in Vladimir Voinovich's Chonkin Novels // Slavic and East European Journal. — Vol. 40. — No. 3. — P. 484—485.*

полняет данные ему инструкции, не умея сообразоваться с ситуацией. Ему сказали, что «часовой есть лицо неприкосновенное», и он со всей старательностью «берет в плен» полный состав районного НКВД и не без успеха сражается с целым полком. Неуместность чонкинских реакций вызывает череду комических последствий. Самое главное из этих последствий состоит в том, что в столкновении с Чонкиным, который единственный на социальном карнавале не носит никакой маски («дурак» — это не маска, а его сущность), его партнеры вынуждены действовать не по правилам демагогической/карнавальная игры, а по-настоящему — т. е. без маски. Тут и выясняется, что преданный коммунист Миляга сам не видит никаких отличий между собой и вражиной-гестаповцем, доблестный генерал Дрынов блестяще демонстрирует сносность «из всех возможных решений всегда выбирать самое глупое», арестованный Чонкиным Свинцов вдруг вспоминает о своей мужицкой сущности и сначала с наслаждением работает, убирая картошку, а потом — в конце романа — отпускает приговоренного к расстрелу Чонкина подобра-поздорову. Даже председатель колхоза Голубев — под косвенным влиянием Чонкина — бросает партбилет на стол партийного руководства и уходит спокойно ждать, когда его арестуют.

Фольклористы утверждают, что «сказочный дурак может позволить себе игру в никчемность, может разрешить временно считать себя за дурака... он ощущает себя настолько сильным, что может нозволить себе казаться слабым»<sup>1</sup>. Чонкин себя сильным не ощущает, но его силу чувствуют другие. Так, председатель колхоза после дружеской пьянки говорит Чонкину: «Ты, Ваня, человек очень умный, — пытаясь нашарить в темноте засов, говорил председатель заплетающимся языком. — С виду дурак дураком, а приглядеться — ум государственный. Тебе не рядовым быть, а ротой командовать. А то и батальоном». А во второй книге «Претендент на престол» Сталину и Гитлеру одновременно снится Голицын/Чонкин, причем оба фюрера видят Ваню «огромного роста богатырем». *Его сила состоит именно в отсутствии способности приспособливаться и участвовать в карнавальным метаморфозам фиктивного советского мира. Его сила — в прочности естественной нормы и в иммунитете ко всему, что выходит за пределы материально-телесных интересов.*

Но сила героя оборачивается слабостью романной конструкции. В романе Войновича нет и не может быть взаимодействия между средой и характером центрального героя: конфликт между Иваном-дураком, представляющим естественную норму жизни, и карнавалом советских мнимостей поэтому может быть только

---

<sup>1</sup> Лупанова И. П. «Смеховой мир» русской волшебной сказки // Русский фольклор. — Л., 1979. — Т. 19. — С. 75.

статичным — дурак не способен изменить мир (он может только спровоцировать цепную реакцию абсурда), мир не в состоянии изменить дурака. Вот почему сюжет «Чонкина» распадается на цепь вполне самодостаточных эпизодов, несколько однообразно (такова «универсальность» гротеска у Войновича) раскрывающих «наоборотную» логику советского карнавального мира. Каждый из этих эпизодов может существовать как отдельный рассказ, и большую часть из них легко «вынуть» из романа, не нанеся никакого ущерба ни фабуле, ни сюжету. Во второй книге искусственность конструкции становится еще очевиднее: вся сюжетная линия с мнимым князем Голицыным выглядит неуклюже и натянута. Характерно, что во второй книге Чонкину фактически нечего делать (он бессловесно сидит в тюрьме), и даже Нюра исчезает со страниц романа после тщетных попыток увидеться с Ваней. В конечном счете вторая книга не завершает роман фабульно — немцы входят в Красное, Чонкин отпущен на свободу, неясно, что с Нюрой, но роману некуда продолжаться сюжетно, так как центральный конфликт между Чонкиным и системой государственно-го абсурда полностью исчерпан автором еще в первой книге.

В других своих произведениях Войнович во многом развивает художественные идеи, заложенные в «Чонкине». Так, повести «Иванькиада, или Рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру» и «Шапка» изображают звериную грызню, разворачивающуюся между советскими писателями — творцами той самой словесной реальности, гнет которой изломал жизнь Чонкина. Грызня между совписами идет по разным, но всегда сугубо материальным поводам. Так, в повести «Шапка» (1987) разворачивается бунт литературного «маленького человека» Ефима Рахлина, который всегда писал «про хороших людей», т.е. ничем не нарушал канонов соцреализма, но и подлостей особых тоже не совершал. Когда в Союзе писателей раздают шапки, Ефиму достается шапка из «кота домашнего средней пушистости». Ефима это поражает в самое сердце, и не потому, что у него нет шапки, а потому, что унижительный мех назначенного ему головного убора определяет его место в совписовской иерархии, а следовательно, и в жизни в целом. Между тем логика здесь очень простая: материальные пайки и привилегии прямо соответствуют вкладу Ефима в создание идеологической квазидействительности. Как говорит его покровитель, видный секретарь СП и лауреат всех премий Василий Степанович Каретников:

Ты будешь писать о хороших людях, будешь делать вид, что никакой такой Советской власти и никаких райкомов-обкомов вовсе не существует, и будешь носить такую же шапку, как я? Дудки, дорогой мой. Если уж ты хочешь, чтоб нас действительно уравнили, то ты и другого равенства не избегай. Ты, как я, пиши

смело, морду не воротя: «Всегда с партией, всегда с народом»... Ты думаешь, ты против Советской власти не пишешь, а мы тебе за это спасибо скажем? Нет, не скажем. Нам мало, что ты не против, нам надо за... А тому, кто уклоняется и носом воротит, вот на-кася выкуси! — И поднес к носу Ефима огромную фигу.

Ефим этой простой логики понять не хочет и не умеет. Он кушает Каретникова за палец, о нем говорят по западным радиостанциям, его вызывают «на ковер» в СП, где он тоже не думает каяться, а устраивает скандал, который приводит его к инсульту и смерти. Войнович относится к своему герою с жалостью и насмешкой: Рахлину кажется, что он бунтарь, сражающийся за социальную справедливость, хотя на самом деле он борется за «шинель», за материальный знак «допущенности» к номенклатурным спецблагам. Строгая нормированность материальных благ в соответствии с положением и активностью в ирреальной действительности идеологических (словесных) ценностей, где не имеют значения ни талант, ни нравственные, ни профессиональные достоинства, — вот чего не может понять недалекий, но безвредный Ефим Рахлин.

Странно, что этого не может понять и писатель Войнович из автобиографической и документальной «Иванькиады» (1973—1975). В отличие от Рахлина, Войнович сражается не за знак престижа, а за квартиру (правда, не где-нибудь, а в писательском кооперативе в центре Москвы), и Войнович в конечном счете одерживает победу над «писателем» от КГБ, влиятельным чинушей из Госкомиздата, другом всех начальников, неким Иванько. После долгих угроз, интриг, скандалов квартира, которую должен был получить Войнович (живущий с семьей в однокомнатной) по закону и по решению собрания кооператива, в конце концов достается ему, а не Иванько (у которого уже есть одна двухкомнатная, но он хочет присоединить к ней вторую). Войновича возмущает то, с какой легкостью государственный чиновник пренебрегает всеми правилами и законами. Но на самом деле законы существуют чисто формально, а действует тот самый закон, который четко был сформулирован В. С. Каретниковым из «Шапки»: каждому по активности. Конечно, для советской системы «писатель» Иванько, создавший только одно опубликованное произведение «Тайвань — исконно китайская земля», но зато состоящий «на службе» и не брезгающий никакими, даже самыми грязными, партийными поручениями, важнее и нужнее, чем диссидентствующий Войнович, пускай автор многих книг, пускай пользующийся известностью, но для идеологии даже не бесполезный, а просто вредный! Парадокс «Иванькиады» состоит именно в том, что циничная система, в которой благоденствует Иванько, оказывается не так уж и могущественна, если ее скрытый механизм может сломить настырный писатель Войнович, которого не испугалось поддер-

жать большинство коллег, состоящих в том же кооперативе. Пророческий смысл этого диагноза, высказанного в повести 1975 года, не вызывает сегодня никаких сомнений.

Оказавшись после 1981 года в вынужденной эмиграции, Войнович обнаруживает, что тенденция к замене жизни системой идеологических иллюзий и суррогатов характерна не только для Советской власти, но и для ее самых ярых оппонентов. В антиутопии «Москва 2042» он демонстрирует комическое родство между коммунистической Москвой будущего и доктринами Сим Семыча Карнавалова (в котором легко узнается карикатура на Солженицына). Приход Сим Семыча к власти отменяет коммунизм (к 2042 году уже вобравший в себя православие), но не изменяет тоталитарную природу режима. Двусторонняя направленность гротеска приводит к изменению природы избранного Войновичем жанра: сам Войнович, ссылаясь на мнение К. Икрамова, называет его «анти-антиутопией», а американская исследовательница К. Райен-Хайес, проанализировав «Москву 2042», пришла к выводу, что все классические черты антиутопии (восходящие к Замятину, Хаксли, Оруэллу) воспроизводятся Войновичем с неизменным пародийным «довеском»<sup>1</sup>. Так, скажем, контроль государства за сексуальными отношениями в коммунистической Москве, с одной стороны, приводит к созданию «Государственного экспериментального ордена Ленина публичного дома имени Н. К. Крупской», где посетителям официально предписано заниматься онанизмом, а с другой стороны, к сцене в бане (мужчины и женщины моются вместе), где три мужика вынуждены «скидываться на троих», т. е. соединять три минимальные порции выданного им жидкого мыла в обмен на сексуальные услуги девушки, которой этого мыла не хватает.

В коммунистической Москве зависимость материального от идеологического доведена до своего комического предела: степень потребностей человека определяется степенью его преданности идеологии. Естественно, что «потребности» политической элиты намного превосходят потребности остального населения. Выразительной метафорой Москорепа (Московской коммунистической республики) является тезис о неразличимости «первичного и вторичного продукта» — тезис, который в романе интерпретируется как диктат сознания, т. е. слова, идеологии, доктрины, над материей, от которой в итоге этой операции остаются такие фантомы, как «свинина вегетарианская» в коммунистической столовой или указ воцарившегося Карнавалова «об отмене наук и замене их тремя обязательными предметами, которыми являются Закон

---

<sup>1</sup> См.: *Ryan-Hayes Karen. Dystopia redux: Voinovich and Moscow 2042 // Contemporary Russian Satire. A Genre Study. — Cambridge, 1995. — P. 193—238.*



Божий, Словарь Даля и высоконравственные сочинения Его Величества Преподобного Серафима “Большая Зона”».

Однако Войнович проводит через весь роман и другую, чисто карнавальную, интерпретацию «концепции» первичного и вторичного продукта: неразличимыми в Москорепе оказываются продукты, необходимые для жизни, и отходы, экскременты. Мечта Гладышева о производстве питания из дерьма осуществлена здесь в государственном масштабе. Замена жизни экскрементами, по Войновичу, логично вытекает из попыток идеологически управлять естественными процессами — независимо от того, какая идеология «внедряется», советская или антисоветская, атеистическая или православная. Вполне традиционный по своим эстетическим установкам, Войнович приходит в конечном счете к опровержению таких важнейших постулатов русской культурной традиции со времен протопопы Аввакума, как обязанность Слова активно влиять на жизнь и обязанность жизни послушно следовать Голосу Правды. В этом парадоксальном повороте трудно не усмотреть влияния карнавальной эстетики с ее непочтительностью к авторитетам и незыблемым догматам любого рода, с ее антиидеологичностью и пафосом снижения всего, претеидующего на роль «высокого» и «священного».

### 4.3. Фазиль Искандер

Значение карнавальной традиции для поэтики Фазыля Искандера (р. 1929) подробно обсуждается в монографии Н. Ивановой «Смех против страха, или Фазиль Искандер» (1990). По наблюдениям критика, Искандер воссоздает в своих текстах праздничный, пиршественный аспект карнавального гротеска: в его прозе постоянны сцены пиров и застолий, его сквозной герой — одновременно великий плут и великий тамада. Несколько раз у Искандера встречается сцена веселой смерти, как, например, в рассказе «Колчерукий», где умерший остро слов умудрился подшутить над своим извечным соперником и после смерти. «Жизнь бьет через край, не удовлетворенная обычным стандартом. Торжествуют цветение и роскошь телесного. <...> Веселая праздничность жизни смеется над смертью, над болезнью, побеждая и укрощая их», — пишет критик<sup>1</sup>.

Но, как и у Алешковского и Войновича, карнавально-праздничный мир народной жизни у Искандера разворачивается на фоне самых мрачных десятилетий советской истории. Совмещение ис-

<sup>1</sup> *Иванова Н. Б.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. — М., 1990. — С. 236. Надо отметить, что впервые карнавальная доминанта в поэтике «Сандро» была отмечена и проанализирована П. Вайлем и А. Генисом в статье «Дядя Сандро и Иосиф Сталин» (см.: *Вайль П., Генис А.* Современная русская проза. — С. 19—34).

торического плана с разомкнутой в вечность стихией народного пиришества и создает гротескный эффект.

Искандер начинал как поэт, но славу ему принесла опубликованная в «Новом мире» повесть «Созвездие козлотура» (1966). Написанная как сатира на непродуманные хрущевские реформы (кукуруза, разукрупнение хозяйств, освоение залежных земель и т. п.), она переводила конкретный социальный сюжет в более широкий план: фикциям «тотальной козлотуризации», демагогическим фонтанам и карьерным упованиям, бьющимся вокруг нелепой идеи скрестить горного тура с домашней козой, — противостояли простые и надежные реальности: море, красота девушек, воспоминания о детстве, доброе застолье, здравый крестьянский опыт, дедовский дом в Чегеме, наконец, закон природы, повинаясь которому несчастный козлотур яростно разгоняет предлагаемых ему коз. Гипноз формулировок, политическая кампанейщина, власть «мертвой буквы» (говоря словами Пастернака) — все это оказывается смешной нелепицей, упирающейся в категорическое нежелание козлотура «приписать плодovitое потомство»: «Нэнавидит! — сказал председатель почти восторженно... Хорошее начинание, но не для нашего климата!» Искандер доказывал себе и читателю, что все фантомные построения идеологии и власти в конце концов не могут не рухнуть, ибо им противостоят куда более устойчивые силы — природа и сама жизнь. Искандеровский оптимизм звучал как несколько запоздавший отголосок молодежной прозы, исполненной веры в «неизбежное торжество исторической справедливости».

Оптимистическая вера во всеислие жизни, рано или поздно сокрушающей власть политических фикций, сохраняется и в цикле рассказов о Чике, и в примыкающей к нему повести «Старый дом под кипарисами» (другое название «Школьный вальс, или Энергия стыда»). Здесь естественный ход жизни с ее праздничностью и мудростью воплощен через восприятие центрального героя — мальчика Чика. Однако в этих произведениях гротеск обнаруживается в том, как ложные представления проникают в сознание «естественного» героя («Мой дядя самых честных правил», «Запретный плод»), как трудно усваивается отличие между «внеисторическими ценностями жизни» и навязываемыми эпохой фикциями («Чаепитие и любовь к морю», «Чик и Пушкин»), как интуитивно вырабатываются механизмы парадоксальной защиты от «хаоса глупости» и абсурда («Защита Чика»), как постепенно, через непоправимые ошибки и муки стыда, приходит умение «понимать время» («Старый дом под кипарисами»).

*Самое сложное соотношение между историческими химерами и вековечным укладом жизни обнаруживается в центральном произ-*

ведении Искандера, которое он начал писать в 1960-е, а закончил уже во второй половине 1980-х, — цикле «Сандро из Чегема». Эту книгу нередко называют «романом» (сам Искандер и Н. Иванова) или даже «эпосом» (Ст. Рассадин). Однако перед нами несомненно цикл и далеко не слишком стройный<sup>1</sup>. Интересно, что фактически каждая из новелл, входящих в цикл, представляет собой типичный «монументальный рассказ», состоящий из нескольких микронувелл, варьирующих основной сюжет. Так создается эпическая доминанта цикла (что вновь сближает Искандера с Войновичем и Алешковским). Впрочем, когда в центре рассказа нет эпического характера или эпического события, эта жанровая структура быстро опустошается, вырождаясь в слабоорганизованный набор тематически сходных или, наоборот, ни в чем не сходных, но цепляющихся друг за друга анекдотов. (Этим, на наш взгляд, объясняется художественная неудача таких рассказов, как «Дядя Сандро и конец козлотура», «Хранители гор, или Народ знает своих героев», «Дороги», «Дудка старого Хасана».)

Однако парадокс искандеровского цикла состоит в том, что эпический сюжет, построенный вокруг коллизии «народный мир в эпоху исторического безумия», движется по двум параллельным, но противоположно направленным руслам: дядя Сандро, благодаря своему легендарному лукавству, не только легко проходит через всевозможные исторические коллизии (тут и общение с царским наместником в Абхазии — принцем Ольденбургским, и гражданская война, и встречи со Сталиным, вплоть до хрущевских затей и «застойных» торжеств), но и, как правило, извлекает из них немалые выгоды для себя, в то время как те же самые исторические коллизии практически всем его родным и близким (начиная с его собственного отца и кончая любимой дочерью) несут страдания, утраты и подчас гибель. Почему Искандер выбрал на роль центрального героя не крестьянского патриарха, к

---

<sup>1</sup> В сущности, основа цикла исчерпывается первым томом «Сандро из Чегема» (М., 1989), куда включены наиболее известные рассказы о дяде Сандро плюс прежде запрещенные «Пирь Валтасара», «История молевого дерева», «Рассказ мула старого Хабуга». Эпилогом цикла служат новеллы «Большой день большого дома» и «Дерево детства», помещенные в третьем томе (с ними связана и лирическая тема). Рассказы «Пастух Махаз», «Колчерукий», «Умыкание, или Загадка эндурцев», «Бригадир Кязым», «Молния-мужчина, или Чегемский пушкинист», «Харлампо и Деспина», включенные во второй том, также входят в цикл, хотя и располагаются на его периферийной орбите как разнообразие версий эпических характеров, населяющих Чегем и вышедших из Чегема. Что же касается таких рассказов, как «Хранители гор, или Народ знает своих героев», «Дядя Сандро и раб Хазарат», «Чегемская Кармен», «Бармен Агдур», «Дороги», «Дудка старого Хасана», «Широколобый», «Утраты», «Кутеж трех князей в зеленом дворике», «Джаммух — сын оленя», то они соотносятся с центральным сюжетом цикла, так сказать, по касательной, и их присутствие в цикле явно необязательно, а иной раз и избыточно.

примеру, не отца Сандро — старого Хабуга, оцователя Чегема, одного из тех, на ком земля держится, и не чегемского Одиссея Кязыма? Почему центральным героем Искандер сделал пройдоху и хронического бездельника («Да за всю свою жизнь он нигде не работал, если не считать этого несчастного сада, который он сторожил три года, если я не ошибаюсь?»), всегда присматривающего, «кто бы из окружающих мог на него поработать», хвастуна и враля, «верного своему правилу за большими общественными делами не забывать маленьких личных удовольствий...», нравственно не брезгливого — если б не гнев отца, он бы с удовольствием купил по дешевке дом репрессированных, который ему предлагали как коменданту ЦИКа Абхазии; в самые опасные времена умеющего найти такую дистанцию от власти, когда куски со стола еще долетают, а плетка уже не достает человека? Неужели лишь потому, что главное, хотя и не единственное, достоинство Сандро состоит в том, что он «величайший тамада всех времен и народов», без которого не обходится ни одно уважающее себя застолье?<sup>1</sup> Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратить внимание на то, как характер Сандро соотносится с образом народа, этой мифологизированной категорией, приобретающей реальный вес в атмосфере карнавальная эпичности.

Дядя Сандро отнюдь не выродок в народном мире. В одном из самых идиллических рассказов цикла «Большой день большого дома» запечатлена, как фотография вечности, такая мизансцена: отец Сандро и его братья в поте лица трудятся на поле, его младшая сестра нянчит племянника, женщины готовят обед, а дядя Сандро развлекается бессмысленной беседой с никому — и ему самому тоже — не известным гостем якобы в ожидании геологов. В народном мире Чегема есть стожильные труженики (Хабут) и хитроумные мудрецы (Кязым), есть недотепы и неудачники (Махаз, Кунта), есть вечные бунтари (Колчерукий) и романтики (Чунка), есть стойки (Харлампо) и проклятые изгой (Адамыр, Нури, Омар), есть даже свой Дон Жуан (Марат) и своя чегемская Кармен. Но есть и плуты — Сандро, а в новом поколении куда менее симпатичный Тенгиз. Причем, начиная с «Принца Ольденбургского», одного из первых рассказов цикла, видно, что именно всеобщее плутовство (чтобы не сказать жульничество) даже в сравнительно благополучные времена определяло отношения народа с властью.

И именно *плут оказался наиболее приспособленным к эпохе исторических катастроф*, именно плутовское лукавство позволило

<sup>1</sup> Из одной критической статьи в другую кочует характеристика дяди Сандро как Дон Кихота и Санчо Пайсы в одном лице. Однако такое сравнение скорее дезориентирует, поскольку дядя Сандро — классический плут, и его внешняя рыцарственность и медальный профиль напоминают не столько о бескорыстном Доне Кихоте, сколько о практичных Остапе Бендере или Чичикове.

сохранить праздничный дух и живую память народа. Современный Чегем отмечен знаками упадка и смерти: умерли Хабуг, Колчерукий, мама рассказчика, погиб на фронте «чегемский пушкинист» Чунка, под тяжестью «целой горы безмерной подлости и жестокости» погасли глаза и улыбка Тали — «чуда Чегема»; сгнули в ссылке Харлампо и Деспина (виновные в том, что родились греками), чегемцы перестали воспринимать свое село как собственный дом, а «свою землю как собственную землю», «не слышно греческой и турецкой речи на нашей земле, и душа моя печалится, и дух осиротел»; победительный ловелас Марат женился на «приземистой тумбочке с головой совенка», рухнул священный орех, который не могли спалить ни молния, ни ретивые комсомольцы, разрушился Большой Дом. Но Сандро неувядаем, как сама жизнь:

Розовое прозрачное лицо его светилось почти непристойным для его возраста младенческим здоровьем. Каждый раз, когда он приподнимал голову, на его породистой шее появлялась жировая складка. Но это была не та тяжелая заматерелая складка, какая бывает у престарелых обжор. Нет, это была легкая, почти прозрачная складка, я бы сказал, высококалорийного жира, которую откладывает очень здоровый организм, без особых усилий справляясь со своими обычными функциями. <...> Одним словом, это был красивый старик с благородным, почти монетным профилем, если, конечно, монетный профиль может быть благородным, с холодноватыми, чуть навывкате голубыми глазами. В его лице уживался благостный дух византийской извращенности с выражением риторической свирепости престарелого льва.

Дядя Сандро — «любимец самой жизни», и он действительно отлично понимает теневые механизмы всех исторических периодов («все кушают. Идеология тоже кушать хочет»), и поэтому ему неизменно удается «простодушное осуществление фантастических планов», а все, что он говорит и делает, кажется «необыкновенно уютным и милым» и уж во всяком случае прочным и надежным.

В известной степени дядя Сандро «выше нравственности» — как поэзия, как жизнь. Вот почему Искандер последовательно избегает каких-либо этических оценок по отношению к Сандро: даже самые подозрительные его поступки неуловимо связаны с *духовным самосохранением* народа. Парадоксальным образом дяде Сандро удается сохранить человеческое достоинство даже в самых унижительных положениях; вроде коленопреклоненных танцев у сапог вождя. По-видимому, причина в том, что ни в одной ситуации он не участвует вполне серьезно, он всегда сохраняет несколько театрализованную дистанцию — он всегда играет предложенную ему обстоятельствами роль, но никогда не растворяется в ней полностью, «с оправдательной усмешкой» кивая «на тайное

шутовство самой жизни». В этом смысле художественная функция Сандро совпадает с функцией *плута, шута и дурака* в ранних формах романа<sup>1</sup>. Только дядя Сандро сохраняет эту роль по отношению к сюжету реальной, и часто смертельно опасной, а не литературной истории.

Характерно, что и стиль самого Искандера, как бы заражаясь от дяди Сандро, постоянно обнаруживает черты «коварной уклончивости», а точнее, намеренной двусмысленности, возникающей в результате комического сочетания противоположных значений в пределах одного периода или даже одного словосочетания:

«Его могли убить во время гражданской войны с меньшевиками, если б он в ней принимал участие. Более того, его могли убить, даже если б он в ней не принимал участия».

«...был такой голос, что, если в темноте неожиданно крикнуть, всадник иногда падал с коня, хотя иногда и не падал»;

«...смотрел на оратора грозным склеротическим взглядом»;

«Вообще, он многого из речи оратора не понимал, объясняя это отчасти своим опозданием на сходку, отчасти всеобщим безумием»;

«гостеприимные стены кенгурийской тюрьмы»;

«легкий, благопристойный, однако и ненавязчивый траур»;

«Глуповатый, но правительство любит».

Такие стилевые структуры одновременно имитируют эпическую объективность и пародируют ее. Избранный Искандером стиль настойчиво и ненавязчиво демонстрирует гротескный комизм, которым проникнута сама жизнь, так легко и артистично сопрягающая несовместимое. Такой же амбивалентностью проникнуты и многие сквозные мотивы цикла. Так, скажем, постоянные упоминания об эндурцах — некой зловредной нации, незаметно внедряющейся в абхазский мир и несущей ему порчу, — могут выглядеть как пародия на популярные объяснения всех социальных бед и напастей кознями «чужаков» («коммунистов», «горожан», «жидомасонов», «империалистов», «демократов» и т. п.), популярные прежде всего потому, что позволяют переложить ответственность за деградацию и распад с самого народа на внешние по отношению к нему силы. В то же время иногда и сам Искандер, и его любимые герои, кажется, вполне серьезно обсуждают засилье эндурцев, придавая этой категории скорее нравственно-оценочный, нежели национально-этнический смысл:

— Нет, — сказал Кязым, — я не эндурец. Я единственный неэндурец в мире. Кругом одни эндурцы. От Чегема до Москвы

---

<sup>1</sup> «Это лицедей жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют. <...> Маски эти не выдуманные... освященные привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова...» (*Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* — М., 1975. — С. 309, 311).

одни эндурцы! Только я один не эндурец! <...> Но иногда мне кажется, — сказал Кязым, как бы смягчившись после пения, — что я тоже эндурец.

— Почему? — сочувственно спросил у него Бахут.

— Потому что не у кого спросить, — сказал Кязым, — эндурец я или нет. Кругом одни эндурцы, а они правду тебе никогда не скажут.

Лукавая амбивалентность отличает и созданный Искандером образ *Чегема как метафоры народной жизни*.

С одной стороны, в описаниях чегемской жизни постоянно звучат идиллические и даже утопические ноты. Идеализация во многом оправдывается тем, что чегемская идиллия неотделима от детских воспоминаний лирического героя, тоска по чегемской гармонии тождественна тоске по чистоте и естественности. «Или Чегем — это некая ретроспективная утопия, робинзонада и редкий случай современной утопии, утопии памяти?» — спрашивал критик А. Лебедев<sup>1</sup>. «Чегем — невыдуманное понятие, по чистой случайности рифмующееся с Эдемом, — он и есть сама Утопия, которая вместила в себя много отнюдь не идиллического, но все ж остается утопией, мечтой, ностальгией...» — вторит Ст. Рассадин<sup>2</sup>. Но в чем же тогда разница между Искандером и авторами «деревенской прозы», ведь и у них тоже создавалась ретроспективная крестьянская утопия, согретая детскими воспоминаниями самого автора. Неужели вся разница только в том, что искандеровский Эдем располагается не в Сибири и не на Вологодчине, а на Кавказе?

На наш взгляд, существуют и иные, более существенные, расхождения между Искандером и «почвенничеством» «деревенской прозы».

Во-первых, это содержание чегемской утопии. Да, жители Чегема живут в органическом родстве с природой и с вековыми традициями, оформившимися в системе обычаев, почитаемых всеми поколениями; нарушение обычая (и стоящей за ним нравственной нормы) строго карается изгнанием из Чегема, отлучением от рода, лишением человека почвы (рассказ «Табу»). В этом смысле Искандер мало чем отличается от «деревенщиков». Но у Искандера *диктатура обычаев уравнивается высочайшим чувством собственного достоинства*, культивируемым на Кавказе вообще и у абхазцев в частности. «Дикарь...но какое чувство собственного достоинства», — думает князь Ольденбургский при встрече с молодым Сандро. За оскорбленное достоинство — свое или семьи — такие герои Искандера, как Махаз или Чунка, не раздумывая, идут на смертельный риск и даже на убийство. Причем между властью обычаев и достоинством личности в мире Чегема

<sup>1</sup> Лебедев А. И смех, и слезы, и любовь... // Искандер Ф. Избранное. — М., 1988. — С. 11, 12.

<sup>2</sup> Рассадин Ст. Древо сознания // Искандер Ф. Детство Чика. — М., 1994. — С. 459.

нет существенных противоречий (а если они и возникают, то сглаживаются юмором); народная праздничная культура порождает утопическое равенство всех без различия социального или имущественного положения: «... всенародные скачки, свадебные пиршества, поминки, сходки — все это достаточно часто собирало людей разных сословий в некую национальную мистерию, где крестьянин, встречаясь с дворянином, обычно разговаривал с ним почтительно, но и без малейшего оттенка потери собственного достоинства». Именно эта праздничная свобода и воплощена ярче всего в образе дяди Сандро, почитающего, конечно, и обычаи, но всегда умеющего их обойти в случае необходимости.

Во-вторых, *Искандер обнаруживает глубокую органическую связь между чегемской утопией и трагифарсом советской истории* — в этом плане расхождения Искандера с «деревенской прозой» носят кардинальный характер.

Древнее моленное дерево, которому пастухи и охотники приносили жертвы, прося совета у языческого божества, в разгар коллективизации начинает отчетливо произносить слово «кумхоз» (т.е. колхоз) — причем для Хабуга, впервые обнаружившего новое звучание великана-ореха, это трагедия: божество предало свой народ, отдав его на разорение в «кумхозы» (а «перспективность» колхозного строительства Хабуг распознал сразу же). Зато дядя Сандро немедленно пристраивается при «политически грамотном» орехе чем-то вроде экскурсовода-тамады. Посетители дяди Сандро именуются «паломниками», только Колчерукий отказался принимать звон моленного ореха за руководство к действию. Впоследствии обнаруживается немало аналогичных сближений. Так, например, соцсоревнование между двумя стахановками на сбору чая выливается в состязание между двумя семейными кланами: «Я думаю — соревнование вроде кровной мести... Выигрывает тот, у кого больше родственников...» Вписывается в этот ряд и чегемская легенда о Ленине, как о том, кто «хотел хорошего, но не успел», и разительное сходство между абреками и партийными вождями. В раннем рассказе Искандера «Летним днем» немецкий ученый, переживший нацизм, говорит:

Вообще для рейха было характерно возвращение назад, к простейшим родовым связям. <...> Функционеры рейха старались подбирать людей не только по родственным, но и по земляческим признакам. Общность происхождения, общность воспоминаний о родном крае и тому подобное давало им эрзац того, что у культурных людей зовется духовной близостью. Ну и, конечно, система незримого заложничества.

В Чегеме и его окрестностях именно система родовых связей стала одним из тех механизмов, который позволил народу «обжить» тоталитарную систему изнутри, заставляя ее иной раз работать на себя — особенно в Абхазии, где, как неоднократно за-



мечает Искандер, «все друг другу родственники». И дядя Сандро никогда не упускает возможности использовать родственные отношения для укрепления своего социального статуса.

Вообще чаще всего именно дядя Сандро выступает в роли «медиатора», соединяющего два, казалось бы, несовместимых мира: мир Чегема и мир тоталитарной власти. Поведение партийных деятелей проникнуто той же самой театральностью, которая всегда была характерна для дяди Сандро, недаром в свои преклонные годы он становится неизменным украшением всякого рода президиумов и торжественных застолий. Обращает на себя внимание нередкое в книге сопоставление двух народных любимцев — дяди Сандро и Сталина, проявляющееся не только в характеристиках типа «величайший тамада всех времен и народов» (явно отсылающей к официальному «титулу» вождя) и не только в упоминании о медальном профиле дяди Сандро (на медалях советского времени, как известно, были запечатлены в первую очередь профили Ленина и Сталина). Есть и более прямое указание на такую парадоксальную близость: в рассказе «Дядя Сандро и его любимец» Сандро, рассказывая о своей третьей встрече со Сталиным, тонко намекает на то, что Сталин «тоже мог бы стать тамадой, если б так много не занимался политикой», что подразумевало, что если б Сандро «так много не занимался застольными делами, <он> мог бы стать вождем».

«Историческая» встреча Сандро со Сталиным образует сюжет кульминационной новеллы цикла — «**Пирь Валтасара**», дающей художественный (а не декларативный) ответ на вопрос о причинах «странных сближений» между традициями патриархального Чегема и произволом тоталитарной тирании.

Собственное описание пира, на котором дядя Сандро танцует у ног Сталина, предваряется несколькими микронувеллами, объединенными мотивом сакрализации власти. Это и рассказ о том, как некий партийный функционер не только воспользовался машиной Лакобы (первого секретаря ЦК Абхазии, впоследствии репрессированного), чтобы поехать в свою деревню, но и наемнулся за пиршественным столом, «что, хотя его еще и не посадили па место Лакобы, мол, вопрос этот еще решается в верхах, но одно он может сказать точно, что машину ему уже передали». Немедленно следует наказание: «из соседней деревни приехало трое не то племянников, не то однофамильцев Лакобы», которые во дворе «измолотили» руководящего товарища. Далее следуют несколько уточнений, придающих этому эпизоду отчетливый мистический характер. Во-первых, неизвестно, как эти «не то племянники, не то однофамильцы» узнали о гнусных намеках — из-за пиршественного стола никто не выходил. Во-вторых, глупые памеки четко квалифицируются как оскорбление «не только самого Нестора Лакобы, но всего его рода» (родовые связи).

в-третьих, выносится резюмирующая оценка этого эпизода как примера наказания за «святотатство и при этом лживое святотатство». Вся система традиционных верований и обычаев сохранена, но развернута в сторону носителей власти, которым соответственно придается сакральный статус, как и конкретным атрибутам их власти (тот же «бьюик»). Эта тема потом будет продолжена в эпизоде, когда дядя Сандро, спеша на встречу со Сталиным, оставляет больную дочь со словами: «Клянусь Нестором [Лакобой], девочка выздоровеет!» «Именем Нестора не всякому разрешают клясться», — добавляют гостящие у Сандро чегемцы. Но самое главное, что «пророчество дяди Сандро, ни на чем, кроме стыда за поспешный отъезд, не основанное, сбылось. На следующее утро девочка впервые за время болезни попросила есть», — клятва именем партийного босса произвела магическое воздействие! Затем Сандро по малозначительной причине задерживают у входа в санаторий, где должно происходить торжество, но стоит ему произнести «слова-символы»: «“Бик”, Цик, Лакоба», — как волшебным образом появляется его земляк по району и товарищ по ансамблю Махаз, который проводит Сандро непосредственно за кулисы. Впоследствии похвала вождя определяется друзьями Сандро как «благодать», снизошедшая на него с небес, а конфеты и печенье со сталинского стола, щедро разбрасываемые танцорами деревенским ребятишкам, называются «божьим даром».

Поэтому пир с вождями превращается в свидание с богами, и ни о каком «карнавальном равенстве» здесь нет и речи. Н. Иванова справедливо замечает, что «застолье в “Пирах Валтасара” — черная пародия на истинное застолье. <...> Вместо свободы, принужденности за столом правит принуждение и насилие»<sup>1</sup>. Однако Искандер демонстрирует не просто искажение народной традиции, а плавный переход счастливого праздничного обряда в свою противоположность. В «Пирах Валтасара» *карнавальный мир* на наших глазах превращается в *маскарадный*. Знаками этой трансформации становятся традиционно гротескные мотивы маски и превращения человека в механизм: это и лица приглашенных на пир секретарей райкомов западной Грузии, чьи брови застыли в «удивленной приподнятости», это и руководитель ансамбля Панцулая, стоящий перед Сталиным «как мраморное изваяние благодарности», это и дядя Сандро, интуитивно скрывающий лицо под башлыком в знаменитом коленопреклоненном прыжке (а Сталин потом «с выражением маскарадного любопытства» развяжет башлык на голове Сандро), это и Лакоба, который стреляет по куриному яйцу, поставленному на голову повара, и его (Лакобы) «бледное лицо превращается в кусок камня», «и только кисть, как часовой механизм с тупой стрелкой ствола, медленно опускалась

<sup>1</sup> Иванова Н. Смерть против страха, или Фазиль Искандер. — С. 254.

вниз». Лишь древняя песня способна ненадолго смыть с лиц «жалкие маски с удивленно приподнятыми бровями, под которыми все самостоятельнее проступали (ничего, пока поют, можно) лица виноградарей, охотников, пастухов». Пир, включенный в карнавальную традицию, раскрепощает человека, уравнивая всех в высоком сознании собственного достоинства. Маскарадный пир Сталина использует те же самые древние ритуалы, что укоренены в народной культуре (тосты, аллаверды, свадебная и воинская песни, состязание женщин в танце, а мужчин в стрельбе), для того, чтобы целенаправленно унизить достоинство и в конечном счете лишить человека лица, заменив его на придурковатую и предсказуемую маску.

Сам Сталин на этом пиру предстает как виртуозный церемониймейстер маскарада, сталкивающий лбами соперников (Лакоба против Берии и Ворошилова), управляющий коллективными эмоциями, умело унижающий всех и каждого: «все шло, как он хотел». При этом он сам постоянно меняет маски: то это почтительный к хозяину гость, то легкомысленный шутник, то лучший друг Лакобы, то знаток национальных обычаев, то посланец Москвы («У вас на Кавказе...»); то скромный законник, требующий представить счет за присланные ему мандарины, то деревенский патриарх, раздающий подарки после пира. Но если лица участников пира все прочнее заковываются в маски, то лицо Сталина постепенно все отчетливее выступает из-под череды масок. Сначала это лицо показывается в виде «грозной настороженности», с которой Сталин спрашивает Сандро о том, где он мог его раньше видеть; потом оно выглядывает в тот момент, когда Сталин советует Берии наказать слишком упрямого старого большевика не прямо, а через его брата: «Пусть этот болтун, — ткнул Сталин в невидимого болтуна, — всю жизнь жалеет, что загубил брата». И наконец, в финале происходит узнавание в Сталине жестокого грабителя и убийцы, который не только расправился со всеми своими сообщниками, но и готов был убить невинного ребенка-свидетеля, да раздумал, «чтоб не терять скорости». Вот — его подлинное лицо. Но узнать Сталина способен только Сандро: встреча с вождем пробуждает в нем детские воспоминания об убийце с покатым плечом.

Почему именно Сандро способен распознать подлинное лицо тирана? Да потому, что он, великий тамада, не хуже Сталина владеет техникой манипуляции пиршественными эмоциями, не хуже вождя умеет менять маски на своем лице. Вот почему он хоть и принимает условия сталинского маскарада («поза дяди Сандро, выражающая дерзностную преданность, и эта трогательная беззащитность раскинутых рук и слепота гордо закинутой головы»), но не подчиняется им полностью. Сандро притворяется незрячим, когда в коленапреклоненном прыжке к ногам Сталина закрывает себе лицо, но на самом деле он единственный (кроме Сталина)

зрячий на этом пиру. Сандро замечает все, начиная от сухоруко-сти Сталина и сходства между жирным блеском его сапог и блеском его глаз, вплоть до того, как целенаправленно Сталин подставляет Лакобу под удар могущественных врагов, как мелочно мстит он каждому (Берии, Ворошилову, Калининну, безмянному секретарю райкома) за малейшее неточное, недостаточно униженное движение. Сандро испытывает даже смущение за Сталина: как настоящий (карнавальный) тамада, он никогда бы так не повел пир! В этом смысле Сталин и Сандро действительно равны друг другу, именно в силу этого равенства Сандро и удается сохранить не только зоркость и жизнь, но и достоинство. В контексте названия рассказа именно плут, пройдоха и опытный тамада Сандро, наметанным глазом определяющий точное количество вынутых бокалов, выступает в роли пророка Даниила, сумевшего разгадать зловещий смысл огненных знаков, загоревшихся на стенах дворца во время царского пира.

Именно в *«Пирах Валтасара»* наиболее явно видно, как тоталитарный порядок опирается на традиционные народные обычаи, *«все-го лишь»* меняя их ориентацию — направляя их на религиозное поклонение власти, против самых робких проявлений достоинства личности. *«Пир»* Валтасара объясняют и то, почему именно на долю Сандро выпала роль хранителя народной традиции. Плут в мировой литературе всегда отличался способностью виртуозно менять маски, не совпадая полностью ни с одной из них. Именно это качество дяди Сандро оказалось спасительным в процессе насильственного нрерращения карнавальной народной традиции в маскарадную: предлагаемые режимом маски не уничтожали его лицо, так как игра разнообразными масками и составляет его плутовскую натуру. То, что для других оказалось трагедией, став причиной мучительного отказа от всего самого дорогого и значимого, что заставляло безуспешно ломать себя в угоду времени и власти, — все это дядя Сандро превратил в бесконечный пир, в театральное нредставление без занавеса и кулис и благодаря этому спас и себя, и тот народный дух, который его взрастил. Это может показаться нроневедью конформизма. Однако Искандер явно предпочитает лукавство Сандро императивному требованию героизма от всех и каждого<sup>1</sup>, хотя и понимает, что вариант Сандро

---

<sup>1</sup> В уже упоминавшемся рассказе *«Летним днем»* немецкий интеллигент, переживший фашизм, произносит следующую, думается, программную для Искандера, максиму: *«История не предоставила нашему поколению права выбора, и требовать от нас большего, чем обыкновенная порядочность, было бы нереалистично. <...> В наших условиях, в условиях фашизма, требовать от человека, в частности от ученого, героического сопротивления режиму было бы неправильно и даже вредно. Ведь если вопрос стоит так — или героическое сопротивление фашизму, или ты сливаешься с ним — то, как заметил еще тогда мой друг, это морально обезоруживает человека»* (Искандер Ф. Избранное. — С. 277, 278).

достаточно уникален, и лирический герой, alter ego автора, явно отказывается быть последователем Сандро в жизни, но не в искусстве. Победа Сандро над тиранией неповторима, как неповторимо художественное произведение: бесконечные байки Сандро, собранные в книге Искандера, — вот главный документ его карнавального, плутовского торжества над зловещим маскарадом истории.

Куда более жесткую позицию по отношению к народу и народному конформизму Искандер занял в философской сказке «Кролики и удавы» (впервые опубликована в эмигрантском журнале «Континент» в 1980 году), которую он, по-видимому, писал параллельно со многими новеллами из чегемского пикла. Станет ли народ свободным, если избавится от тирании? — так можно сформулировать центральный для этой философской сатиры вопрос, который, казалось бы, не вполне соответствовал социально-культурному антуражу эпохи зрелого «застоя». Искандер, с одной стороны, осмыслял горестные уроки всей эпохи «застоя», когда гнет тоталитарного режима явно ослабел в сравнении со сталинскими временами, когда исчез страх перед ГУЛАГом, но укрепилась и расширилась психологическая база режима, опирающегося на массовое добровольное рабство. С другой стороны, первая публикация «Кроликов и удавов» в России состоялась в 1988 году, что поместило это произведение в контекст «перестроечных» споров о будущем России, о выборе свободного пути политического развития и о перспективах этого выбора.

Хотя уподобление жизни животных социальной и даже политической жизни людей напоминает о традиции животной сказки, басни, а в XX веке — известной сатиры Дж. Оруэлла «Ферма»<sup>1</sup>, структура «Кроликов и удавов» парадоксальным образом возрождает структурную схему волшебной сказки. В начале этой схемы (как показал еще В. Я. Пропп) лежит ситуация нарушенного семейного благополучия (козни злой мачехи, болезнь отца, поиски невесты, украденный ребенок), затем следуют многочисленные испытания центрального героя, символически воспроизводящие ситуацию временной смерти (путешествия в царство смерти), в результате этих испытаний герою удается добыть средства для восстановления семейной гармонии (свадьба), которая одновременно понимается в сказке как основа социального и мирового порядка в целом.

Кролики и удавы в сказке Искандера вроде бы противопоставлены друг другу, но вся логика выстроенного писателем сюжета

---

<sup>1</sup> Близость повести Искандера к классической сатире Оруэлла обсуждается в статье: *Chapple Richard L. Rabbits and Boa Constrictors: A Soviet Version of George Orwell's Animal's Farm // Germano-Slavica. — 1985. — Vol. V, No. 1/2. — P. 33—48.*

указывает на то, что *палачи и жертвы образуют семейное единство*, и жертвы нужны палачам в той же мере, в какой бывшие жертвы не могут выжить сами по себе, без страха перед палачами. Открытие Задумавшегося кролика, понявшего, что «их гипноз — это наш страх», разрушает это семейное единство, и в результате этого открытия и удавы, и кролики входят в зону временной смерти: удавы буквально умирают от голода, так как кролики, наученные Задумавшимся, отказываются подчиняться гипнозу и откровенно издеваются над удавами. Что же касается кроликов, то и они переживают тяжкие испытания. Король, почувствовав опасность, исходящую от открытия Задумавшегося, «сдает» его удавам — а Задумавшийся, понимая, что его предали свои же братья-кролики, фактически совершает самоубийство, чтобы раскрыть кроликам глаза на коварство Короля. Но это не помогает. Король удерживается у власти благодаря кроличьему «рефлексу подчинения», но порядка среди кроликов становится все меньше и меньше: расцветает пьянство, ширится воровство, а главное — пропадает вера в наивысший идеал кроликов — Цветную капусту, выводимую на неких секретных плантациях. А «Король знал, что только при помощи надежды (Цветная капуста) и страха (удавы) можно разумно управлять жизнью кроликов». Исчезновение обеих составляющих порядка приводит не к свободе, а к анархии и хаосу.

В конечном счете общий кризис разрешается тем, что удав, посланный на верную смерть в пустыню за то, что он недостаточно квалифицированно «обработал» Задумавшегося, впервые догадывается о том, что кроликов можно уничтожить не только посредством гипноза. Убивая посланного в ту же пустыню Находчивого кролика (предателя Задумавшегося), пустынный испытывает «какую-то странную любовь... суровую любовь без нежностей», когда сжимает несчастного кролика в своих стальных объятиях. Так восстанавливается «семейное единство» кроликов и удавов. «Гениальное открытие» удава-пустынника, в соответствии со сказочными законами, делает его новым правителем всех удавов. Одновременно восстанавливается порядок и укрепляется власть Короля в царстве кроликов. Более того, прежний «семейный порядок» идеализируется и мифологизируется: и в том и в другом королевстве идет в рост ностальгический миф о счастливых временах «хипноза».

Какие же ценности испытываются и добываются в момент временной смерти? Благодаря чему восстанавливается «семейная гармония»?

Это способность к предательству (Находчивый, Король, вдова Задумавшегося), это конформистская безответственность («в трудную минуту не принимать никакого решения было для кроликов самым желанным решением»), это способность совершить убийство (молодой питон, ставший пустынником, а затем правите-

лем). В сравнении с народной волшебной сказкой — все это антиценности. И сказка, соответственно, под пером Искандера трансформируется в *антисказку*, что демонстрирует глубочайшее разочарование писателя в народной системе ценностей (окаменевшей в «памяти» фольклорного жанра). В искандеровской сказке исчезает последняя надежда на способность народа сопротивляться демагогии и идеологии несвободы. Наблюдая за жизнью своих кроликов, Искандер с горечью убеждается в том, что народу не нужны свобода и правда: эти ориентиры требуют от личности духовных усилий, духовного труда. Тоталитарная же «семья народов», особенно в поздней, застойной, версии, отличается именно полным отсутствием каких бы то ни было духовных проблем — точнее говоря, здесь духовное значение придается сугубо материальным категориям. Так, у кроликов явно обожествляется жратва: аллегорией власти в повести становится Стол и Допущенность к Столу, «святой троицей» объявляется морковь, фасоль и капуста, на государственный флаг как символ светлого будущего помещается цветная капуста, а за два кочана обычной капусты в неделю вдова Задумавшегося будет охотно перекраивать память о мудреце и герое в соответствии с нуждами текущего момента. В такой ситуации свобода воспринимается только как право хапнуть побольше и ни в коей мере не «изменяет природу кроликов»: даже избавившись от страха, они остаются рабами, мечтающими о новой «сильной руке» и получающими ее в конце концов.

Горестное разочарование в «народной правде» превращает «Кроликов и удавов» в своеобразный эпилог чегемского цикла, да и всей линии карнавального гротеска в литературе 1970—1980-х годов в целом.

# ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ

---

---

### 1. Пафос мысли и принцип притчевости

Одна из характерных особенностей литературного процесса в семидесятые годы — актуализация и обновление художественной тенденции, генетически связанной с *просветительской традицией*: с «просветительски-рационалистическим» течением в реализме XIX века, а через него — с творческим опытом классицизма<sup>1</sup>. Эта художественная тенденция была востребована временем — драматизмом духовного кризиса, который в течение семидесяти годов приобретал лавинообразный характер. Если в «деревенской прозе» реакция на социальный застой и моральную деградацию выразилась в поиске вечных — внеличных или надличных — опор духа, которые Рубцов, Белов, Распутин, Шукшин и Астафьев извлекали из многовекового опыта отношений землепашца с природой, из нравственных традиций деревенского «лада», из трудной жизни дедов и матерей, то в тех литературных текстах 1970-х годов, которые по своей поэтике и художественной стратегии тяготеют к просветительской традиции, поиск источников противостояния катастрофическим процессам в социальной дей-

---

<sup>1</sup> Просветительски-рационалистическое течение, которое сложилось в 60—80-е годы XIX века, представляло собой систему жанров, образованных взаимодействием рационалистических, нормативных жанров, созревших в эпоху классицизма, с «романизацией» как конструктивным принципом (метажанром) реалистического направления. В результате этого взаимодействия возникли такие новые жанровые образования, как мемуарная эпопея Герцена «Былое и думы», философские романы Достоевского, социально-фантастические циклы Салтыкова-Щедрина, роман-поучение Чернышевского «Что делать?».

Черты этого течения характеризуются в коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе» (Т. II. — Ч. 2. — М., 1973), а также в следующих работах: *Пинаев М. Т.* Направления, течения и школы в русской литературе 60-х годов XIX века // Современная советская историко-литературная наука: Актуальные вопросы. — Л., 1975; *Лищинер С. Д.* Герцен и русская «интеллектуальная проза» // Вопросы литературы. — 1976. — № 4; *Зиновьева М. Д.* О художественной системе революционно-просветительских романов 60—80-х годов XIX века // Литературные течения и стили. — М., 1976.



ствительности ведется в иной сфере — в сфере субъективной, глубоко личностной, а именно во *внутренних* ресурсах человека. Способен или не способен человек как таковой, как homo sapiens, как существо, наделенное умом и волей, как личность, имеющая определенные ценностные представления, устремления и идеалы, сопротивляться гнету обстоятельств, идти против воли, а, возможно, и менять их, сдвигать вектор рока? Вот тот круг вопросов, которыми стали задаваться в своих произведениях Юрий Домбровский, Юрий Трифонов, Василь Быков, Алесь Адамович, Даниил Гранин, Александр Вампилов, Григорий Горин, Нодар Думбадзе, Энн Ветемаа, Аркадий и Борис Стругацкие, Владимир Богомолов.

Когда возникает проблема внутренних ресурсов личности, то основным объектом художественного постижения становится разум человека и его воля. Автору таких произведений особенно интересен *сам процесс мышления человека как форма его деятельности, как работа по самоориентации в мире, как способ поиска путей преодоления напора обезмысливающих жестоких обстоятельств*. В таких текстах своеобразен характер повествования: в нем запечатлевается интеллектуальный процесс, в который погружен автор, он выступает здесь не столько как рассказчик историй, сколько как *исследователь*, ведущий поиск, а порой и *экспериментатор* — его вопрошания, раздумья, сомнения создают интригу, направляют сюжет, задают общий эмоциональный тон.

Интеллектуальную тенденцию тогда же, в 1970-е годы, отметили и подвергли анализу такие серьезные исследователи литературного процесса, как А. Г. Бочаров и Р. В. Комина<sup>1</sup>. Так, разбирая ряд произведений В. Быкова, В. Тендрякова, Д. Гранина и других прозаиков, А. Г. Бочаров заговорил об интеллектуализации прозы:

*«Интеллектуальность — особое многогранное качество, содержащее трудноуловимые, трудновыделяемые, но реально существующие элементы, которые, не разрушая, не разрывая образной ткани, обладают более высоким удельным весом содержащейся в них мысли... <...> Термин «интеллектуальная проза» трактуется мною в прикладном его значении — как склонность и способность искусства оперировать усложненными аналитико-ассоциативными ходами, не ограничиваясь лишь образно-сюжетными решениями»<sup>2</sup>.*

Критик доказывал, что существуют специфические «формы интеллектуализации прозы», к ним относятся прежде всего разные способы прямого и косвенного воплощения мысли и мыслитель-

---

<sup>1</sup> Бочаров А. Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. — М., 1982; Комина Р. В. Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие. — М., 1978. — С. 115—124.

<sup>2</sup> Бочаров А. Там же. — С. 283.

ной работы (сюжет диспута, нравственного эксперимента, парадокс), а также разные приемы условности («смещение реального и ирреального», «двойничество»). Этот арсенал форм интеллектуализации художественного произведения можно значительно расширить. Но главное в том, что он представляет собой *систему, т. е. не набор приемов, а поэтику, которая обеспечивает создание художественного целого, где ценностным центром становится мысль человека как главное орудие овладения миром.*

Эта поэтика обладает и своим конструктивным принципом — им становится *притчевость*. Говоря о притчевости, мы опираемся на общепринятое толкование притчи как дидактико-аллегорического жанра, данное С. С. Аверинцевым<sup>1</sup>. Однако следует подчеркнуть, что структурной основой притчи (и притчевых мотивов, образов) является именно *аллегоричность*, предполагающая подчиненность переднего (образительного, сюжетного) плана второму — метафизическому плану, носящему характер интеллектуальной максимы, дидактической формулы — «премудрости религиозного или моралистического порядка» (С. С. Аверинцев).

Вместе с тем в XX веке характер притчевости существенно изменился: в параболах Кафки, Гессе, Борхеса, Хемингуэя, Дюрренматта, Фриша и др. первый план стал приобретать самоценное значение. Метафизические истины, освоению которых были посвящены притчи XX века, оказались несводимы к рационалистической формуле, их иррациональную сложность можно было выразить лишь в непосредственной конкретике и пластике художественного изображения. *Первый (образительный) и второй (метафизический) планы в современных притчах фактически сливаются, хотя при этом автор неизменно подчеркивает «служебный» характер предложенного сюжета, разными способами провоцируя читателя на самостоятельную интерпретацию — сюжет превращается в ребус, загадку, у которой не одна, а множество разгадок, но каждая по-своему ведет к освоению невыразимой рационалистически «премудрости религиозного или моралистического порядка».*

В русской литературе 1970-х годов можно найти несколько ярких притч именно такого рода. В качестве примеров назовем «Верного Руслана» Георгия Владимова и «Час короля» Бориса Хазанова.

В повести *Г. Владимова «Верный Руслан»* (1974) дан психологически подробный и сочувственный портрет караульной собаки, возвращенной в лагере и для лагеря и вдруг лишившейся родной почвы. Этот сюжет становится, по точному определению А. Д. Сняевского, историей «идеального героя», которого так долго искали советские писатели, рыцаря без страха и упрека, рыцаря

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. — Т. 6. — Стлбц. 20, 21.

коммунизма, служащего идее не за страх, а за совесть... Собаки лучше, чем люди, впитали Закон проволоки и оказались в итоге его наиболее стойкими и последовательными адептами. Руслан и подыхая останется на посту, тогда как маршалы и министры, всей этой премудрой утопии Руслана обучившие, позорно предавали ее и поспешно перекрашивались<sup>1</sup>. Трагедия брошенной лагерной собаки оборачивается метафорой состояния народа, отдавшего лучшие силы построению лагеря для себя же и разучившегося жить без тоталитарного ярма:

...все лучшие возможности и способности человека, самые святыя — уверяю вас, самые святыя! — перекладываются, сами того не ведая, с добра на зло, с правды на обман, с преданности человеку на умение заворачивать человека в «строй», а если он заартачится, брать за руку, за ногу, брать за глотку, рискуя, если потребуется, и собственной головой...<sup>2</sup>

Показательно, что в первом варианте этой повести, по признанию самого Г. Владимова, гораздо отчетливее ощущалась аллегорическая подчиненность первого плана второму — это была просто сатирическая аллегория о народе, отравленном лагерем. Настоящий вариант повести был написан после того, как Владимов, задетый снисходительной ремаркой Твардовского, постарался «разыграть собачку», т. е. придать психологическую глубину и самоценность первому, изобразительному плану.

Напротив, «Час короля» *Бориса Хазанова* (1976) легко представить себе психологической повестью о мужественном человеке и его сопротивлении тоталитарному насилию. Однако автор настойчиво сохраняет и подчеркивает отстраненно-ироническую дистанцию от своего героя, не позволяя читателю психологически слиться с ним, но заставляя анализировать изображаемую парадоксальную ситуацию. Если повесть-притча Владимова доводит до остроты параболы психологическую драму несвободы, то повесть-притча Бориса Хазанова доводит до интеллектуального парадокса идею свободы вопреки давлению тоталитарного режима. Хазанов рассказывает историю Седрика, короля некоей скандинавской страны, который во время Второй мировой войны, когда его королевство было оккупировано нацистами, демонстративно вышел на прогулку с желтой звездой Давида на рукаве, тем самым выразив свое несогласие с нацизмом и предрешив свою гибель. Хазанов подчеркивает принципиальную — с прагматической, сугубо практической точки зрения — бессмысленность этого жес-

---

<sup>1</sup> *Абрам Терц (Синяевский)*. Люди и звери: По книге Г. Владимова «Верный Руслан (История караульной собаки)» // Вопросы литературы. — 1990. — № 1. — С. 63, 69.

<sup>2</sup> Там же. — С. 65.

та, посвящая всю повесть подробному описанию внутреннего состояния Седрика — умного и трезвого интеллектуала, не способного найти для себя примиряющий компромисс с нацизмом. «Час короля» — это повесть о «завете абсурдного деяния». Автор обобщает:

Абсурдное деяние перечеркивает действительность. На место истины, обязательной для всех, оно ставит истину, очевидную только для одного человека. Строго говоря, оно означает, что тот, кто решился действовать так, сам стал живой истиной. Человек, принявший бессмысленное решение, тем самым ставит себя на место Бога. Ибо только Богу приличествует игнорировать действительность.

Первый, тонко и иронично выписанный, план в этой новости единственный способен воплотить эту «премудрость» — принципиально *иррациональную*, бессмысленную истину. С другой стороны, современному Хазанову читателям был ясен политический смысл этой притчи: бессмысленное и гибельное сопротивление тотальному насилию — даже если над другими, а не над тобой! — оправдано этим странным «заветом абсурдного деяния» как единственный нодлинно нравственный вариант поведения в безвыходной ситуации.

## 2. Художественно-документальные расследования

(А. АДАМОВИЧ «КАРАТЕЛИ»)

В литературе 1970-х годов возникла и глубоко оригинальная форма интеллектуальной прозы, в которой столкновение первого (конкретно-изобразительного) и второго (обобщенно-метафизического) планов обострялось благодаря тому, что первый план был строго документален. Это *художественно-документальные книги-исследования, книги-расследования*.

Как это ни покажется странным, беллетристика в некотором смысле более правдоподобна, чем сама жизнь, ибо, как писал Аристотель: «Задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможным в силу вероятности или необходимости». А документалистика освобождена от проверки критерием возможности или необходимости. Она может писать о том, что не укладывается во взвешенные «могло бы быть». Документалист пишет о том, что *было!* Было даже такое, что с точки зрения здравого смысла быть не могло, кажется немислимым, невозможным, невероятным.

Вот именно этот потенциал документальности, ее способность воспроизводить *реальность невероятного* стал энергично использоваться в 1970-е годы. А. Адамович, В. Колесник и Я. Брыль

в книге о людях из белорусских хатыней «Я из огненной деревни» (1977), А. Крон в повествовании о легендарном подводнике Александре Маринеско «Капитан дальнего плавания» (1983), Д. Гранин в целой серии жизнеописаний («Эта странная жизнь», 1974; «Клавдия Вилор», 1976; «Зубр», 1986), Адамович и Гранин в совместно собранной «Блокадной книге» (кн. 1 — 1977, кн. 2 — 1981) обращаются к ситуациям, которые приято называть экстремальными, описывают судьбы исключительные, характеры в высшей степени пеординарные. Но в исключительном писатель видит концентрированное выражение той глубинной тайны характера, которая вне экстремальной ситуации, может, и не проявилась бы вовсе, осталась бы законспирированной от самого героя. И как раз в невысказанных, «предельных ситуациях», которые выдумала сама жизнь, художник-документалист производит свое исследование отношений между личностью и обстоятельствами, разумом и волей одного человека, с одной стороны, и многажды более могущественными, самыми разными надличными, величными силами — с другой. Как человек одолевает железный напор роковых обстоятельств? — это один вопрос, которым задаются авторы документально-художественных исследований. А другой вопрос: как совершается падение личности под напором обстоятельств, на чем держится человек, продавший и предавший все человеческие святыни, какова тайная пружина его существования?

По существу это вопросы из «ведомства» Достоевского — о «границах человека». Документально-художественная проза 1970-х вышла на эти граици, она погружалась и в глубочайшие пропасти падения личности, и поднималась к высочайшим вершинам человеческого духа. Тесная связь между ужасом подлинных фактов и воображенным повествователем фантазмагорическими коллизиями создает особое стилевое напряжение — ту эмоциональную атмосферу, в которой автор творит свое расследование.

Так, для Алеся Адамовича, написавшего повесть «Каратели» (1980) — книгу о служащих зондеркоманд, участвовавших в массовых расстрелах и «ликвидациях» на белорусской земле, главное — понять: почему те, кто в упор стрелял в беззащитных женщин, стариков и детей, кто заталкивал в душегубки, кто поджигал дома, сарай, церкви, набитые людьми, и слышал крик горящей плоти, почему они могли при всем том спокойно жить, нормально есть, без кошмаров спать, быть более или менее довольными собой, а после войны влиться в обычную жизнь — заводить семьи, растить детей, воспитывать внуков? Тут без самооправдания никак не обойтись. И вот чтобы постигнуть психологическую «технология» самооправдания палачей, Адамович строит свой дискурс как ряд внутренних монологов самих карателей.

Какова же она, эта «технология»?

Прежде всего, конечно же, сетования на злую волю судьбы, на пресс безвыходных обстоятельств. «Я не виноват, виновата война». «У меня не хватило сил сопротивляться, и я стал врагом по стечению обстоятельств». Такими фразами пестрят показания бывших карателей.

Однако у карателей были (и есть!) другие, более изощренные формы самозащиты. Каждый из них старается облагородить себя в своих собственных глазах, приспособивая к своему подлому ремеслу мерки нормальной общечеловеческой морали. Вот Тупига, тот, что за шмат сала согласился сделать чужую работу — перестрелять кучу народа, укрывшегося в хате. Сколько в нем искреннего, прямотушного презрения безотказного работяги ко всяким там «сачкам», какое подлинно профессиональное удовольствие получает он от чисто, экономно, без огрехов выполненной «ликвидации». А сколько сдержанного достоинства в штурмфюрере Муравьеве, русском «дублере» командира карательного батальона, который старается доказать «им» (то есть своим хозяевам), что «мы» можем быть не хуже «их» — в строю, в стрельбе, в бою особенно. Это какая-то перевернутая этика — трудолюбие палачей, достоинство убийц, творческая инициатива карателей.

А вот еще один психологический парадокс предательства. В глазах всей своры каждый каратель старается соответствовать железной антиморали «гипербореев». Им смешно, когда у кого-то из них при расстреле трясутся руки, они презирают того, кто «обрыгал все крыльцо после бойни в хате». А внутри него, «где-то в кишках», сидел свой бухгалтер и вел свою бухгалтерию: «а вот этого я не стал делать! сделал, но не так, как хотелось немцу! вот, я даже помог человеку! без меня *нашим людям* было бы еще хуже!» При такой бухгалтерии, естественно, находился хоть один случай, когда убийца почему-то не убивал, когда послушный палач почему-то не выполнял какую-то садистскую инструкцию. Память об этом исключительном моменте каратель хранит в своем заглазнике, как индульгенцию, как аусвайс, как обратный билет к нормальным людям.

И этих аргументов карателям всех рангов, оказывается, хватило, чтобы не беречь себе душу, чтобы считать себя ничуть не хуже других. И действительно, скрыв свои злодеяния, они стали жить среди нормальных людей, ничем не отличаясь от них. Об этом свидетельствуют строки из судебных показаний и апелляций бывших карателей: «26 лет после войны я честно трудился, приносил пользу людям...»; «После прихода Советской Армии я воевал против немцев, 20 лет трудился, не имел замечаний, а, наоборот, 6 грамот...» И т.д., и т.п.

Но Адамович опровергает изощренную логику самооправдания палачей. И делает он это прежде всего посредством документов — перечислением сожженных деревень, данными о количе-

стве уничтоженных людей. Названия и цифры, названия и цифры — как страшный рефрен, как неумолчный гул хатынских колоколов. Документ становится в «Карателях» стилевым пластом огромной экспрессивной мощи. Она усиливается контрастом между скупыми канцелярскими фразами донесений о «ликвидациях» и апокалиптическими сценами массовых казней. Из самих документов и вокруг документов Адамович создает эмоциональную атмосферу предельного накала, не боясь жестокого гротеска, гиперболизма, фантастической условности.

Наконец, в своей документальной повести Адамович развивает высокий поэтический мотив. Когда-то Достоевский говорил о слезинке ребенка как главном критерии человечности. Фашизм подверг инфляции этот критерий. В книге Адамовича о гитлеровских карателях мерой расчеловечивания стала *кровь ребенка*. Самые леденящие сцены в страшной повести Адамовича — сцены убийства детей: когда Тупига убивает младенца в люльке, когда Белый стреляет в затылок голого мальчика, когда девочка из горящего сарая кричит: «Мамочка, будем гореть, и вочки наши будут высоквать, глазки будут лопаться — высоквать!..» Эти сцены воссозданы воображением художника, но у них есть строгая документальная основа — показания бывших карателей.

Нет среди «гипербореев» никого, кто бы не был новинен в смерти ребенка. А ребенок в повести Адамовича — это сын человеческий, сын Божий.

Вот он... Висит в люльке, сидит, откинувшись, в покачивающейся постельке и спит, как возле мамы. Голенький, пухлый такой, похожий... на кого только?

— думает Тупига перед тем, как выстрелить в младенца. А потом узнает его. И где? На иконе!

А вот он, этот пацан! Вынесли все-таки иконы, божьи люди, и на барахлишко положили... На руках у Богородицы спрятался, а то все казалось, где его видел? Руки пухлые, на толстых ногах перевязочки, и смотрит — подсматривает, как взрослый.

А мать в новости Адамовича, та молодая беременная женщина, что от ужаса впала в сон и брошена в яму, на гору трупов, видится Матерью Божьей, ибо она дарует жизнь, надежно оберегая ее под куполом своего сердца, в ней, женщине, сосредоточена вся Вселенная. И когда пуля карателя останавливает биение материнского сердца, происходит самое страшное — крушение Вселенной:

В жуткой, небывалой тишине шестимесячная жизнь закричала от ужаса и одиночества, купол стремительно понесся вниз, в один миг Вселенная сжалась в комочек и тут же провалилась в него, увлекая и его в небытие...

Если посредством поэтики натуралистически оголенного документализма Адамович создает крайне экспрессивный образ преступления, совершенного карателями, то посредством условной «библейской меры» писатель определяет его масштаб. Все эти «гипербореи», начиная с рядового исполнителя Тупиги и кончая «первым на земле сверхчеловеком», нацистским фюрером Адольфом Гитлером, повинны в том, что посягнули на святая святых — на Мать и Дитя, на *род людской*. Значит, они — *выродки*, раз и навсегда поставившие себя вне рода человеческого.

### 3. Варианты притчеобразных структур

В целом же, в рамках интеллектуального течения 1970-х годов вырабатывается целая система приемов, позволяющих пластично и парадоксально сталкивать первый и второй планы притчеобразной конструкции. Назовем важнейшие из них.

1. *Совмещение различных временных рядов* стало весьма активной формой интеллектуализации в прозе и драматургии 1970-х. Как правило, на первый план выносился какой-либо легендарный или исторический сюжет, но сама форма его подачи: речь героев, характер конфликта, то, как изображались персонажи, носила остро современный, узнаваемый характер. Столкновение древнего/легендарного как первого плана и современного как второго, достраиваемого читателем (зрителем), наиболее ярко было реализовано в иронических трагикомедиях Григория Горина об инакомыслящих личностях («Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт») и драматических менипплеях Эдварда Радзинского о свободных и притворяющихся свободными мыслителях («Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки»). Так в русскую литературу 1970-х годов органически вписались традиции европейской интеллектуальной драмы модернизма (Ж. Ануи, Ж. Жироду, А. Камю, Ж. П. Сартр), которым в советской литературе глубоко родствен театр Е. Шварца. По-своему этот прием развернулся в прозе Юрия Трифонова: у него прошлое и настоящее взаимно освещают друг друга, и само их взаимодействие создает разветвленную интеллектуальную метафору (подробнее см. ниже).

2. *Сюжетные модели диспута, дискуссии, психологического эксперимента, детективного расследования, интеллектуальной экстраполяции* оказались еще более популярны, поскольку они позволяли органично соединить сложную интеллектуальную коллизию с традицией психологического реализма. Именно на этой почве сложились роман Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей», драматургическая эстетика А. Вампилова, поэтика «повести нравственного эксперимента» В. Быкова и фантастики братьев Стругацких,



а также такое оригинальное произведение, как «В августе сорок четвертого» В. Богомолова. В наиболее чистом виде этот арсенал приемов был освоен и опробован Вл. Тендряковым в таких его новостях, как «Весенние перевертыши» (микророман воспитания), «Ночь после выпуска» (в ней две параллельные линии сюжета: диспут между учителями и проверка абстрактных воспитательных рацей в диспуте, а затем и в действиях их выпускников), «Расплата» и «Шестьдесят свечей» (в центре обеих новостей — предельно острый нравственный эксперимент, каждая из них — своего рода перифраз «Преступления и наказания»), и наконец, посмертно опубликованные романы-диспуты, обсуждающие причины краха социальных утопий, — «Чистые воды Китежа» и «Покушение на миражи».

На основе синтеза этой системы приемов с «исповедальностью» (разумеется, не исчезнувшей из литературы совершенно после конца «оттепели») формируется особая жанровая разновидность повести — литературовед Т. Рыбальченко обозначила ее термином повесть «предварительных итогов»<sup>1</sup>. В повести «предварительных итогов» сам — уже немолодой — герой подвергает свою жизнь беспощадному анализу, приходя, как правило, к выводу о собственном экзистенциальном поражении. Таковы конфликты и сюжеты, например, в «московских повестях» Ю. Трифонова, «маленьких романах» Э. Ветемаа, «Бессоннице» А. Крона, «Улетающем Монахове» А. Битова, «Страстной площади» Н. Евдокимова, «Меньшем среди братьев» Г. Бакланова. Эта модель проникает и в драматургию — она весьма ощутима в «Утиной охоте» А. Вампилова, во «Взрослой дочери молодого человека» и особенно в «Серсо» В. Славкина, в «Трибуне» А. Галина и (отчасти) в «Смотрите, кто пришел» В. Арро.

3. «Мыслительный дискурс». Помимо опытов синтеза между интеллектуальной поэтикой и традиционной эстетикой психологического реализма, в прозе 1970-х возникают такие формы повествования, в которых все подчинено именно работе мысли, парадоксальному и раскованному ходу интеллектуального процесса, а не движению фабулы (часто вообще отсутствующей) и не психологическим эволюциям персонажей (нередко весьма незначительным). Диапазон возможностей этой формы можно обозначить такими, во многом полярно-контрастными, произведениями, как «Зияющие высоты» А. Зиновьева и «Разбилось лишь сердце мое» Л. Гинзбурга.

Интеллектуальная сатира А. Зиновьева «Зияющие высоты» (1976) восходит к древним традициям нолитического памфлета — к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского и «Сказке о бочке» или

---

<sup>1</sup> Рыбальченко Т. Л. Повесть «предварительных итогов»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 1979.

«Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта. Создавая свой Ибанск, победоносно строящий «социзм», Зиновьев саркастически развенчивает и пародирует не только советскую идеологию, но и весь спектр идеологических конструкций (от охранительных до либеральных), ее окружающих. Все его персонажи: Мазила, Карьерист, Шизофреник, Болтун, Инструктор, Литератор и т. п. — рупоры определенной идеологии, последовательно доводящие ее до логически безупречного абсурдного итога.

Книга *Льва Гинзбурга «Разбилось лишь сердце мое»* (1980), напротив, очень лирична, эмоциональна и, на первый взгляд, совершенно аполитична. Здесь из поначалу сугубо профессиональных рассуждений автора о труде переводчика постепенно вырастает мощная поэтическая метафора — *образ перевода* как перехода из души в душу, соединяя чувствами людей разных времен и народов, взаимопомощи сердец, бьющихся в унисон, несмотря на разделяющие их столетия и языковые барьеры. Здесь совершаемые лирическим героем исповедь на миру, беспощадная операция на собственном сердце становятся исследованием «зависимости людей от обстоятельств и прихотей времени, единой нашей ответственности перед ним». Здесь из вроде бы сумбурных деталей биографий многих поэтов и музыкантов, от вагантов до Карла Орфа, от Грифиуса до Юрия Трифонова, от Шиллера до шансонного певца Петербургского, автора шлягера «Утомленное солнце», из разрозненных поэтических строк выстраивается внутренне прочная и последовательно развивающаяся концепция — концепция *сопротивления*, открывающая разные виды и формы противостояния людей силам, которые стремились и стремятся унижить, поработить и уничтожить в человеке его духовную сущность, его совесть и достоинство.

Современную ему эпоху, вторую половину XX века, Гинзбург определяет как время барокко:

Барокко более, чем стиль, состояние души, мира, ужас не в том, что жизнь и смерть, смерть и любовь рядом, что они находятся в постоянном противоборстве, а в том, что они сосуществуют, уживаются. Иногда это ощущаешь, осознаешь в беспощадной отчетливости.

И через диалог с переведенными им поэтами Гинзбург выстраивает целую иерархию форм внутреннего сопротивления личности привычному ужасу современного барокко. Первое место занимает духовный максимализм, неуступчивый поиск святого Грааля, воплощенный у Гинзбурга в фигуре и поэзии Вольфрама фон Эшенбаха, автора «Парцифалья». Затем следует «открытие закона относительности ценностей в расколоте, взорванном мире» — это открытие для Гинзбурга связано с развеселой поэзией вагантов, с одной стороны, и с трагической иронией Гейне — с дру-

гой. Именно у последнего Гинзбург берет афоризм, который воспринимает как эпиграф к собственной жизни: «Не сдаюсь, но гибну!». Способности скорбеть, глубоко и сильно переживать страдание автор-переводчик научился у поэтов немецкого барокко, современников тридцатилетней войны, Андреуса Гриффиуса и Пауля Флеминга. Более высокое место в этой иерархии ценностей отведено Шиллеру с его умением произнести высокие слова, возвыситься до пафоса, до гнева, до неистово бурного неприятия непреодолимых обстоятельств.

Каждую из культурных моделей лирический герой Гинзбурга «примеривает» к себе, к своему биографическому опыту, показывая, что все они сыграли важную роль в его персональной истории сопротивления ужасу эпохи, выпавшей на его долю. Но наиболее близкую самому Гинзбургу позицию в его иерархии ценностей, поддерживающих сопротивление агрессии бесчеловечности, барочному распаду, занимает Карл Орф, который в годы нацизма не протестовал и не сотрудничал, а писал свою великую «*Carmina Burana*», противопоставляя ужасу и насилию то, что по тоталитарной логике считается слабостью, — а именно сугубо органическую неспособность соучаствовать в зле, рефлексы нормального, обыкновенного человеческого существования, слабость и незащитность творчества:

Что такое сопротивление? Есть разные виды сопротивления. Сила сопротивления — сопротивление силой. Но было в нацистской Германии и сопротивление слабостью: неспособностью, невозможностью участвовать в насилии. Самой попыткой выжить, когда полагается умереть. Невозможностью не думать, когда думать не полагается. Попыткой знать, когда обязывают к незнанию. Попыткой проташить радость и просветление в зону отчаяния и смерти. Так ли?

Характерно, что даже в произведениях, подчиненных доминанте «мыслительного дискурса» (а к ним, помимо романов А. Зиновьева и Л. Гинзбурга, отнесем «Уроки Армении» А. Битова, «промежуточную» прозу Л. Я. Гинзбург, мемуарно-аналитические книги Н. Я. Мандельштам, «Процесс исключения» Л. Чуковской, «Воскрешение Маяковского» Ю. Карабчиевского, «Память» В. Чивилихина), притчевость продолжает играть существенную роль. Хотя в этих произведениях, как правило, нет строгой фабулы, а сюжет подчинен логике мысли автора, каждый эпизод повествования — вымышленный или опирающийся на реальные события — всегда строится как микропритча, со своим невысказанным или рационально не воплотимым смыслом. Именно «вторые планы» этих микропритч и становятся звеньями интеллектуального сюжета.

4. *Фольклорно-мифологические включения.* В целом ряде произведений 1970-х и особенно начала 1980-х годов реалистический сю-

жет стал размываться фольклорно-мифологическими включениями в виде вставных новелл (вроде легенды о Матери-Оленихе в «Белом пароходе» Ч. Айтматова) или сюжетных моделей, формирующих внутреннюю структуру художественного мира в целом (мотивы «Манаса» и нивхского фольклора в повестях Айтматова «Ранние журавли» и «Пегий пес, бегущий краем моря», древнегреческие мифы о Колхиде в романе О. Чиладзе «Шел по дороге человек» или трансформации народных легенд о благородных абреках в «Дате Туташиа» Ч. Амирэджиби), стилизаций под фольклорные дискурсы (как в прозе Г. Матевосяна, Т. Зульфикарова, Т. Пулатова) и даже в виде фантастических персонажей, вступающих в контакты с героями реалистического плана (как, например, в романе-сказке А. Кима «Белка» или «Альтисте Данилове» В. Орлова). Казалось бы, этот тип притчеобразности мало чем отличается от удвоения временных рядов, описанного выше. Однако в прозе этих и ряда других авторов обращение к фольклорно-мифологическим моделям и мотивам воспринималось как проекция современного (первого) плана непосредственно на *масштаб Вечности*, а не какой-либо другой, сходной или контрастно-отличной, эпохи. Диалог современного с вечным, архетипическим, а чаще — суд над современностью с позиций вечности, построенной из фольклорно-мифологических «блоков», оказался очень эффективной формой философизации в 1970-е годы, превратившись вскоре в своего рода моду (во многом поддержанную популярностью латиноамериканского «магического реализма») и вызвав горячие критические дискуссии, самая известная из которых была начата в 1979 году статьей Л. Аннинского «Жажду беллетристизма!».

Вместе с тем «расширительный» ассоциативный план, проектирующий явления первого плана то ли на архетипический (мифологический, легендарный, фольклорный), то ли на дальний культурно-исторический контексты, вошел в арсенал поэтики прозы 1970-х годов. Этот прием, действительно, добавлял новое измерение художественному миру, позволяя писателю выходить за пределы социально-исторических норм и моделей, искать и находить более широкую, надысторическую систему оценок. Тонкое и изощренное владение этим приемом можно увидеть у таких, казалось бы, традиционных реалистов, как Ю. Нагибин (рассказ «Река Гераклита», новеллистический цикл «Вечные спутники»), Н. Думбадзе (параллели между арестантами Тбилисской тюрьмы и двенадцатью апостолами в новелле «Белые флаги»), В. Распутин (Хозяин острова в «Прощании с Матерой»), С. Залыгин (лебяжинские сказки в «Комиссии»), Е. Носов («Усвятские шлемоносцы» — ассоциативная связь с образами и мотивами русского былинного эпоса в повествовании о мужиках, уходящих на Отечественную войну), Ф. Абрамов («Сказка о семужке»), Н. Иванов («След рыси»).

#### 4. Юрий Домбровский

Даже краткий перечень дат биографии Юрия Осиповича Домбровского (1909—1978) впечатляет своим трагизмом. Писатель родился в семье известного московского адвоката, после окончания гимназии учился на Высших государственных литературных курсах (брюсовских). 1933 — выслан из Москвы в Алма-Ату, 1936 — первый арест, 1939 — второй арест, 1949 — третий арест, 1956 — реабилитирован за отсутствием состава преступления<sup>1</sup>.

«За эти 20 лет (с 1934 по 1954) я ни разу не был виноват даже в простой оговорке — меня отучили их делать! — но и доказать следствию за эти 20 лет я ничего не сумел, да и что, по существу, было доказывать?.. Но я мешал, и меня пытали — я ничего и никого не оговорил, и меня как неисправимого (“он никогда не сознается!”) засунули в самые дальние и черные углы: так, я был на Колыме, на Дальнем Востоке и под конец — в страшном Тайшетском Озерлаге», — писал Домбровский в докладной записке, датированной 1956 годом. А в промежутке между арестами и лагерями — повесть «Державин», роман «Обезьяна приходит за своим черепом» — роман, казалось бы, о немецком фашизме, но написанный с таким достоверным проникновением в психологию палачей и их жертв, что не возникало сомнений, *какой именно* фашизм имел в виду писатель (рукопись романа был изъята НКВД при обыске, через много лет возвращена писателю неведомым доброхотом). И наконец, после «реабилитации» Домбровский приступает к своей главной книге — роману «Факультет ненужных вещей» (далее ФНВ), почти автобиографическому по содержанию, формально «привязанному» к алма-атинской ссылке, но фактически вобравшему весь многолетний опыт противостояния Домбровского мясорубке тоталитарного насилия, неравного противостояния, из которого он вышел победителем, хотя бы потому что остался жив и сумел осмыслить пережитую историческую трагедию.

#### *Основной конфликт романа «Факультет ненужных вещей»*

Первая часть ФНВ под названием «Хранитель древностей» была опубликована в «Новом мире» на самом излете хрущевской «оттепели» — в июле — августе 1964 года<sup>2</sup>. Эта часть была написана от

<sup>1</sup> См.: *Анисимов Г., Емцев М.* Этот хранитель древностей // *Домбровский Ю.* Факультет ненужных вещей. — М., 1989. В дальнейшем все ссылки на роман Домбровского приводятся по этому изданию.

<sup>2</sup> С. Пискунова и В. Пискунов отмечают, что первый вариант «Хранителя» был написан еще в 1939 году (*Пискунова С., Пискунов В.* Эстетика свободы // *Звезда.* — 1990. — № 1. — С. 172).

первого лица, насыщена культурно-историческими экскурсами и заканчивалась вполне угадываемым, хотя прямо не изображенным, арестом Зыбина. Хотя роман и произвел сильнейшее впечатление на читателей того времени (о триумфальном обсуждении романа в ЦДЛ вспоминают В. Непомнящий, А. Битов, Ф. Искандер, Ю. Давыдов), произошедший политический переворот сделал невозможным появление каких бы то ни было критических работ о романе в печати<sup>1</sup>. Вторая часть дилогии, собственно ФНВ, писалась Домбровским уже без всякой надежды на публикацию в СССР. Может быть, поэтому Домбровский начинает здесь повествование не с того момента, где закончился «Хранитель», а несколько раньше — проясняя те обстоятельства ареста Зыбина, которые в первой части были оставлены за кадром или обозначены глухими намеками. Кроме того, Домбровский во второй части дилогии меняет форму повествования с первого лица на третье: замысел романа явно вышел за пределы точки зрения одного, пусть даже и очень значительного персонажа — масштабная концепция потребовала более раскованной повествовательной организации. ФНВ (вторая часть дилогии) был впервые опубликован в 1978 году в Париже, в издательстве YMCA-Press, и Домбровский еще успел поддержать в руках новенький томик «тамиздата».

ФНВ представляет собой интереснейший *сплав различных эстетических традиций: рационалистической, романтической и реалистической*. Рационалистический анализ фантастической логики тиранических режимов, от Тиберия до Сталина, составляет «идею-страсть» романтического вольного гуляка, живой манифестации свободы — Георгия Зыбина, «хранителя древностей». Романтическая фантазмагория нежити, призраков и вурдалаков, едва ли не буквально нитающихся кровью своих жертв (проект врача-«безрезки» переливать живым кровь расстрелянных «ввиду ее легкодоступности»), накладывается на исторически конкретный, нередко с прототипами (Штерн — Шейнин), коллективный образ «слуг режима», палачей, знающих (но пытающихся забыть) и о своей собственной обреченности. А все вместе складывается в картину, одновременно осязаемо реалистическую и надвременную. Последний аспект особенно усилен фигурой и картинами художника Калмыкова, способного преобразить обыденный пейзаж в «Землю вообще». «... Здесь на крохотном кусочке картона, в изображении десятка метров речонки бушует такой же космос, как и там наверху в звездах, в галактиках, метagalactиках, еще Бог знает где». Недаром именно Калмыков в финале романа запечатлит си-

<sup>1</sup> «Единственную рецензию “Говорящая древность”, написанную Игорем Золотусским, высоко оценивавшую роман и напечатанную в далеком от центра журнале “Сибирские огни” (1965. — № 10), можно также считать фактом историческим» (*Непомнящий В. Ното Liber (Юрий Домбровский) // Домбровский Ю. Хранитель древностей: Роман. Новеллы. Эссе. — М., 1991. — С. 3).*

дящих на скамейке Зыбина, Корнилова и Неймана: «Так на веки вечные на квадратном кусочке картона и остались эти трое: выгнанный следователь, пьяный осведомитель... и тот третий, без кого эти двое существовать не могли». С. Пискунова и В. Пискунов, опираясь также на наблюдения над символическими манифестациями темы вечной красоты/свободы (Лина, девушка-самоубийца, древняя царевна), делают вывод о том, что созданная Домбровским «открытая романная структура» в финале как бы сжимается «в одну вынесенную за пределы времени точку, то есть по сути трансформируется в миф, в притчу о предателе, палаче и их жертве»<sup>1</sup>. А ирландский исследователь творчества Домбровского Дж. Вудворд считает, что ФНВ представляет собой «проницательный анализ исторического зла, пережитого советскими людьми, которое изображается Домбровским как беспрецедентное по масштабу и в то же время отражающее конфликт, вневременной и “космический” по своей природе»<sup>2</sup>. Эта двойственность перспективы подчеркнута Домбровским в последней фразе романа: «А случилась эта невеселая история в лето от рождения вождя народов Иосифа Виссарионовича Сталииа пятьдесят восьмое, а от рожества Христова в тысяча девятьсот тридцать седьмой недобрый, жаркий и чреватый страшным будущим год».

Но эта последняя фраза лишь обнажает прием, на котором строится ФНВ: да, организованный Домбровским философский спор органично включает в себя аргументы из римского права и римской истории, из Евангелия и русской литературы, в качестве «свидетельских наказаний» звучат голоса Сенеки и Светония, Овидия и Тацита, Сафо и Горация, Плиния Младшего и Эскила, Шекспира и Пушкина, Аввакума и Достоевского, Гоголя и Мандельштама, Державина и Маяковского, Толстого и Сталииа — ибо этот спор надъисторичен по своей сути. Но это не абстрактный спор, потому что все доводы проверяются здесь болью и кровью, психологически дотошным анализом поведения конкретных характеров, втянутых в шестеренки машины тотального уничтожения, в свою очередь созданной совершенно определенными историческими обстоятельствами. Историсофские проблемы здесь упираются в вопросы иного порядка: почему кто-то из героев романа становится палачом (Нейман, Штерн, Долндзе), кто-то, незаметно для себя подчас, превращается в предателя (Корнилов, Куторга), а кто-то сохраняет человеческое достоинство и свободу под мертвящим прессом истории и даже в застенках НКВД (Зыбин, Калмыков)? Каждая интеллектуальная ошибка здесь обя-

<sup>1</sup> Пискунова С., Пискунов В. Эстетика свободы. — С. 180.

<sup>2</sup> Woodward James. The «Cosmic» Vision of Iurii Dombrowskii: His Novel «Fakul'tet nepuzhnykh veshchei» // The Modern Language Review. — Belfast. — Vol. 87. — No. 4. — 1992, October. — P. 899.

зательно подтверждается драмой экзистенциальной и исторической, и наоборот, каждая житейская подлость или оплошность восходит к недомыслию, нежеланию или страху додумывать до конца.

А центральная интеллектуальная тема романа обращена на осмысление исторического взаимодействия таких категорий, как *тирания, закон и свобода*. В критике роман Домбровского нередко сравнивается с «Мастером и Маргаритой» Булгакова и с «Доктором Живаго» Пастернака, и не случайно. Вся третья часть ФНВ, в которой Зыбин не принимает сюжетного участия, посвящена обсуждению суда синедриона над Иисусом. Поп-расстрига и секретный осведомитель НКВД Андрей Куторга написал целый трактат на эту тему, а ссыльный археолог Владимир Корнилов, не зная о тайных делах отца Андрея, но тоже по заданию НКВД, ведет с ним пространные беседы на опасные темы<sup>1</sup>. В этой части, как и в написанном самим Домбровским исследовании «Суд над Христом», почти полностью вынесен за скобки вопрос о религиозном смысле христианства<sup>2</sup> и совершенно полностью исключен план вечности, зато колоссальное внимание уделено нарушениям существовавших тогда законов, принципов недвусмысленно жестокого судопроизводства, тем не менее предполагавшего «точность обвинения, гласность, свободу подсудимого и гарантию против всего, что может исказить процесс, в том числе и против ошибоч-

---

<sup>1</sup> А. Зверев считает, что анализирующие новозаветную историю Куторга и Корнилов «пытаются найти оправдание тому, что сделали. Не об Иуде у них речь, а о самих себе» (Зверев А. «Глубокий колодез свободы...»: Над страницами Юрия Домбровского // Лит. обозрение. — 1989. — № 4. — С. 14). Однако, думается, правы С. Пискунов и В. Пискунов, оспаривающие эту точку зрения: «Совершенно иное дело — Домбровский, не только не утративший связи с традициями русской полифонической прозы XIX — начала XX столетия, но и прошедший — в период работы над «Державиным» — отличную выучку у барочных авторов, которые прекрасно знали, что устами дьявола, случается, говорит и Бог. Для них был важен процесс рождения истины, открывающейся — по закону благодати — грешнику, который достиг самого дна своего падения. Таков и Куторга Домбровского, как никто знающий, что значит быть в шкуре «тайного осведомителя» (положение Иуды, с его точки зрения, было проще и определеннее!» (Пискунова С., Пискунов В. Эстетика свободы. — С. 175).

<sup>2</sup> Предлагаемая Куторгой интерпретация христианства, по сути дела, антирелигиозна, так как строится на подчеркнутом отрицании божественного знания Христа: «...Даже бог не посмел — слышите, не посмел простить людей с неба. Потому что цена такому прощению была бы грош. Нет, ты сойди со своих синайских высот, влезь в подлую рабскую шкуру, проживи и проработай тридцать три года плотником в маленьком грязном городишке, испытай все, что может только человек испытать от людей, и когда они, поизмывавшись над тобой вволю, исхлещут тебя бичами и скорпионами — а знаете, как били? Цепочками с шариками на концах! Били так, что обнажались внутренности. Так вот, когда тебя эдак изорвут бичами, а потом подтянут на канате да и приколотят — голого-голово! — к столбу на срам и потеху, вот тогда с этого проклятого дерева и спроси себя: а теперь любишь ты людей по-прежнему или нет? И если и тогда скажешь: «Да, люблю и сейчас! И таких! Все равно люблю!» — то тогда и прости!»



ных свидетельств». Важнейший тезис трактата Куторги — мысль о том, что помимо Иуды существовал еще один предатель, избежавший суда истории, — с этой точки зрения имеет другой важный смысл: само наличие тайного свидетеля резко противоречит нормам судопроизводства в Иерусалиме времен Христа. А значит? Значит, если бы эти нормы были соблюдены, то Христос не был бы распят? Не произошла бы трагедия, определившая содержание целой эры в истории человечества? В этом контексте элементарные, но точные юридические нормы приобретают почти сакральное значение: их смысл в том, чтобы защищать божественное от дьявольского, человеческое от зверского, добро от зла.

Этот философский мотив приобретает осязаемый исторический смысл в сценах допросов Зыбина Тамарой Долидзе. Именно она, следователь НКВД, не по нужде, а, так сказать, по зову души (перешла в «органы» из театрального института), собственно, и произносит слова, вынесенные в заглавие романа: «Вы ведь тоже кончали юридический? Да? По истории права. Так вот, ваш факультет был в то время *факультетом ненужных вещей* — наукой о формальностях, бумажках и процедурах. А нас учили устанавливать истину». Ответ Зыбина отодвинут почти на триста страниц, но тем значительнее он звучит:

Вот вы, например, безусловно не с улицы сюда пришли, а кончили какой-то особый юридический институт. Конечно, самый лучший в нашей стране. Ведь у нас все самое лучшее. И, очевидно, там преподавали самые лучшие учителя, профессора, доктора наук, это значит, что вам четыре или пять лет вдалбливалась наука о праве и о правде, наука о путях познания истины. А ведь она очень древняя, эта наука. Ее вырабатывали, проверяли, шлифовали в течение тысячелетий. <...> И вот, все познав, поняв и уразумев, вы приходите сюда, садитесь на это кресло и кричите: «Если не подпишешь сейчас же на себя то-то и то-то, то я из тебя лягушку сделаю!» Это еще вы. А ваш мощный предшественник — тот сразу матом и кулаком по столу: «Рассказывай, проститутка, пока я из тебя лепешку дерьма не сделал! Ты что, к теще в гости пришел, курва!» Ну а наука-то, наука ваша куда девалась? Та самая, что вам пять лет вкладывали в голову? Не нужна она вам, значит — мат и кулак нужен! Так что ж, вы и наука несовместимы? Так кто же вы на самом-то деле? <...> Воровская хаза? Шайка червонных валетов? Просто бандиты?

В отличие от Гроссмана, Домбровский не воспринимает всякое государство как враждебное человеческой свободе. Напротив, он видит в законах, охраняемых государством, гарантию осуществления тех или иных человеческих свобод. То, что Гроссман называет «сверхнасилием тоталитарных систем», по логике романа Домбровского возникает только тогда, когда само государство пренебрегает своей святыней — законом — и тем самым отвергает

колоссальный опыт цивилизации, отложившийся в сухих юридических формулах.

Однако, по мысли Андрея Куторги, Христос сознательно не воспользовался нарушениями законности и сознательно принял казнь. Иначе бы

...в мире ничего не состоялось. История прошла мимо. А он знал, что такое искушение когда-нибудь наступит и надо его преодолеть смертью, но умереть осмысленно и свободно... Иисус и так всю жизнь чувствовал себя совершенно свободным, свободным, как ветер, как Бог. <...> Жизнь для него была радостью, подвигом, а не мученьем. И вот именно поэтому на вопрос председателя он не пожелал ответить «нет», он ответил «да».

Опять-таки в измерении конкретно-историческом этот «тезис» непосредственно разворачивается в сюжете самого Зыбина. «Ферт... из этаких, из свободных художников... с выкидончиками тип», как характеризует его Роман Штерн. «Хранитель древностей», как называют его в музее. «Морально разложившийся», «враг народа», как определяют его справки НКВД. А в целом, человек абсолютной и исключительной внутренней свободы («свободен, как ветер, как Бог»), которую он не может скрыть, как ни пытается. Поэтому он органически несовместим с системой беззакония и несвободы, он органически опровергает ее всеислие. Это хорошо понимает и сам Зыбин, и его враги. Недаром в конце романа Нейман признается самому себе: «Если я, мой брат драматург Роман Штерн, Тамара и даже этот скользкий прохвост Корнилов должны существовать, то его [Зыбина] не должно быть! Или тогда уж наоборот!»<sup>1</sup> За то Зыбин и под подозрением. За то и арестован. Но даже в тюрьме, измученный «будильниками», он испытывает «великую силу освобождающего презрения! И сразу же отлетели все страхи, и все стало легким. “Так неужели же я в самом деле боялся этих ширмачей?”» Зыбинское инстинктивное сопротивление попыткам унижить и растоптать его свободу не могут сломить ни хам Хрипушин, ни, казалось бы, «тонкий психолог» Тамара Долидзе, ни иезуит Нейман:

Просто когда Хрипушин с руганью бросался на него, как бы сами собой включались ответные силы: верно, это вставал на дыбы и рычал древний пещерный медведь — инстинкт. Этот зверь понимал, что нельзя, чтобы его тут били. Раз ударят, и еще ударят, и

---

<sup>1</sup> Женскую параллель к характеру Зыбина образует в романе красавица Полина, в которую Зыбин влюблен и которая Зыбина не предает. Показательно такое описание: Нейман «ее сейчас по-настоящему ненавидел! За все: за то, что она сидела слишком вольно, что сейчас же воспользовалась разрешением курить и курила так, как в этом кабинете, кажется, еще никто до нее не курил — откинув легкий локоть и легко стяхивая пепел в панцирь черепахи — его ей поднес прокурор, за взгляд, который она бросила на него, за прямую и открытую несовместимость с этой комнатой».

тысячу раз ударят, и совсем забывают. Потому что сейчас это не удар даже, а вопрос: «А скажи, нельзя с тобой вот так?» — и ревел в ответ: «Попробуй!»

Он и НКВДешному начальству пишет из камеры записки с оскорбительной вежливостью: «Барин пишет дворнику!» — так реагирует на тон зыбинских реляций начальник следственного отдела Нейман. Но когда Зыбин понимает, что его могут просто физически раздавить, замучить, запытать, то он — подобно Христу в интерпретации Куторги — сам назначает себе «высшую меру», смертельную сухую голодовку, и тем обретает настолько невозможную свободу, что даже солдат-охранник понимает, «что здесь его власть, и даже не его, а всей системы, — кончилась. Потому что ничего более страшного для этого ээка выдумать она не в состоянии». И в конечном счете, в соединении с мистической логикой системы, последовательно пожирающей самое себя, он побеждает — выходит на волю не сломленным.

Однако, помимо закона и свободы, разворачивается в романе Домбровского и образ третьей силы, силы тиранического режима, «системы», поставившей себя выше и закона, и личной свободы. Домбровский и его alter ego, Зыбин, отлично понимают, что ничего нового в сталинском терроре нет. Зыбин на протяжении всего романа встраивает сталинский режим в контекст подобных ему периодов беззакония — от римских диктаторов до испанской инквизиции и французской революции. Уже в первой части ФНВ, «Хранителе древностей», содержалась красноречивая характеристика забытого римского императора Аврелиана, который, с одной стороны, «вернул мир снова под власть Рима», «был великим государем и полководцем», а с другой — «отличался такой жестокостью, что выдвигал против многих вымышленные обвинения в заговоре, чтоб нолучить легкую возможность их казнить... был не только жесток, он был еще и суеверно жесток». Но что же остается от него по истечении веков, какой приговор оседает в анналах истории? «“Ловкое и счастливое чудовище”, человек без веры, стыда и чести» (Вольтер).

...Я беру в руки монету. На ней погрудное изображение зрелого, сильного воина восточного типа с пышными и, наверное, очень жесткими усами. Черты лица четкие и резкие. На голове шлем. Царь и воин... («Царь Ирод», — сказал дед.) Зачем он только приказал именовать себя еще и «Деосом»? Ну пускай бы заставлял петь, а то «бог и хозяин»!

«Взвешен и найден слишком легким, — скажет старая весовщица Фемида своей сестре музе Клио. — Возьми, коллега, его себе — его вполне хватит на десяток кандидатских работ».

И это все? Так мало? История сбрасывает со счета тех, кто ничему у нее не учится. «Плеть, начинающая воображать, что она

гениальна» (эпиграф из Маркса, взятый к первой части ФНВ), не оставляет в конечном счете ничего, кроме кровавых следов.

### *Интеллектуальная поэтика романа*

Мысль о циклической повторяемости исторически бесплодных периодов тирании звучала бы абстрактно, если бы Домбровский опять-таки не воплотил ее в совершенно уникальном художественном образе сталинского террора, который под его пером приобрел *откровенно сюрреальные черты при почти документальной точности изображения.*

Это были те самые годы, когда по самым скромным подсчетам число заключенных превысило десять миллионов.

Когда впервые в науке о праве появилось понятие «активное следствие», а спецпрокурорам была спущена шифровка — в пытки не верить, жалобы на них не принимать.

Когда по северным лагерям Востока и Запада пронесся ураган массовых бессудных расстрелов. Обреченных набивали в камеру, но их было столько, что иные, не дождавшись легкой смерти, умирали стоя, и трупы их тоже стояли.

В эти самые годы особенно пышно расцветали парки культуры, особенно часто запускались фейерверки, особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок. И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы. И никогда витрины не были так прекрасны, цены так тверды, а заработки так легки.

Это абсурдистское сочетание кошмара и ликования передает фантомный, иллюзорный характер всей «системы». Фантомность проявляется в том, как реальную психологическую и политическую силу приобретают нелепые слухи: о сбежавшем гигантском удаве (легенда о котором возникла из сочетания жульничества бродячего цирка, с одной стороны, и появления обычного полоза — с другой), о «мече Ильи Муромца» (им оказывается бутфорская шпага), о несметных золотых кладах (формальный повод для дела против Зыбина — а на самом деле речь идет о коробке из-под леденцов с несколькими золотыми бляшками), о вредительском заражении клещом или смертоносной бактерией, равной по своей разрушительной силе библейской саранче, о близкой амнистии (уже в лагерях)... В равной мере, жертвы системы и ее слуги ощущают жуткую, иррациональную мистику эпохи. В обычной фольклорной колыбельной Зыбину слышится «лаφος пустоты... непроглядная тьма, и из этой тьмы раздаются разные звериные голоса». Корнилов ловит себя на ощущении, что «все показалось ему смутным, как сон. Он даже вздрогнул». И Тамара Долдзе, оказавшись на месте своей работы, к которой она четыре

года готовилась, бывала на практике и т. п., «несмотря на это, то, что она увидела за эти два дня, поразило ее своей фантастичностью, неправдоподобностью, привкусом какого-то кошмара».

Вообще именно «специалисты», от имени режима вершащие суд и расправу, острее всего чувствуют миражную, фиктивную природу своей необозримой власти. «Здесь люди быстро пропадали. Был — и нет. И никто не вспомнит. И было в этом что-то совершенно мистическое, никогда не постижимое до конца, но неотвратимое, как рок...» Недаром в глазах Неймана, этого «мясника с лицом младенца», не нереносящего вида крови «безвредного еврея», застряло «выражение хорошо устоявшегося ужаса» (этот оборот несколько раз повторяется на страницах романа). А лицо другого НКВД-шного начальника Гуляева «было совершенно пусто и черно». И даже кузен Неймана, преуспевающий московский писатель от НКВД Роман Штерн, «Ромка-фомка — ласковая смерть», как называют его «покойнички», по-своему блестящий циник, исповедует перед братцем, пытаясь выговорить все то же — сосущую, изматывающую нустоту и заведомо несбыточную мечту об «освобождении от всего моего!» И в зоне сумеречного сознания, между сном и явью, разумом и безумием, побывает не только измученный допросами и голодовкой Зыбин, но и следователи Тамара Долидзе, Нейман, завербованный НКВД в осведомители Корнилов.

Домбровский придает этой нсевдореальности отчетливо мифологические черты. Дважды, с ритуальной обязательностью, новторится, в сущности, один и тот же эпизод: неофит, невозвратимо втянутый в этот мир, обнаруживает свое *исчезновение*. «Он умер и сейчас же открыл глаза. Но он был уже мертвец и глядел как мертвец» (курсив автора) — этой цитатой из гоголевской «Страшной мести» (эпиграф ко второй части романа) обозначено превращение умного и независимого Владимира Корнилова в штатного осведомителя НКВД по кличке «Овод». «Она подошла к зеркалу, взглянула на себя и, отойдя, *сразу забыла свое лицо*» (курсив автора) — этот перифраз цитаты из Послания Иакова, вынесенной в эпиграф к четвертой части романа («Он посмотрел на себя [в зеркало], отошел и тотчас забыл, каков он»), возникает в тексте романа в тот момент, когда Тамара Долидзе после разговора с Каландарашвили понимает, что именно скрывается за романтикой «борьбы с шпионамн», приведшей ее из ГИТИСа в ряды НКВД.

Есть в романе и образы-символы, воплощающие ирреальную мертвенную силу «системы». Машинистка из канцелярии НКВД «мадам Смерть» и тонкая, ботичеллевской красоты, врач-«березка», прославившаяся предложением переливать трупную кровь живым, символизируют какую-то извращенную выморочную форму существования, сюрреальную антижизнь. Не случайно эти жен-

шины — в мире ФНВ именно женщины воплощают непобедимое могущество жизни — даже убитые, униженные, изнасилованные, они продолжают поражать сияющей, такой «ясной смертной красотой, такой спокойной ясностью преодоленной жизни и всей легкой шелухи, что он почувствовал, как холодная дрожь пробежала и шевельнула его волосы»<sup>1</sup>.

Почему же так ирреален этот мир, несмотря на всю мощь, всю власть, весь страх? По Домбровскому, он не может не быть фиктивным и иллюзорным, ибо тоталитарная система отрицает две главные ценности человеческой цивилизации: закон (государство) и свободу (личность). Это мир без ночвы под ногами, это регулярно повторяющееся безумие цивилизации («плеть начинает воображать, что она гениальна»), и потому он обречен на самоуничтожение и историческую бесплодность. Это хорошо понимает Зыбин. Нейман вспоминает, что когда Хрнпушин на допросе начал что-то говорить Зыбину о Родине, об Отчизне, тот вспыхнул:

Родина, Отчизна! Что вы мне толкуете о них? Не было у вас ни Родины, ни Отчизны и быть не может. Помните, Пушкин написал о Мазепе, что кровь готов он лить как воду, что презирает он свободу и нет Отчизны для него. Вот! Кто свободу презирает, тому и Отчизны не надо. Потому что Отчизна без свободы та же тюрьма или следственный корпус.

А о том, во что превращается Отчизна-тюрьма, если в ней нет закона, говорит старик Каландарашвили, познавший все бездны лагерного ада:

...приказ? Закон? Пункт сторожевого устава? Или сумасшедший из смиренной рубашки выскочил да и начал рубить направо и налево? Не знаю да и знать не хочу. Знаю только, что такого быть не может, а оно есть. Значит, бред, белая горячка. Только не человека, а чего-то более сложного. Может быть, всего человечества.

### ***Философия закона и свободы. Стоицизм***

Вся философия романа строится на глубочайшей вере в нераздельность закона и свободы. Причем закон понимается Домбров-

---

<sup>1</sup> Созданный Домбровским сюрреальный образ «системы» напрямую перекликается с постмодернистской мифологемой агрессивной пустоты: «Она [пустота] прилипла, срослась, сосет бытие, ее могучая, липкая тошнотворная анти-энергия взята из переведения в себя, подобно вампиризму, энергии, которая пустоту отнимает, вынимает из окружающего ее бытия» (*Кабаков И. О пустоте // Кабаков Илья. Жизнь мух / Kabakov Ilya. Das Leben der Fliegen. — Edition Cantz, 1992. — S. 84*). В сущности, постмодернистская мифология пустоты/смерти (см. далее главы о «Пушкинском доме» А. Битова, «Москве — Петушках» Вен. Ерофеева, романах Саши Соколова, а также о Пригове, Пелевине, Сорокине, Садур) представляется прямым развитием сюрреализма террора, лишь освобожденным от исторической конкретики.

ским вне какого-то бы ни было религиозного значения, а как наиболее рациональные и гибкие формы контроля над свободой индивидуальностей (в том числе и властителей), отложившиеся в структуре различных государственных систем, истории права, юриспруденции как науки. Но что делать, если государство ставит себя вне закона? В данном случае Домбровский следует за Сенекой<sup>1</sup>. Андрей Куторга так излагает суть его учения: «Сенека понимал: раз так, надо опираться не на народ — его нет, не на государя — его тоже нет, не на государство — оно только понятие, а на человека, на своего ближнего, потому что вот он-то и есть, и он всегда рядом с тобой: плебей, вольноотпущенник, раб, жена раба. Не поэт, не герой, а голый человек на голой земле». В этом случае человек сам себе становится государством и добровольно следует законам, воспринятым им из опыта человеческой цивилизации. Так на первый план выходит нравственный закон. В камере, перед допросами, споря с опытным лагерником, убеждающим Зыбина, что нет смысла сопротивляться, все равно сломают, лучше сразу подписать все, что потребуют, Зыбин отвечает так:

...Я — боюсь больше всего потерять покой. Все остальное я так или этак переживу, а тут уж мне, верно, какую, карачун! Я совершенно не уверен, выйду ли я отсюда, но если уж выйду, то плюну на все, что я здесь пережил и видел, и забуду их, чертей, на веки вечные, потому что буду жить спокойно, сам по себе, не боясь, что у них в руках осталось что-то такое, что каждую минуту может меня прихлопнуть железкой, как крысу. Ну а если я не выйду... Что ж? «Потомство — строгий судья!» И вот этого-то судью я боюсь по-настоящему! Понимаете!

Именно благодаря этим внутренним (рациональным) ограничителям — закону для себя! — Зыбину удается отстоять свою свободу. Однако Зыбин не «голый человек на голой земле». Эта характеристика скорее подходит его палачам, причем оказывается, что «голый человек на голой земле» не в состоянии сохранить свою человечность, а превращается в монстра, контролируемого безумной машиной (само)уничтожения. Еще в «Хранителе древностей» Зыбин размышлял о том, что «главное свойство любого деспота, очевидно, и есть его страшная близорукость. Неисторичность его сознания, что ли? Он весь тютелька в тютельку уместается в рамку своей жизни. Видеть дальше своей могилы ему не дано». Зыбина, напротив, отличает повышенная историчность сознания, он хранитель интеллектуального опыта цивилизации — ее опыта, знаний, горьких и радостных уроков. Именно отсюда он

<sup>1</sup> Близость нравственной философии Домбровского стоицизму Сенеки убедительно доказана Дж. Вудвордом в статье: *Woodward James. A Russian Stoic? A Note on the Religious Faith in Jurij Dombrovskij // Scando-Slavica. — 1992. — Т. 38. — Р. 33—45.*

черпает материал для своего «закона». Именно на этой почве жидется его понимание онтологической пустоты и бесплодности буйствующего вокруг него кошмара истории. Именно на фундаменте этого знания строится его свобода. И именно в этом *историческое* значение его *личного* противостояния системе, противостояния, казалось бы, ничего в «большом мире» не изменившего.

Как отмечает Дж. Вудворд, восприятие истории Зыбиным совпадает со стоической философией, представляющей историю как цепь циклически повторяющихся событий, среди которых немалое место занимают «пожарища» (есругosis), возникающие в результате торжества иррациональных сил вселенной над силами разума. Однако стойки верили и в то, что «людям разума суждено пережить “пожарища” как хранителям тех божественных творческих сил, которые воздвигнут заново разрушенный мир и тем самым начнут новый исторический цикл»<sup>1</sup>. В этом смысле Зыбин подобен не только другому «хранителю древностей» Кастанье, скромному учителю французского в кадетском корпусе, воссоздавшему историю Семиречья, но и архитектору Зенкову, отстроившему заново Алма-Ату после великого (десять баллов!) землетрясения 1911 года. Об этих людях рассказывается в самом начале «Хранителя древностей», но символический смысл этих, казалось бы, посторонних романному сюжету жизнеописаний становится ясным только в масштабе всей романной конструкции.

### *Система характеров*

Философская, фатальная неразделимость свободы (вольной, иррациональной) и закона (разумного, памятливого, цивилизованного) доказывается Домбровским не только позитивно — через Зыбина, но и негативно — через историю Корнилова. Корнилов чрезвычайно близок Зыбину, настолько, что иногда кажется его двойником: у них общее детство, общая судьба (ссылыные в Алма-Ате), общая органическая несовместимость с режимом. У Корнилова, как и у Зыбина, есть острое чувство истории. В «Хранителе древностей» Зыбин поражен тем, как под пальцами Корнилова археологическая бляшка «заговорила формой, весом, шлифом поверхности, своим химическим составом. <...> Я не мог отделаться от впечатления (и потом, когда я вспоминал, оно становилось все сильнее и сильнее), что Корнилов чувствует незримую радиацию, звучание, разность температур, исходящую от этой крохотной пластинки». Да, у него есть *чувство* истории, но нет присущего Зыбину *осознания* исторической эпохи. Поэтому он переоценивает свою свободу. Ему кажется, что он, умный и та-

<sup>1</sup> Woodward James. Op. cit. — P. 44.



лантливый человек, может переиграть, перехитрить эту свору облеченных властью подонков и недоучек. Он не догадывается, что нельзя перехитрить дьявола и невозможно торговаться с бездной. Он не видит иррациональной природы происходящей исторической катастрофы и пытается выстроиться с ней более или менее разумные отношения: он жертвует малой толикой своей свободы (соглашается один только раз побыть тайным осведомителем, но не против, а в пользу Куторги), а НКВД в ответ отпускает его на все четыре стороны как лояльного советского гражданина. Однако, согласившись поступиться своей свободой, он тут же попадает в примитивную ловушку, превращающую его в один из инструментов тотального беззакония.

Вообще система характеров ФНВ строится так, что *все центральные персонажи окружены более или менее подобными или, наоборот, контрастными «двойниками»*, подчеркивающими непредрешенность совершаемого выбора и в пределах очерчивающими максимально широкий спектр философских и исторических вариантов поведения в «предлагаемых обстоятельствах». Так, Зыбин, помимо Корнилова, оттенен художником Калмыковым, который в свою очередь «запараллелен» с Куторгой. Если Корнилов проигрывает свою жизнь и свободу, потому что пытается торговаться с системой тотального беззакония, то Калмыков демонстрирует восхищающий Зыбина пример абсолютной духовной независимости: «Положительно только к нему одному из всех известных Зыбину художников, поэтов, философов, больших и малых, удачливых и нет, он мог с таким полным правом отнестись пушкинское: “Ты нар — живи один”». Причем если свобода самого Зыбина укоренена в истории, то духовная независимость Калмыкова нашла опору непосредственно в вечности. Он даже одет в яркие, фантастической расцветки, одежды «не для людей, а для Галактики». На его картинах исчезает время, и трактор ЧТЗ напрямик въезжает в арку Млечного пути. Обратная сторона этой абсолютной свободы, «прописанной» в вечности поверх страшного времени, обнажается в позиции Куторги: с жаром и тонким проникновением рассуждая о страданиях Христа, он тем не менее без колебаний пишет требуемые от него доносы: «Богу — богово, а кесарю — кесарево». Оказывается, с высоты вечности (и абсолютной свободы) можно безразлично соучаствовать в беззакониях дня сегодняшнего? Для Зыбина, понятно, эта позиция неприемлема, и его вовлеченность в историю оборачивается мерой его нравственной ответственности, мерой его внутреннего закона.

Аналогичным образом, характер Неймана окружен двумя двойниками: с одной стороны, тупым палачом Хрипушиным, который в разгар террора чувствует себя нужным и успешным, как никогда; и Романом Штерном, с другой стороны, умным цини-

ком, не строящим иллюзий относительно собственной устойчивости и возможности избежать судьбы своих теперешних жертв. Лина «запараллелена» с девушкой «с кудряшечками» из рассказа Штерна, женой арестованного журналиста, которая сначала в ответ на добродушное предложение следователя поскорей опять выходить замуж отвечает: «А что вы с моим вторым мужем делаете?», а потом бросается под поезд. Мраморный памятник «утопленнице» на кладбище в Крыму, окруженный романтической легендой, которая не имеет ничего общего с прозаической действительностью (не утопилась от большой любви, а умерла от стрептококковой ангины), отзовется в образе появляющейся в конце романа безымянной утопленницы, покончившей с собой в ответ на насилие (политическое или какое другое, неизвестно). Даже опытный лагерник Буддо, поучающий Зыбина не выбирать средств в борьбе за выживание, контрастно сопоставлен с таким же старым лагерником Каландрашвили, напротив, так и не согнувшимся: даже после своего чудесного освобождения (по личному приказу товарища Сталина) он продолжает бесстрашно говорить о том, что он и видел, и понял, да так что Тамара только мысленно охает: «Так как же его освобождать?.. Ведь он так будет ходить и рассказывать. Тут и расписка о неразглашении ни к чему».

Такая система образов стягивает контрастными связками или соотносит по принципу дополнительности далеко отстоящие друг от друга эпизоды диалогии, придавая пространному романному сюжету, насыщенному деталями и лицами, четкость этической теоремы. В то же время эти контрастные и подобные варианты человеческого поведения в сходных обстоятельствах придают предельно локальной истории несостоявшегося периферийного процесса против врагов народа значение философской метафоры, универсальной по охвату явлений притчи, современного мифа о свободе, законе и тирании<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Это мифологическое измерение романа служит органичной мотивировкой для «чуда» спасения, которое повторяется по крайней мере дважды. Спасается Зыбин, потому что, пока он борется со следствием, снимают Ежова, а вместе с ним и все республиканское начальство НКВД. Чудесно спасается и Нейман: зная о том, что его должны арестовать, он проводит ночь где-то в степи, далеко от города, рядом с трупом девушки-самоубийцы, где он переживает внутреннее потрясение, впервые в жизни чувствуя раскаяние, за что чудесно вознагражден: буфетчица, у которой он ночует, вручает ему жестянку с археологическим золотом, вокруг которого и заваривался «процесс Зыбина». Благодаря этой счастливой находке Нейман не арестован, а просто отстранен от дел, и из глаз его исчезает устоявшееся выражение «скрытого ужаса». Правда, Домбровский не скрывает своей иронии относительно этих «чудес». Недаром на последних страницах романа Нейман, предлагая освобожденному Зыбину выпить за справедливость, вспоминает, как когда-то ликовали: «Ягду сняли, пришел Николай Иванович Ежов! Справедливость восторжествовала!» Надо ли напоминать, какой «благодетель» пришел на смену Николаю Ивановичу?

## 5. Юрий Трифонов

Юрий Трифонов (1925—1981) умер 28 марта 1981 года неожиданно, на второй день после операции на почках — у него случился тромб легочной артерии. В советское время он был сомнителен для власти и для цензуры. Хотя он не ходил в откровенных диссидентах и не подписывал писем протеста, его все время попрекали, что он пишет «не про то» и как-то не так: что он погружен в сплошной быт, что оправдывает пошлость, что в его произведениях нет просвета, что они сплошь мрачные. Вот как назывались рецензии на его «городские повести»: «В замкнутом мирке», «Прокрустово ложе быта», «На обочине жизни», «Герой или “обломок целого”?» и т. п. Между тем эти повести пользовались огромным интересом культурных читателей, одну из них («Дом на набережной») инсценировал Ю. Любимов в театре на Таганке.

В постсоветское время Трифонов вновь оказался под подозрением, на этот раз у так называемой «либеральной жандармерии», у тех, кто задним числом упрекает его — почему не подписывал писем протеста? почему не участвовал? почему не выступал?<sup>1</sup> Логика подобных обвинений проста: если писатель издавался в советской подцензурной печати, значит он конформист, слуга режима. Отвечая на эти упреки, публицист Дора Штурман напомнила о том, что в «доперестроечные времена», когда наиболее типичным вариантом творческого поведения было приспособленчество, то есть писание лжи ради возможности легально издаваться, а люди типа Солженицына составляли меньшинство и уходили в «самиздат», «были, однако, и другие судьбы, внешне более благополучные, но тоже для тоталитарной ситуации нетипичные. <...> Эти подцензурные писатели еще до падения всех запретов, до отмены гонений на свободное слово (то есть прежде всего до конца 1980-х годов) делали настоящее дело, работали настоящую работу. Причем не в “самиздате” и не в “тамиздате”, а в Госиздате. Такова была специфика их дарований, что они смог-

---

<sup>1</sup> Впервые эту точку зрения высказал Ю. Карабчиевский (поэт, прозаик, эссеист, автор книги «Воскрешение Маяковского», участник альманаха «МетроПоль»), в своей эссе о Галиче. В 1990-е годы ее особенно яростно озвучивает литературовед и прозаик Ю. Дружников. Ю. Дружников давно специализируется на «разоблачении» Юрия Трифонова. Еще в 1990 году он сначала опубликовал статью в журнале «Время и мы» под названием «Судьба Трифонова», а в 1999-м перепечатал ее в сборнике своих эссе «Русские мифы» (СПб., 1998). Ему дал достойную отповедь А. П. Шитов, автор первого обстоятельного библиографического изыскания о писателе («Юрий Трифонов: Хроника жизни и творчества: 1925—1981. — Екатеринбург, 1997»). В своем открытом письме Ю. Дружникову он буквально ловит «разоблачителя» на искажении фактов, на откровенных передержках и досужих домыслах. См.: Шитов А. О парадоксальности и остроумии: Открытое письмо Юрию Дружникову // Вопросы литературы. — 2000. — Март—апрель. — С. 291—309.

ли создать непреходящие ценности под небывалым гнетом»<sup>1</sup>. В отличие от тех писателей, «которые, не веря ни в сон, ни в чох, восхваляли советскую власть и советскую жизнь всех ее времен» (их Д. Штурман называет «советскими писателями»), такие художники, как, например, Ф. Искандер, И. Грекова, В. Астафьев, В. Быков, В. Тендряков, С. Залыгин, В. Шукшин, «не лгали, не фальшивили» (их Д. Штурман называет «писателями советской эпохи»). К их числу, утверждает Д. Штурман, принадлежал и Юрий Трифонов.

Однако это определение тоже не вполне совпадает с творческой биографией Трифонова. За тридцать лет литературной работы он прошел довольно трудный путь — если пользоваться терминологией, предложенной Д. Штурман, — от совершенно правоверного «советского писателя» к «писателю советской эпохи», находящемуся в очень непростых отношениях с этой эпохой. И его творческая эволюция — эволюция его воззрений, его эстетических принципов, его художественной стратегии, его поэтики — показательна для истории русской литературы второй половины XX века.

***В рамках соцреалистических стереотипов:  
повесть «Студенты», роман «Утоление жажды»***

Биография самого Трифонова в какой-то мере стандартна для первого поколения советских мальчиков и девочек. Он родился в 1925 году в семье видного партийного и государственного деятеля Валентина Трифонова. Детство прошло в номенклатурном Доме на набережной, напротив Кремля, где в то время жили работники высших органов власти. Школа, пионерские отряды, неистовое пожирание книг, участие в литературной студии при московском Доме пионеров, первые пробы пера. А далее обвал: арест и расстрел отца, ссылка матери на восемь лет, с матерью он увиделся уже после войны. Сам во время войны Трифонов работал на авиационном заводе в Москве. В 1944 году поступает в Литинститут на заочное отделение<sup>2</sup>. В 1949 году он кончает Литинститут и в качестве дипломной работы представляет повесть «Студенты». Руководитель семинара Трифонова Константин Федин, который был членом редколлегии журнала «Новый мир», предложил повесть

---

<sup>1</sup> Штурман Д. Кем был Юрий Трифонов: Чем отличается писатель советской эпохи от советского писателя // Лит. газета. — 1997. — 22 октября.

<sup>2</sup> Каким образом сын репрессированных родителей попал в престижный и «идеологический» московский вуз? Сам Трифонов объяснял это так: «Я думаю, что был принят в Литинститут потому, что работал на авиационном заводе и ходил в сапогах и ватнике. И потому, конечно, что в конце сорок четвертого было слишком мало поступающих» (см.: Трифонов Ю. Воспоминания о муках немоты, или Фединский семинар сороковых годов // Дружба народов. — 1979. — № 10).

Твардовскому. Повесть принята, печатается в октябрьской и ноябрьской книжках «Нового мира» за 1950 год. И что же? «Студенты» имеют оглушительный успех. Трифонову присваивают Сталинскую премию, хоть и третьей степени, но Сталинскую премию — это триумф.

Чем же произведение начинающего литератора смогло привлечь строгий государственный комитет, в котором большую часть составляли церберы от литературоведения? Тем, что это произведение тривиально. «Студенты» — это очень средний, так сказать, типовой, серийный образчик соцреализма. Сочинение, выполненное по давно известным и затверженным шаблонам и лекалам. Изображается студенческая среда, пединститут послевоенных 1940-х, филфак. Стандартный конфликт коллективиста и стоящего за его спиной сплоченного комсомольского коллектива с индивидуалистом. Вадим Белов — это коллективист, и Сергей Палавин — индивидуалист. Вадим Белов — средний, очень правильно, то есть стереотипно мыслящий, литературно правильно, то есть ужасно серым литературным языком говорящий даже с самим собою советский юноша, не знающий практически никаких сомнений, потому что он следует заложенным в голову нормам правил и постановлений. А вот Сергей Палавин — самовлюбленный, старающийся всячески подчеркнуть свою неординарность и талантливость, юноша. Автор всячески дискредитирует Палавина — он и эгоцентрик, и карьерист, и девушку, которая ждет от него ребенка, бросает. Конфликт закончится благополучно: Сергей раскается и проявит свою самоотверженность в волейбольном поединке за родной филфак. А в финале будет торжественная кода — первомайская демонстрация, звучит «Гимн демократической молодежи», в небе — праздничный салют. Словом, «Студенты» представляют собой некий соцреалистический суррогат психологической повести, где страсти персонажей вибрируют в очень узком эмоциональном диапазоне, в пределах дозволенных идейных границ.

Правда, Трифонов усилил тривиальный нравственный конфликт еще и конфликтом в некотором роде идеологическим. Вадим Белов не только порицает своего друга-сокурсника за индивидуализм, но и бдительно обличает своего педагога, специалиста по русской классической литературе, профессора Козельского за недооценку значения советской литературы и умаление ее достижений. Так Трифонов откликнулся на «борьбу с космополитизмом и низкопоклонством», которая велась в те годы. Такое подстраивание под очередную политическую конъюнктуру вменялось в обязанность автору соцреалистического произведения, это одобрительно называлось тесной связью с жизнью, оперативным откликом на актуальные проблемы современности. Но в самой повести есть нечаянная авторская самооценка — там есть такая сцена: Сергей Палавин, сочинивший повесть, о которой он всем

уши прожужжал, наконец читает ее своим товарищам. И вот какое впечатление она оставляет у того же Вадима Белова:

Все в этой повести было правильно, и в то же время все неправильно. Эта повесть очень походила на талантливое произведение, и в то же время была насквозь бездарна. Она казалась как будто нужной, своевременной, и вместе была ненужной, и даже в чем-то вредной. Все здесь от первой до последней страницы было привычным, назойливо знакомым, но знакомым не по жизни, а по каким-то другим повестям, рассказам, статьям, очеркам.

Однако дело даже не в том, что эту повесть высоко оценили в комитете по Сталинским премиям, ее очень хорошо приняли читатели<sup>1</sup>. Сам Трифонов впоследствии оценивал свою первую повесть более чем прохладно. «Как я отношусь сейчас к «Студентам»? Иногда равнодушно, иногда — мне делается неловко за многое. И главное за то, что это была странная смесь искренности и хитрости, которую я наивно считал обязательной», — писал Трифонов в 1970 году<sup>2</sup>. Бельгийская исследовательница творчества Трифонова К. де Магд-Соэп отмечает: «Трифонов не любил вспоминать о своей первой повести. Казалось, он ее стыдится. Его отношение четко сформулировано в надписи на подаренной мне книге: «Это книга, которую я не писал»<sup>3</sup>. Похоже, что «Студенты» оставались в творческой памяти Трифонова пятном, которое он неоднократно пытался смыть: в некоторых своих произведениях, написанных в 1970-е годы, он радикально переосмысливал коллизии и характеры из этой повести, а главное — авторские оценки.

Непосредственно после «Студентов» Трифонов впал в жесточайший творческий кризис. В течение пяти лет он практически ничего не опубликовал. Этот кризис был связан с рядом причин, но прежде всего с тем, что произошло в стране, — смерть Сталина, разоблачение «культы личности». Это пошатнуло устои веры молодого советского писателя, вызвало сомнения в том, в чем он прежде не сомневался. В 1950-е годы Трифонов очень трудно ищет себя: пишет всякого рода очерки, бросается в спортивные темы, увлеченно сочиняет статьи (профессиональные и интересные) о шахматах и о футболе.

---

<sup>1</sup> А. Г. Бочаров вспоминал, как Ю. Трифонов читал им свою рукопись в студенческом общежитии МГУ: «...И разговор у нас в той тесноватой комнатке на Сретенке был больше о жизни, чем об «эстетике»: слишком много острых зацепок содержалось в его повести... А уж мы, тем более по молодости, думали, что изображенное в «Студентах» и есть правда, или, в лучшем случае, полагаем естественным, что в литературе должна быть именно такая правда» (Лит. обозрение. — 1994. — № 1—2).

<sup>2</sup> Письмо Ю. Трифонова к Л. Левину от 26 октября 1970 г. // Вопросы литературы. — 1988. — № 3.

<sup>3</sup> Магд-Соэп К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. — Екатеринбург, 1997. — С. 33, 34. (Надпись сделана в 1976 году.)

На рубеже 1950—1960-х годов он создает несколько рассказов, очень неровных по художественному уровню, очень разных по стилистике, по манере изложения, по материалу. Тут и рассказы с натуралистическим колоритом, в которых изображается современная будничная реальность («Путешествие», «Маки», «Кепка с большим козырьком»), тут и рассказы, тяготеющие к философской притче («Песочные часы»), и некое подобие «монументального рассказа» («Испанская Одиссея»).

Противоречивость художественной позиции Трифонова очень явно сказалась во втором крупном произведении — в романе «Утоление жажды», над которым писатель работал с 1959 по 1962 год. Он тогда, пытаясь как-то выбиться из творческого кризиса, выпросил в журнале творческую командировку, чтобы набрать материал для художественного произведения. Это было время, когда опять вошли в моду поездки писателей на «великие стройки коммунизма». Трифонов отправился на одну из них — в Туркмению, на строительство Каракумского канала.

Что собой представляет роман «Утоление жажды»? Это очень странная гибридная жанровая структура, какая-то *контаминация традиционного «производственного романа» соцреализма с «исповедальной повестью»*, новой жанровой формой, которая родилась в годы «оттепели». Что в этом романе от «производственного романа»? Сам материал — стройка канала в песках Туркмении, производственная среда, коллектив строителей, инженеры, экскаваторщики, бульдозеристы. Стандартные конфликты — борьба между новаторами и консерваторами, нравственное противостояние между теми, кто работает ради длинного рубля, и теми, кто хочет напоить истощенную землю. Но эти обкатанные еще в «производственных романах» 1930-х годов конфликты Трифонов усиливает историческим контекстом — в романе постоянно присутствуют две даты: 1937 и 1956. 1937-й — пик Большого Тerrorsа, 1956 — год XX съезда. А собственно сюжетные события совершаются в 1957 году, ровно через год после XX съезда. И атмосфера «оттепели» окружает все, что протекает в сюжете романа. Знаки «оттепели» — это и упоминание о том, что здесь когда-то работали заключенные, это и судьбы некоторых персонажей (начальник стройки Ермасов прошел через лагеря, Денис побывал в плену, а теперь, после амнистии, не решается повидаться с женой и сыном), это и споры между героями — надо ли ворошить прошлое, как утолять жажду правды и справедливости («Как может быть чересчур много правды? Или чересчур много справедливости?»<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> Разрядка принадлежит автору, но здесь ею обозначаются акценты, которые делает в своей речи персонаж. В дальнейшем Трифонов станет применять разрядку как особый прием — для выделения словесных формул, «знаковых» слов, слов-эмблем.

Но все эти упоминания об историческом контексте, о репрессиях, о сталинском терроре даются в редуцированном виде, как бы под сурдинку. И это не авторская осторожность, а скорее, это вызревающий *принцип поэтики* Трифонова. Что это за принцип? *Запечатлеть время не сюжетно, не в слове героя, не в его интеллектуальной рефлексии, а в настроении, в самом «воздухе» художественного мира произведения.* В тексте романа есть такая интересная обмолвка героя-повествователя: «здесь не было никакого сюжета, но были подробности жизни». Вот эта установка на *подробности жизни* становится одним из принципов рождающейся новой поэтики Трифонова: время не надо называть, не надо произносить приговоры, а надо дать массу подробностей жизни, чтобы читатель сам ощутил эмоциональную, духовную, нравственную, психологическую атмосферу времени.

А вот вторая линия в романе, которая тяготеет к стилю «исповедальной повести», связана с судьбой героя-повествователя, журналиста Коряшева. Он приехал писать о канале и становится свидетелем перемен в жизни людей и страны. И в душе самого Коряшева происходит слом времен: он — сын «врага народа», скрыл это при поступлении в институт, а когда узнали, велели перевестись на заочное отделение. С тех пор в Коряшеве засела бактерия неуверенности. И теперь он чувствует, что минувшее его все-таки не отпускает, он не ощущает себя внутренне свободным:

Вновь меня охватила безотчетная тревога, налетевшая, как ветер. Мне казалось, что я куда-то опаздываю, от чего-то отстаю, гибну, погиб. Если не начну немедленно что-то делать, работать по-серьезному, писать хотя бы о том, что знаю в своей жизни, о Туркмении, о том, как ломается время, как приходят одни люди и уходят другие, как я сам вращаюсь в этом потоке, стремящемся куда-то в шуме и грохоте, и если не начну просто ежедневно записывать, просто записывать, я погиб, погиб!

Психологическая драма, которую переживает Коряшев, предполагает иной, чем в производственном романе, принцип отношений человека и времени. Трифонов делает такое заключение: «Время выпекает людей в своей духовке, как пирожки». Эта фраза напоминает известные формулы из тридцатых годов: «Люди шли в плавку, как руда» (И. Эренбург. День второй), «... Возьми меня в переделку/ и двинь, грохоча, вперед» (В. Луговской. Письмо к республике от моего друга). Но по сравнению с патетическими формулами Эренбурга и Луговского фраза Трифонова о «пирожках» звучит несколько иронически. Да, писатель еще отдает дань инерции «производственного романа», где центральное место занимало изображение процесса духовного роста человека под воздействием обстоятельств социалистического строительства. Однако, обращаясь к жизни Коряшева, анализируя внутренний мир



этого персонажа, автор показывает, что тот корит себя как раз за податливость общему течению, за уступки обстоятельствам:

Моя слабость в том, что я уступаю, уступаю не кому-то, даже не самому себе, а потоку, который меня тащит, как щепку, крутит, ломает, выбрасывает на берег и вновь смывает, и все дальше я несусь, несусь! <...> Кто-то мечтал о том, чтобы жить как хочется, а не так, как живет. Кажется, Ушинский. Как это невероятно тяжело! Самое трудное, что может быть: жить так, как хочется.

И перед Корышевым стоит проблема: как же быть — то ли гнаться за временем, стараясь угодить ему, и совпадать с ним во всем, то ли все же не поддаваться потоку? Это очень важный момент в духовной жизни героя — Корышев осознает свое «несамостоянье» как серьезнейшую драму, он не хочет сливаться, он не хочет быть как все, он хочет самоосуществления, по своей собственной воле. Но — он еще не знает, как ему жить хочется.

Наличие в «Утолении жажды» двух нестыкующихся жанровых конструкций (производственного романа и «исповедальной повести») и соседство (но не диалог) двух разных принципов отношений между человеком и обстоятельствами свидетельствуют о том, что в конечном итоге органического синтеза между разными содержательными и структурными составляющими не получилось — возникло симбиозное, противоречивое негармоничное художественное образование. Но именно такой, в своей противоречивости, в своем несовершенстве, роман «Утоление жажды» характерен для процесса творческих исканий Трифонова, его мучительного выламывания из догматического каркаса соцреализма<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сама история редакционной подготовки романа «Утоление жажды» в журнале «Знамя», вся тяжба Трифонова с редакцией дают очень адекватное представление о том, как его буквально загоняли в прокрустово ложе соцреалистических стереотипов. Вот письмо Трифонова в журнал «Знамя», которым он сопроводил четвертый (!) вариант своего романа: «После трехмесячной работы с редактором представляю редакции журнала “Знамя” окончательный вариант моего романа “Утоление жажды”. Это уже четвертый вариант романа, четвертая сквозная перделка книги в 20 печатных листов.<...> Я считаю роман законченным. Учтены все замечания, высказанные членами редколлегии журнала “Знамя”. Наиболее крупные перделки касаются редакции газеты и образа главного героя — Корышева, то, что вызвало наибольшие возражения. Образ Корышева идейно и художественно переосмыслен. Сейчас это человек с определенной судьбой, с твердым и действенным характером. Пафос его жизни, его поступков: борьба с последствиями культуры личности.<...> Новые сцены вписаны, а кое-что убрано из текста для более яркого показа сознательности передовых рабочих стройки.<...> Роман оптимистичен, он принял точную политическую направленность: он направлен против последствий культуры личности, против перестраховки и догматизма, которые еще имеют место и в делах строительства и в делах редакций» (13 января 1963 г.). (Цит. по: Штов А. П. Юрий Трифонов: Хроника жизни и творчества. — С. 307, 308.) По этим ответам видно, чего добивалась редакция от автора романа, видно также, как ради того, чтобы увидеть свой роман напечатанным, Трифонов вынужден был «играть по правилам», даже говорить на соответствующем казенном языке.

*Первое обращение к истории: «Отблеск костра»  
и «городские повести»*

Освободиться от привычных стереотипов было непросто. Сам Трифонов, подобно своим героям, стремится обрести «самостоянье». Этим и объясняется тот напряженный поиск духовных координат, которыми отмечено творчество Трифонова в 1960-е годы. Сферой поиска стала история. И это не случайно — для писателя, мыслящего социально, именно история служит опорой и источником для установления причин и следствий. Первым прямым обращением Трифонова к истории стала документальная повесть **«Отблеск костра»**, написанная в 1965 году. Прежде всего, это было исполнением долга перед памятью отца — Валентина Трифонова, видного участника революции и гражданской войны, расстрелянного в годы Большого Террора. И вместе с тем это было возвращением к временам революции и гражданской войны, которые для Трифонова, как для большинства людей его поколения, были героической легендой, окружены ореолом святости — с ними связывали представления о замечательных, высоких духом людях, которые шли на смерть ради благородных идеалов, во имя счастья грядущих поколений. Такими людьми и представлены на страницах **«Отблеска костра»** те, кто делал революцию. Это сам Валентин Трифонов, донской казак, который стал профессиональным революционером, прошел через каторгу, в годы гражданской войны был одним из организаторов борьбы за советскую власть, потом возглавлял важное направление в промышленности, словом — «был кочегаром революции». Это и младший брат Валентина Трифонова — Евгений, военный и поэт, который тоже прошел через центры и сылки. Это и легендарные организаторы красных конных армий — Борис Думенко и Филипп Миронов. Трифонов, в сущности, первым извлек из забвения имена этих людей, расстрелянных по клеветническим обвинениям еще в годы гражданской войны. Они предстают на страницах повести личностями яркими и противоречивыми, несущими на себе печать своего бурного, клубящегося времени, о Думенко, например, там сказано: «Нет, он не был идеальным героем, он был просто героем гражданской войны». Вглядываясь в невыдуманных героев своей документальной повести, людей, которые «стояли близко к огню», Трифонов устанавливает ту связь между человеком и миром, которая представляется ему ключом к объяснению секретов человеческой души, секретов характера, секретов морали человека, секретов его поведения, его убеждений. **«Отблеск костра»** открывался таким авторским пассажем: «На каждом человеке лежит отблеск истории, одних он опалает жарким и грозным светом, на других едва заметен, чуть теплится, но он существует на всех. История полыхает, как громадный костер, и каждый в него бросает

свой хворост». А кончается повесть так: «А костер шумит и пылает, и озаряет наши лица. И будет озарять еще лица наших детей и тех, кто придет за ними».

*Человек и История* — эта связь стала центральной проблемой во всем последующем творчестве Трифонова до конца его жизни. Он рассматривал отношения между человеком и историей с разных сторон, вертел эту проблему, как дружбу хрусталия, и эволюция мировоззрения Трифонова (именно мировоззрения — его философии, его политических взглядов, его социальных представлений, его нравственных идеалов) и динамика его индивидуального стиля непосредственно связаны с той последовательностью, в которой писатель постигал отношения между Человеком и Историей.

Первоначально, сразу же после «Отблеска костра», Трифонов видит эти отношения между человеком и историей в сугубо «оттепельном» свете, т.е. он полагает, что надо восстановить светлые революционные идеалы, погрязшие в годы «культы личности», что эти идеалы — есть та высшая человеческая мера, по которой потомки должны сверять свою жизнь. Эта чисто «оттепельная» мифологема. И целую полосу в творчестве Трифонова (с середины 1960-х годов и примерно до 1973 года) занимают произведения, в которых повседневная современность с ее метушной, мышинной возней, куцыми целями, мелочными заботами, ничтожными интригами так или иначе соотносится с высокой идеальной мерой революционного прошлого.

В произведениях, которые открывали новую фазу в творчестве Трифонова, носителями идеалов революционных лет выступают старые революционеры: Ольга Робертовна из рассказа «Был летний полдень» и дед Федор Николаевич из повести «Обмен». Эти старики выступают у Трифонова не столько как хранители памяти о революционном прошлом, сколько как носители нравственных принципов, воспитанных в них этим прошлым. Их этика вступает в конфликт с теми нравственными нормами и поведенческими клише, которые господствуют в современной жизни.

Рассказ «Был летний полдень» (1966) ряд исследователей (Э. Бабаев, В. Оскоцкий, Т. Рыбальченко) считают программным, ключевым в творческом развитии Трифонова. О чем этот рассказ? На 74-м году жизни Ольга Робертовна, человек с богатым революционным прошлым, решила съездить на родину, которую она покинула еще в 1906 году. На родине ее принимают как ритуальную фигуру — пионеры с цветами, посещение музея, выступления в библиотеке, встречи на киностудии... Вокруг Ольги Робертовны суетится некий Никульшин, «лет сорока пяти, но уже полный, седоватый, с висячими багряненькими щечками», заурядный пройдоха по линии истории партии, для которого жизнь самой Ольги Робертовны и далекое революционное время есть только

материал для устройства своих карьерных амбиций. Ольгу Робертовну коробит то, что все, очень дорогое и памятное ей, все, для нее глубоко личное, большое и трепетное, эти Никульшины и прочие участники встреч омертвляют, оказывают, облекают в холодную фальшивую фразу, превращают в мероприятие. Глядя на них, Ольга Робертовна заключает: «Люди нелепо, мелко живут». Этому заключению Трифонов придает значение авторитетнейшего приговора современности, ибо его делает человек из легендарного революционного прошлого.

А само чистое, святое прошлое автор старается как бы реставрировать в финальном эпизоде рассказа. Ольга Робертовна приходит на старый запущенный двор, из которого она ушла в 1906 году, ей навстречу идет согнутая седенькая маленькая старушка, она узнает в ней свою подругу Марту, и Марта встречает ее так, будто Ольга Робертовна отлучалась совсем ненадолго, хотя и замечает, как сильно постарела, и говорит: «Ну ладно, хорошо, иди на кухню, Хельга, и поставь чайник. Ты помнишь, где кухня?» Словно не прошло шесть десятков лет, все возвращается к своему исходному началу — к честным и искренним отношениям. Можно с большой долей уверенности полагать, что этим финалом автор хотел противопоставить легендарное прошлое пошлой современности, хотя — помимо этого — в финале проступает и нечто иное: противопоставление мелкотравчатой современности не столько прошлого, сколько вечного, постоянного, несуетного. (И тогда все, что было между уходом и возвращением героини — в том числе и баррикады, и революции, и гражданская война, и прочие составляющие легендарного прошлого — тоже, может быть, не столь уж существенно перед вечными ценностями земной жизни? Но такой смысловой план финала, вероятнее всего, возник помимо замысла автора.)

Отметим, что только в рассказе «Был летний полдень» образ старой революционерки занимает центральное место, и ее отношения с современностью образуют ядро конфликта, причем здесь нравственный контраст между старой революционеркой, хранителем памяти о легендарном прошлом, и современниками предельно обострен — для современников историческое прошлое не только чуждо, оно стало объектом цинических и конъюнктурных спекуляций. В последующих произведениях Трифонова, а именно в цикле «городских (московских) повестей», образ старого революционера если присутствует, то только на втором плане, и его роль — скорее «фоновая». На первом же плане разворачиваются коллизии современного быта.

Ставший впоследствии знаменитым цикл «городских повестей» Трифонова открывается повестью «Обмен» (1969). Это произведение еще несет в себе печать достаточно канонических форм жанра повести. Конфликт отчетлив и строг, его суть — *столкновение двух*

систем ценностей, духовных и бытовых. Его фабульное воплощение — Виктору Дмитриеву, чью мать постигла смертельная болезнь, советуют как можно быстрее произвести квартирный обмен, чтоб не потерять материну жилплощадь. С одной стороны, дело житейское, надо думать о будущем своей дочки, с другой — смертельная болезнь матери, с одной стороны — квадратные метры, прагматика быта, с другой — трагедия неминутного ухода того, кому ты обязан жизнью. Эту коллизию Трифонов материализует в рельефном эпическом каркасе повести. Во-первых, в ней есть четкий сюжет. Правда, этот сюжет развивается не плавно, а дискретно: сюжет «Обмена» выстраивается из цепи событий, каждое из которых представляет собою самостоятельную новеллу<sup>1</sup>. Первая, «завязочная», новелла — Лена, которая терпеть не может свою свекровь, уговаривает Виктора Дмитриева съехаться с матерью ради жилплощади. Вторая новелла — это метания Виктора Дмитриева, который мучается угрызениями совести и в то же время обдумывает варианты обмена; здесь появляется Таня — женщина, которая любит Дмитриева, готова ради него на все, она предстает одной из первых жертв его компромиссов. Третья новелла — это родословная Виктора Дмитриева. Четвертая новелла — это история противостояния двух семейных кланов: потомственных интеллигентов Дмитриевых и Лукьяновых, из породы «умеющих жить»; здесь в череде историй мелких семейных междоусобиц есть «тягомотная история» с Левкой Бубликом, старым другом еще со школьных лет, которого Лукьяновы пристраивали на работу в какой-то институт ГИНЕГА, а в итоге на это место пристроили Дмитриева. И, наконец, пятая новелла — мучительный диалог Дмитриева и его сестры Лоры о том, куда девать большую мать, тем более неуместный, что она умирает за стенкой, рядом, и здесь Ксения Федоровна почти в забытии констатирует, что он дошел уже до полной утраты нравственных принципов:

Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел. — Вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнятицу: — Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...

Вся эта цепь новелл демонстрирует процесс «олукьянивания» Виктора Дмитриева: его невольных, вынужденных отступлений от совести, этапы погружения все ниже и ниже по лестнице моральных компромиссов. Но вот что показательно — в эту цепь новелл, сосредоточенных на современной текущей, бытовой возне

---

<sup>1</sup> Новеллистическая композиция повести «Обмен» обстоятельно проанализирована в кандидатской диссертации В. В. Черданцева «Человек и история в “городских повестях” Юрия Трифонова: (Проблематика и поэтика жанра)» (Екатеринбург, 1994).

вокруг квадратных метров, врезается как раз посередине новелла-ретроспекция о роде Дмитриевых, и из череды историй клановых стычек, в которых и Дмитриевы с их интеллигентским высокомерием, и Лукьяновы с их этической неразборчивостью выглядят одинаково неприглядно, выделяются «истории с дедом». Деду Дмитриева, Федору Николаевичу, 79 лет, он старый юрист, в молодости занимался революционными делами, «сидел в крепости, ссылался, бежал за границу, работал в Швейцарии, в Бельгии, был знаком с Верой Засулич», видимо, прошел через ГУЛАГ («недавно вернулся в Москву, был очень болен и нуждался в отдыхе»). Истории с дедом, который умер за четыре года до описываемых событий, приходят на память Виктору по контрасту с тем, что вокруг него и с ним происходит, — он, которого сейчас настойчиво подвергают «олукьяниванию», вспоминает, что «старик был чужд всякого лукьяноподобия, просто не понимал многих вещей». Он, например, не понимал, почему молодому рабочему, который пришел им перетягивать кушетку, Елена, молодая жена Дмитриева, и теща дружно говорят «ты»: «Что это значит, — спрашивает старик. — Это так теперь принято? Отцу семейства, человеку сорока лет?» Он затеял «смешной и невыносимый по нудности разговор с Дмитриевым и Леной», когда они, веселясь, рассказали, что дали продавцу в магазине пятьдесят рублей, чтобы тот отложил радиоприемник. И Лена, обращаясь к деду, сказала: «Послушайте, Федор Николаевич, вы — монстр! Вам никто не говорил, вы — хорошо сохранившийся уметь жить, расталкивая локтями ближних и дальних, где проблема жилплощади важнее смертельной болезни матери, такие старики, как Федор Николаевич Дмитриев, это монстры со своими доисторическими, как позвонки древнего ящера, принципами. Но именно контраст между «непонимающим» старым революционером и «понимающими» обывателями становится в повести «Обмен» способом эстетического суда автора. Не случайно самую точную характеристику Дмитриеву дает он, дед: «Мы с Ксеной ожидали, что из тебя получится что-то другое. Ничего страшного, разумеется, не произошло. Ты человек не скверный. Но и не удивительный». Дед увидел главное в процессе «олукьянивания» — он протекает как-то незаметно, вроде бы помимо воли человека, через вялое сопротивление, не без скребущих душу кошек, с массой самооправданий, вообще-то небезосновательных, но никак не меняющих отрицательного вектора движения души.

В своих следующих повестях — «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971) — Трифонов, в сущности, продолжает исследование процесса погружения людей в болото повседневности и одновременно понижения планки нравственности. В «Предварительных итогах» центральный герой — профессиональный

переводчик Геннадий Сергеевич ради заработка вынужден переводить произведения национальных поэтов, убивая свой талант на то, чтобы какая-то бездарь могла самоутвердиться и создавать иллюзию своей значительности. И вокруг себя, рядом — в семье, в быту, в деловых отношениях — он видит, что все состоит из маленьких и больших соглашательств. Но когда Геннадий Сергеевич собственного сына упрекает в том, что тот позволил себе мерзость — украсть у своей няньки редкую икону, чтобы ее продать, то сын ему отвечает, как равному: «А ты чем лучше? Производишь какую-то муру, а твоя совесть молчит».

В повести «Долгое прощание» испытание бытом, а точнее — всеми маленькими и большими нравственными провокациями, из которых состоит новседневная борьба за существование, проходят сразу два центральных персонажа — Ляля Телепнева и ее муж Сергей Ребров. Здесь Трифонов впервые построил текст в виде *двух параллельно развивающихся сюжетов*, фабульная связь между ними не столь существенна, как связь подтекстная, которую неизбежно ощущает читатель, — однако читателю самому предоставляется делать сопоставление линий двух центральных героев. Ляля, средненькая актриса, идет на всякого рода мелкие нравственные уступки ради, допустим, роли в пьесе модного драматурга, но вообще-то ее конформизм бескорыстен, она идет на компромиссы чаще всего по доброте, по душевной неразборчивости, она — тип личности с весьма зыбкими нравственными представлениями, оттого у нее низкая планка требовательности к себе и к другим. Другой центральный герой — Гриша Ребров, как и Ляля, испытывает на себе страшное давление быта: вечное безденежье, поиски случайных приработков («понемного зарабатывал ответами на письма в двух редакциях и очерками на радио. Кроме того, печатал иногда мелкие исторические заметки в тонких журналах»), сочинение пьесы о корейской войне в надежде, что театр клюнет на конъюнктурную тему... Но, в отличие от Ляли, он всей кожей чувствует моральную нечистоту, кривизну всех этих судорожных попыток подстроиться под обстоятельства, он понимает, что они уведут его от главного, от смысла его жизни. Более того, Ребров, кажется, знает свое предназначение. Он — историк. И подлинную радость он испытывает, когда сидит в библиотеке, роется в старых газетах и журналах, в архивных бумагах, стараясь извлечь из забвенья жизнь какого-нибудь Ивана Гавриловича Прыжова, «незадачливого бунтовщика». Но, занимаясь этим делом, Ребров пытается спасти и себя самого: он хочет пайти в прошлом духовные опоры себе, если угодно — нравственные образцы для сопротивления своей текучей современности, затягивающей тине повседневности. И он их находит! Ребров раскапывает историю пекогого Николая Васильевича Клеточпикова («чахлый, полубольной, никому не ведомый, провинциальная чиновничья крыса в

круглых очках»), который явился в столицу, чтобы помогать революции, в роли столоначальника департамента полиции, и действительно, очень много сделал для движения народовольцев, а после разгрома группы Желябова «тихо скончался от голодовки в Алексеевском равелине». И эта «тихая героическая краткая жизнь» в глазах Реброва «была примером того, как следует жить, не забывая о великих пустяках жизни, не думая о смерти, о бессмертии...» Однако Трифонов не поддался соблазну благостного хеппи-энда: история и героические примеры из прошлого не спасают Реброва от жестокого напора быта — он забрасывает малоходные занятия историей, в финале Ребров — преуспевающий сценарист. И все же, когда Ребров перебирает минувшее, «ему кажется, что те времена, когда он бедствовал, тосковал, завидовал, ненавидел, страдал и почти нищенствовал, были лучшие годы его жизни, потому что для счастья нужно столько же...»

Ребров открывал целый ряд образов *историков*, которые стали занимать существенное место в системе персонажей всех последующих произведений Трифонова. Если старые революционеры были носителями нравственного кодекса своего поколения, живыми хранителями памяти и мифов прошлого, то историки пытаются восстановить прошлое, демифологизировать его и ввести в духовный арсенал современников.

Постепенно в повестях Трифонова по мере погружения в глубины души человека, проходящего испытание бытом, повседневной мельтешней и перманентными стычками за место под солнцем, *расширяется зона рефлексии героя*. Рефлексия Виктора Дмитриева в «Обмене» была еще несколько отстранена, там была очень сильна зона сознания безличного повествователя, который как бы изнутри комментировал скрытое сознание героя. Значительно непосредственнее рефлексия в повести «Предварительные итоги», где весь повествовательный дискурс представляет собой внутренний монолог главного героя. Здесь, в отличие от «Обмена», процесс «олукьянивания» героя представлен в самом потоке его сознания, в процессе внутреннего говорения, когда весь сор существования проходит через фиксирующее слово, где все вперемежку — душевные драмы, чепуховые подробности, посторонние хлопоты — во всем этом вязнет сама ситуация нравственного выбора, даже сам герой не ощущает ее драматизма. (Не случайно для «городских повестей» Трифонова характерны какие-то смазанные, словно бы размытые финалы.)

С одной стороны, в собственно тематическом плане такой прием, когда зона рефлексии расширяется, позволяет выуживать из массы субъективных впечатлений человека какие-то знаки, симптомы душевного процесса — показывая расслоение совести, диффузию личности. А с другой стороны, расширяя зону рефлексии, Трифонов все большую смысловую нагрузку возлагает не на сю-



жет как цепь событий, не на сооружение зримого, рельефного хронотопа, а на построение повествования. Он вырабатывает такой тип дискурса, в котором сам процесс внутренней речи, его протекание выдвигается на первый план, становится эстетически крайне существенным, семантически нагруженным. Здесь словно бы идет плетение плотной, скрученной из нескольких нитей пряжи.

В сущности, уже в первых своих «городских повестях» Трифонов вырабатывает особый тип дискурса. Он представляет собой своеобразный сказ, использующий современный интеллигентский сленг — бытовой говор современных среднестатистических интеллигентов, в чем-то осведомленных, в чем-то нахватанных, не чуждающихся слухов и сплетен, особенно из «высших сфер», ко всему относящихся с некоторым снобизмом. Трифонов искусно создает образ интеллигентского сленга со специфическими экспрессивными словечками («устраивать затир», «расшибаемость в лепешку», «злошутничают», «неразговор в течение нескольких дней»), с сардоническими оценками («белибердяевы», «какая-то петуховина», «дерьмо средней руки», «нечто маловысокохудожественное», «В лице Смолянова было что-то сырое, недонеченное»), с фразами-«окаменелостями», которым придается значение «фирменных» знаков персонажа («Я что-то слышу о ней впервые», — говорит мать Сергея Троицкого в «Другой жизни» о «Гернике» Пикассо). Эти слова и фразы, становящиеся своего рода паролями (нередко они графически выделяются автором в тексте), в равной мере могут принадлежать и герою (если он субъект сознания), и безличному повествователю (если он субъект речи). Собственно, в том-то и состоит одна из структурных функций организации дискурса как интеллигентского сказа, что он становится полем тесного контакта между словом героя (а он у Трифонова всегда из интеллигентской среды) и словом безличного повествователя, какой-то четкой грани между ними нет, они могут свободно перетекать друг в друга. И это в некотором роде развязывает руки автору повести. Во-первых, так обеспечиваются мотивировки авторского всеведения (приближая трифоновскую повесть к роману), а во-вторых, этот дискурс становится формой проницательного психологического анализа, создавая иллюзию потока сознания человека.

Так формируется особый стиль трифоновских повестей. Здесь события плотно окружены словом героя, его состоянием и настроением, они неразрывно слиты с его рефлексией. Между объективным значением явления и его субъективным восприятием нет границы, она размыта интонационным единством. Отсюда возникает впечатление импрессионистической зыбкости трифоновского дискурса, но в этой зыбкости легко узнается характер того, кому приписывается эта речь. С другой стороны, в этой зыбкости дискурса выражает

себя неокончателность, незавершенность человека и его душевной жизни, и незамкнутость мира — невозможность этот мир разложить до конца, по полочкам, невозможность до конца дочерпать ее.

Становясь все более и более эстетически сложной, повествовательная речь остается прочно организованной, только способы организации здесь применяются не совсем привычные для эпического дискурса. Во-первых, ощущается ритм фразы, во-вторых, речевой поток у Трифонова окрашен определенной тональностью. Татьяна Бек, известный поэт и критик, отметила, что проза Трифонова удивительно ритмична:

«Зачастую ткань трифоновского повествования плавно перетекает в настоящий верлибр — многие лирические фрагменты и «Обмена», и «Дома на набережной», будучи графически разбиты на стихотворные строки, могли бы читаться как полноценный свободный стих с поющими паузами, проемами и разрывами. Мало того, в трифоновской прозе то автор, то один из героев в моменты наибольшего эмоционального напряжения начинает говорить буквально ямбом, или амфибрахием, или гекзаметром»<sup>1</sup>.

### ***Второе обращение к истории: роман «Нетерпение»***

В своем творческом развитии Трифонов не мог остановиться на демонстрации процесса «олукьянивания», разрыва между человеком и историей как одной из причин трагедии людей, утраты ими нравственных ориентиров. И очень важную роль в его творчестве сыграло второе обращение к истории, когда он получил заказ написать для серии «Пламенные революционеры» роман о народовольцах<sup>2</sup>. Работая над романом «Нетерпение», писатель глубоко погрузился в материал: изучал архивы, мемуарную литературу, труды историков.

В советской мифологии народовольцам принадлежит одно из самых почетных мест — эти люди воспринимались как герои самой высшей пробы, ибо они, первыми подняв руку на самого царя, отдавали себе отчет в том, что современники их осудят, но они сознательно пошли на поругание толпы и мучительную смерть

---

<sup>1</sup> Бек Т. Юрий Трифонов: Проза как инобытие поэзии // Мир прозы Юрия Трифонова. — Екатеринбург, 2000. — С. 93.

<sup>2</sup> Эта серия, выходившая в Политиздате, несомненно, была задумана и одобрена в недрах ЦК КПСС. Для работы над книгами о выдающихся революционных деятелях были приглашены вместе с писателями, вполне лояльными к режиму, писатели, которые находились в непростых отношениях с властью: В. Аксенов, А. Гладилин, В. Войнович, Ю. Давыдов, Б. Окуджава. То ли это была попытка властей «приручить» строптивцев? То ли, наоборот, сочинение произведения на «священную тему» должно было защитить писателя от ретивых охранителей?

ради будущей свободной России. Трифонов остается верен традиционному преклонению перед народовольцами: он рисует их людьми, бескорыстно преданными высокой идее освобождения народа, людьми высочайшей нравственной чистоты, он показывает всю трагическую тяжесть судьбы, на которую они себя обрекли.

Но Трифонов писал свой роман в начале 70-х годов XX века. Это были годы всплеска революционного экстремизма: увлечение «идеями Мао» по всему миру, студенческие волнения во Франции, попытка Че Гевары экспортировать революцию в Боливию, «красные бригады» в Италии, террористическая группа Бадера — Майнхоф в Германии, называвшая себя «фракцией красной армии»... Возможно, этот контекст обострил внимание Трифонова к проблеме революционного экстремизма. Но главным-то стимулом, разумеется, было родное и очень близкое по времени отечественное прошлое.

В самом романе «Нетерпение» Трифонов с добросовестностью историка раскрывает фундаментальные постулаты революционного народничества.

Постулат первый: «История движется ужасно тихо, надо ее подталкивать» — призывает Андрей Желябов. «Подталкивайте историю! Подгоняйте, подгоняйте ее, старую клячу!»

Постулат второй: «...У народа нет других средств, кроме бунта, этого единственного органа народной гласности»; только взрыв — «иначе нельзя вывести народ из оцепенения, из болотной спячки...»

Постулат третий: революции не может быть без террора; «Ты мечтаешь о революции без крови?» — не без скепсиса спрашивает Желябов колеблющегося Митю Желтоновского.

Всем советским гражданам приходилось в той или иной форме изучать основы марксизма-ленинизма, и именно эти постулаты вбивались в головы как неоспоримые аксиомы. Трифонов излагает их с эпической объективностью романиста, но сама художественная реальность, которая воссоздается в романе, — течение исторических событий, характеры героев, их судьбы и судьбы тех, кто с ними связан, становятся испытанием состоятельности идей крайнего радикализма. Кроме того, автор окружил эпическую картину целой системой комментариев, приписываемых то ли самим участникам событий, то ли свидетелям, наконец, самой музе истории Клио.

Трифонов обнаруживает, что даже среди народовольцев были серьезные сомнения в избранной стратегии — прежде всего потому, что она неизбежно приведет к гибели невинных жертв: «...А если гибель врага повлечет за собой гибель близкого, невинного человека?» — спрашивает Александр Сыщанко Желябова. Тот отвечает: «А вы готовы принести себя в жертву ради будущего России?» Я сказал, что лично себя — готов. «Так вот это и есть жерт-

ва: ваши близкие. Это и есть — вы». Но вот реакция Сыцялко: «Признаться, его ответ показался мне *чудовищным софизмом*». И в самом деле, брать на себя право распоряжаться жизнью *другого*, пусть даже и близкого человека, словно она принадлежит тебе, — разве это не единичное проявление самой жестокой диктатуры? Больше того, порой сами участники покушений на царя спонтанно оказывают сопротивление террористическому действию: как Ваничка Окладский, что за несколько мгновений до прохождения поезда перерубил провод, ведущий к mine. Вот что он думает при этом: «Говорят же вам, черти, проклятые, упорные: от террора — вред, людям пагуба, нужно бросать, никуда это дело не годится!» А Николаю Рысакову, первому бросившему бомбу в карету царя, автор приписывает предсмертные слова раскаяния: «О вы, люди милые, дорогие, что будете жить через сто лет, неужто вы не почувствуете. Как воеет моя душа, погубившая себя навеки?» («Голос Рысакова Н. И.»).

А главное, Трифонов-художник проверяет духовные последствия следования экстремистским идеям. Он обнаруживает, что эти рыцари без страха и упрека нравственно небезупречны. Так, всматриваясь в характер главного героя — Андрея Желябова, романист показывает, как в нем сочетается героическое, рыцарское со стихийным, разгульным («студенческий бунтовщик, гуляка, драчун»). А один из соратников по Народной Воле («Голос Фроленко М. Ф.») отмечает крутую эволюцию Андрея из «народника, мечтателя» в «атамана, в вождя террора». И этот вождь уже подавляет собою своих соратников: «Желябов держал всех в узде, он из каждого умел веревки вить. Вот и из меня — свил веревку», — признается Николай Рысаков, один из «металлических». Показывая Желябова в отношениях со множеством людей — с семьей, друзьями, женщинами, романист обнаруживает, что увлеченность революционной идеей, ослепленность поставленной целью делает его душевно нечутким. «Андрей Иванович, при всем его большом и сильном уме, часто промахивался в оценке людей», — вспоминает один из знавших Желябова еще со студенческих времен («голос издалика: Семенюта П. П.»). — «У него не было интереса к подробностям человеческого характера. Он воспринимал людей как-то общо, округлял их. <...> Словом, мне кажется, он не всегда умел разглядеть тот неуничтожимый знак на человеке, о котором я говорил нрежде». Самым же очевидным проявлением душевной нечуткости Желябова становится его отношение к жене и сыну — ради революции он, в сущности, бросает их на произвол судьбы, их жизни сломаны: «Ольга Семеновна почти нищенствовала, обезумела, просила об изменении фамилии, отреклась от мужа и проклинала его, спасая судьбу сына, но неизвестно, что ей удалось, есть намек, что она побиралась именем Христа» («Клио-72»).

Разумеется, все сомнения персонажей романа, все психологические наблюдения, принадлежащие героям-свидетелям или безличному повествователю, есть домысел автора-творца, современника Клио-72, но это такой домысел, к которому применим аристотелевский критерий художественной подлинности: «это могло бы быть по вероятности или по необходимости».

Вместе с тем Трифонов не ограничивает полемику с идеями революционного экстремизма сферой интеллектуальных споров и психологических наблюдений. Он выводит на эпический простор целый комплекс вопросов: Во что обходится революционное нетерпение? Каковы результаты кровавой экстремы народовольцев? Добились ли они осуществления своих благородных целей: разбудили ли они народ, способствовали ли свободе, подвигли ли к перемене политического строя?

«Громадная российская льдина не раскололась, не треснула и даже не дрогнула», — вещает Клио-72, но тут же, явно повинувшись официальной историографии, добавляет: «Впрочем, что-то сдвинулось в ледяной толще, в глубине, но обнаружилось лишь десятилетия спустя». Добавка по форме вполне подцензурная, а по существу неопределенная, ибо в ней нет оценки — во благо или во вред России и ее народу пришлось эти последующие сдвиги? Трифонов до конца избегает прямых исторических оценок. Он остается верен традиции, когда описывает в высшей степени достойное поведение Желябова на суде, показывает его мужество перед казнью. Но читателю романа, который видит перед глазами всю эпическую картину события, слышит все голоса и имеет какой-никакой собственный исторический опыт — а это опыт «оттепели», разоблачения «культы личности», опыт наиновейших мировых потрясений, — становится очевидной крайняя сомнительность, а то и бессмысленность революционного экстремизма<sup>1</sup>.

Духовный опыт, приобретенный в работе над романом «Нетерпение», сказался на всем последующем творчестве Трифонова.

---

<sup>1</sup> После «Нетерпения» сомнение в целесообразности революционного насилия Трифонов несет в себе уже до конца жизни. В 1980 году он пишет статью «Нечаев, Верховенский и другие», где размышляет о романе Достоевского «Бесы», цитирует страшные пункты из нечаевского «Катехизиса революционера», требующие от революционера полного отречения от нравственности, от «чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести». Комментарий Трифонова таков: «Злодейская откровенность “Катехизиса” была тем барьером, который отделял все человеческое от нечеловеческого». И, обращаясь к событиям своего времени, писатель горько констатировал: «Террористы теперь не останавливаются ни перед чем: взрывают самолеты, поезда, аэропорты, универмаги, народное гулянье на площади... И это нечаевщина в чистом виде. <...> Терроризм выродился в мировое шоу. Бесовщина стала театром, где сцена залита кровью, а главное действующее лицо — смерть». (Трифонов Ю. «Как слово наше отзовется...». — С. 42, 47, 50).

Прежнее романтически-возвышенное (апологетическое) отношение к понятиям «революция» и «революционер» у него сменяется сомнениями.

### **Историческая память и беспамятность: «Другая жизнь» и «Дом на набережной»**

Следующее после «Нетерпения» произведение Трифонова — повесть «Другая жизнь» (1975) свидетельствовала о том, что писатель вступил в новую фазу творческого развития. Поначалу может показаться, что здесь он разрабатывает ту же жизненную материю, что и в «Обмене»: непонимание двух людей, мужа и жены, их брак — стычка двух кланов, двух моделей отношения к жизни. Ольга Васильевна из мира людей достаточно меркантильных и прагматичных, за спиной Сергея Троицкого стоит мать, женщина с принципами. Но в «Другой жизни» Трифонов на нервы влан выдвигает коллизию несовместимости людей, даже любящих друг друга, пытается понять природу непонимания — ту ментальную, ту нравственную почву, которая его рождает. И он обнаруживает, что непонимание носит, можно сказать, онтологический характер: причиной несовместимости двух людей является их разное отношение к самому существованию, к экзистенции, разное понимание сущности человеческой жизни.

Ольга Васильевна по профессии химик и исследует, кстати говоря, проблему биологической несовместимости. И как специалист, работающий с молекулами и клетками, она просто и внятно объясняет суть человеческого существования: «Все начинается и кончается химией». А Сергей по профессии историк, а, как мы отмечали выше, историк у Трифонова это носитель особого, духовно-взыскающего отношения к жизни. Вот его понимание сути человека:

Человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отщепить и выделить, и по нему определить многое. Человек, говорил он, никогда не примирится со смертью, потому что в нем заложено ощущение бесконечности нити, часть которой он сам.

Сергей считает, что человек — существо все-таки не молекулярное, а духовное, что он существует не только в куцах физических пределах — между рождением и смертью, но и в бесконечных исторических просторах, проникая в прошлое и будущее мыслью, догадками, интересами, надеждами.

Сергей ставит перед собой задачу — искать «нити», связывающие настоящее с прошлым. Это оказывается очень тяжелой для души работой, потому что нити, которые тянутся из прошлого, «чреваты, весьма чреваты». Разматывая их, он проникается почти

мистическим чувством беды. Может, в самом занятии «раскапыванием могил» есть нечто инфернальное? А может, из развороченного исторического прошлого, как из старых могильников, вырывается наружу какой-то смертный яд — яд ведения, яд беспощадного знания? И все же надо искать эти нити, потому что «если можно раскапывать все более вглубь и назад, то можно попытаться отыскать нить, уходящую вперед».

Такова исповедуемая Сергеем Троицким философия истории как формы преодоления забвения и смерти. Не вызывает сомнений человечность и нравственно взыскательный характер этой философии. Но сам ее носитель становится жертвой среды, живущей по биологическим законам борьбы за существование: когда Сергей отказывается сотрудничать с околонучными «кликочками» и «бандочками» — например, не предоставляет альков для очень полезного начальника и его любовницы или отказывается отдать часть своей диссертации начальнику, ему не дают работать. И Сергей не выдерживает: он забрасывает диссертацию, увлекается парапсихологией, развлекается сеансами вызывания духов, в конце концов умирает — у него не выдерживает сердце.

Но вся повесть строится как внутренний монолог его вдовы, Ольги Васильевны, вспоминающей прошлое. Причем эти воспоминания героини представлены в многослойном, уникальном по полифонической оркестровке повествовательном дискурсе. Ольга Васильевна, вспоминая недавно умершего мужа, совершает ревизию прошлого, оставаясь верной своей химической бестрепетности, она беспощадно «копает» себя как можно глубже, и в ее памяти оживают все бывшие голоса и позиции.

Вот, например, воспоминание Ольги Васильевны о том, как она себя вела, когда Сергей пришел с заседания, где «гробанули» его диссертацию:

*Она пылко продолжала его учить. Кипело низкое раздражение. Он махнул рукой и куда-то вышел. Через минуту вернулся с чемоданом. Она не сразу поняла, что он собрался уезжать, а когда он сказал, что на несколько дней поедет к тете Паше, что было нелепостью, никто его в Васильково не звал, жить там было негде, вся родня тети Пашин уже перебралась из клетушек и сараев в избу, лето кончилось, она рассердилась и не могла сдержаться, и громко кричала о том, что это бегство, малодушие, и что если он сейчас уедет в деревню, она снимает с себя ответственность за его здоровье и вообще не даст ему денег. Орала вздорно, постыдно, как можно орать только в большом гневе.*

В этом отрывке зона безличного повествователя включает в себя несколько зон героев. Зона речи Сергея, который сказал, «что на несколько дней поедет к тете Паше». Зона тогдашней речи Ольги Васильевны: «Это бегство, малодушие... и вообще не даст ему де-

нег». Зона сегодняшней речи Ольги Васильевны, ее самооценка: «Она пылко продолжала его учить. <...> Орала вздорно, постыдно». И все это вместе. Такое сложное полифоническое повествование в формально монологической речи — это уникальное явление в нашей литературе, это подлинное открытие Юрия Трифонова. Посредством такой организации речи, где само сознание Ольги Васильевны расслаивается на множество граней и вступает в диалоги с другими сознаниями, автор раскрывает процесс мучительной духовной ревизии героиней самой себя.

Центральный конфликт этой повести ни в коем случае не сводим к обличению «мещанства». Как ни парадоксально, эта повесть о любви — любви Ольги Васильевны к Сергею. Всю свою жизнь она любила его, любила деспотически, отчаянно, боясь потерять, горестно переживая его неудачи, с готовностью ради его успеха сделать все и пожертвовать всем. Она навсегда оглушена этой любовью, самое поразительное, что она изолирована ею даже от Сергея. Реальный Сергей то и дело подменяется в ее восприятии неким объектом, нуждающимся в руководстве и опеке. «Вести его за руку и поучать его с болью и с сокрушением сердца» — вот ее позиция. Отсюда постоянные подмены его образа мыслей, его взглядов своими, отсюда и «толстокожесть» Ольги Васильевны, ее «недочувствие», неспособность принять другую жизнь как *другую*, как не совпадающую со своей.

Рядом с Ольгой Васильевной Трифонов расставляет другие варианты духовной изоляции. Прежде всего, это современные «новые люди» — прагматики, «железные малыши», вроде Генки Климука, четко и однозначно меряющие все и вся выгодой для *себя*. Не менее агрессивный тип духовной изоляции представляет Александра Прокофьевна, мать Сергея. Вроде бы по всем статьям она, человек кристальной честности и принципиальности, прямо противоположна циничным прагматикам. Но Трифонов обнаруживает, что принципиальность матери, перерастающая в догматизм и нетерпимость, ничуть не менее изоляционна, чем эгоистический прагматизм «железных малышей», что тон «металлической комиссарской твердости», с которым она безапелляционно навязывает свои рацеи, столь же неприемлем для порядочного человека, как и циничные предложения всяких ловкачей. Прямой предшественницей Александры Прокофьевны была Ксения Федоровна из «Обмена», мать Виктора Дмитриева. Но замечание относительно «негнувшихся мыслей» Ксении Федоровны проходило вскользь, не это было главным в ее образе — она была фигурой страдательной. Что же до Александры Прокофьевны, то нетерпимость и доктринерство являются доминантами ее характера, и они играют немалую роль в нагнетании напряженной психологической атмосферы вокруг ее сына. Автор совершенно определенно указывает источник этих черт личности Александры Прокофьевны: в годы граж-



данской войны она служила машинисткой в политотделе, и уже при первом посещении квартиры Троицких именно это «было обозначено сразу: не чета другим матерям, не просто начинающая старуха, а делательница истории». Сама Александра Прокофьевна гордится своей принадлежностью к поколению старых революционеров, ибо это — согласно советской мифологии — и дает ей моральное право судить и выносить приговоры по любому поводу. Но демонстративная приверженность Александры Прокофьевны революционному прошлому получает в повести ироническое освещение, вплоть до язвительного гротеска. Вот хотя бы чисто внешнее описание: Александра Прокофьевна «еще недавно наряжалась в древнейшие штаны цвета хаки, немислимую куртку времен военного коммунизма». Конечно, можно было бы отнести такое описание на совесть Ольги Васильевны (она — субъект сознания), испытывающей особые чувства к своей свекрови. Но ведь и Сергей после очередной дискуссии с Александрой Прокофьевной замечает: «Зато ты, мамочка, за это время осталась совершенно нетронутой. Своего рода достижение». Да порой и сам безличный повествователь не удерживается от сарказма, вот как, например, он описывает жест, которым Александра Прокофьевна завершает очередную патетическую ругаду:

Мои близкие не уйдут для меня — я повторяю, для меня! — совершенно бесследно. Они останутся вот здесь. — Она пошлепала ладонью по тому месту в середине груди, где ставила в минуты сердечной слабости горчичники.

В таком контексте, где с одной стороны мать, закаменевшая в архаике революционного догматизма, а с другой — «железные малыши», видно, что усилия Сергея, чем бы он ни занимался (будь то «раскапывание могил» или магические сеансы по вызыванию духов), всегда были нацелены на преодоление тотальной изолированности, на поиски проникающего понимания чужой «другости». Подобным образом Сергей предпринимает метафизические попытки выбиться за пределы своего «я», установить контакт с другим, понять другого. А позиция социального и исторического несогласия между людьми — это лишь одно из последствий этого метафизического принципа: понимать «другость» или, наоборот, всячески ее нивелировать и ограничивать.

Но, главное, именно Ольга Васильевна реализует духовный проект Сергея: преодолеть замкнутость своего «я», выйти к другому, к пониманию другого. Этому, в сущности, и посвящена повесть с самых первых страниц. «И опять среди ночи проснулась, как просыпалась теперь каждую ночь, будто кто-то привычно и злобно будил толчком: думай, думай, старайся понять!» Ольга Васильевна просыпается так же, как просыпался Сергей. Сейчас ее мучит та же по своей природе боль, что не отпускала его. Она

так же, как и он, раскапывает могилу. Он раскапывал могилу, связанную с историей московской охранки, она раскапывает историю своих отношений с Сергеем.

Она пытается восстановить связную логику судьбы, войти в живой, открытый контакт с прошлым, ушедшим навсегда. Она пытается разомкнуть свою изоляцию для другой жизни, для жизни Сергея. Она точно так же, как он, страдает от «недочувствия» близких людей, свекрови и дочери. Она так же, как и он, одинока в своих попытках понимания, и через единство боли приходит чувство связи. Она начинает страдать от той же боли и по той же причине, что Сергей. «Всякое прикосновение — боль, а жизнь состоит из прикосновений, потому что тысячи нитей, и каждая выдирается из живого, из раны». Образ нити, который был знаковым у Сергея, переключивается уже в сознание Ольги Васильевны.

А потом становится ясно, что она своей мукой, своим выдираньем нитей из памяти постигала завет Сергея о бесконечности нитей и о том, что они «чреватые». Если она раньше спорила с идеализмом Сергея, теперь понимает иное: «Боже мой, если все начинается и кончается химией, отчего же боль?» Ведь боль не химия, химия и боль — вот и все, из чего состоит смерть и жизнь. Химия это смерть, а боль — это жизнь. Вот формула трифоновской философии всеобщей связи в первом, сугубо психологическом приближении. Как раз это ощущение боли, рождение в душе соболезнования к боли другого человека — это и есть первый контакт с другим, это и есть признание другого и его «другости» как самостоятельного и не допускающего грубого вмешательства и насилия феномена.

Неслучайно автор заканчивает повесть почти сюрреалистической картиной сна Ольги Васильевны. Через сон героиня как бы преодолевает порог бытия/небытия и вступает в контакт с Сергеем, которого физически уже нет, но духовно она с ним *воссоединилась* в процессе мучительного постижения его «другости», понимающей причастности к его душевным поискам и страданиям. Ольге Васильевне снится, что она идет с Сергеем по лесу, проходит мимо забора, они видят каких-то больных людей, ищут шоссе, какая-то женщина вызывается их провести и «они оказываются перед маленьким лесным болотцем». Но после сюрреалистического сна, прерываемого звонком будильника, начинается реальность, однако и она изображается в той же зыбкой сюрреалистической манере, что и сон, так что читатель не сразу может понять, где пребывает сейчас героиня — по ту или по эту сторону реальности.

Здесь, в реальном мире Ольга Васильевна встретила другого человека. У него есть своя семья, своя работа. Он уже немолод, нездоров, «и она мучилась оттого, что он болеет вдаль». Своей

заботой о нем Ольга Васильевна словно бы восполняет то сочувствие, которого так не хватало ей в отношениях с Сергеем. Финальный аккорд повести таков:

Однажды забрались на колокольню Спасско-Лыковской церкви. Взбираться было тяжело, он раза два останавливался на каменной лестнице, отдыхал, а когда взошли на самую верхнюю площадку, под колокол, сильно стучало сердце, и они оба приняли валидол. Они увидели: Москва уходила в сумрак, светились и пропадали башни, исчезали огни, все там синело, сливалось как в памяти. Если напрячь зрение, она могла разглядеть высокую пластину «Гидропроекта» недалеко от своего дома, а он мог отыскать туманный колпак небоскреба на площади Восстания, рядом с которым жил. Наверху был ветер, дунул вдруг резким порывом, *она потянулось к нему, чтоб заслонить, спасти.* Он ее обнял. И она подумала, что вины ее нет. Вины ее нет, потому что другая жизнь была вокруг, была неисчерпаема, как этот холодный простор, как этот город без края, меркнувший в ожидании вечера.

Сам ритм этого повествовательного периода создает ощущение зыбкости, поэтического элегического состояния, а это своего рода ритм со-чувствия, со-болезнования, со-переживания.

Трифонов говорил о том, что в своих произведениях последних лет, начиная с «Обмена», он старался добиваться «особой» объемности, густоты: «на небольшом плацдарме сказать как можно больше». (Имеется в виду психологическая густота, густота информации, описаний, характеров, идей<sup>1</sup>.) И действительно, в каждой из своих «московских (или городских) повестей» писатель проверяет жанр, что называется, в разных «режимах». Тут и повествование, организованное строгим сюжетом («Обмен»), и ретроспективная пространственно-временная композиция («Предварительные итоги»), тут и исповедь («Предварительные итоги»), и изображение мира с позиций двух людей, близких и чуждых одновременно («Долгое прощание»), и повествование в форме непосредственно-прямой речи, где переплетаются голоса главной героини и повествователя («Другая жизнь»).

В повести «Дом на набережной» (1976) Трифонов словно бы собрал воедино многие свои находки прежних лет. Здесь господствует излюбленное Трифоновым повествование — «голос автора, который как бы вплетается во внутренний монолог героя»<sup>2</sup>. Но переплетение голосов автора и героя имеет предельно широкую амплитуду колебаний: от подчеркивания в речи повествователя даже временной, возрастной характерности речи героя, от слияния голоса автора с голосом героя до полного размежевания с

<sup>1</sup> Трифонов Ю. В кратком — бесконечное (Беседу вел А. Бочаров) // Вопросы литературы. — 1974. — № 8. — С. 191.

<sup>2</sup> Там же.

ним и выделения голоса автора в обособленные комментарии и характеристики героя.

Строя произведение как воспоминания главного героя, Трифонов дал психологическую мотивировку *ретроспективной прохронологически означенных* 1937 годом (апогеем Большого Террора) и 1947 годом (началом нового витка погромных идеологических кампаний), позволило писателю выявить сущность того типа личности, который персонифицирован в образе Глебова, — типа человека «никакого», всеугодного, всепогодного, легко перестраивающегося по первым же сигналам, идущим от времени. Автор показывает, как, зрея и матеря, этот психологический тип постепенно вырастает в тип социальный, в фигуру «совестливого» прислужника любого зла в любую историческую пору.

Благодаря форме внутреннего монолога героя его духовный мир виден изнутри. Поэтому автору удается вскрыть психологическую механику конформности Глебова: оказывается, что сам процесс приспособления к той или иной конъюнктуре происходит почти иррационально, можно сказать, на физиологическом уровне. Вот какой-то забуддыга-студент, случайно оказавшийся на вечеринке у профессорской дочери, интересуется: «Хлопцы, я что-то не пойму, а кто хозяйку фалует? Вот эту самую Сонечку? <...> В такие терема мырнуть». Глебов вместе с другими «хлопцами» возмущается цинизмом этих фраз, а потом чувствует, «что может полюбить Соню», и действительно, эта «высокая, бледная девушка, несколько худоватая», которая раньше Глебова «не волновала вовсе», «даже мешала» полезному общению с ее отцом, профессором Ганчуком, «потом, наконец, стала волновать». А вот сам профессор Ганчук попал под колесо очередной идеологической кампании, и Глебов, который уже почти официально стал женихом Сони, начинает чувствовать охлаждение к ней («Вдруг становились неприятны ласки, прикосновения, даже простые слова, он отодвигался, мрачнел — мрачность была совершенно непобедима, охватывала помимо воли»). То есть даже не сознание, а вегетативная нервная система Глебова подстраивается под «флюиды» той или иной кампании, и тем самым подыскивается вполне объективное оправдание его предательства — по меньшей мере для себя, для внутреннего душевного покоя, а перед другими можно оправдываться ссылками на волю истории, силу времени, власть обстоятельств и т. д., и т. п.

Но голос безличного повествователя, растающий в монолог героя и переходящий в комментарий, докапывается до костяка личности Глебова, и в основе его поведения обнаруживает два движителя: зависть и страх. Авторский голос достигает памфлетной язвительности: «Богатырь-выжидатель, богатырь — тянущик резины». Наконец, поведение Глебова ассоциируется с пре-

дательством Иуды. (Мотив Иуды слышится в сцене сна Глебова после того, как он предал своего учителя: «Глебову привиделся сон: в круглой жестяной коробке из-под монпансье лежат кресты, ордена, медали, значки, и он их перебирает, стараясь не греметь, чтобы не разбудить кого-то. Этот сон с медалями в жестяной коробке потом повторялся в его жизни». Это тот же образ тридцати сребреников, слегка подновленных временем.)

Однако же такие, риторические способы осуждения беспринципного соглашательства уже не устраивали автора «Дома на набережной» вполне. Ибо в этом случае у Глебовых все равно остается оправдательный аргумент: «Осуждай не осуждай, а против времени не пойдешь, оно кого хочешь скрутит».

Поэтому Трифонову важно было показать это же время, но с другого боку, другими глазами. Вот почему в повесть входит еще один субъект сознания — лирический герой, «я». Он ровесник Глебова, его одноклассник. Но сознание лирического героя во всем антитетично сознанию Глебова. Причем контраст проводится предельно четко и даже жестко: через сопоставление их кумиров (баловня судьбы Левки Шулепы, у которого отчим большой начальник по линии ГПУ, и строгого автодидакта Антона Овчинникова, сына погибшего пограничника), мальчишеских способов самоутверждения, отношений к Соне и т. д. Сопоставлением воспоминаний лирического героя и Глебова автор ставит и решает вопрос о выборе в сложнейших обстоятельствах времени. Время одно. Но в одно и то же время живут люди с разными ценностными ориентирами. А значит, и выбор, который они делают, и занятия в результате выбора позиции будут разными у разных людей.

Чем же объясняются разные ориентиры и разные позиции?

Прежде чем дать позитивный ответ на этот вопрос, Юрий Трифонов решительно оспаривает механистический детерминизм, который напрямую выводит нравственную суть личности из классового происхождения человека. Механистический детерминизм опасен потому, что снимает личную ответственность с человека. Носителями идей механистического детерминизма в повести оказываются... люди старой закалки, из того самого легендарного племени «пламенных революционеров»: профессор Ганчук, его супруга Юлия Михайловна и ее сестра тетя Элли. «Боже, как вы буржуазны», — чуть ли не с брезгливостью порицает Юлния Михайловна втершегося в ее семью Глебова. Она и ее ученый супруг вполне серьезно обсуждают социальное происхождение своих противников — кто там из мелких лавочников, а кто из железнодорожников. Комизм ситуации состоит в том, что «буржуазный» Глебов вырос в полунищей семье совслужащего, а большевичка Юлия Михайловна и ее сестра — в семье венского банкира, правда, обанкротившегося, а дед бывшего чекиста Ганчука служил священником.



Но если в «Другой жизни» революционное высокомерие «делательницы истории» Александры Прокофьевны дискредитировалось комическими деталями и иронической интонацией, то в «Доме на набережной» старые догматики дискредитируются перипетиями самой жизни, которые воплощены в особой, попутной главному конфликту, сюжетной линии. Профессор Ганчук продолжает жить в плену представлений, сложившихся в первые годы советской власти, сам с упоением творит из прошлого героические легенды, с гордостью вспоминая, как он «рубал» врагов и «всяких ученых молодых людей в очках»: «Рука не дрожала, когда революция приказывала — бей!» Создавая образ его речи, Трифонов великолепно пародирует размашистый, зубодробильный жаргон времен гражданской войны и борьбы со всякими «уклонами»: «Тут мы нанесли удар беспаловщине... Это был рецидив, пришлось крепко ударить... Мы дали им бой...»; «Недопеченный гимназистик со скрытой то ли кадетской, то ли нововременской психологией обвиняет меня в недооценке роли классовой борьбы... Да пусть молится богу, что не попался мне в руки в двадцатом году, я бы его разменял как контрика!» Этой мифологин Ганчуки обучают молодое поколение, передают ему в наследство вульгарно-социологические формулировки, которыми, как дубинками, орудовал в прошлом. А теперь, в сороковые годы, при новой политической конъюнктуре, новые догматики, только уже освободившиеся от всяких романтических идеалов, всякие там Дородновы и Ширейки, цинично используют все эти мифологические раритеты и вульгарно-социологические ярлыки как средство сокрушения самого профессора. Принципиальной разницы между Ганчуком и теми, кто сейчас на него «катит бочку», нет: «Они просто временно поменялись местами. Оба размахивают шашками. Только один уже слегка притомился, а другому недавно дали шашку в руку», — резюмирует Глебов, ему с очень близкого расстояния это хорошо видно.

Трагифарсовый сюжет, в котором маститые идеологи механистического детерминизма становятся жертвами вульгарно-социологических схем, которые они сами насаждали, вписывается в упорный спор, который негласно идет между Глебовым и его оппонентами — о способности или неспособности человека противостоять историческим обстоятельствам. Уже после первой встречи со свидетелем его предательств Глебов выдвигает свой самый главный защитительный аргумент: «Не Глебов виноват и не люди, а времена. Вот пусть с временами и не здороваются». Всем развитием сюжета и судьбами всех своих героев Трифонов опровергает этот аргумент: в любые времена ответственность остается за человеком!

Как же формируется в человеке несокрушимое нравственное ядро? И почему оно в одних людях образуется, а в других — нет?

Ответ на этот вопрос вытекает из *со-противопоставления воспоминаний Глебова и лирического героя*. И такой композиционный ход обретает особую содержательность.

Глебов не хочет вспоминать: «...он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать. Этого не было никогда». Кстати, и Левка Шулепа, превратившийся в пьянчужку, тоже «не захотел узнавать». Да и старый одинокий Ганчук «не хотел вспоминать. Ему было неинтересно... Он с удовольствием разговаривал о какой-нибудь многосерийной муре, передававшейся по телевизору».

А вот лирический герой дорожит памятью: «Я помню всю эту чепуху детства, потери, находки...» — так начинается первая лирическая «интродукция»; «Я помню, как он меня мучил и как я, однако, любил его...» — начало второй «интродукции»; «И еще помню, как уезжали из того дома на набережной...» — начало третьей «интродукции».

Глебов, совершая очередное предательство, снесит расстаться с временем, порвать связи, забыть уроки. Поэтому в его воспоминаниях жизнь предстает калейдоскопически рваной: из тридцать седьмого года он перескакивает в сорок седьмой, потом оказывается сразу в семьдесят втором году. А лирический герой трепетно сохраняет память прошлого, он растягивает историю детства, последовательно доводит ее до конца октября сорок первого года (в густой координатной сетке дат и отсчетов, существующей в повести, этот отсчет тоже существен — люди, оставшиеся в Москве после 16 октября, символизировали стойкость и веру). И тогда, при последней встрече, Антон Овчинников скажет, что записывает в дневник все подробности текущей жизни, запишет и эту встречу в булочной: «Потому что все важно для истории».

То, что начал делать Антон, впоследствии погибший на фронте, реализует лирический герой. В авторском замысле ему отводилась ключевая роль, об этом свидетельствует собственное признание Трифонова: «Лирический герой необходим, и он несет в себе содержания не меньше — а м[ожет] б[ыть], и больше! — всей остальной части книги»<sup>1</sup>. Какую же миссию выполняет лирический герой в «Доме на набережной»? Он — хранитель исторической памяти. Это тот же *историк*, что и Гриша Ребров из «Долгого прощания» или Сергей Троицкий из «Другой жизни». Но в отличие от них, он извлекает исторический опыт из биографического времени своего поколения. И он выполняет миссию историка не по профессиональному призванию, а по нравственному долгу: он *восстанавливает память*, вооружается ею сам и вооружает читателей. Он не возвращает прошлое (о чем мечтает бывший баловень

<sup>1</sup> Письмо Ю. В. Трифонова Н. Л. Лейдерману от 29 августа 1978 г. // Лит. газета. — 1991. — 27 марта. — С. 13.

судьбы, а ныне кладбищенский привратник Шулепа), он предупреждает и учит прошлым. Такова главная функция лирического героя в «Доме на набережной».

*Антитеза беспамятности и памятливости* имеет принципиальное значение в концепции повести «Дом на набережной». В этой антитезе звучит не только нравственный приговор предательству, обрекаемому на разрыв с историей. В ней, этой антитезе, слышится и тревожное предупреждение об опасности беспамятности, для которой уроки истории не пошли впрок. Наконец, в этой антитезе есть указание на ту силу, которая может загородить дорогу злу и обнажить истинное лицо «беспамятливых» и оттого свободных от укоров совести, постоянно держащих нос по ветру Глебовых. Эта сила — память людей, это умение извлекать уроки из истории, бережно хранить и тщательно изучать обретенный исторический опыт. Она и есть, по Трифонову, сердцевина нравственных устоев человека, руководящих им в его сопротивлении обстоятельствам, в преодолении зла.

Мысль о нравственной роли исторической памяти уже звучала в «Другой жизни», в речах Сергея. Но в «Доме на набережной» она воплотилась в художественной структуре, конкретизировалась в поступках героев, прошла испытание логикой художественного мира произведения.

«Дом на набережной» — это, несомненно, наиболее «густая» повесть Юрия Трифонова. Но, как мы видим, жанровая структура ее выстроена из присущих повести способов субъектной и пространственно-временной организации повествования и изображения. Однако если в повестях прежних лет эти способы работали «поодиночке», то в «Доме на набережной» они участвуют все вместе, координируясь между собой. И все же, видимо, Юрий Трифонов был озабочен необходимостью подчеркнуть внутреннюю соотнесенность всех голосов, всех пространственно-временных пластов в произведении. Иными причинами не объяснить наличие в структуре «Дома на набережной» *дополнительных «скреп»*.

Во-первых, Трифонов использовал присущий чеховскому рассказу способ «блочного» построения<sup>1</sup>. Если мы сравним, например, историю первого, довоенного еще предательства Глебова с историей его предательства в послевоенное время, то обнаружим подчеркнутую однотипность ситуаций, расстановки характеров, логики движения сюжета. «Блочными» окажутся в отношении к воспоминаниям Глебова воспоминания лирического героя, они будут им последовательно противоположны.

Во-вторых, автор счел нужным ввести в структуру «Дома на набережной» такие испытанные организующие элементы, как

---

<sup>1</sup> См.: *Фортуатов Н. М.* Архитектура чеховской новеллы. — Горький, 1975. — С. 67—109.



*пролог и эпилог.* В прологе, точно в увертюре, задаются основные мотивы, более того — здесь на нарочито сниженном, бытовом материале (дочь Глебова Маргоша вздумала выскочить замуж) в редуцированном виде «проигрывается» коллизия выбора и завершается она типичным для Глебова решением: «Пусть все идет своим ходом». А в эпилоге сгуственно, итогово противопоставляется ноэзия исторической памяти и ответственности лирического героя ноэзии исторической всеядности, легкого флирта с Временем. (Не случайно рядом с Глебовым в эпилоге оказывается Алина Федоровна, мать Шулепы, куртизанка при истории, менявшая мужей в зависимости от веяний времени.)

Наконец, в «Доме на набережной» есть *постоянные лейтмотивы*, повторяющиеся образы, также нридающие дополнительную креность целому. Это прежде всего сопровождающий Глебова «мотив мебели»: антикварный стол с медальонами, за которым гоняется Глебов; огромный красного дерева буфет в доме Шулепы, запомнившийся ему; диванчик с твердой гнудой спинкой в кабинете Ганчука и пресловутые белые бюстики на шкафу под очень высокими потолками — «не то, что строят теперь, наверное, три с половиной, не меньше». Повторяющимися деталями стали в новости кожаные штаны Шулепы и его же кожаная американская куртка, предмет завистливых вождедений Глебова.

Благодаря такому построению Трифонов смог создать в «Доме на набережной» более емкий и сложный, чем в прежних своих повестях, художественный мир, при этом ему удалось сохранить присущую жанру повести сосредоточенность на анализе важнейшей (по его мысли) философской, нравственной, психологической нроблемы — проблемы «Человек и История». Но в то же время буквально физически чувствуется, как повесть расширяется романной интенцией — ощущением «всеобщей связи явлений», стремлением находить эти связи, «сопрягать» их в художественном целом.

### **«Недочувствие» в истории: роман «Старик»**

В дальнейшем из разработанной в «городских повестях» жанровой структуры у Трифонова вырастает своеобразная форма романа. Первым опытом на этом пути стал роман «Старик» (1978). В этом произведении Трифонов расширяет и углубляет свое исследование связей между опытом истории и нравственным состоянием современного советского общества. В «Старике» уже есть, как и полагается в романе, несколько сюжетных линий: сюжет главного героя, Павла Евграфовича Летунова, ветерана революции, подводящего сейчас итоги жизни; сюжет, связанный с историей комкора Мигулина, одного из легендарных героев гражданской войны; сюжет бытовой тяжбы за право владения каким-то дачным

домиком; перилетии судьбы некоего Кандаурова, одного из претендентов на дачный домик. Но здесь нет еще собственно романного эффекта свободного сосуществования взаимодополняющих сюжетов, тем и мотивов: все основные и второстепенные сюжетные линии, мотивы и темы жестко соотнесены между собой, как в повести, причинно-следственными сцеплениями.

Все линии романа связаны одним общим мотивом — мотивом «недочувствия». Этот мотив, впервые выступивший в повести «Другая жизнь», обрел в романе «Старик» эпический масштаб, поворачиваясь в разных сюжетах разными гранями. Павел Евграфович Летунов, подошедший к краю своей жизни, горько переживает «недочувствие» к своему старческому одиночеству со стороны собственных детей, занятых всякой чепуховиной, вроде тяжбы по поводу какой-то дачной халупы. «Недочувствие» стало знаменем времени — и весь сюжет об Олеге Васильевиче Кандаурове, одном из тех, кто сейчас наверху, у кого все «прекрасно и замечательно», представляет собой демонстрацию технологии «недочувствия» во всем — в отгеснении конкурентов на дачный домик, в выбивании справок для загранкомандировки, в отношениях с любимой женщиной. Эту технологию, этот свой «золотой принцип» Кандауров называет так — «до упора»: «До упора — в этом суть. И в большом, и в малом, всегда, каждый день, каждую минуту».

Но если в этих сюжетных линиях «недочувствие» раскрывается как психологическое качество современников, приводящее к нравственным драмам (это уже было в «Другой жизни»), то в истории вокруг комкора Мигулина *недочувствие предстает как зловещий принцип политической доктрины*, которая породила беспощадную жестокость гражданской войны, обернулась реками крови и миллионами загубленных жизней.

В романе есть целая группа персонажей, носителей левачьих идей. Это и начетчик Наум Орлик с его «аптекарским подходом» к людям: «такой-то наполовину марксист, на четверть неокантианец и на четверть махист». (Исторический предшественник Ганчуков из «Дома на набережной».) Это и ослепленный ненавистью к казакам («его семью вырезали в екатеринославском погроме в 1905 году») Матвей Браславский с его безграмотной, но зловещей угрозой: «По этому хутору я пройду Карфагеном!» Самый оголтелый среди них — Леонтий Шигонцев, старый революционер, помытарившийся в эмиграции, яростный догматик, доводящий идею революционного аскетизма до требования полного самоотречения личности, до — «ноль эмоций», даже в портрете Шигонцева гротескно выпячена его «узколобость»: «Странно узкий, вытянутый кверху череп».

Такие люди, воспаленные революционным азартом, готовы крушить все на своем пути — вековые традиции, общепризнан-

ные святыни, они готовы «разменять» не то что отдельного человека, но целые сословия, классы, нации. И своими главными врагами они считают тех, кто не приемлет левацких идей, кто отказывается исполнять каннибальские директивы, кто отстаивает свои воззрения, кто неординарен. Поэтому для них старый вояка, участвовавший еще в русско-японской войне, «искусный военачальник», «образованный книгочей», любимец казаков, комкор Мигулин<sup>1</sup>, который не приемлет политики рассказывания, яростно спорит с новоявленными робеспьерами, имеет смелость гнуть свою линию, — фигура подозрительная по определению, даже опасная. Неистовые ревнители, «непременно желавшие подчинить Мигулина революционной воле», не стараются вникнуть в его резоны, понять его муку за свой народ, проявить терпимость к его крутому норову и столь естественным для человека с его судьбой нротиворечиям. Они навешивают на него всяческие ярлыки, неоднократно нытаются подвести под трибунал, в конце концов Мигулин арестован и убит. И вплоть до 1960-х годов имя его прототипа — Ф. К. Миронова оставалось с клеймом врага народа.

Трагическая судьба Мигулина, как и вся трагическая история рассказывания на Дону, представлены в романе как следствие революционного «недочувствия».

Но парадоксальность художественной коллизии в романе «Старик» состоит в том, что нравду о Мигулине и о рассказывании здесь рассказывает, а точнее — восстанавливает, сам Павел Евграфович Летунов, один из непосредственных участников событий. В этом образе слились воедино два постоянных трифоновских персонажа — *старый революционер и историк*. Но отношения между этими двумя ипостасями образа здесь оказались в высшей степени ненростыми. Сам Летунов собирает материалы о Мигулине ради того, чтобы все узнали истину, полагая, что знание исторической правды будет благотворно для потомков («А истина, как мне кажется, тогда драгоценность, когда для всех»). Одновременно это и его личная история, это — если угодно — оправдание всей его жизни. Но сквозь то, что говорит Павел Евграфович, проговаривается нечто, не совсем совнадающее с его суждениями.

---

<sup>1</sup> Трифонов почти полностью передал своему герою биографию Филиппа Кузьмича Миронова (1872—1921). Выпускник Новочеркасского кадетского корпуса, воевал еще в русско-японскую войну, в 1905 году уволен из армии за бунтарские настроения, в Первую мировую войну пошел добровольцем на фронт, вновь дослужился до звания войскового старшины, в 1917 году был избран командиром дивизии, которая, вернувшись на Дон, стала опорой молодой советской власти. Воевал на западе и на юге, командовал 2-й Конной армией, которая брала Крым. В 1921 году был назначен инспектором кавалерии Красной Армии, по дороге в Москву был арестован по ложному доносу, во время прогулки заключенных во внутреннем дворе Лубянки был застрелен часовым с вышки.

Образ Павла Евграфовича Летунова автор строит так, что собственная рефлексия героя корректируется целой мозаикой из каких-то вроде бы незначительных подробностей прошлого, из запомнившихся отдельных фраз, из реплик людей, окружающих его в старости. И перед читателем вырастает в высшей степени интересный характер — подлинно *исторический тип*. «Я был мальчишка, опьяненный могучим временем», — такова самоаттестация Павла Летунова. Он не уточняет, в чем состояло это опьянение, но позже мельком упоминает, что книга виконта де Брока о временах Робеспьера это «любимое чтение мое и Шигонцева», а далее признается: «Этот человек со странным черепом, похожим на плохо испеченный хлеб, сыграл заметную роль в моей жизни, и тогда, в девятнадцатом, и отбросил тень на годы вперед». Значит, идеи революционного «недочувствия» заняли в душе «мальчишки» далеко не последнее место. И почему-то тогда, в девятнадцатом году, именно его, а не кого-то другого «н а з н а ч и л и» секретарем суда над Митулиным. (Акцент на «назначили» сегодня ставит сам Летунов — мол, не по своей воле попал в число судей над героем гражданской войны, но в «назначили» остается и другой, тогдашний оттенок — значит, выделили, доверили судить человека, которого сам товарищ Троцкий назвал в газете изменником.)

И после гражданской войны Павел Летунов, видимо, тоже продолжал верой и правдой служить карательным мечом революции: «...В двадцать пятом году Павел Евграфович трудился в комиссии по чистке в Бауманском районе». Об этом Павел Евграфович тоже упоминает мельком, но не без гордости («трудился»), и вполне оправдывая свою тогдашнюю суровость по отношению к человеку, скрывшему свое пребывание в юнкерском училище («жалеть некогда, запомнить невозможно, да и ничего ужасного с ним тогда не случилось»). Далее, видимо, Павел Летунов пошел под каatok Большого Террора и больше уже не смог подняться по карьерной лестнице, об этом упоминается мимоходом («разлука невольная, вернулся перед войной, жить в Москве нельзя», в июне сорок первого «ушел в ополчение и всю войну — солдатом»). Все эти личные катастрофы и исторические потрясения кое в чем переменили старого «делателя истории»: сейчас он и на некоторые взбрыки революционного экстремизма смотрит с иронией («Вспоминать смешно, какую глупость творили: лампасы носить запрещено, казаком называться нельзя, даже слово «станция» упразднили... Вздумали за три месяца перестругать народ. Бог ты мой, вот дров наломано в ту весну!»), сейчас он и прежнего своего кумира, Шигонцева, называет «железным дураком». Но в принципе пережитое не вытравило в нем до конца рефлексии ортодокса и блюстителя. «Иной раз заберет ретивое пойти взять за галстук...» — признается сам Павел Евграфович. А с каким запалом он готов спорить с таким же, как он, ветераном о том, что стани-

ца Кашинская взята не в январе, а в феврале 1920 года — «а именно 3 февраля!» И какой знакомый лексикон при этом ожи- вает: «архиглупость», а в другом месте, но тоже по мелкому бы- товому поводу — «злодейский заговор»... Всё так. Человека в са- мом деле «выковало» время, и «перековаться» он не сможет, да и не захочет.

Ибо сам Павел Евграфович гордо сохраняет внешнюю неколе- бимость. По его версии получается, что и своими историческими изысканиями он лишь открывает другим истину, которую и рань- ше знал, но «хоронил для себя». На самом же деле он истину-то до конца и не «дочерпал». Может быть, потому что действительно забыл самое главное или интуитивно боялся «дочерпывать»? Ведь, как уже установил после его смерти историк-аспирант: «Истина в том, что добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на во- прос следователя, допускает ли он возможность участия Мигули- на в контрреволюционном восстании, ответил искренне: “Допус- каю”...» Следовательно, Летунов, который на исходе своей жиз- ни стал настойчиво бороться за восстановление доброго имени легендарного героя, сам в свое время приложил руку к его не- справедливному осуждению. Так, может быть, и в самом деле, «не- ясное чувство вины» лежит в основании его исторических изыс- каний? Может быть, он тем самым запоздало искупает эту вину? И не только свою собственную вину, и не только лично перед Мигулиным. Ведь своими воспоминаниями о годах революции и гражданской войны, к которым он сам относится с пиететом («мо- гучее время»), Летунов фактически совершил ревизию тех мифов о революции, в которые сам верил и в которые в течение десяти- летий верили миллионы. В глазах читателей-потомков открывается вся зловещая сущность революционного радикализма, видны ужа- сающие последствия применения на практике умозрительных про- ектов осчастливливания человечества посредством пренебрежения жизнью отдельного человека, создания такого общественного со- гласия, которое сводилось к принудительному единомыслию, до- стижаемому игнорированием «дружести», уникальной самобытно- сти каждой личности.

*В середине 1960-х в «Отблеске костра» Трифонов утверждал, что революционное прошлое России есть сгусток высочайших нравствен- ных ценностей, и если его донести в современность, то жизнь потом- ков станет светлее. А в «Старике» экстремизм, возобладавший в русском революционном движении, представлен источником зла. Отсюда пошли метастазы той нравственной порчи, которая пора- зила все общество и душу каждого отдельного человека.*

В сцеплении всех сюжетных линий романа раскрывается траги- ческая ирония самой истории. Летунов, который собирал матери- алы о героическом прошлом в укор своим потомкам, с их мышли- ной возней, «гнусными практическими разговорами», мелочны-

ми сварями, невольно раскрыл в этом прошлом то, что как раз и привело к нравственной деградации «общества победившего социализма». В итоге становится ясно, что то «недочувствие» потомков, от которого сегодня страдает сам Летунов, есть следствие «недочувствия», которое «делатели истории» — и он в их числе — проявили на самой заре советской власти по отношению к целому народу и прививали этот принцип в качестве моральной нормы всему советскому обществу. Это и есть суд истории. Это и есть ее возмездие.

**«Преодоление истории»: роман «Время и место»,  
новеллистический цикл «Опрокинутый дом»**

В повести «Долгое прощание» главреж Сергей Леонидович, выслушав увлеченный рассказ Гриши Реброва о народовольце Клеточникове, говорит: «Понимаете ли, какая штука: для вас восьмидесятый год — это Клеточников, Третье отделение, бомбы, охота на царя, а для меня — Островский, «Невольницы» в Малом, Ермолова в роли Евлалии, Садовский, Музиль... Да, да, да! Господи, как все это жестоко переплелось! Понимаете ли, история страны — это многожильный провод, а когда мы выдерживаем одну жилу... Нет, так не годится! Правда во времени — это слитность, все вместе: Клеточников, Музиль... Ах, если бы изобразить на сцене это течение времени, несущее всех, всё!». Именно мотив слитности всего со всем во времени вышел на первый план в позднем творчестве Трифонова, и прежде всего в его цикле рассказов «Опрокинутый дом» и романе «Время и место». В сущности, этот мотив, вызревая внутри его «исторноцентричной» прозы, опровергал ее главную установку: испытание современности (быта, повседневности) опытом Большой Истории. Погружаясь в глубины исторической памяти, Трифонов пришел к парадоксальному выводу: никакой Большой Истории не существует, Большая История — это концепт, в сущности, обесценивающий то, что составляет суть человеческой жизни — мелкие хлопоты, заботы, беготню. Вместо этого он пришел к пониманию того, что все, что потом вносится в реестр Большой Истории, на самом деле вызревает внутри быта, бытом предопределено и в быт уходит. При этом быт трудно поддается систематизации, он в принципе хаотичен, множество непредсказуемых факторов разной величины складываются в равнодействующую, направление которой можно предсказать только задним числом, а изнутри практически невозможно.

Быт становится у Трифонова универсальной формой *экзистенции*. Растворенная в быту экзистенция, по Трифонову, не изолирована от хода истории, но и не подчинена ему иерархически, она, скорее, пронизывает и подчиняет себе исторические коллизии. Экзистенциальные мотивы звучали у Трифонова и раньше

(например, рассказ «Ветер», 1970), эти мотивы обрамляют сюжеты почти всех его «городских повестей»<sup>1</sup>. Но именно в его поздней прозе онтология личности, ее экзистенция выдвигаются в центр всей системы эстетических координат<sup>2</sup>.

Это новое видение привело Трифонова к поискам новой романной формы, в которой бы центральную роль играли не одни причинно-следственные связи, не только антитезы и параллели, но в первую очередь *принцип дополнительности*, благодаря которому мельчайшие детали могут оказывать многократно опосредованное воздействие на крупные события. Реализацию этого принципа дополнительности Трифонов нашел не в эпическом сюжете, а в *сопряжении* независимых потоков сознания нескольких субъектов речи (например, во «Времени и месте» — это Антипов, Андрей и безличный повествователь)<sup>3</sup>.

В романе «**Время и место**» (1980) мотив «недочувствия», диктовавший художественную логику как «московских повестей», так и «Старика», переходит в императивное требование: «нужно дочерпывать последнее, доходить до дна». Эта мысль обращена не только к герою романа, писателю Антипову, это еще и своего рода девиз самого Трифонова, его центральный литературный принцип.

Однако многие персонажи романа не хотят дочерпывать до конца. Одни (как мать Антипова) просто страшатся этого, не хотят беречь и без того измученную свою душу и класть камни на души близких людей. Другие (вариант Тетерина) не считают нужным дочерпывать — просто не видят в этом смысла, с их точки зрения вся эта «выясняловка» есть ерундовина, не имеющая ничего общего с ценностями нормальной жизни нормальных людей. Но все-таки наибольший интерес у Трифонова вызывают те, кто старается дочерпывать до конца. Не случайно именно такой герой и стоит в центре романа. Антипов не может не дочерпывать до конца — в себе самом, в отношениях с близкими, в работе своей. Он жить не может в «недознании». Он чувствует свою ущербность, душевную недостаточность от недовыясненности. Это его постоянная мука.

Но тот образ мира, который возникает в романе «Время и место», вся эта пряжа из множества разноцветных нитей, из кусков разных жизней, из мозаики лет и мест, из начатых и оборванных судеб, дает буквально зрительное, *пластическое впечатление прин-*

---

<sup>1</sup> См.: *Спектор Т.* Смерть и бессмертие в «московских повестях» Ю. Трифонова // *Russian Literature XLIV* (1998). — P. 485—500.

<sup>2</sup> См. подробнее: *Белая Г. А.* О «внутренней» и «внешней» теме // *Литература в зеркале критики.* — М., 1986. — С. 158—201.

<sup>3</sup> Обстоятельный анализ этих «голосов» сделан в канд. дис. В. А. Суханова «Поэтика романов Ю. Трифонова 60—80-х годов» (Томск, 1987).

ципальной невозможности дочерпать до конца. В сущности, во «Времени и месте» теоретический постулат Бахтина о разомкнутости романного мира, о романе как об образе живой становящейся современности обернулся эстетической концепцией Личности. И тогда выходит, что человек, ставящий своей целью дочерпывать до конца, неминуемо обречен на неудачу. Что он фигура трагическая по определению. Такова плата за стремление быть личностью.

Вполне естественно эта тема связана с темой литературы, главную задачу которой Трифонов видит именно в попытках «дочерпать до конца». Во «Времени и месте» яркий жизненный эпизод значим, только превратившись в рассказ, а до этого он только «оболочка рассказа». Состоятельность судьбы испытывается романом, эту судьбу — не прямо — в себя вобравшим. Да и роман Антипова о писателе, пишущем роман о писателе, собирающем материалы для романа еще об одном писателе (своего рода метафора иллюзорности «дочерпывания», воплощающего тем не менее цель и смысл литературного труда), этот роман под названием «Синдром Никифорова» не удается Антипову<sup>1</sup> именно потому, что упущено главное: «если есть великая радость, значит, были великие страдания». Оказывается, постижение внутренних связей человека с окружающей его жизнью в их целостности и полноте невозможно вне страдания. Недаром учитель Антипова несчастный писатель Киянов (в этом образе без труда узнается реальный учитель Трифонова — Константин Федин) так и говорит: «Литература — это страдание». Только пройдя через страдание, только оплатив полной мерой боли утраченные уже любовь, семейный лад, литературное благополучие, поднимается Антипов до оправдания своего времени и места, а в сущности, до осознания внутренней связи всего прожитого. И символом обретения этой связи становится возвращение в финальных главах «Времени и места» персонажей, казалось бы, давным-давно ушедших со сцены, — Ройтека, Маркуши, Наташи, лирического двойника. Все сошлось и совпало, но...

Но оказывается, что в такой картине мира нет места иерархии: нравственной, исторической, какой угодно. Важно не то, плохо было или хорошо. Важно, что *было!* Здесь решающим фактором оказывается соседство во времени и месте, оно и диктует внутреннее единство связей. Так, история первой книги Антипова неотделима от его любви к Тане. А решение героев сохранить второго ребенка сопряжено с похоронами Сталина. Эта сцена явно напоминает сцену из «Доктора Живаго» — октябрьский переворот и болезнь Сашеньки. Другая очевидная параллель — у Ан-

---

<sup>1</sup> Трифонов, Антипов, Никифоров — эти фамилии очевидно выстраиваются в единый ассоциативный ряд.



типова инфаркт, его несут по лестнице, а он испытывает острое чувство ценности и красоты жизни, что очень сходно с тем чувством, которое описано Пастернаком в стихотворении «В больнице». И у Трифонова, и у Пастернака налицо полемическое утверждение приоритета онтологических человеческих ценностей (как экзистенциальных, так и душевных) над всеми иными ценностями.

В романном дискурсе господствует зона сознания центрального героя — Антипова. И в его сознании главное место занимают события «частной жизни»: сначала — детские игры, купания в реке, обиды, мельтешня летних каникул, позже — серые будни на заводе, история с обменом капусты на табак, чуть ли не обернувшаяся судом, поездка за картошкой, затем — все, что связано с писательством, владеющий Антиповым маниакальный «ореол возможности воплощения» буквально каждого события, проталкивание рукописей, грязцо редакционных компромиссов, какая-то катавасия с обвинениями кого-то в плагиате, и рядом — разные семейные драмы, компромиссы, запутанные отношения с женщинами... История фиксируется в повествовании разве что упоминанием каких-то дат, событий, фактов, случайно брошенных фраз: «Отец уехал на маневры... Отец Саши не вернулся из Киева никогда»; выкрик во время детской ссоры: «У вас весь участок шпионский»; «В начале сорок шестого года к Антипову приехала мать, которой он не видел восемь лет»; «ноябрь сорок третьего, канун праздника, освобожден Киев, по этому поводу в Москве салют»; «тот леденящий март...» и вереницы людей к Дому Союзов; запись «14 августа 1957» в дневнике писателя Киянова о возвращении его друга Михаила Тетерина; последняя дата в романе — «осень 1979 года». Любому читателю, хоть сколько-нибудь знакомому с советской историей, эти даты и факты говорят об очень многом — и прежде всего о том, что события жизни Антипова приходятся на самое драматическое время: разгул Большого Трора, испытания Отечественной войны, послевоенная эпидемия идеологических кампаний и судебных процессов, суматоха «оттепели». Однако парадокс в том, что в сознании главного героя эти столь значительные исторические события проходят как-то вскользь, они проговариваются словно бы между прочим, нивелируясь в общем потоке повседневной суеты. Что это? Дефект сознания героя и его современников, не способных видеть дальше собственного носа и не умеющих почувствовать значимость происходившего? Или — может быть, та истинная иерархия ценностей жизни, которую мы давно подменили риторическими абстракциями?

Антипов не возвышает бытовое над историческим, не считает частную жизнь, которую Розанов называл тем, что «даже общее религии», спасением человека: «Частная жизнь Розанова была

бы, он чуял, спасением, но ветер извне стучал в окна, стены содрогались, скрипела кровля. И сам Розанов под конец жизни был сокрушен ураганом — частная жизнь не защитила». Антипов уравнивает их — частную жизнь и социальную историю, но в этом уравнении история есть составляющее *роковых* обстоятельство, которые окружают человека и вынуждают каждый раз совершать выбор, а частная жизнь это то, во имя чего человек совершает выбор — это естество человека, чувство земного существования, чувство бытия, это то, что он оберегает от грубых вмешательств извне. Но уберечь не может — невозможно уберечь. Эта коллизия неизбежна, ее развязкой становится только смерть.

*Именно в этой системе отсчета уравниваются малое и великое, сиюминутное и вечное, бытовое и историческое. Это равенство не годится для тиражирования — так у каждого по-своему, но так у всех без исключения. Это совершенно новая модель мира. Ее можно было бы назвать релятивистской, если бы не осердеченность страданием как главный критерий подлинности связей, возникающих по горизонтали.* Эта модель мира, в сущности, отменяет привычные формы вертикальной телеологии — от социалистической до религиозной, и в то же время она не оставляет человека в одиночестве и пустоте псевдобытия.

Эта достаточно сложная философская концепция воплощена Трифионовым не декларативно, а в самой полифонической ткани романа, сплетенной по принципу дополнительности, — через диалогическое соотношение разных героев-повествователей и их кругозоров. Особенно показателен диалог между кругозорами Антипова и его друга Андрея. Это не антиподы, как в «Доме на набережной», наоборот — «... он был слишком похож на меня <...> Он не нравился мне потому, что я чуял в нем свое плохое». Однако линия Андрея — это не только рефлексия на жизнь Антипова, но и вполне самостоятельные события его собственной жизни. Оба персонажа живут параллельно в одном и том же времени и месте. А главное сближение состоит в том, что перед их глазами мир открывается во многом сходно — как клубок, как нерасторжимое единство мелкого и крупного, высокого и ничтожного, святого и низменного, что они оказываются близки в своем переживании жизни и в тех нравственных итогах, к которым приходит каждый из них по сюжету собственной судьбы. Такое схождение духовных траекторий Антипова и Андрея оказывается самым сильным центростремительным фактором, стягивающим весь хаос эпического события в единое целое, — они связывают и в известной мере упорядочивают это хаос своим со-гласием и со-чувствием. Не случайно параллели Антипова и Андрея сходятся в судьбах их детей, полюболивших друг друга. И не случайно роман завершается встречей-узнаванием обоих героев, и как светло и грустно она описана:

Он сказал: «Давай встретимся на Тверской. У меня кончится семинар, я выйду из института часов в шесть» И вот он идет, помахивая портфелем, улыбающийся, бледный, большой, знакомый, нестерпимо старый, с клочками седых волос из-под кроличьей шапки, и спрашивает: «Это ты?» — «Ну да», — говорю я, мы обнимаемся, бредем на бульвар, где-то садимся, Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения.

Вместе с тем такое крепнувшее согласие мировосприятий двух разных героев становится в романе «Время и место» самым существенным способом проверки и утверждения эстетической концепции мира и человека (самоценности частной жизни в контексте социальной истории).

В своих последних работах Трифонов, убеждаясь в иллюзорности вертикальных связей (прошлое — настоящее, Большая История — быт, власть — народ и т. п.), настойчиво возвращается к связям горизонтальным. В цикле «Опрокинутый дом» (1980) трифоновская модель реальности приобретает подлинно всемирный масштаб: не зря это рассказы о путешествиях по всему миру. «Все в мире мои родственники», — эти слова говорит в одном из рассказов безумный доктор-американец. И это действительно так. Родственниками по душевной боли оказываются пытающиеся переменить свою судьбу американцы Лола, Бобчик, Стив, Крис — и москвичи, с которыми когда-то, вот так же запально, как в Лас-Вегасе, играли, играли... Автор и сицилийская синьора Маддалони, вдова одного из главарей мафии, тоже фантастическим образом совпадают друг с другом:

Я слушаю в ошеломлении — Ростов? Новочеркасск? Двадцатый год? Миронов?... Это как раз то, чем я теперь живу. Что было моим — пра-моим — прошлым. И эта казачка, превратившаяся в старую, кофейного цвета синьору, — каким загадочным, небесным путем мы прикоснулись друг к другу!

Точно так же неотделимо и необъяснимо связаны друг с другом мало кому известный художник из Москвы и знаменитый Марк Шагал. И объединяет их всех «неисцелимый след горя», обреченность на беспредельное одиночество, на «смерть в Сицилии». Вот это и есть рок, это и есть общая судьба, простирающаяся от 1920-х годов («Смерть в Сицилии», «Серое небо, мачты и рыжая лошадь») до сегодняшнего дня. Но сама способность человека пережить «сквозь боль» свою связь со всем, существующим здесь и теперь, таит в себе возможность особого рода катарсиса — очищения путем сострадания и страха. Об этом рассказ «Посещение Марка Шагала», в котором великий художник говорит о своей картине: «Каким надо быть несчастным, чтобы это написать...» И вот комментарий Трифонова:

Я подумал: он выбормотал самую суть. Быть несчастным, чтоб написать. Потом вы можете быть каким угодно, но сначала несчастным. Часы в деревянном футляре стоят косо. Надо преодолеть покосившееся время, которое разметывает людей: того оставляет в Витебске, другого бросает в Париж, а кого-то на Масловку... Про самого Иона Александровича спросить почему-то боялся. Почему-то казалось, это будет все равно что спросить: существовала ли моя прежняя, навсегда исчезнувшая жизнь? Если он скажет нет — значит, не существовала.

Это и есть трифоновский катарсис. В нем тоже звучит искупление «покосившегося времени». Именно к этому катарсису Трифонов трудно шел всем своим творчеством, всеми своими заблуждениями и открытиями.

\* \* \*

Трифонов неизменно подчеркивал свою приверженность традиции русского реализма: «Если говорить о традициях, которые мне близки, то в первую очередь хочется сказать о традициях критического реализма: они наиболее плодотворны». Среди советских писателей есть ряд замечательных мастеров, у которых надо учиться, в том числе писатели 1920-х годов: Зошенко, Бабель, Олеша, Толстой, Платонов»<sup>1</sup>. Правда, те художники, которых называет Трифонов, скорее творили «на стыке» реализма и модернизма. Современный немецкий исследователь Р. Изельман рассматривает прозу Трифонова как один из ярчайших образцов «раннего постмодернизма». По мнению этого исследователя, трифоновское видение истории во многом близко постмодернистской философии и эстетике:

«Сознание Трифонова не допускает восприятия истории в терминах какой-либо идеологии. Трифоновская история рождается из парадоксального взаимопроникновения переменных величин, из сплетения несоизмеримых ценностных систем, которые сопротивляются телеологии или унификации любого рода. В этом отношении трифоновская мысль несет на себе черты разительного сходства с философией западного постмодернизма, которая — хотя и в более агрессивной, чем Трифонов, манере — деконструирует синтетические, тотализирующие формы сознания... Но ни Трифонов, ни западные постмодернисты не стремятся к уничтожению категории правды как таковой. Скорее, они стремятся принять во внимание ограниченную, временную, незавершенную и парадоксальную природу правды»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ответ на анкету «Писатели о традициях и новаторстве» // Вопросы литературы. — 1963. — № 2.

<sup>2</sup> *Eshelman Raoul. Early Soviet Postmodernism. — New York; Berlin; Bern, 1999. — P. 141, 142.*

Коллизия разрыва на месте искомой духовной связи (человека с миром, а элементов мироустройства между собой) типична для литературы «застойной» поры. В этом смысле Трифонов, сумевший открыть и эстетически постигнуть внутри этих разрывов живые связи «с к в о з ь б о л ь», — уникален. Предложив *неиерархическую модель художественного миропонимания*, он совершил прорыв в новое духовное пространство, и потому авторы, осуществившие синтез постмодернизма и реализма в 1980—1990-е годы, объективно очень зависимы от Трифонова. В марте 1993 года в Москве проходила Первая международная конференция «Мир прозы Юрия Трифонова». Участникам конференции, среди которых были известные носители, критики и литературоведы, был задан вопрос: «Влияет ли ускользящая от определений проза Трифонова на современную русскую словесность?». И — «все как один — отвечали утвердительно: да, не только влияет, но сам “воздух” современной прозы создан во многом Юрием Трифоновым»<sup>1</sup>.

## 6. Василь Быков

Талант Василя Быкова (р. 1924) был разбужен атмосферой «оттепели», в которой литература об Отечественной войне обретала второе дыхание. Быков и сейчас не упускает возможности с благодарностью вспомнить о том влиянии, которое оказали на него «Пядь земли» Григория Бакланова и «Последние залпы» Юрия Бондарева.

Вслед за героями Бондарева и Бакланова солдат Быкова проходил в окопах свои университеты — университеты нравственности. Среди крови и разрушений ему открывалась хрупкая красота жизни, среди дыма и гари он остро чувствовал тонкие занавески трав, рядом с иступлением ненависти к врагу рождалась в нем трепетная первая любовь, которую безжалостно оборвала пуля. Убеждаясь на жестоком опыте, что за эгоизм, ложь, трусость одного в бою неминуемо расплачиваются своей кровью другие, мужественные, честные, герой Быкова, вслед за баклановским лейтенантом Мотовиловым и бондаревским капитаном Новиковым, утверждался на позициях гуманизма и моральной взыскательности.

### *Быковские ситуации*

Но уже в первых повестях Василя Быкова выступало что-то свое, особое. Они были какими-то угловатыми, еще более далекими от литературной «отесанности», чем их ближайшие предше-

<sup>1</sup> Иванова Н. О Первой Международной конференции «Мир прозы Юрия Трифонова» (Москва, 25—28 марта 1999 года. РГГУ — редакция журнала «Знамя» — АРСС) // Знамя. — 1999. — № 6. — С. 238.

ственники. Потому что были жестче, суровой по самому жизненному материалу. Солдат Быкова пришел на фронт не из школы, он уже успел хлебнуть войны. Он знал оккупацию, он уже видел самое страшное — колеи из живых людей, которыми фашисты мостили дорогу своим танкам и бронемашинам. И сейчас он оказывается в отчаянной ситуации: маленький дозор против маршевых колонн, пушчонка-сорокапятка против танковой лавы, горстка бойцов в венгерских полях среди наступающих гитлеровских частей... В этой ситуации любое решение, любой поступок сразу обнажают суть человека. А нравственный конфликт — конфликт, в котором испытываются верность в дружбе и товариществе, честность, соответствие слова делу, здесь сразу же поворачивается своей социальной и политической стороной — воинским подвигом или предательством. Третьего не дано.

У нравственного максимализма всегда есть оппоненты, они оперируют целым набором отшлифованных временем формул: «человек предполагает, а Бог располагает», «против судьбы не пойдешь», «хочешь не хочешь, а жизнь заставит». От этих истин не отмахнешься — за ними горький житейский опыт. Быков и не стал отмахиваться, он начал исследовать ситуацию «человек и обстоятельства».

Если в нервых повестях Быкова обстоятельства были, так сказать, обстановкой, условиями среды, которые, подобно катализатору, проясняли нравственный антагонизм между персонажами, то уже в повести «Западни» (1963) они стали активнейшим полюсом художественного конфликта. В этой повести уже не раз изображавшееся в литературе противоборство плененного советского командира со склоняющим его к предательству фашистом отодвигается на второй план куда более жестоким испытанием — испытанием обстоятельствами, той западней, в которую подлый враг загоняет честного, верного долгу и присяге воина. Лейтенант Климченко ничем не может предотвратить «сверхнаглую затею» гитлеровца Чернова-Шварца, который якобы от его имени сейчас прочтет по радио призыв к красноармейцам сдаваться в плен, а отпущенный к своим в коварном расчете, что «на той стороне все в квадрат возведут», лейтенант ничем не может доказать свою невиновность.

С «Западни» начинает перестраиваться структура быковской повести: лирическая по сути ситуация становления личности сменяется драматической коллизией прямого противостояния характера и обстоятельств, ставящей человека перед выбором: поддаться ли всесильному напору событий или вырваться из-под их железного гнета, а может, и попытаться переломить, «очеловечить» их. Но главная особенность драматической коллизии в повестях Быкова состоит в том, что герой должен делать выбор в условиях, которые, кажется, намертво исключают самую возможность вы-

бора, ибо за любое свое решение, не угодное законодательной воле обстоятельств, он должен расплачиваться жизнью своей.

«*Страшная беда*» — эта формула, появившаяся впервые на страницах «Западни» и спустя двадцать лет выступившая в названии новой повести Быкова («*Знак беды*»), стала обозначением той отчаянно безвыходной, роковой ситуации, в которую попадает быковский герой. Вечная тема рока получила в повестях Василия Быкова новое, совершенно лишнее мистического налета воплощение, конкретизировавшись в независимых от воли человека, неожиданно складывающихся, катастрофических обстоятельствах, которые каждый день, каждый час, каждый миг рождала война.

Правда, в «Западне» главный герой лейтенант Климченко, в сущности, еще не совершает выбора — он сразу отменяет гнусное предложение стать предателем, зато выбор по отношению к самому лейтенанту предстояло совершить капитану Орловцу и его солдатам. И не так-то легко им было разглядеть за кажущейся виной Климченко его страшную беду, и не так-то просто было выбирать между привычными общими установлениями и живым, конкретным человеком. Но выбор был сделан в пользу человека в те минуты, когда пожилой, рассудительный Голаного словно от имени всех солдат сказал: «Что ж, сынок! Что теперь сделаешь! Стерпи! Как-нибудь...», — а Орловец, вопреки угрозам офицера из штаба полка, вновь доверил Климченко вести свой взвод в атаку.

Во всех последующих новостях Быков не отступает от исследования драматического противоборства между волей человека и враждебной силой обстоятельств. Но не сразу ему удалось найти оптимальную жанровую форму. Поначалу он попытался опереться на романтическую традицию. Но написанная в этом ключе повесть «*Альпийская баллада*» (1963) была, по верному замечанию Л. Лазарева, шагом не вперед, а в сторону. Там был внешний, событийный драматизм, но еще не было видно драматизма внутреннего — напряженной работы души героев, беглецов из фашистского концлагеря, белоруса Ивана Терешки и итальянки Джулии. И опыт последующих поисков Василия Быкова свидетельствует: в тех его повестях, где почему-то «за кадром» остаются муки выбора, где момент решения не становится мигмом, озаряющим душу героя, там нроступает каркас заданности. Это в той или иной мере относится к повестям «*Атака с ходу*» (1968), «*Круглянский мост*» (1969), «*Обелиск*» (1973).

Деяние духа стало главным объектом художественного исследования в повестях зрелого Быкова. С этой точки отсчета писатель с парадоксальной заостренностью оспорил ряд привычных, устоявшихся критериев человеческой деятельности, показал их узость и ограниченность. Лейтенант Ивановский, уничтоживший ценой своей жизни какой-то воз соломы и нестроевого немца-обозника, ставится вровень с героями, свершившими великие дела, от

которых зависела судьба всей войны. Учитель Мороз из «Обелиска», что ни одного фрица не убил, да к тому же добровольно отдал себя в руки полицаяв, оказывается, «сделал больше, чем убил бы сто. Он жизнь положил на плаху. Сам. Добровольно», чтоб и в смертный час быть вместе со своими учениками, поддержать и укрепить их дух. Партизан Левчук, спасавший чужого ребенка от волчьей стаи полицаяв, незаметно для себя спас и свою душу от накопившейся в ней за войну ожесточенности, поднялся в своей человечности.

### **«Двухполюсная» драма выбора**

В повестях «Дожить до рассвета» (1973), «Обелиск» (1973), «Волчья стая» (1975), а затем в «Его батальоне» (1976) изображался один выбор, который совершает один человек. А Быкова с самого начала волновала проблема нравственного размежевания: почему люди, которых объединяет многое: эпоха, социальная среда, духовная атмосфера, даже боевое содружество — оказавшись перед лицом «страшной беды», порой принимают настолько взаимоисключающие решения, что оказываются в конечном итоге по разную сторону нравственных и политических баррикад?

Новая «быковская ситуация» требовала такой *жанровой формы, которая давала бы возможность выслушать обе стороны, проникнуть во внутреннюю логику совершения выбора каждым из участников конфликта.* Такая форма была найдена в повести «Сотников» (1970).

Эта повесть словно по законам драматургии написана. Здесь нет привычного для Быкова монологического повествования, здесь равноправны два взгляда — Сотникова и Рыбака. Даже формально повествование организовано строгим чередованием глав с «точки зрения» то одного, то другого персонажа. Но главное — *между Сотниковым и Рыбаком идет непрекращающийся прямой и скрытый диалог:* происходит столкновение их представлений об этой войне, их нравственных принципов, принимаемых ими решений. В свете двух поляризующихся взглядов весь художественный мир организуется диалогически: в нем четко, порой даже с жесткой симметричностью со-противопоставлены и воспоминания героев, и второстепенные персонажи, и детали, и подробности. Все образы — большие и малые — подчинены здесь драматически напряженному сюжету, выявляющему неумолимую логику размежевания вчерашних единомышленников, превращения двух товарищей по борьбе с общим врагом в непримиримых антагонистов, восхождения одного к подвигу самопожертвования и погружения другого в бездну предательства.

Так почему же столь непримиримо разошлись пути партизан Сотникова и Рыбака, добровольно вызвавшихся выполнить задание и волею жестоких обстоятельств попавших в руки врага? Про-



ще всего было бы объяснить это трусостью одного и мужеством другого. Но как раз такое объяснение автор отмечает. У Сотникова нервы тоже не из стали, и ему «перед концом так захотелось отпустить все тормоза и заплакать». А Рыбак — тот вовсе не трус. «Сколько ему представлялось возможностью перебежать в полицию, да и струсить было предостаточно случаев, однако всегда он держался достойно, по крайней мере, не хуже других», — так оценивает своего бывшего соратника сам Сотников уже после того, как Рыбак согласился стать полицаем, то есть в тот момент, когда уже нет никаких иллюзий насчет этого человека.

Корни размежевания Сотникова и Рыбака залегают значительно глубже.

Далеко не случайно сюжет повести состоит из двух этапов. На первом — герои проходят испытание крайне неладно складывающимися обстоятельствами: хутор, на который они направлялись, сожжен, в предрассветных сумерках попались на глаза полицейскому патрулю, в перестрелке Сотникова ранило в ногу... Как ни горестны эти коллизии, они составляют прозу войны, ее ненормальную норму, к которой волей-неволей привыкал человек, чтоб не дать себя убить.

И здесь, на первом этапе испытаний, Рыбак ничуть не уступает Сотникову. Там, где требуется ловкость и сила, где пригодны стандартные решения, к которым по уставу приучен боец, где может выручить инстинкт, Рыбак вполне хорош. И чувства у него при этом срабатывают хорошие — чувство локтя, благодарности, сострадания. Доверяясь им, он порой принимает мудрые решения: вспомнил эпизод со старостой Петром, которого Рыбак (заслужив, кстати, упрек от Сотникова) пощадил только потому, что «очень уж мирным, по-крестьянски знакомым показался ему этот Петр». И чутье не подвело. Словом, там, где можно обойтись житейским здравым смыслом, Рыбак совершает безупречно верный выбор.

Но всегда ли можно уповать на здоровый инстинкт, на крепкое «нутро», всегда ли спасителен житейский здравый смысл?

С того момента, когда Рыбак и Сотников попали в ланы полицая, начинается второй, несравненно более драматический этап испытаний. Ибо до предела обострилась ситуация выбора, и характер выбора, и его «цена» обрели новую значимость. На первом этапе жизнь человека зависела от шальной пули, от случайного стечения обстоятельств, теперь же — от его собственного, вполне осознанного решения, предать или не предать.

Начинается противоборство с машиной тотального подавления, именуемой фашизмом. Что может хрупкий человек противопоставить этой грубой силе?

Вот тут-то и расходятся пути Сотникова и Рыбака. Рыбак ненавидит полицая, он хочет вырваться из их лап, чтоб вновь быть со

своими. Но в борьбе с «машиной» он продолжает руководствоваться все теми же резонами житейского здравого смысла, солдатской смекалки и изворотливости, которые не раз выручали его в прошлом. «Действительно, фашизм — машина, подмявшая под свои колеса полмира, разве можно бежать ей навстречу и размахивать голыми руками? Может, куда разумнее будет попытаться со стороны сунуть ей меж колес какую-нибудь рогатину. Пусть напорется да забуксует, дав тем возможность потихоньку смыться к своим». Вот образчик логики Рыбака.

Но сам-то Рыбак хочет сделать как лучше. Руководствуясь самыми благими намерениями, он начинает вести свою «игру» со следователем Портновым. Чтоб перехитрить врага, — подсказывает житейская мудрость, — «надо немного и в поддавки сыграть», чтоб не дразнить, не раздражать зверя, надо чуток и поступиться... Рыбаку хватает патриотизма на то, чтоб не выдать дислокацию своего отряда, но не хватает, чтоб умолчать о местоположении соседнего отряда, им можно и поступиться. И ведя эту «игру», которая все больше смахивает на торг, Рыбак незаметно для себя все дальше и дальше отступает, отдавая в жертву «машине» Петра, Демчиху, Сотникова.

А Сотников в отличие от Рыбака с самого начала знает, что с машиной тотального порабощения играть в кошки-мышки нельзя. И он сразу отменяет все возможности компромисса. Он выбирает смерть.

Что же поддерживает Сотникова в его решимости, чем крепит он свою душу? Ведь поначалу Сотников чувствует свою слабость перед полициями. Те освобождены от морали, ничем не удерживаемая звериная сила хлещет в них через край, они способны на все — на обман, клевету, садизм. А он, Сотников, «обременен многими обязанностями перед людьми и страной», эти обязанности ставят массу моральных запретов. Больше того, они заставляют человека обостренно чувствовать свой долг перед другими людьми, испытывать вину за чужие несчастья. Сотников «мучительно переживал оттого, что так подвел Рыбака, да и Демчиху», его гнетет «ощущение какой-то нелепой оплошности по отношению к этому Петру». С таким тяжелым бременем заботы о тех, кто вместе с ним попал в страшную беду, Сотников идет на казнь, и чувство долга перед людьми дает ему силы улыбнуться одними глазами мальчонке из толпы — «ничего, браток».

Выходит, груз обязанностей перед людьми и страной не ослабляет позиции человека перед звериной силой, вырвавшейся из узды моральных запретов. Наоборот! Чем тяжелее этот груз, тем прочнее, тверже стоит душа, доказывает Василь Быков. Чем суровей узы нравственных императивов, тем свободнее, увереннее совершает человек свой последний выбор — выбор между жизнью и смертью.

Сотникову есть кого защищать, ему есть за что умирать. И единственную предоставленную ему возможность свободы в роковой, безвыходной ситуации — самому сделать свой последний выбор — Сотников использовал сполна: он предпочел по совести «уйти из этого мира», чем оставаться в нем ценой отказа от совести, он предпочел умереть человеком, чем выжить сволочью.

В повести есть такое размышление Сотникова:

Рыбак был неплохим партизаном, наверно, считался опытным старшиной в армии, но как человек и гражданин безусловно недобрал чего-то. Впрочем, откуда было и добрать этому Рыбаку, который после своих пяти классов вряд ли прочитал хотя бы десяток хороших книг.

Книга здесь — это знак, если угодно, символ. Причем символ принципиальный: уж на что строга и экономна проза Быкова, уж на что сурова создаваемая им картина войны, а вот *образ книги* — один из самых устойчивых в его художественном мире.

Уже в первой военной повести Быкова, в «Журавлином крике», самой примечательной деталью облика красноармейца Бориса Фишера, в мирное время искусствоведа, стала старая книжка «Жизнь Бенвенуто Челлини», которую он держал в сумке рядом с куском черствого хлеба и несколькими обоймами патронов. В «Обелиске» звучит монолог князя Андрея, который большой Алесь Иванович Мороз читает своим ученикам. А лейтенант Ивановский из повести «Дожить до рассвета» жалеет, что в детстве не успел начитаться хороших книжек, «и лучше Гайдара ему в своей жизни ничего читать не пришлось». А в «Его батальоне» капитан Иванов, в землянке, считай, на самом «передке», упивается стихами из сборничка Есенина... Причем у Быкова книга — не привилегия кандидатов искусствоведения или школьных учителей. При свете коптилки читает Библию Петр Качан, и на реплику Рыбака («Первый раз вижу библию») старик не без упрека проворчал: «И напрасно. Не мешало бы почитать». А простой дядька из Будиловичей, скромно аттестующий себя — «я человек темный», вполне уразумел мысль о необходимости нравственных норм из книги Достоевского, которую читал вслух в больнице Миклашевич, ученик Алеся Ивановича Мороза.

У Быкова образ книги всегда выступает лапидарным и емким символом духовной культуры, причем культуры *осознанной*. Этот образ — символ сокрытой в человеке внутренней силы, той силы, на которую он опирается в своем сопротивлении бездушной воле судьбы.

Вот в какой ряд вписываются «десяток хороших книг», не прочитанных Рыбаком, и огромный дедовский сундук с книгами, которые были еще в детстве прочитаны Сотниковым под умным руководством отца, героического комэска и скромного часовщи-

ка. В этом же ряду нелюбовь Рыбака к «книжной науке», его пять классов и учительский институт Сотникова. У Быкова все подробности значащи.

Эти «знаки» ведут к самым глубоким истокам того, что потом, в испытаниях судьбою, приводит человека к величию подвига или к низости падения.

В повестях Быкова размежевание и противоборство центральных персонажей эпически оценивается тем, что Пушкин называл «мнением народным». В «Сотникове» носителями этого мнения выступают старый Петр, мать троих детей Демчиха, еврейская девочка Бася (за этими образами мерцает *библейская символика* — старец, мать и дитя). И они, следуя простым законам нравственности — чувству достоинства, порядочности, благодарности, идут на смерть вместе с Сотниковым. Так проявляется органическая связь между зрелым миропониманием интеллигентного человека и изначальными нормами человечности, сложившимися в простом народе за многие века трудной его жизни на земле.

Рыбак же соединяется с презренной сворой полицаев, освободивших себя от каких бы то ни было моральных обязательств, порвавших со своим народом, даже с родным языком (почитайте, на каком варварском волапюке они изъясняются: «Привет, фрав! Как жисть?», «От идрит твою муттер!» и т. н.), и вообще павших до скотоподобия (чего стоит один только Будила!). Таков энический фон в новости «Сотников».

Четкая конструкция всей композиции — и повествовательной, и сюжетной, жесткая бинарность противостояний (между главными героями, между образами «массового фона»), графическая рельефность сцен, в которых совершается выбор и демонстрируются его результаты, дидактическая однозначность эстетических оценок — все это дало веские основания критикам говорить о «притчевости» «Сотникова» и других новестей Быкова<sup>1</sup>. В действительности, «двухнолюсность» всей содержательной и формальной структур свойственна еще только повестям «Пойти и не вернуться» и «Знак беды», но в других повестях с одним центральным героем все равно катастрофичность безвыходных ситуаций и однозначность выбора, который совершают учитель Мороз («Обелиск») или лейтенант Ивановский («Дожить до рассвета»), партизан Левчук («Волчья стая») или комбат Волошин («Его батальон»), резонерские интонации в повествовательном дискурсе (чаще всего через проникновение «зоны автора» в «зону героя») — все это тоже создает атмосферу «притчевости», а вместе с нею рождает эффект общезначимости тех уроков, которые извлекаются из конкретных и очень локальных «быковских ситуаций».

---

<sup>1</sup> См.: Адамович А. На бессрочной передовой // Горизонты белорусской прозы. — М., 1974.

**Сила власти и достоинство человека:  
повесть «Знак беды»**

Однако «двухполюсная» структура, сложившаяся в «Сотникове», была все-таки и наиболее ценным жанровым изобретением Быкова. Следующая большая творческая удача была достигнута при обращении к этой форме — как оказалось, она таила в себе большие семантические ресурсы. В повести «Знак беды» (1982) герои, концентрирующие в себе сознание народной массы, встали уже в центре художественного мира. Быков, всегда писавший о человеке с оружием, впервые сосредоточил внимание на мирных деревенских людях, на их войне с фашизмом.

«Знак беды» — это наиболее эпическая повесть писателя. Эпическое здесь — в изображении доли народа: его существования с горькой нуждой, с неносильным трудом на земле, с постоянной заботой о семье и детях, с надеждой молодости и нечалью старости. Эпические мотивы растворены и в скромных картинах белорусской природы, и в тревожных образах-символах, и в авторском раздумье об оберегающем душу, но и обедняющем ее неведении.

Почему очень немолодые, измороженные своей крестьянской долей Петрок и Степанида пошли против фашистской машины?

Что они, добро нажитое защищали, свои хоромы да амбары? Так ведь нет же. За годы батрачества, а нотом за двадцать лет вытягивающего все жилы труда на своей деляне, на этом проклятом богом пригорке, символически названном Голгофой, Петрок и Степанида не очень сильно разбогатели, раз имели «на всю семью одни заплатаанные валенки». А фамилия их, Богатька, звучит горькой насмешкой.

Лучше ли стали они жить при большевиках? Опять-таки нет. Но почему же в массе своей, в абсолютном своем большинстве белорусский крестьянин принял Советскую власть? Что она дала Степаниде такого, что оказалось дороже сытости, что перевесило все трудности?

Она дала ей *тетрадку*. Ту самую тетрадку, с которой старая Степанида стала три раза в неделю бегать в ликбез, где учительница учила ее и таких, как она, выводить буквы. Эта тетрадка об очень многом говорила крестьянину. Говорила она о том, что его, темного мужика, выводят к свету знания, открывают путь к богатствам культуры, которые были привилегией «белой кости». Она говорила ему, кого веками топтали паны и нодпанки, кого презрительно называли «быдлом», «хлопом», что он ничем не хуже других, что обеспечение его духовных прав и возможностей есть цель государственной политики советской власти. Тетрадка эта утверждала вчерашнего батрака в сознании собственного человеческого достоинства.

Достоинство — вот то бесценное богатство, которым поманила советская власть бывшего «хлопа». «А тот, кто однажды почувствовал себя человеком, уже не станет скотом», — эту истину Степанида Богатык выстрадала всей своей трудной жизнью.

Но первым же испытанием достоинства человека, уверовавшего в советскую власть, стал самый крупный эксперимент, который проделала эта власть с народом, а именно — коллективизация. Быков описывает коллективизацию с доселе неведомой советской литературе точки зрения — в свете восприятия простой деревенской бабы. И все эти фокусы коллективизации: всякие там голосования, когда приезжие начальники понуждают селян отдавать на разор своих соседей, весь этот вал «раскулачиваний» крестьянских семей — все это рисуется Быковым прежде всего как мучительнейшее испытание совести простых людей, как насилие над душами и унижение. Для того, кто почувствовал себя человеком, для кого достоинство, которым привлекла к себе вчерашних «хлопов» советская власть, стало высшей ценностью, коллективизация оказалась страшным моральным ударом — она пошатнула, а то и порушила их веру в справедливость строя, называвшего себя народным. Один из них — молодой милиционер Вася Гончарик, который стал невольным виновником выселения семьи своей невесты Анютки, стреляется, оставляя одинокими мать и трехлетнего братика. А другие, те, что покрепче душой, порывают с властью и ее атрибутами — для Степаниды, например, таким жестом утраты доверия к власти стало прекращение хождений в школу: «А она все, она больше в ликбез не пойдет. После отъезда Анютки она уже не сможет без нее сесть за ту парту, не сможет переступить порог школы».

В одном ряду с коллективизацией Быков ставит гитлеровскую оккупацию. Это одинаковые по своей разрушительности явления. Подобно коллективизации, оккупация рисуется Быковым прежде всего как грубое, хамское попрание человеческого достоинства.

Быков тщательно фиксирует, что же делают «нежданные квартиранты» в Яхимовщине: как без спросу и благодарности пьют только что надоенное Степанидой молоко, как бесцеремонно располагаются в хате, а старых хозяев выгоняют в холодную истопку, как по-варварски обтрясают яблоню... Все это вроде бы мелочи, ведь идет такая война! Но это тоже война, и это, может, самый отвратительный лик фашизма: циничное, по «праву завоевателя», с хамской уверенностью в своем превосходстве оскорбление, унижение мирных, безоружных, слабых стариков, женщин, детей.

Такое не может не возмутить человека, в чьей душе уже угнездились чувство собственного достоинства. И Степанида начинает свое, бабье, сопротивление врагам. Да, ее акции протеста ничем особенно не навредили германскому райху, но она себя челове-

ком перестала бы считать, если бы беспрекословно сносила унижения. И гибель старой Степаниды, спалившей себя в истопке, но не отдавшей полицаям бомбу, обретает высокий героический смысл: испокон веку самосожжение было актом непокорности духа.

А что же Петрок? Он настолько противоположен Степаниде, что поначалу закрадывается опаска: а не станет ли он прислужником оккупантов? Ведь в Петроке крепко сидит старое — старые страхи перед силой, закоренелая привычка гнуть спину перед тем, кто панует. И старые, рожденные нуждой и зависимостью, иллюзии довлеют над ним. Это прежде всего убеждение, что «свое»: своя хата, свой надел, своя кадка с салом, свои вожжи — это самое надежное укрытие от всех напастей, что тихое покорство — лучший способ пережить трудные времена.

Довоенная жизнь еще не сильно поколебала иллюзии Петрока. Но война не оставила от них камня на камне. Это добытое потом и кровью петроково «свое» было в пару дней пропущено через походную кухню немецкой команды, а хозяйственно припрятанными новыми вожжами полицаи крепко скрутили руки ему самому. И ни робкое ломанье шапки перед оккупантами, ни исполнительное сооружение офицер-клозета, ни попытка убажить чужаков музыкой — ничто не помогло Петроку сберечь свое гнездо от разоренья.

Но, отметим, измятый сапогами огород, пострелянные куры, обломанная антоновка, «истоптанная, разграбленная усадьба» — все это, сокрушив Петрока-хозяина, еще не разбудило Петрока-человека, не поворотило его против фашизма. Тут Быков психологически убедительно показывает, что Петрок пока еще как-то отстраненно воспринимает немецких «квартирантов». Они «чужие» — чужой народ, чужая речь, чужие нравы. И для них, может, не писаны нравственные законы, по которым испокон веку жили на родине Петрока. Оттого и издевательства оккупантов задевают его как-то боком.

Но вот когда Петрока начинают мытарить полицаи, эти бывшие «свои», распоясавшиеся от сознания вседозволенности, когда они на родном языке угрожают ему, когда они, его односельчане, бесцеремонно хозяйничают в его хате, когда его, чуть ли не родича своего, они безжалостно избивают, вот тогда уж Петрок, тихий, запуганный, угодливый Петрок гневно кричит: «Что я, не человек?»

Вот когда и в нем ожило глубоко-глубоко, где-то на самом доньшке души запрятанное чувство собственного достоинства. И тогда старый, хворый Петрок поднялся против фашизма. Связанный, избитый своими палачами, он пойдет на мучительную смерть, но «милости у них не попросит»!

Подняться над своей судьбой, как это сделал старый Петрок, не сумели ни юркий Антось Недосека, ни могутный Корнила.

Недосека, что всегда старался подстроиться под обстоятельства, заделался с приходом немцев полицаем и сам понял свою обреченность: «Пропаший я». А Корнила, который пытался укрыться от всех бед за высоким забором аж с тремя железными засовами, тоже (судя по тому, что полицаи все же дознались про бомбу) не смог устоять перед звериной жестокостью фашизма.

Почему же Петрок, старый хворый Петрок, смог сделать то, что оказалось не под силу ни Недосеке, ни даже Корниле? Что-то же было в нем такое, чего не было у них? У Петрока была *скрипка*, которую он когда-то купил, залезши в долги, вместо столь необходимых в доме сапог. Видно, не мог он без скрипки.

Скрипка, как и тетрадка, это два образа-символа, свидетельствующие о духовной жажде, которую не могли загасить в Петроке и Степаниде ни горькая нужда, ни выматывающий все силы труд. Именно тяга к духовному лежит в основе самосознания личности, доказывает Василь Быков. Тот, в ком этот огонек есть, рано или поздно возвысится до гордого чувства собственного достоинства.

\* \* \*

Когда-то Василь Быков сказал: «...Иногда к проблемам, которых я только коснулся в какой-то повести (они были для меня боковыми), я возвращаюсь позже, чтобы заняться ими основательно». А если посмотреть, то все его повести тесно связаны. Он проверил своих героев «страшной бедой» — безысходной, тупиковой, роковой ситуацией, за которой смерть и ничего иного. В произведениях, написанных во второй половине 1980-х годов, Быков сохраняет ту же меру нравственного максимализма. С одной стороны, в повести «Карьер» (1985) он с полемической остротой обозначил тот предел, за который кодекс нравственного максимализма заступать не может, — он не может требовать в жертву себе человеческой жизни. В течение десятков лет, прошедших после войны, Агеев, главный герой повести, мучается неизбывной мухой раскаяния в том, что ради выполнения задания подпольщиков (пронести корзинку с толком под видом мыла) он рискнул жизнью своей Марии, той, что «была прислана ему для счастья, а не для искупления». И та попала в руки полицаям. Но как раз в свете такого абсолюта, как жизнь человеческая, с еще большей трагической силой разрешаются «быковские ситуации» в повестях «В тумане» (1986) и «Облава» (1990). В первой воссоздана коллизия, несколько напоминающая раннюю повесть Быкова «Западня»: здесь партизан Сушня, подозреваемый в предательстве, ничего не может доказать — свидетели его лояльности убиты. И он, отец семейства и муж своей Анельки, кончает с собой: «Жить по совести, как все, на равных с людьми, он больше не мог, а без совести не хотел». Его собственный нравственный ко-



декс оказался строже и выше всех внешних критериев. А во второй повести раскулаченный Хведор Ровба, что сбежал из места ссылки, только чтобы увидеть свою брошенную усадьбу и обойти могилы родных, погружается в бездонную топь не только потому, что не хотел попасть в руки преследователей, а, скорее, потому, что во главе загонщиков шел его сын, Миколка, публично отрекшийся от отца, — такое хуже всякой казни.

Как видим, зыскующий пафос Василя Быкова окреп и упрочился. Испытывая своих героев «страшной бедой», писатель сумел докопаться до самых глубоких источников, от которых зависит сила сопротивления человека судьбе. Этими источниками оказались самые личные, самые «частные» человеческие святости — любовь к женщине, забота о своем добром имени, отцовское чувство. Вместе с чувством достоинства, вместе с духовной культурой эти источники и обеспечивают стойкость человека перед лицом самых беспощадных обстоятельств, позволяют ему даже ценою жизни встать «выше судьбы».

## 7. Александр Вампилов

### *Источники поэтики*

Автор четырех больших пьес и трех одноактных (считая учебную «Дом окнами в поле»), трагически погибший в возрасте 35 лет, не увидевший ни одной из своих пьес на московской сцене, издавший при жизни лишь небольшой сборник рассказов (1961) — Вампилов (1937—1972) тем не менее произвел революцию не только в современной русской драматургии, но и в русском театре, разделив их историю на до- и послевампиловскую. Целое литературное/театральное поколение (Л.Петрущевская, В.Славкин, А.Казанцев, Л.Разумовская, А.Соколова, В.Арро, А.Галин) возшло на воле вампиловского успеха, их пьесы были названы в критике 1980-х «поствампиловской драматургией» — и действительно их драматургический метод непосредственно вырастает из художественных открытий, совершенных Вампиловым.

Источники театра Вампилова не только разнообразны, но и противоречивы. Во-первых, это мелодрама 1960-х (Розов, Арбузов, Володин). Хотя очевидно, что Вампилов иронически, а подчас саркастически обнажает мелодраматические ходы, а главное, переигрывает заново коллизию молодого героя, самоуверенного, но симпатичного супермена, входящего в жизнь и надеющегося ее обустроить заново, Вампилов начинал там, где закончили его предшественники, — в точке поражения молодого героя, убеждающегося в тщетности романтических упований. Обращение — порой откровенно полемическое — к традиции мелодрамы «шести-

десятников» связано прежде с переосмыслением роли своего поколения. В драматургии Вампилова «звездные мальчики» 1960-х впервые предстают как цинично обманутое поколение или, в духе Хемингуэя, как «потерянное поколение». При этом сохраняется характерная для «оттепельной» традиции позиция писателя как голоса поколения, выговаривающего именно то, что на душе у каждого ровесника. Так, по поводу «Утиной охоты», самой горькой из своих пьес, Вампилов восклицал: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы — такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о “потерянном поколении”. А разве в нас не произошло потерь?»<sup>1</sup>

Во-вторых, Вампилов несомненно испытал глубокое влияние европейского театра экзистенциализма — как непосредственно благодаря переведенным и популярным в 1960-е годы пьесам Сартра и Камю, так и опосредованно — через пробывавшиеся на полужакрытые показы фильмы Феллини, Антониони, Пазолини, Годара. С экзистенциалистской драмой Вампилова сближает отношение к драматургическому действию как к парадоксальному эксперименту, нацеленному на проверку всех возможных ответов на главный вопрос его творчества: что есть свобода? может ли личность добиться свободы от мерзкого социального окружения? как стать свободным? какова цена свободы? Характерно и то, как часто Вампилов создает в своих пьесах «пороговую ситуацию»: почти всерьез стреляются на дуэли бывшие приятели в «Прощании в июне»; почти умирает Калошин в «Случае с метранпажем»; после похорон матери, которую не видел пять лет, возвращается агроном Хомутов в «Двадцати минутах с ангелом» (а его партнеры, экспедиторы Угаров и Анчугин, ноставлены на «порог» муками похмельного пробуждения без копейки в карманах); получив поутру (опять-таки с похмелья) венок с надписью «Незабвенному Виктору Александровичу от безутешных друзей», перебирает свою жизнь Зилов и в конечном счете тянется к винтовке, чтоб выстрелить себе в рот; в упор, с разрешения Шаманова, стреляет в него Пашка («Прошлым летом в Чулимске»). В соответствии с постулатами экзистенциализма именно на «пороге» выявляется подлинная цена и значение свободы.

Наконец, в-третьих, Вампилов очень чуток к смеховой стихии современного ему городского фольклора — к анекдоту, в первую очередь («Провинциальные анекдоты»), но не только. Так, скажем, в сюжете «Старшего сына» слышатся комические отголоски не только классической мелодрамы («Без вины виноватые»), но и включенной в текст пьесы «запевки»: «Эх, да в Черемхове на вокзале/ Двух подкидышей нашли./ Одному лет восемнадцать./ А другому — двадцать три!». Именно в анекдотических сюжетах Вампи-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Тендитник Н. Мастера*. — Иркутск, 1981. — С. 178.

лов нашел демократический эквивалент абсурдизма — драматургического течения, также дошедшего до советского читателя в 1960-е годы (публикации Ионеско и Беккета в «Иностранной литературе»), но воспринимавшегося зачастую как элитарный излом модернизма.

Автопортрет «потерянного поколения», экзистенциальные вопросы, действие как эксперимент, атмосфера всеобщего комически-абсурдного лицедейства — комбинация всех этих и многих иных элементов оформилась в специфическом жанре *вампиловской трагикомедии*. Каковы отличительные черты этого жанра?

*Полупародийный мелодрамматизм.* Вампилов подчеркнуто утрирует черты мелодрамы: его герои либо сознательно моделируют свои собственные житейские ситуации по мелодраматическим моделям, либо с ощутимой иронией оглядываются на них (дуэль в «Прощании в июне», «подкидыш» в «Старшем сыне», ангел-благодетель в «Двадцати минутах с ангелом», злодей-соблазнитель и его жертвы в «Утиной охоте», святая блудница в «Прошлым летом в Чулимске»). В то же время Вампилов усиливает традиционную для мелодрамы роль случайности, придавая ей особое философско-психологическое значение. Случайность потому так властно распоряжается судьбами его героев, что они лишены какой-либо прикрепленности, социальной, нравственной, культурной устойчивости. По характеристике М. Туровской, «случайность вампиловских пьес — не запоздалое наследие романтической драмы, а в самом общем виде — внешнее, событийное выражение... главной черты ее героя, его духовного паралича, отсутствия целеполагания»<sup>1</sup>. Власть случайности становится сюжетной метафорой ценностного вакуума, безвременья, в котором и происходит действие всех вампиловских пьес.

*Лицедейство персонажей.* Критик Вл. Новиков писал об «Утиной охоте»: «Зилов играет со всеми и каждым. Все и каждый играют с Зиловым. Лицедейство — осознанное и неосознанное выглядывает отовсюду»<sup>2</sup>. Но то же самое можно сказать и о других пьесах Вампилова. В «Старшем сыне» у каждого из персонажей свой спектакль: Бусыгин играет роль «блудного сына»; Сарафанов изображает, будто он по-прежнему играет в филармоническом оркестре, а не на кладбищах, его дети делают вид, что они об этом ничего не знают; Нина изображает любовь к деревянному Кудимову; Макарская играет, как кошка с мышкой, с Васенькой, который в свою очередь с пылом юности разыгрывает спектакль «пламенная страсть» по отношению к Макарской, а Сильва, тот вообще ни на минуту не выходит из шутовского образа. Более сложная ситуация в «Чулимске»: здесь Валентина — единственная, кто

<sup>1</sup> Туровская М. Памяти текущего мгновенья. — М., 1987. — С. 127.

<sup>2</sup> Новиков Вл. Диалог. — М., 1986. — С. 94.

живет, не играя, окружена несколькими мини-спектаклями: Шаманов пребывает в роли разочарованного Печорина, Дергачев и Анна Хороших ежедневно разыгрывают мелодраматические сцены любви и ревности, неглупая Кашкина живет в чеховской роли провинциальной роковой женщины, Пашка мстит всем и каждому за то, что судьба поставила его в роль нежеланного, «нагулянного», ребенка, чужого даже для родной матери, и даже эпизодический персонаж, бездомный якут Еремеев — на самом деле чулимский король Лир, брошенный дочерьми патриарх. Неразделимость игры и жизни характерна для постмодернистской культуры<sup>1</sup>, но Вампилова вряд ли можно зачислить в ряды постмодернистов. Однако и его отношение к игре в жизни невозможно свести к какой-то однозначной реакции: с одной стороны, его герои постоянно ищут подлинности в поведении и в человеческих отношениях, стремясь пробить стену лицедейства; с другой стороны, только в игре, шутковстве, непрерывном дуракавалянии реализуется неостребованная жизненная сила вампиловского героя, его азарт, его бьющая через край талантливость — как раз энергия игры выделяет этого героя среди окружающих его масок. Именно с лицедейством связаны у Вампилова переходы комических ситуаций в трагические, и наоборот. Невозможность разделить игру и жизнь, превращение игры в единственно доступную личности форму душевной активности объясняет, почему более или менее безобидный розыгрыш («Старший сын», «Утиная охота») переворачивает всю жизнь человека, почему непонятное слово «метранпаж», на которое неясно как реагировать, чуть было не приводит к смерти растерявшегося «актера» и почему банальный мелодраматический ход (перехваченная записка о свидании) рушит жизнь Валентины («Прошлым летом в Чулимске»).

*Система характеров.* Через всю драматургию Вампилова проходит система достаточно устойчивых драматургических типов, по-разному освещаемых в различных ситуациях и конфликтах. Эти характеры образуют устойчивые дуэты. В его пьесах обязательно есть характер юродивого чудака — внесценический неподкупный прокурор в «Прощании», комический Сарафанов в «Старшем сыне», возвышенный Кузаков в «Утиной охоте» (тот, что собирается жениться на «падшей» Вере), трагикомический Хомутов в «Двадцати минутах с ангелом», трагическая Валентина в «Чулимске». Этому типу противоположен характер циника-прагматика: это Золотуев в «Прощании», Сильва в «Старшем сыне», Саяпин в «Утиной охоте», Калошин в «Случае с метранпажем», все обитатели гостиницы в «Двадцати минутах с ангелом», Пашка в «Чулимске». Наиболее концентрированно этот тип выразился в сухом

<sup>1</sup> См. об этом: *Ильин И.* Постмодернизм: От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. — М., 1998. — С. 184—190.

и деловитом Официанте из «Утиной охоты» (его предшественником был Репников из «Прошания в июне», а комическая версия этого характера представлена серьезным Кудимовым из «Старшего сына» и занудным Мечеткиным из «Чулимска»). Женские характеры, по точному наблюдению М. Туровской, также образуют контрастные пары и даже триады, основанные на противо- и сопоставлении полной романтических надежд девушки уставшим и изверившимся женщинам (Нина и Макарская в «Старшем сыне», Ирина — Галя — Вера в «Утиной охоте», Валентина — Кашкина — Анна Хороших в «Чулимске»). Парадокс вампиловской драматургии состоит в том, что все эти очень непохожие друг на друга типы не только вращаются вокруг центрального героя — Колесова, Бусыгина, Зилова, Шаманова — но и обязательно являются его двойниками, отражая какую-то грань его индивидуальности. Сам же центральный характер оказывается на перекрестке противоположных возможностей, заложенных в нем самом и реализованных в его окружении. В нем сочетаются святой и циник, бес и ангел, опустившийся алкаш и преусневающий прагматик, низменное и возвышенное, трагическое и комическое. Такая конструкция ставит в центр драматургического действия романский характер, незавершенный и незавершимый (отсюда открытые финалы вампиловских пьес), динамичный и противоречивый, характер, который, по знаменитому афоризму Бахтина, «или больше своей судьбы (в данном случае, взятой на себя роли. — *Авт.*), или меньше своей человечности».

В то же время именно центральный персонаж становится связующим звеном между противоположными типами. Благодаря ему все они включены в некий шутовской хоровод, где герой примеряет на себя все возможные маски, а противоположные друг другу характеры — через него, как через общий знаменатель — обнаруживают неожиданную взаимную близость. Святой оказывается не меньшим грешником, чем окружающие (Сарафанов бросил любимую женщину, Хомутов — мать). В разочарованных матронах угадываются силуэты юных и наивных возлюбленных, какими они были в прошлом, до встречи с центральным героем (или другим «аликом», как саркастически определяет этот тип Вера из «Утиной охоты»), а романтических джюльетт неизбежно ждет судьба их старших подруг. Таким образом, система характеров театра Вампилова, с одной стороны, воплощает трагикомедийную ситуацию распада устойчивых ценностей, всеобщей моральной текучести и зыбкости: дело не в том, что кто-то плохой, а кто-то хороший, кто-то прогрессивный, а кто-то отсталый, здесь в буквальном смысле «век вывихнул сустав». С другой стороны, так создается определенное философское единство: каждая пьеса Вампилова демонстрирует весь спектр возможных человеческих позиций в данной ситуации, а его центральный герой на протяжении всей

пьесы совершает свой индивидуальный выбор, соотнося себя с каждой из альтернатив — и, как правило, отторгая их все.

### *Мелодрамы 1960-х годов*

Однако было бы неправильно представлять театр Вампилова некоей раз и навсегда сложившейся системой. Вампилов очень динамично развивался, проделав менее чем за семь лет огромный путь переоценки многих ценностей «оттепельного» поколения, что непосредственно выразилось в сюжетах, характерах и лейтмотивах его пьес.

В **«Прощании в июне»** (1965) ироничный и победительный «звездный мальчик» Колесов впервые сталкивается с соблазном *обмена* — любви на аспирантуру — и неожиданно для себя и окружающих соглашается. Выясняется, что его победительность опиралась на юношескую фанаберию, которую легко сшибает многоопытный Репников, отец его возлюбленной Тани и ректор института, где учится Колесов. Через аналогичную ситуацию обмена пусть наивных, но духовных ценностей на материальные проходят и другие персонажи пьесы: так, Маша должна решить, с кем она: с романтиком Букиным, отправляющимся на север, или с комфортно устроившимся в родном городе Фроловым. Золотуев пытается пробить неподкупность разоблачившего его аферы ревизора. Эти коллизии завершаются по стандартам «шестидесятнической» литературы: Маша едет с любимым на север, ревизор не берет взятку. Инерция «шестидесятнического» романтизма предопределяет и хеппи-энд в центральной сюжетной линии: Колесов рвет диплом и пытается заново начать отношения с Таней. Однако этот финал выглядит крайне искусственно и риторично: способность же молодого героя легко менять нравственные ценности на материальные (и обратно) предопределяет ситуации следующих вампиловских пьес.

Собственно с такого же обмена — заведомо несерьезного и оттого еще более циничного — начинается и следующая пьеса Вампилова **«Старший сын»** (1968, другой вариант названия — «Предместье»). Ее главный герой Бусыгин, пользуясь стечением случайных обстоятельств, объявляет себя незаконнорожденным сыном неизвестного ему человека не ради карьеры или светлого будущего, а всего лишь ради того, чтобы найти угол для одноразового ночлега. Такая игра на понижение отражает куда более глубокое, чем прежде, разочарование в каких бы то ни было романтических представлениях о доверии, добре и товарищеской взаимопомощи. Сама идея объявить себя неизвестным сыном Сарафанова (и соответственно братом его детей) выглядит как злобная пародия на мечты о всеобщем братстве советских людей. Бусыгин рассуждает куда трезвее: «У людей толстая кожа, и пробить ее не

так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда поверят и посочувствуют. Их надо напугать и разжалобить». Однако парадоксальность «Старшего сына» состоит в том, что проходимец становится надеждой и опорой разваливавшегося было Дома. За идею старшего сына, как за соломинку, хватаются Сарафанов и его дети — Васенька и Нина. И это меняет Бусыгина: он, случайно вторгшийся в чужую семью с ее проблемами, внезапно чувствует себя ответственным и за юродивого идеалиста Сарафанова, всю жизнь сочиняющего ораторию «Все люди — братья», и за безнадежно влюбленного Васеньку, и за Нину, уставшую от семейного бедлама и готовую бежать куда глаза глядят со скучным, как доска, «серьезным человеком». Причем ответственность Бусыгина выражается в том, что он не только длит затеянный Сильвой обман про старшего сына, но и становится соучастником внутрисемейных обманов. Маска, роль, заведомо неправдивая, неожиданно отвечает собственной внутренней потребности Бусыгина быть кому-то нужным, принадлежать к Дому, быть любимым и значительным членом семьи. «Откровенно говоря, — признается он в финале пьесы, — я сам уже не верю, что я вам не сын». Так возникает в театре Вампилова мотив маски как счастливой возможности выйти за собственные пределы, альтернативы обыденному существованию, позволяющей реализовать то, чему нет выхода в «действительной» жизни. Но горький парадокс так радостно заканчивающегося «Старшего сына» состоит в том, что самая, казалось бы, элементарная человеческая потребность быть кому-то необходимым, иметь дом и семью, отвечать не только за себя может быть реализована при самых случайных, едва ли не сказочных обстоятельствах.

### ***Трагифарс «Провинциальные анекдоты» (1970)***

Если в «Прощании в июне» и «Старшем сыне» еще преобладают комедийные элементы, то в «маленькой дилогии» под общим названием «Провинциальные анекдоты» комедийное начало переходит в абсурдистский фарс, который в свою очередь приводит к трагедийному эффекту.

Действие обоих «провинциальных анекдотов» происходит в райцентровской гостинице «Тайга», само название которой становится символом банального одичания. В первом из «анекдотов», «Случай с метранпажем», на авансцену выходит уже обозначенный в «Старшем сыне» мотив маски. Правда, теперь он выглядит достаточно зловеще, воплощая неподлинность существования как укоренившуюся норму социального поведения. Мелкий начальственный хам, администратор гостиницы Калошин, испуган тем, что оскорбил, возможно, большого человека — метранпажа из газеты (и никто кругом не знает, что метранпаж — это всего лишь

скромный типографский работник). Почти гоголевская «конфузная ситуация» провоцирует целый каскад театральных превращений Калошина: он разыгрывает жалобное раскаяние, потом имитирует тяжкую болезнь, потом безумие... Парадокс однако состоит в том, что Калошин втягивается в игру и действительно чуть было не умирает от сердечного приступа. На пороге смерти он произносит проникновенный монолог, в котором говорит о том, что вся его жизнь мелкого номенклатурного начальника состояла из постоянного изнурительного лицедейства: «С одними одно из себя изображаешь, с прочими — другое, и все думаешь, как бы себя не принизить. И не превысить. Принизить нельзя, а превысить и того хуже... Откровенно, Борис, тебе скажу, сейчас вот только и дышу спокойно... Перед самой смертью». Казалось бы, произошло очищение экзистенциальной ситуацией, и человек, пускай запоздало, осознал бессмысленность прожитой жизни. Однако Вампилов завершает пьесу иначе: узнав, наконец, что его испуг ни на чем не основан, Калошин внезапно воскресает. Он готов начать новую жизнь:

К а л о ш и н: К черту гостиницу! Я начинаю новую жизнь. Завтра же уйду на кинохронику.

В и к т о р и я: Нет, я больше не могу!

Возглас Виктории отражает собственно авторское отношение: все потрясения и экзистенциальные откровения прошли зря, Калошин будет продолжать свой номенклатурный театр на очередном месте работы. Нравственная *неизменяемость* человека, вся жизнь которого прошла в масках и который без маски может только умирать, — вот трагически-безнадежный итог первого анекдота.

Во втором анекдоте, «*Двадцати минутах с ангелом*», продолжают и тема маски, и тема нравственной неизменяемости: шутовская выходка двух похмельных экспедиторов приводит к чисто театральному явлению «ангела», предлагающего безвозмездно сто рублей, и театральным же реакциям всех обитателей гостиницы «Тайга», каждый из которых ведет свою «арию», и все они звучат одновременно. Показательно, что жильцы гостиницы «Тайга» представляют самые разные социальные группы — тут и интеллигенты (скрипач Базильский), и «пролетарии» (шофер Анчугин, экспедитор Угаров), тут и старшее поколение (коридорная Васюта), и младшее (пара студентов-молодоженов), но все они сходятся в том, что человек не может просто так, без злого умысла подарить незнакомым людям сто рублей («просто так ничего не бывает»), и все они со-участвуют в страшноватой сцене, в которой «ангела» Хомутова привязывают к стулу и подвергают натуральному допросу. Неверие в возможность бескорыстного добра — вот что создает эту «эпическую ситуацию» наизуворот — не ценности, а глубочайшее разочарование в идеалах, вот что объединяет людей. Когда



же выясняется, что «ангел» Хомутов — может быть, более грешен, чем все они вместе, и что деньги, которые он предлагает двум похмельным командировочным, он пять лет забывал отправить матери, которую только что похоронил, — вот тут наступает катарсис всепрощения и братанья. Но это иронический катарсис: и то, что все включаются в пьянку, и то, что Хомутов ободряет себя пошлой риторикой («Да нет, товарищи, ничего, ничего. Жизнь, как говорится, продолжается»), и то, что все только что скандалящие голоса и даже скрипка Базильского сливаются в песне об одичании («... бежал бродяга с Сахалина/ Звериной, узкою тропой»), — все это подчеркивает невозможность подлинного очищения. В «Провинциальных анекдотах» Вампилов, быть может, острее, чем где-либо, зафиксировал распад нравственного сознания не как проблему отдельных индивидуумов, а как норму, определяющую существование всего общества в целом.

### *«Утиная охота» (1971)*

Именно в этом контексте следует воспринимать «Утиную охоту» — центральный персонаж которой, Виктор Зилов, в полной мере отвечает характеристике «герой нашего времени», представляя собой «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии»<sup>1</sup>. К нему подходят и классические характеристики «лишнего человека» (на это впервые обратил внимание критик Вик. Тоноров): так же, как Печорин, «бешено гоняется он за жизнью», стремясь реализовать свой недюжинный личностный потенциал, точно так же тоскует по чистому идеалу (мотив «утиной охоты») и, не находя соответствия своим мечтам в реальности, мстительно разрушает все вокруг, самого себя в первую очередь (кстати, сознательная ориентация Вампилова на лермонтовский шедевр подчеркивается еще и тем, что бывшую возлюбленную Зилова, как и бывшую возлюбленную Печорина, зовут Верой). Критиками отмечалась сверхтекучесть характера Зилова в сочетании с яркостью и талантливостью. Он самый свободный человек во всей пьесе — и именно поэтому он способен на самые непредсказуемые и самые циничные поступки: у него отсутствуют всякие сдерживающие тормоза. Он явственно продолжает тип «исповедального» героя «молодежной прозы», артистически создавая атмосферу крайней душевной откровенности вокруг себя, но при этом уже совершенно невозможно отличить действительную искренность от игры в искренность (показательна сцена с Галей, когда они пытаются «повторить» их первое свидание). *Зилов — это победительный герой шестидесятых, которому нет места в тусклом безвременье «застоя»* — именно эту, социо-

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1978. — Т. 4. — С. 7—8.

логическую, сторону своего персонажа имел в виду Вампилов, когда писал о «потерянном поколении». Его аморальность — это бунт против псевдоморали; как говорит сам Зилов в кульминационной сцене пьесы:

Ах да! Конечно! Семья, друг семьи, невеста — прошу прощения!.. (Мрачно) Перестаньте. Кого вы тут обманываете? И для чего? Ради приличия?.. Так вот, плевать я хотел на ваши приличия. Слышите? Ваши приличия мне опротивели.

*Пьеса*, начатая знаком смерти — венком, полученным живым человеком, — *отражает процесс превращения героя в «живой труп»*. Каждое из воспоминаний Зилова — важная веха на пути его потерь. Первое воспоминание о скандале на новоселье фиксирует разрушение ценности Дома: едва получив новую, давно ожидаемую, квартиру, Зилов готов превратить ее в дом свиданий для своих сослуживцев. Второе воспоминание о том, как Зилов и Саяпин решили фальсифицировать научную статью — причем инициатором, конечно, выступает Зилов, увлеченный гонкой за Ириной («Такие девочки попадают не часто... Она же святая... Может, я ее всю жизнь любить буду»). Работа как ценность давно не существует для Зилова, зато еще существует любовь. Следующая сцена знаменательна как свидетельство угасания любви к жене Гале: когда Зилов, вернувшись под утро от Ирины, чтобы успокоить жену, артистически возрождает атмосферу их первого свидания и при этом действительно «заражает» Галю своим энтузиазмом, но выясняется, что он *сам* не может вспомнить те самые слова, которые сблизили их тогда, в молодости. В следующем воспоминании Зилов, у которого умер отец, вместо того, чтобы ехать на похороны, уходит с Ириной, тем самым обрубая фундаментальные для любого человека духовные связи — с родителями, с отцом. Обесценивание любви происходит в следующем воспоминании, когда Зилов, пытаясь удержать уходящую от него Галю, произносит пылкий монолог, где, в частности, «искренне и страстно» перечисляет все свои духовные потери:

Да, да, у меня нет ничего — только ты, сегодня я это понял, ты слышишь? Что у меня есть, кроме тебя?.. Друзья? Нет у меня никаких друзей... Женщины?.. Да, они были, но зачем? Они мне не нужны, поверь мне... А что еще? Работа моя, что ли! Боже мой! Да пойми ты меня, разве можно все это принимать близко к сердцу! Я один, один, ничего у меня в жизни нет, кроме тебя. Помогите мне!

Но, произнося этот монолог, Зилов не видит Гали (она стоит за закрытой дверью, а потом незаметно уходит) — и оказывается (чисто мелодраматический ход), что монолог, предназначенный уже ушедшей Гале, слышит подошедшая Ирина и принимает на

свой счет. Это открытие вызывает у Зилова приступ истерического смеха: он понимает, что если объяснение в любви, обращенное к одной женщине, принимает на свой счет другая, следовательно, самой любви давно нет, так как любовь предполагает личность и не может быть безадресной.

После этого следует сцена скандала в кафе «Незабудка», где Зилов уже больше не сдерживает себя никакими приличиями, понимая, что ни друзья, ни семья, ни дом, ни работа, ни любовь для него давно уже не имеют реального смысла, превратившись в пустые слова. И его бывшие товарищи ставят ему свой диагноз: «труп», «покойничек» — и заказывают Зилову венок на утро.

Зилов, конечно, не жертва. Но он более последователен и искренен, чем окружающие его люди. Он не «делает вид», что верит в ценности, которые для него давно уже не имеют цены. Саяпины, Кузаков, Кушак и даже Галя, в принципе, ничем не отличаются от Зилова. Недаром Кузаков говорит: «В сущности, жизнь уже проиграна». Но они предпочитают притворяться, что все в порядке. А Зилов идет до конца, даже если это и бьет по нему самому. Единственный, кто, подобно Зилову, не подвержен никаким иллюзиям — это официант Дима, человек, который беспретпно «бьет уток влет» и спокойно и четко добивается поставленных перед собой сугубо материальных целей, не отвлекаясь ни на что лишнее.

От Официанта Зилова отличает мучительная тоска по идеалу, воплощенная в теме «утиной охоты». В уже упоминавшемся монологе, говоря об утиной охоте, он рисует ее как прикосновение к идеалу, дарующее очищение и свободу: «О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Ты еще не родился? И ничего нет. И не было. И не будет...» Утняя охота для Зилова важна как нерастраченная возможность возродить веру в чистые и возвышенные ценности («почище, чем в церкви») и тем самым как бы родиться заново.

Бахтинское «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» в Зилове проявляется как невозможность притворяться, как притворяются все его друзья и коллеги, будто веришь в какие-то ценности и идеалы, которые давно умерли, — с одной стороны; и невозможность, подобно официанту Диме, полностью отказаться от желания прикоснуться к идеалу, достичь праздника для души — с другой. Такова судьба, отведенная Зилову временем, а точнее, безвременьем, и он явно больше ее. Но, не сдерживаемый «приличьями» или прагматическим интересом, он действительно становится «топором в руках судьбы», разнося в щепу не только собственную жизнь, но и жизни любящих его Гали, Ирины, отца — и в этом он безусловно «меньше своей человечности».

Многозначность художественной оценки Зилова выражается в *множественности финала* «Утиной охоты» (отмечено Е. Гушанской<sup>1</sup>). Пьесу завершают три финала: первый — попытка самоубийства: Зилов тем самым признает, что больше ему нечем жить. Второй — ссора с друзьями и надежда на новую жизнь, вне привычного окружения: «речь идет о жизни, возможно, долгой, возможно, без этих людей». Оба эти варианта отвергаются Зиловым — первый, потому что в нем самом еще слишком много жизненной энергии. Второй — потому что этот выход слишком риторичен и мало на чем основан. Остается третий, самый многозначный финал: «Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается, как это бывает при сильном смехе или плаче», — неопределенность этой ремарки крайне показательна для поэтики Вампилова: даже в финале пьесы герой остается незавершенным, даже сейчас неясно, какова его реакция, он остается открытым для выбора. Затем раздастся телефонный звонок, и Зилов соглашается ехать на утиную охоту вместе с официантом Димой, несмотря на обнаружившиеся между ними категорические расхождения. Фактически этот финал означает, что Зилов сдает последнюю свою ценность — утиную охоту — и в будущем последует примеру Официанта, учась сбивать уток влет, или иначе говоря, постарается научиться извлекать из циничного отношения к жизни максимальные выгоды для себя. Но это лишь один из вариантов интерпретации. Возможность психологического очищения утиной охотой также не перечеркнута этим финалом, недаром после мучительного дождливого дня именно теперь выходит солнце: «К этому моменту дождь за окном прошел, сияет полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем. Раздается телефонный звонок...»

### *Опыт современной трагедии*

Отказ автора от окончательного и однозначного приговора своему герою был знаком новой эстетики, последовательно замещающей авторскую оценку авторским вопрошанием (эта линия будет интенсивно продолжена в поствампиловской драматургии, особенно у В. Славкина, В. Арро, Л. Петрушевской). В своей следующей и последней пьесе Вампилов попытался распространить эту «эстетику неопределенности» на совершенно иную сферу: «*Прошлым летом в Чулимске*» (1972) стала единственным, пожалуй, примером современной трагедии (а не привычной для Вампилова трагикомедии), в которой автор стремился создать позитивную модель поведения. В «*Чулимске*» Вампилов нарисовал мо-

<sup>1</sup> Гушанская Е. Александр Вампилов: Очерк творчества. — Л., 1990. — С. 178—260.

дель ежедневного стоического подвига, найдя в провинциальной глуши, среди всеобщего морального одичания, Антигону эпохи безвременья и бездействия.

Через всю пьесу проходит *мотив рока*, почти античный в своей непреклонности: он материализован и в нелепой архитектуре старинного купеческого особняка, где разворачивается действие пьесы: бывшему владельцу было предсказано, что он умрет, как только достроит дом, и купец перестраивал и пристраивал к особняку различные веранды, флигели и мезонины всю жизнь. Этот мотив — и в песне, которую распевает Дергачев на протяжении всей пьесы «Когда я на почте служил ямщиком» — одной из самых «роковых» в русском песенном фольклоре. Этот мотив и в судьбе Дергачева и Анны Хороших, разлученных войной и лагерями и встретившихся вновь после того, как Дергачев был объявлен погибшим, а у Анны был ребенок от другого. Судьба напоминает о себе и в тот момент, когда нацеленный на Шаманова пистолет в руках Пашки дает осечку. Этот мотив совсем иной смысл придает мелодраматическим случайностям (подслушанным разговорам, перехваченным запискам).

Именно этот, роковой, фон по-особому окрашивает историю Валентины — хрупкой девочки, упорно не поддающейся привычной нравственной дикости. Ее позиция выражена через символическую деталь: она упорно ремонтирует палисадник, который постоянно ломают идущие в чайную посетители, — обойти палисадник труд невелик, но, как отмечает в открывающей пьесу ремарке Вампилов, «по укоренившейся здесь привычке, посетители, не утруждая себя “лишним шагом”, ходят прямо через палисадник». Представляя персонажа, Вампилов кропотливо отмечает, как он идет: через палисадник или в обход (сама Валентина проходит через палисадник лишь однажды, когда отправляется на танцы с Пашкой, сыном Анны Хороших, говоря: «Это напрасный труд. Надоело...»). Символический смысл этого ремонта ясен и самой Валентине. Именно в разговоре о палисаднике возникает духовный контакт между нею и Шамановым, еще одним бывшим молодым героем, следователем, убедившимся в непрошибаемости круговой поруки власть предержавших, уехавшим после своего поражения из областного города в глушь, в Чулимск, опустившим руки и мечтающим в свои тридцать с небольшим о пенсии. Вот этот диалог:

Ш а м а н о в. Вот я все хочу тебя спросить... Зачем ты это делаешь?

В а л е н т и н а (*не сразу*). Вы про палисадник?... Зачем я его чиню?

Ш а м а н о в. Да, зачем?

В а л е н т и н а. Но... разве это непонятно? (Шаманов качает головой: непонятно.) И вы, значит, не понимаете... Меня все уже спрашивали, кроме вас. Я думала, что вы понимаете.

Ш а м а н о в. Нет, я не понимаю.

Валентина (*весело*). Ну тогда я вам объясню... Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

Шаманов (*усмехнулся*). Да? А мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

Валентина (*делаясь серьезной*). Я чиню его, чтобы он был целый.

Шаманов. Зачем, Валентина?.. Стоит кому-нибудь пройти, и...

Валентина. И пускай. Я почию его снова.

Шаманов. А потом?

Валентина. И потом. До тех пор, пока они не научатся ходить по тротуару.

Шаманов (*покачал головой*). Напрасный труд.

Валентина. Почему напрасный?

Шаманов (*меланхолично*). Потому что они будут ходить через палисадник. Всегда.

Валентина. Всегда?

Шаманов (*мрачно*). Всегда.

Валентина. А вот и непрада. Некоторые, например, и сейчас обходят по тротуару. Есть такие.

Шаманов. Неужели?

Валентина. Да. Вот вы, например.

Шаманов (*искренне удивился*). Я?.. Ну не знаю, не замечал. Во всяком случае пример неудачный. Я хожу с другой стороны.

Конечно, это разговор не столько о палисаднике, сколько о возможности улучшить мир и людей, или же о нравственной обучаемости (вменяемости) «нормальных» людей вокруг. Скептицизм Шаманова основан на его собственном горьком опыте — он на своей шкуре убедился в бесплодности попыток исправления пороков общества. Но здесь же выясняется и разница позиций Шаманова и Валентины. Дитя «оттепели», Шаманов надеялся на практический результат своих усилий по борьбе за справедливость — и оказался раздавлен, когда выясняется, что восторжествовала несправедливость. Валентина — из другого, куда более безнадежного, поколения, да и ее опыт деревенской жизни отличен от городского идеализма Шаманова. Она чинит палисадник с очень малой надеждой «воздействовать на общественные нравы», но эта унылая и, по видимости, бесплодная работа нужна ей самой как выражение ее неподчинения порядку вещей. Точно так же, как софокловская Антигона бессмысленно зарывала тело своего брата-преступника, не соглашаясь ни на какие компромиссы с законом или здравым смыслом.

Но в этом диалоге есть еще одна важная деталь: Шаманов, сам того искренне не замечая, всегда обходит палисадник. Он опустил руки, но не растворился в атмосфере всеобщего нравственного одичания. Впрочем, он действительно «ходит с другой стороны», он попал в Чулимск из другого мира, из другой жизни — и в конце концов, вдохновленный Валентиной, ее доверием и любовью, должен в этот другой мир вернуться.

А вот откуда стойкость и мудрость в Валентине, выросшей в Чулимске и ничего, кроме Чулимска, не знавшей и не видевшей?

Ответ чрезвычайно прост: она такова потому, что она святая. Таков ее рок.

Критики спорили о том, кто виноват в том, что Валентина, не дождавись Шаманова, ушла на танцы с Пашкой, который ее затем изнасиловал? Кашкина ли, перехватившая записку Шаманова о том, что он задерживается? Шаманов ли, слишком медленно возвращающийся к жизни после своего оцепенения? Или случай, благодаря которому Шаманов отправился искать Валентину не в ту сторону, куда она действительно ушла с Пашкой?

На самом деле «виновата» Валентина, которая услышала, как родная мать называет Пашку «крапивником», т. е. нежеланным, незаконным ребенком, и как хулиганистый, грубый Пашка плачет. Как святая Валентина не может не пожалеть Пашку, хотя и понимает, что прогулка с ним на танцы добром не закончится. Таков ее рок — жалеть несчастных, такова ее ноша, и она ее мужественно на себя взваливает. Финальная сцена пьесы, когда Валентина, изнасилованная Пашкой и избитая отцом, утром вновь выходит к палисаднику и упорно его ремонтирует (в то время как Шаманов заказывает машину, чтобы лететь в город, где будет суд, на котором он решил-таки выступить), доказывает, что произошедшая с ней трагедия не изменила ее позиции. Она будет продолжать чинить палисадники, зная теперь, что за святость нужно платить собой, своей болью — и не отказываясь от совершенного выбора.

*Главным же орудием рока становится в трагедии Вампилова сила нравственного одичания* — так разворачивается возникший в «Случае с метранпажем» мотив нравственной невменяемости. Палисадник — всего лишь индикатор этой силы. Эта сила искажает все человеческие чувства и понятия. Так, Анна и Дергачев любят друг друга и именно поэтому каждый день дерутся. Пашка любит Валентину и потому насилует ее. Отец Валентины, Помигалов, желает добра своей дочери и потому сватает ее за тупого и старого «седьмого секретаря» Мечеткина.

Лишь немногие сопротивляются этой роковой силе. Валентина. Старик Еремеев, который наотрез отказывается подать в суд на предавшую его дочку. Да и в конце концов — Шаманов, который пытается спасти Валентину, убеждая ее отца, что она в ту роковую ночь была с ним... Но Шаманов явно слабее Валентины, и его поспешный отъезд на суд выглядит как бегство и почти как предательство Валентины, которая вернула его к жизни и которой сейчас так нужна его поддержка.

Последняя пьеса Вампилова, оказавшись его первым экспериментом в жанре трагедии, несет на себе следы некой переходности. Определенная условность характера Валентины, притчеобразность мотива палисадника, нагнетение мотивов судьбы — все это

свидетельствует о том, что в «Чулимске» Вампилов пытался соединить бытовую драму с интеллектуальной, параболической, традиционной драмы европейского модернизма. Он искал форму, в которой события разворачивались бы в двух планах одновременно: в жизнеподобном мире повседневности и в условном измерении философского спора о самых важных категориях бытия: о добре, зле, свободе, долге, святости. Причем, как видно по «Чулимску», Вампилов не пытался дать прямые ответы на все эти вопросы. Он стремился превратить всю пьесу в развернутый философский вопрос с множеством возможных ответов (один ответ — позиция Валентины, другой — скептицизм Шаманова в начале пьесы, третий — его же активность в финале, четвертый — спокойствие обитателей Чулимска...). В этом смысле драматургия Вампилова выступает как прямой предшественник постреализма — направления в литературе 1980—1990-х, синтезировавшего опыт реализма и (пост)модернизма и строящего свою картину мира как принципиально амбивалентную, нацеленную на поиски не порядка, а «хаосмоса» — микропорядков, растворенных в хаосе человеческих судеб, исторических обстоятельств, игры случайности и т. п. (о постреализме см. в части третьей). Думается, по этому пути пошел бы и Вампилов, если б роковой топляк не перевернул его лодку на Байкале.

## 8. Фантастика братьев Стругацких

Значение книг Аркадия (1925—1991) и Бориса (р. 1933) Стругацких для литературного процесса 1960—1970-х годов не связано напрямую ни с их литературным мастерством (стиль их сочинений близок к среднебеллетристическому, характеры зачастую схематичны и одноплановы), ни даже с политическими подтекстами, щедро рассыпанными по страницам их фантастических повестей и романов. *Стругацкие значительны прежде всего тем, что с исключительной интеллектуальной честностью исследовали возможные модификации утопического сознания.* Каждое их зрелое сочинение строится как острый эксперимент, испытывающий тот или иной аспект идеологии прогресса и прогрессивного воздействия на историю общества и судьбу отдельного человека — идеологии, лежащей в основе не только утопического сознания, но и всей культуры нового времени.

### *Прощание с утопией «коммунизма с человеческим лицом»*

Стругацкие начинают с того, что в духе «оттепели» очищают утопизм от тоталитарных обертонов, рисуя в своих ранних кни-



гах, во многом еще несущих на себе отпечаток влияний И. Ефремова («Извне», 1958; «Страна багровых туч», 1959; «Путь на Алматю», 1960; «Полдень XXII век (Возвращение)», 1961; «Стажеры», 1962; «Далекая радуга», 1963), картину «коммунизма с человеческим лицом», свободного общества свободных и гуманных людей. Как справедливо отмечает И. Сзизери-Роне, Стругацкие нашли художественные идеи и формы, наиболее адекватные мироотношению и миропониманию научно-технической интеллигенции «оттепельного» поколения: «Молодые представители научной элиты, голосом которой стали Стругацкие (и к которой они принадлежали — по крайней мере, Борис Стругацкий, профессиональный астроном и компьютерщик), верили в то, что именно они станут архитекторами обновленной социалистической утопии. Им казалось, что время выдвинуло их в революционный авангард мирной революции... Благодаря Стругацким наука стала представляться как носитель новой сказочной парадигмы, более реалистичной, чем старая (соцреалистическая) сказочность... но идентичной по структуре»<sup>1</sup>.

Прощание с этой утопией произошло в искрометно-смешной «сказке для научных работников младшего возраста» **«Понедельник начинается в субботу»** (1965), в которой сказочные черты технократической утопии были иронически обнажены: энтузиасты-ученые превратились в профессиональных волшебников, окруженных домовыми, упырями, русалками и прочими традиционно-сказочными персонажами. Но сам их мир отчетливо приобрел черты «заповедника гоблинов», интеллектуального гетто (подобного создаваемым в 1960-е годы академическим и «закрытым» городкам), полностью изолированного от «внесказочной», социальной реальности. Сама утопическая вера в способность научного знания прогрессивно преобразовывать общество превращалась в одну из сказок человечества, не лишенную обаяния, но заслуживающую по крайней мере иронического отношения<sup>2</sup>. Не случайно в «Сказке о Тройке» (1968), продолжающей «Понедельник», шестидесятники-волшебники в сущности канитулировали перед тупой силой гротескно изображенных партийно-советских бюрократов и готовы были признать их незыблемую власть «действительной, а следовательно, разумной». (Публикация сильно урезанного варианта этой сказки в журнале «Ангара» привела к закрытию журнала и запрету на издание книг Стругацких, негласно существовавшего до 1980-х годов.)

<sup>1</sup> Csicsery-Ronay Jr. *Istvan*. Towards the Last Fairy Tale: On the Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys' Science Fiction, 1963—72 // *Science-Fiction Studies*. — Vol. 13 (1986). — P. 6.

<sup>2</sup> Аналогичная трансформация утопических мотивов в волшебно-сказочные произошла и в повести Василия Аксенова «Затоваренная бочкотара» (1968) — см. анализ этой повести в гл. IV этой книги.

Однако радикальный поворот в творчестве Стругацких обозначился чуть раньше — в повести «Трудно быть богом» (1964), написанной в последний «оттепельный» год. История «прогрессора» Антона Руматы, засланного с коммунистической Земли на планету Арканар, несмотря на «средневековые», «мушкетерские» и «шпионские» ассоциации, напоминала все же о сюжетах куда более близких и совсем не экзотических. Стругацкие рисовали общество, уверенно движущееся в сторону тоталитарного режима, одновременно похожего на нацизм и сталинизм; и средневековые декорации, в которых этот переворот совершался, могли обмануть разве что руководителей Руматы с коммунистической Земли, уверенных в том, что, в соответствии с некой «базисной теорией» (прозрачный псевдоним марксизма), средневековые и фашизм несовместимы. Однако конкретные детали арканарской истории и арканарского фашизма воспринимались как достаточно внятные и актуальные на исходе «оттепели» намеки на надвигающуюся опасность нового сталинизма — «серого слова и дела». Причем очень показательным, что Стругацкие акцентировали тот факт, что фашизм рождается из взаимного согласия между устремлениями закулисных безликих ничтожеств, «гениев посредственности», и нравственной дикостью, ксенофобией и агрессивностью «широких народных масс». Погромы и казни интеллектуалов-книжников, разгул стукачей и «штурмовиков», уния между властями и криминальными «авторитетами», а главное, тотальное озверение всех и вся — вот симптомы надвигающейся опасности.

Вчера на моей улице забили сапогами старика, узнали, что он грамотный. Топтали, говорят, два часа, тупые, с потными звериными мордами... Люди это или не люди? Что в них человеческого? Одних режут прямо на улицах, другие сидят по домам и ждут своей очереди. И каждый думает: кого угодно, только не меня. Хладнокровное зверство тех, кто режет, и хладнокровная покорность тех, кого режут. Хладнокровие — вот что самое страшное.

Эти и подобные пассажи, рассыпанные по страницам повести, переводили фантастический конфликт между «прогрессором», посланцем высокоразвитой и гуманной цивилизации, и теми, кому он должен нести прогресс, в измерение социальное, а точнее, социально-культурное.

«Прогрессор» Румата становился под пером Стругацких парадигматической фигурой русского (и выжившего в советской России) интеллигента, с одной стороны, по своим нравственно-культурным идеалам и принципам отличающегося от «народных масс», как от инопланетян, а с другой стороны, наследующего традиции уважения к народу, бескорыстного служения ему и даже преклонения перед народом за его страдания. Экспериментально смоделированный тоталитаризм усугубляет отчуждение, и интелли-

гент становится «богом», обладающим возможностями, далеко превосходящими уровень цивилизации, в которую он послан с благородной миссией. Но вот любовь и вера в народ и, шире, гуманистические идеалы — не выдерживают испытания экспериментальной ситуацией. Румата признается самому себе:

Что со мной произошло? Куда исчезло воспитанное и взлелеянное с детства уважение и доверие к себе подобным, к замечательному существу, называемому «человек»? А ведь мне уже ничто не поможет. Ведь я же их по-настоящему ненавижу и презираю... Не жалею, нет — ненавижу и презираю. Я могу сколько угодно оправдывать тупость и зверство этого парня, мимо которого я сейчас проскочил, социальные условия, жуткое воспитание, все что угодно, но я теперь отчетливо вижу, что это мой враг, враг всего, что я люблю, враг моих друзей, враг того, что я считаю самым святым. И ненавижу я его не теоретически, не как «типичного представителя», а его самого, его как личность. Ненавижу его слюнявую морду, вонь его немытого тела, его слепую веру, его злобу ко всему, что выходит за пределы половых отравлений и выпивки... Разве бог имеет право на какое-нибудь другое чувство, кроме жалости?

Нет, Румата сердечно привязан к тем, кто вышел за пределы общей дикости: к чудачкам-книжникам, тонкой и сердечной Кире, преданному и заботливому мальчику Уно, портосообразному барону Пампе. Но именно эти исключительные человеческие экземпляры первыми попадают под ножи «серых», подравнивающих всех по своему недочеловеческому ранжиру. Эксперимент, поставленный Стругацкими, вовлекал в себя и читателей повести. Захваченные инерцией мушкетерско-шпионского дискурса, читатели не могли не чувствовать радостного удовлетворения в тот момент, когда доведенный до отчаяния Румата принимался крошить своим волшебным мечом всех подряд, от грязных «штурмовиков» до их могущественных вождей. Но финал повести, когда Румата уже оказывался на Земле, среди близких и, главное, *подобных* ему людей, напоминал о том, что, совершая свой выбор, Румата перешагивал за какую-то существенную нравственную грань, и о том, что статус бога с разящим мечом в руке не всегда совместим со статусом человека:

Он протянул к ней огромные руки. Она робко потянулась к нему и тут же отпрянула. На пальцах у него... Но это была не кровь — просто сок земляники.

Двусмысленность этого финала подчеркивала драматическую неразрешимость коллизии интеллигента-«прогрессора» и народа. (Интересно, кстати, что сама идея «прогрессорства» впервые появляется в повести Стругацких «Полдень XII век (Возвращение)», 1961, и в этой повести она еще представлена как всецело

романтическая, однозначно благородная, хотя и трагическая, миссия.)

Темы, намеченные в «Трудно быть богом», проходят через все последующее творчество Стругацких. В повестях «Обитаемый остров» (1969) и особенно в «Гадких лебедях» (впервые опубликована в 1971 году в Германии, в России — только в 1987 году) социальное отчуждение интеллигентов, загоняемых в гетто, приравняемых к биологическим мутантам и, возможно, таковыми являющихся (в силу повышенной чувствительности к государственной лжи и насилию), интерпретировалось писателями как отчетливый симптом *фашизации* советского общества (условность декораций в той или другой повести не могла, конечно, скрыть подлинного объекта художественного анализа — советского «застойного» тоталитаризма).

Возможно, наиболее сильно в художественном отношении мотив отчуждения интеллигенции («прогрессоров») был реализован в сатирической повести «Улитка на склоне» (1966, 1968), написанной в лучших традициях кафкианской фантазмагории. В этой повести герои-интеллигенты, филолог Перец и биолог Кандид (последний в отдельной части, опубликованной издательством «Ардис» под названием «Лес», 1981), оказывались заброшенными в реальность, разделенную на два несовместимых мира — Лес и Управление по делам леса. Лес представлял собой развернутую метафору народа, живущего по неясным биологическим законам, разделенного на враждующие племена, кишашего ловушками и мрачными тайнами. Единственная «идеология», которая ощущается в глубине этого «коллективного-бессознательного», — это ксенофобия, страх и ненависть к чужаку, легко перерастающая в фашизм. Управление, в свою очередь, аллегорически и в то же время детально моделировало советскую бюрократическую машину, тоже живущую по своим иррациональным законам, непрерывно имитирующую деятельность, но способную лишь санкционировать бесполезные попытки искоренить Лес, а на самом деле, совершенно бессильную как-либо реально вмешаться в его странную жизнь. Один из интеллигентов-«прогрессоров», Кандид, оказавшись в Лесу, доказывал, что он способен, по крайней мере, сохранить разум и человеческие чувства, хотя и не добивался ни любви, ни доверия со стороны «лесных жителей». Как пишет американская исследовательница творчества Стругацких, И. Ховелл, «отказ Кандида капитулировать — героический, но бесплодный жест — превращал его в своего рода юридивого»<sup>1</sup>. Что касается Перца, попавшего в Управление, то он, удивляясь и сопротивляясь административному безумию, в конечном счете находит себя

<sup>1</sup> Howell Yvonne. Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky. — New York, 1994. — P. 131.

в кресле директора Управления и, несмотря на начальные планы реформировать всё и вся, капитулирует: понимая собственное бессилие изменить что-либо, как в Лесу, так и в Управлении, он подписывает оставшийся от предыдущего директора абсурдный приказ, по сути соглашаясь на функцию очередного бюрократического «органчика». Зажатые между несовместимыми и по-разному абсурдными мирами Леса и Управления, интеллигентно-«прогрессоры» оказываются в *принципе* бессильны. Их язык разума и культуры непереволим ни на язык народного, докультурного хаоса, ни на язык административного абсурда. Именно поэтому они обречены либо на превращение в юродивых «мутантов», либо на капитуляцию.

### *Антиутопии о «вторжении будущего»*

С другой стороны, сам феномен, обозначенный Стругацкими термином «прогрессорство», — феномен воздействия более высоко развитой цивилизации на менее развитую — позволял экспериментально моделировать такие ситуации, в которых на первый план выходили бы опасные грани вечной мечты человека встретиться с будущим, ускорить его приход; мечты, лежащей в основе утопического сознания во все времена. В «Пикнике на обочине» (1972), одной из самых многозначных и сложных повестей Стругацких (на основе этой повести был написан сценарий для фильма А. Тарковского «Сталкер», 1977), человечество, получившее дары из будущего, не знает, что с ними делать, и не находит ничего лучшего, чем окружить Зону предполагаемой высадки инопланетян военными кордонами<sup>1</sup>. Те же, кто проникает в Зону и, несмотря на запреты, приносит «дары» оттуда в большой мир, как сталкер Рэдрик Шухарт, во-первых, нлатят за эти попытки контакта страшную цену — дочь Рэда в результате его близости к Зоне оказывается жертвой необратимой мутации, превращающей ее в животное; во-вторых, сам Рэд прекрасно знает о том, что добываемые ими из Зоны предметы используются людьми исключительно в целях саморазрушения. Стругацкие помешают в Зону такой мифологический объект, как Золотой Шар, якобы исполняющий любые желания. Именно к этому Шару в конце повести Рэд обращает свою мольбу о «счастье для всех, даром, и пусть никто не уйдет обиженный!» — а ведь это, в сущности, кратчайшая формула любой утопии. Но, по точному истолкованию И. Сзизери-Роне, «желание Рэда счастья для всех есть послед-

---

<sup>1</sup> Интересный анализ «Пикника на обочине» с точки зрения логической мотивированности изображенной в ней ситуации был проделан Станиславом Лемом. См.: *Lem Stanislaw. About the Strugatsky's «Roadside Picnic» // Science-Fiction Studies. — Vol. 10 (1983). — P. 317 — 331.*

нее возможное высказывание в пользу человечества, лишённого общего источника ценностей и потому неспособного обратиться к Шару иные просьбы и желания»<sup>1</sup>. Утопическая тема возникает здесь на обломках утопии, когда уже понятно, что встреча с будущим не приносит ничего, кроме разрушительных последствий, когда уже очевидно, что пересечение настоящего с вторгшимся в него будущим не исправляет, а усугубляет пороки настоящего, не обеспечивает гармонию, а подстегивает хаос. И тем не менее мечта о «счастье для всех, даром...» звучит. Может быть, она в природе человека? Может быть, никакие поражения утопических проектов не способны лишить человека этой мечты? Может, без такой мечты человек вырождается? Стругацкие, как обычно, оставляют финал открытым.

В повести «За миллиард лет до конца света» (1976) миниатюрное, в сущности, вторжение будущего — опять-таки безличного и анонимного — в настоящее приобретает еще более зловещие черты. В этой повести ученый Дима Малянов приближается к решению какой-то научной загадки, как вдруг обнаруживает себя в окружении странных и страшных совпадений. К нему приходит следователь, сначала допрашивающий об обстоятельствах внезапной гибели соседа, а потом, в сущности, обвиняющий Диму в том, что он этого соседа убил; в квартире внезапно появляется, а потом исчезает ошеломительная одноклассница жены; внезапно приезжает с юга сама жена, вызванная тревожной телеграммой, и находит в спальне трусики уже успевшей исчезнуть «одноклассницы»; подобные странности происходят и с близкими друзьями... Как выясняется позже, таким образом сверхцивилизация Странников пытается предупредить Диму, а точнее, запретить ему двигаться в том направлении, которое он обнаружил, решая свою научную задачу, ибо это может нарушить «гомеостазис вселенной». Остроумный интеллектуальный ребус? Но в этой повести поражает атмосфера страха, возникающего из ниоткуда, ощущение хрупкости устойчивого, казалось бы, порядка вещей и легкости, с которой могущественные силы могут скомпрометировать порядочного человека, убедительно доказать, что ты участник какого угодно преступления, или просто довести до самоубийства. Действия сверхцивилизации в этой повести подозрительно напоминают практику компрометации, активно используемую КГБ в 1970—1980-е годы. Как пишет И. Ховелл,

«Типичный герой Стругацких по-прежнему ест, пьет, шутит в прощелочках между научными запоями, но шутки его становятся все мрачнее, отражая новую для героя Стругацких ситуацию: ситуацию маленького человека, сражающегося против невыразимо превосходящих его воз-

<sup>1</sup> Csicsery-Ronay Jr. *Istvan. Towards the Last Fairy Tale: On the Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys' Science Fiction, 1963—72.* — P. 33.

возможности сил ради того, чтобы сохранить свободу и личное достоинство именно в той сфере жизни, которую он до недавнего времени мог с полным правом назвать своей собственной — в сфере науки. В конечном счете, Государство — или сверхцивилизация — контролирует и это»<sup>1</sup>.

На первый план выдвигается слабость и беззащитность нормального человека перед лицом будущего, сверхцивилизации или тоталитарного государства, все равно. Любая сверхсила в первую очередь покушается на интеллектуальную свободу человека, давя на него своим немислимым весом. И потому нет большой разницы между будущим, сверхцивилизацией инопланетян и КГБ — все это псевдонимы сверхсил, разрушающих конкретную человеческую личность во имя таинственного «гомеостаза вселенной».

Казалось бы, такой диагноз должен навсегда отвлечь писателей от раздумий о контактах настоящего с будущим, о «прогрессорстве» как о философской категории. Тем не менее именно эта тема («область экспериментальной истории», как не без иронии обозначают ее сами Стругацкие) занимает центральное место в трилогии, состоящей из повестей «Обитаемый остров» (1969), «Жук в муравейнике» (1979) и «Волны гасят ветер» (1985). Сквозной героиней Максим Каммерер и сквозная тема «прогрессорства» поворачиваются в этих романах разными гранями. В первой повести «прогрессорство» еще окружено романтически-авантюрным ореолом: случайно оказавшийся на чужой планете Максим Каммерер начинает войну с тоталитарным режимом, отчуждающим и преследующим людей с повышенной чувствительностью, каковыми, как правило, оказываются интеллигенты. В написанной через десять лет (!) повести «Жук в муравейнике» ситуация изменилась «с точностью до наоборот». Максим, уже на Земле, работает в КОМКОНе-2, могущественной организации, чьи функции можно определить как интерцивилизационную контрразведку. Контраст в этой повести возникает между идеальными очертаниями коммунистического будущего, построенного на уважении к правам человеческой личности, свободе самовыражения и дискуссии, контактах с другими цивилизациями, полным отсутствием ксенофобии и т. п. — и тайными методами КОМКОНа, весьма напоминающими современное Стругацким КГБ (отмечено Л. Геллером); методами, настолько засекреченными, что даже высокопоставленный идеалист Каммерер не имеет о них понятия.

Лев Абалкин, который, как выясняется по ходу повествования, был «подкидышем» таинственной цивилизации Странников, с детства отмечен клеймом отверженности. Опасаясь, что он может быть генетическим диверсантом чужой цивилизации, Абалкину ломают жизнь, отлучая его от любимой им профессии, не

---

<sup>1</sup> *Howell Yvonne. Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky. — P. 118.*

позволяя ему реализоваться, насильно делая из него — прирожденного зоопсихолога — «прогрессора» на удаленных от Земли планетах. В конечном счете Абалкин погибает, убитый главой КОМКОНа Рудольфом Сикорски. Характерно, что сам Сикорски — тоже бывший «прогрессор», именно поэтому он так опасается вторжения сверхцивилизации в земную жизнь. Стругацкие словно предлагают взглянуть на ситуацию «прогрессорства» с противоположной стороны — со стороны «прогрессируемой» цивилизации. Этот взгляд выявляет взаимное подобие обеих сторон конфликта: и Странники, и КОМКОН, руководствуясь некими высшими целями (неясными в случае со Странниками, охраной собственной цивилизации от диверсантов в случае Сикорски), полностью пренебрегают человеческой личностью, Львом Абалкиным, лишая его знания о собственной судьбе, превращая его в игрушку могущественных сил, доводя в конечном счете до отчаяния и гибели. В понимании неизбежно антигуманного характера любой сверх-организации, даже самой высокоразвитой, «Жук в муравейнике» перекликается прежде всего с повестью «За миллиард лет до конца света».

### *Возвращение утопии о «вертикальном прогрессе»*

Однако в последней повести трилогии, «Волны гасят ветер», Стругацкие вновь возвращаются к утопической мечте о сверхцивилизации, о «монокосме», в котором человеческое сознание освобождается от телесной оболочки и вступает в свободный контакт с любым интеллектom во вселенной: «Индивид монокосма не нуждается в творцах. Он сам себе и творец, и потребитель культуры». Сюжет этой повести строится как система загадок, которые тщетно пытается разгадать молодой сотрудник КОМКОНа Тойво Глумов под руководством своего шефа Максима Каммерера. Интересно, что Максим заместил Сикорски, а убийство Абалкина породило термин «синдром Сикорски», адекватный обвинению в паранойе, и тем не менее Тойво Глумов яростно ищет следы присутствия Странников на Земле, потому что «никаким богам нельзя позволять вступать в наши дела, богам ничего делать у нас на Земле». Парадокс сюжета состоит в том, что Тойво Глумов оказывается одним из Странников, ибо Странники — по замыслу Стругацких — это не враждебная людям цивилизация, а новая фаза в эволюции человечества. И загадочные случаи, расследуемые Тойво, на самом деле являются экспериментами по выявлению качеств (в том числе и чисто биологических), позволяющих перейти в состояния «индивида монокосма» или «людена» (ироническая анаграмма слова «нелюди» и одновременно отсылка к homo ludens, человеку играющему). Эти испытания незаметно для себя проходит и сам Тойво. В конце концов он уходит к люденам, а его быв-



ший шеф пишет о нем мемуары. Конечно, качество утопии Стругацких существенно изменилось по сравнению с 1960-ми годами. Здесь уже нет веры во всемогущую науку, это скорее нечто подобное утопиям Н. Федорова или античных гностиков<sup>1</sup>: на первый план выдвигается не совершенствование социального устройства, а «вертикальный прогресс» — религиозная идея о бессмертии духа и квазинаучная идея о бесконечной эволюции человеческого сознания.

Однако сам ход художественных исканий Стругацких убеждает в необходимости утопического элемента в культуре. Утопизм присущ русскому культурному сознанию как форма критики настоящего и способ определения перспектив исторического процесса<sup>2</sup>. Стругацкие с успехом использовали оба эти аспекта «памяти жанра» утопии. Они поддерживали присутствие утопического дискурса в позднесоветской культуре (в критическом, отраженном, даже пародийном вариантах), не давая ему выродиться в тоталитарную идеологию, настойчиво прививая ему ценности частной и уникальной человеческой жизни, придирчиво проверяя утопические конструкции критериями интеллектуальной свободы и нравственной ответственности. Коротко говоря, результат их тридцатилетней художественной практики можно определить как *гуманизацию и восстановление авторитета утопии*, казалось бы, навсегда скомпрометированной в русской культуре кошмарами коммунистического ГУЛАГа. Исключительная популярность Стругацких не только среди поколения «шестидесятников», но и в поколениях «застоя» и посткоммунизма (рожденные в 1960-х и 1970-х годах) свидетельствует о том, что избранный этими писателями путь отвечал глубоким психологическим потребностям общества в период распада тоталитарной идеологии и тоталитарного сознания. Распада, не завершившегося и поныне.

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Howell Yvonne. Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky.* — P. 111—124.

<sup>2</sup> См. об этом: *Morson Gary Saul. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia.* — Austin: Univ. of Texas, 1981.

---

## Глава VI

# НОВАЯ ЖИЗНЬ МОДЕРНИСТСКОЙ ТРАДИЦИИ

---

### 1. Неоакмеизм в поэзии

Традиция акмеизма, заложенная Анненским, Гумилевым, Мандельштамом и Ахматовой, оставила чрезвычайно глубокий след в литературе 1960—1980-х годов. На этой почве выросла поэзия Иосифа Бродского (см. о ней далее в части третьей, 4.6), но не только его. В наиболее близких отношениях с «классическим» акмеизмом находится поэзия Арсения Тарковского, М. Петровых, Г. Оболдуева. Кроме того, отдельные аспекты эстетики акмеизма получили разработку в творчестве таких поэтов разных поколений, как Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский (фронтное поколение), Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев, И. Лиснянская, Ю. Мориц, А. Найман, Д. Бобышев, Е. Рейн, Л. Лосев («шестидесятники»), В. Кривулин, С. Стратановский, О. Седакова, Л. Миллер, Г. Русаков, Г. Умывакина («задержанное поколение» 1970—1980-х годов). Не будучи связанными какими-либо групповыми отношениями, эти поэты тем не менее исповедуют сходные эстетические принципы — для них всегда характерна ориентация стиха на настоянный (более или менее явный) цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; «необыкновенно развитое чувство историзма... переживание истории в себе и себя в истории...»<sup>1</sup>; осмысление памяти, воспоминания как «глубоко нравственного начала, противостоящего беспмятству, забвению и хаосу, как основа творчества, веры и верности» (50); внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора.

Принципиальная новизна «семантической поэтики», вслед за Ю. И. Левиным, Д. М. Сегалом, Р. Д. Тименчиком, В. Н. Топоровым

---

<sup>1</sup> Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Nague). — 1974. — N 7/8. — P. 49. Далее ссылки на эту статью даются в основном тексте через указание страницы в скобках после цитаты.

и Т. В. Цивьян, может быть охарактеризована через *принцип всеобщей личностной связи*, благодаря которому «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба — все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории» (51). Таким «единым стержнем смысла», одновременно соотносенным с историей и с личной судьбой, становится в «семантической поэтике» *художественный образ культуры* — всегда индивидуальная и динамичная эстетическая структура, пластически оформляющая найденную автором «формулу связи» между прошлым и настоящим, между личным опытом поэта и, как правило, безличным гнетом исторических обстоятельств, между прозой жизни и ходом времени. Именно образ культуры становится в «семантической поэтике» средоточием мифологической модели мира, в которой, как в поэзии Мандельштама и Ахматовой, ««разыгрывается» драма времени и пространства, природы и культуры, бытия и истории, судеб человека в природном и историческом мире — его жизни и смерти, творчества и творения и т.п.» (60). Причем для «семантической поэзии» крайне характерно «оксюморонное» воплощение мифотворческого (архетипического) импульса. Даже самые глобальные и универсальные темы воплощаются на языке предельно обостренной «конкретно-чувственной логики» (60).

Примечательно, что традиция акмеизма оказалась особенно плодотворной для эстетических поисков 1970-х. Почему? По-видимому, акмеистическая традиция предлагала мощную альтернативу как романтическому утопизму «шестидесятников», так и конформизму надвигающейся «застойной» поры. Неоакмеизм выводил за пределы советской и вообще социальной истории, предлагая взамен иной масштаб — масштаб истории культуры, в котором любые, даже самые трагические обстоятельства времени выглядели как нормальный фон, всегда сопутствовавший свершениям духа. Может быть, самой емкой декларацией неоакмеизма 1970-х годов стали знаменитые в свое время стихи Александра Кушнера:

Времена не выбирают,  
В них живут и умирают.  
Большой пошлости на свете  
Нет, чем кланчить и пенять,  
Будто можно те на эти,  
Как на рынке поменять  
<...>  
Что ни век, то век железный,  
Но дымится сад чудесный,  
Блещет тучка; обниму  
Век мой, рок мой на прощанье.  
Время — это испытанье.  
Не завидуй никому.

*Сложная диалектика преходящего и вечного, невозможность существовать в измерении вечности «поверх барьеров» докучного исторического времени, необходимость научиться «читать» свое время по словарю культуры, а значит, и «большого времени» (Бахтин), реальной, неконъюнктурной истории — так звучал пафос акмеистической традиции в 1970-е годы. Неоакмеизм не предполагал бегства из «бездвременья» в иное, более благоприятное, историческое время, но, напротив, он возвращал историческое измерение своей эпохе. Причем чувство истории восстанавливалось благодаря чуткости к культурным ассоциациям, сокрытым в гуще узнаваемой повседневности, к архетипам, проступающим в мимолетных реакциях, в случайных воспоминаниях, в дневниковых записях. В неоакмеизме характерная для «семантической поэтики» оксюморонность проявляется в устойчивом для разных поэтов сочетании архетипичности образного языка, тяготения к созданию художественных символов целых культурных систем с «прозаикой», подробностью рисунка повседневной судьбы, интимной или дружески-непосредственной интонацией, отсутствием ораторской позы.*

### **1.1. «Старшие» неоакмеисты**

*(АРС. ТАРКОВСКИЙ, Д. САМОЙЛОВ, С. ЛИПКИН)*

Поэты старшего поколения, в первую очередь Арсений Тарковский, Давид Самойлов и Семен Липкин<sup>1</sup>, по-разному выразили трагедийность «семантической поэтики» как не только лишь эстетической, но и нравственной традиции.

Для многих поэтов неоакмеизма, но с особенной силой для поэтов старшего поколения, характерно утверждение нераздельности природы и культуры. Точнее, природа в их стихах пронизана культурными ассоциациями, а культура не только не противоположна природному миру, но и воплощает его глубинные тайны. Так, Тарковский воспевает «могучую архитектуру ночи» («Телец, Орион, Большой Пес»), уподобляя панораму звездного неба куполу «старой церкви, забытой богом и людьми». У Давида Самойлова «евангельский сюжет изображает клен —/ Сиянье, золотое облаченье/ И поворот лица, и головы наклон»; а описание облаков рождает ассоциацию с русским XVIII веком и «роскошной одой Державина» («Весенний гром»). В облике Ахматовой Самойлов прозревает:

...простое величье природы,  
Дыхание высокогорное.

<sup>1</sup> Все цитаты из творчества этих поэтов приводятся по следующим изданиям: *Тарковский Арс.* Благословенный свет / Сост. Марина Тарковская. — СПб., 1993; *Самойлов Д.* За третьим перевалом / Сост. Г. И. Медведев. — СПб., 1998; *Липкин С.* Письмена: Стихотворения, поэмы. — М., 1991.

В ней было явление особой породы,  
Естественное, непритворное.

У Семена Липкина, с одной стороны, морская пена выглядит порождением языка: «Морская пена — суффиксы, предлоги/ Того утраченного языка, что был распространен, когда века,/ Теснясь в своей космической берлоге,/ Еще готовились существовать...» («Морская пена»). С другой стороны, в его стихах русская поэзия наделена «дыханьем вселенской весны», а поэтика русской прозы непосредственно соотносится с образами природы: «словесное великолепье» Бунина сияет «как золотой закат Подстепья», и «Как жажда дня неутоленного,/ Как сплав пожара и тумана,/ Искрясь, восходит речь Платонова/ На Божий свет из котлована» («Заметки о прозе»).

Природные образы подчеркивают *онтологическое* значение культуры в эстетике неоакмеизма. *Культура воспринимается не как продукт человеческой фантазии, интеллекта, мастерства, а как самая реальная, самая прочная реальность.* Для неоакмеизма (как и для классического акмеизма) вообще очень характерна рефлексия на темы литературного творчества и его соотношения с историей, бытом, мирозданием. Так формируется еще один важный круг повторяющихся у разных авторов неоакмеистических мотивов — мифологизация магической силы поэтического слова и языка вообще.

Во-первых, слово, по убеждению поэтов неоакмеизма, наделено нравственным чувством: «Дрянь не лезет в стих. Стих не лезет в дрянь» (Самойлов); «А слово есть добро,/ И слова нет у злого»; «Жизнь — штука страшная. Но в кисти/ Нет рабства, низости, корысти» (Липкин).

Во-вторых, слово не отражает, а *создает* реальность, называние есть создание смысла мира: «В слове правда мне виделась правда сама,/ Был язык мой правдив, как спектральный анализ,/ А слова у меня под ногами валялись» (Тарковский). Подробно этот мотив разворачивается в лирике Семена Липкина. У него (в стихотворении «Имена») первым поэтом становится Адам, дающий имена вещам и тем самым их создающий: «“Вот смерть”, — не сказал, а подумал Адам./ И только подумал, едва произнес,/ Над Авелем Каин топор свой занес». Впрочем, и обычный человек, оказывается, способен создавать жизнь, «всего лишь» называя вещи по именам: «Но их мой взгляд соединил./ Мой разум дал им имена/ И той всеобщностью сроднил,/ что жизнью кем-то названа». В духе Гумилева, Липкин возвращает непосредственное, «конкретно-чувственное» звучание библейской формуле «В начале было Слово. И Слово было Бог». У него слово встает над миром, как солнце, соединяет прошлое с будущим и потому поддерживает связность жизни:

И слово, творенья основа,  
Опять поднялось над листвою,  
Грядущее жаждет былого,  
Чтоб снова им стать, ибо снова  
Живое живет для живого,  
Для смерти живет неживой.

(«Живой»)

В-третьих, у всех этих поэтов прослеживается мотив мистической зависимости между словом, языком и личной или исторической судьбой. По сути дела, каждый из этих поэтов приходит к выводу, что вся его жизнь написана им самим. Звучит эта тема в стихах Д. Самойлова: «Слово — заговор проклятый!/  
Все-то нам накликал стих». А в его стихотворении «Черновик» запечатлен сам процесс импровизации, из которого рождается стихотворение: «Весна! (Зачеркнуто) Голубоглазый март.../  
(Зачеркнуто) Весна вошла в азарт.../  
(Оставлено) Каракули (Тра-та-та)». Но озорное «обнажение приема» подводит к философской максиме, завершающей текст:

Запомни: ты ведь только черновик.  
Пусть из черновика  
Твоя душа родится.  
Ты канешь на века,  
Но слово возвратится.

Черновиком оказывается сама жизнь поэта, а «чистовиком» оставшиеся после него слова. У Семена Липкина эта связь обозначена еще более отчетливо: «Когда в слова я буквы складывал/  
И смыслу помогал родиться,/ Уже я смутно предугадывал,/ Как мной судьба распорядится». У него же язык и даже его грамматическая структура становится метафорой, а вернее, магическим знаком судеб целых народов. Так, судьба еврейского народа, прозрачно зашифрованного Липкиным под именем И, понимается как судьба грамматического союза, служащего связи между другими «членами предложения»: «Без союзов словарь онемеет,/ И я знаю: сойдет с колеи,/ Человечество быть не сумеет/ Без народа по имени И» («Союз»).

Наиболее мощно мифология мистической зависимости судьбы от слова развернута в стихах *Арсения Тарковского* (1907 — 1989). Через всю поэзию Тарковского проходят три макрообраза, каждый из которых одновременно конкретен и магичен, так как каждый опирается на древнюю мифологическую традицию: это образы *Древа* (мировое древо, бытие), *Тела* (личное бытие, брэнность) и *Словаря* (культура, язык, логос). В стихотворении «Словарь» (1963) все три макрообраза предстают в нерасторжимом единстве:

Я ветвь меньшая от ствола России,  
Я плоть ее, и до листвы моей  
Доходят жилы, влажные, стальные,  
Льняные, кровяные, костяные,  
Прямые продолжения корней.

Есть высоты властительная тяга,  
И потому бессмертен я, пока  
Течет по жилам — боль моя и благо —  
Ключей подземных ледяная влага,  
Все эР и эЛЬ родного языка.

Я призван к жизни кровью всех рождений  
И всех смертей, я жил во времена,  
Когда народа безымянный гений  
Немую плоть предметов и явлений  
Одушевлял, даруя имена.

Древо России здесь «прорастает» сквозь тело поэта, образуя «властительную тягу» языка. Это не декларативная, но почти физиологическая связь («жилы влажные, стальные, льняные, кровяные, костяные...»), и она наделяет поэта бессмертием, ограниченным, правда, «сроком годности» его бренного тела («бессмертен я пока...»). Она включает его в бесконечную цепь поколений, награждает почти божественной властью «одушевлять, даруя имена». Показательно, что в поэтическом мире Тарковского ледяной холод всегда сопряжен со смертью («Проходит холод запредельный, будто/ Какая-то иголка ледяная...» «Как входила в плоть живую/ Смертоносная игла...»). Поэтому «боль моя и благо — ключей подземных ледяная влага/ Все эР и эЛЬ родного языка» не только возвышают, но и убивают. Язык, по Тарковскому, подчиняет человека, неизменно трагической воле: «Не я словарь по слову составлял,/ А он меня творил из красной глины;/ Не я пять чувств, как пятерню Фома,/ Вложил в зияющую рану мира,/ А рана мира облегла меня...» («Явь и речь»). Не случайно в его стихах постоянно звучит мотив самоуничтожения поэта посредством поэзии или, короче, пытки/ казни собственным словом:

Быть может, идиотство  
Сполна платить судьбой  
За паспортное сходство  
Строки с самим собой  
<...>  
Вот почему без страха  
Смотрю себя вперед,  
Хоть рифма, точно плаха,  
Меня сама берет.

(«Я долго добивался...», 1958)

Потом, кончая со стихами,  
В последних четырех строках  
Мы у себя в застенке сами  
Себя свежем второпях.

(«Камень на пути», 1960)

Судьба моя сгорела между строк,  
Пока душа меняла оболочку.

(«Рукопись», 1960)

Самоуничтожение — это и плата за «пророческую власть поэта», и самое непосредственное ее проявление. Этот парадокс Тарковского понятен в контексте создаваемого им образа культуры. В его поэзии культура — как и язык, словарь — становится открытым для человека выходом из своего времени во времена иные, а вернее, в вечность:

Живите в доме — и не рухнет дом.  
Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом, —  
А стол один и прадеду и внуку:  
Грядущее свершается сейчас,  
И если я приподнимаю руку,  
Все пять лучей останутся у вас.  
Я каждый день минувшего, как крепью,  
Ключицами своими подпирал,  
Измерил время землемерной цепью  
И сквозь него прошел, как сквозь Урал.

(«Жизнь, жизнь», 1965)

Домом поэта в этом тексте оказывается все мироздание — в его временной и пространственной бесконечности. *Поэт прямо уподобляется божеству, гиганту, своим телом и бытием соединяющему воедино времена и пространства.* Его рука тождественна солнцу («И если я приподнимаю руку, / Все пять лучей останутся у вас...»). Он бог целостности бытия. Весь мир в буквальном смысле держится на нем: «Я каждый день минувшего, как крепью, ключицами своими подпирал...»

У Тарковского причастность к миру культуры означает власть над временем и бессмертие, несмотря на смертность. Его лирический герой ощущает себя подмастерьем Феофана Грека, слышит в себе голоса Сквороды, Анжело Секки, Пушкина, Ван Гога, Комитаса, Мандельштама — он постоянно соотносит себя с ними, мучаясь виной перед ними и благодарно прицимая на себя ношу их судеб, страданий, исканий: «Пускай простит меня Винсент Ван Гог за то, что я помочь ему не мог... Унизил бы я собственную



речь, когда б чужую ношу сбросил с плеч». Универсальный, надвременной масштаб этого образа культуры напрямую спроецирован на образ поэта у Тарковского. Как справедливо пишет С. Чупринин: в стихах Тарковского «поэт чувствует себя полномочным представителем человечества, а то и впрямую отождествляет свой удел с уделом человечества...»<sup>1</sup>. Однако право на бессмертие, растворенное в культурном универсуме, достигается, по Тарковскому, только ценой трагедии, только ценой горения:

Вы, жившие на свете до меня,  
Моя броня и кровная родня  
От Алигерьи до Скиапарелли,  
Спасибо вам, вы хорошо горели.  
А разве я не хорошо горю...

Или же в стихотворении, обращенном к Мандельштаму, звучит такая афористичная формула: «В бессмертном словаре России мы оба смертники с тобой». Недаром творцы, которых Тарковский выбирает себе в «собеседники», знамениты именно своими трагическими судьбами. Он убежден в том, что «Каждый стих, живущий больше дня,/ Живет все той же казнью Прометеевой». Поэт у Тарковского подобен Жанне д'Арк, ибо звучащие в нем голоса — голоса культуры — неизбежно возводят на костер, требуя платы смертью за радость бессмертия во время жизни. Другой постоянный образ Тарковского — Марсий, уплативший за свое искусство содранной кожей. Горение означает не только признание «Кривды Страшного суда» постоянным спутником и условием существования искусства, но и мужественное понимание того, что не небожительность, а погружение в «простое горе» — свое и чужое, сегодняшнее и отделенное столетиями — придает онтологический статус творчеству.

В этом контексте автобиографические детали в общем-то «нормальной» судьбы человека в переполненном страданиями XX веке становятся у Тарковского доказательствами всеобщего закона культуры и потому неизменно окрашиваются в откровенно мифологические тона.

Стол повернули к свету. Я лежал  
Вниз головой, как мясо на весах,  
Душа моя на нитке колотилась,  
И видел я себя со стороны:  
Я без довесков был уравновешен  
Базарной жирной гирей, —

так начинается стихотворение «Полевой госпиталь» (1964). Даже в этом, почти натуралистическом описании угадывается интер-

---

<sup>1</sup> Чупринин С. Арсений Тарковский: дудка Марсия // Крупным планом. Поэзия наших дней: Проблемы и характеристики. — М., 1983. — С. 73.

текстуальная связь с библейским «Ты взвешен на весах...» А в финале прямо происходит воскрешение со «словарем царя Давида» на устах и с шумом ранней весны за окном. Точно так же и путешествие по Приазовью предстает как мифологическое странствие в область мрака и возрождение после временной смерти («Приазовье»). И наоборот, даже самые счастливые минуты жизни, как те, что описаны в стихотворении «Первые свидания» (1962), исполнены огромной мифотворческой силой:

Ты пробудилась и преобразила  
Вседневный человеческий словарь,  
И речь по горло полнозвучной силой  
Наполнилась, и слово *ты* раскрыло  
Свой новый смысл и означало: *царь*.

Но счастье любви рождает мифологические смыслы и контексты именно потому, что все происходит на фоне непрерывной трагедии: «Когда судьба по следу шла за нами, как сумасшедший с бритвою в руке».

Правда, при этом любое страдание, в том числе и естественное страдание, связанное со старением, приближением к смерти, угасанием сил, приобретает в поэзии Тарковского значение безусловной победы: только страданием оплачивается бессмертие, кровное родство с магическим словарем культуры. Обращенное к поэтам других эпох и поколений «Спасибо вам, вы хорошо горели!» отзовется в одном из поздних стихотворений (1977) Тарковского автометафорой: «Я свеча, я сгорел на пиру...» По логике поэта, только так можно преодолеть смерть, «и под сенью случайного крова/ Загореться посмертно, как слово».

Образ культуры в поэзии *Давида Самойлова* (1920—1990) строится на иных основах, чем у Тарковского. Если Тарковский мифологизирует культурный мир, окружая его тонами религиозной жертвенности, то Самойлов, скорее, демифологизирует монументальные представления о культуре. Саркастической иронией наполнено его стихотворение «Дом-музей», в котором «музеификация» поэта стирает уникальность поэтической личности, заменяя ее набором анонимно-образцовых признаков, и тем самым оказывается синонимичной «смерти поэта» — уже в веках: «Смерть поэта — последний раздел. Не толпитесь перед гардеробом...»

В более позднем стихотворении, с вызовом названном «Ехегі» (по первому слову знаменитой оды Горация) и тем самым подключенном к длительной традиции разнообразных поэтических «Памятников», Самойлов, опять-таки с язвительной иронией, рисует некий собирательный памятник ста современным поэтам, всем вместе:

Сто порывов стали бы единым!  
Споров сто поэта с гражданином!

Был бы на сто бед один ответ.  
Ах, какой бы стал поэт прекрасный  
С лирой тихой и громогласной  
Был бы он такой, какого нет.

Проект собирательного памятника растет и ширится, чтобы оборваться трезвым: «Но, конечно, замысел нелеп...»

Монументально-мифологизирующие модели культуры вызывают у Самойлова такое неприятие именно потому, что в его образе культуры есть только одно божество — *свобода*: пространство культуры создается, по Самойлову, норывом к свободе и наполнено воздухом свободы, которого так не хватает во все времена и при любых режимах. В стихотворении «Болдинская осень» Самойлов выразит эту мысль афористически: «Благодаренье богу — ты свободен! —/ В России, в Болдине, в карантине...» Или же о другом художнике: «Шуберт Франц не сочиняет —/ Как поется, так поет./ Он себя не подчиняет,/ Он себя не продает (...)/ Знает Франц, что он кургузый/ И развязности лишен,/ И, наверно, рядом с музой/ Он немножечко смешон»<sup>1</sup>. Свобода неотделима от личностной неновторимости, вот почему всяческая мифологизация противопоказана истинной культуре.

В то же время Самойлов, как и Тарковский, воспринимает культуру как надвременное состояние бытия. Однако у Самойлова культура не столько стоит над временами, сколько вбирает в себя разные времена, неизбежно создавая анахроническую (или постмодернистскую) мешанину. В «Свободном стихе», вообразив повесть автора третьего тысячелетия о «позднем Предхиросимье», Самойлов весело импровизирует на эту тему, заставляя Пушкина встречаться с Петром Первым, пить виски с содовой в присутствии деда Ганнибалы, а Петра восклицать: «Ужо тебе...» Но наша снисходительность по отношению к «будущим невеждам» проходит, когда в финале стихотворения Самойлов апеллирует уже к современному культурному опыту, доказывая, что анахронизм нормален для культуры: «Читатели третьего тысячелетия/ Откроют повесть/ С тем же отрешенным вниманием,/ С каким мы/ Рассматриваем евангельские сюжеты/ Мастеров Возрождения./ Где за плечами гладковолосых мадонн/ В итальянских окнах/ Открываются тосканские рощи,/ А святой Иосиф/ Придерживает стареющей рукой/ Вечереющие складки флорентийского нлаща».

Аналогичным образом и сам Самойлов не чурается анахронизмов, когда, например, обыгрывает классическое «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил» столкновением хрестоматийного образа старика Державина («Но старик Державин воровато/ Руки прятал в рукава халата, Только лиру не пре-

<sup>1</sup> В. Баевский считает, что Самойлов изобразил Шуберта «своим двойником» (Баевский В. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. — М., 1986. — С. 158).

давал...») и нас, которых он «не заметил, не благословил»: «В эту пору мы держали оборону под деревней Лодвой./ На земле холодной и болотной/ С пулеметом я лежал своим». А в поэме «Струфиан» смешение различных исторических «дискурсов» еще более вызывающе: таинственное исчезновение Александра Первого объясняется тем, что император был похищен инопланетянами, а свидетель этого события, странник Федор Кузьмин, пришедший к государю с «Намереньем об исправлении Империи Российской», подозрительно напоминает автора «Письма вождям Советского народа», Александра Солженицына<sup>1</sup>.

*Культурное мироздание при таком — последовательно анахроническом — подходе оказывается не столько алтарем для священной жертвы, сколько игровым пространством, сценой вот уж действительно мирового театра, на котором поэт — лишь профессиональный актер или режиссер, для которого радостна сама возможность перевоплощаться, быть другим, оставаясь при этом самим собой.* В этом праве на перевоплощение, на пренебрежение социальной, исторической, биографической и прочей заданностью, классификационной «клеткой» (пусть даже золоченой), собственно, и состоит свобода художника, которой так дорожит Самойлов. О парадоксальной природе культуры, театрально-игровой, ртутно-неустойчивой, ускользающей от всяческих «заданий», такие стихотворения и поэмы Самойлова, как «Беатриче», «Дон Кихот», «Батюшков», «Старый Дон Жуан», «Юлий Клоппус»; но, возможно, ярче всего эта концепция воплотилась в известном стихотворении «Пестель, Поэт и Анна».

Мало того, что предложенная Самойловым интерпретация беседы Пушкина и Пестеля, «русского гения» и «русского Брута» в Каменке вступает в решительное противоречие с официальной концепцией «Пушкин — певец декабризма», самоеловский Пушкин, в отличие от Пестеля, лишен определенности даже в самых принципиальных вопросах<sup>2</sup>. Он не принимает социального равен-

---

<sup>1</sup> Игровой характер самоеловского творчества, его глубинная «непочтительность» по отношению ко всякого рода культурным мифологиям ярче всего выразились в посмертно составленном сборнике его шуточных и пародийных произведений «В кругу себя». Название отсылает к строкам Самойлова: «Я сделал вновь поэзию игрой/ В своем кругу». В качестве заключительного раздела этот сборник вошел в посмертное «избранное» Д. Самойлова «За третьим перевалом». В. Баевский связывает этот пласт самоеловского творчества с традицией «легкой поэзии» XVIII века (см.: *Баевский В.* Давид Самойлов: Поэт и его поколение. — С. 187—197).

<sup>2</sup> Ср. следующую дневниковую запись Самойлова: «Пушкин умнее Пестеля и противоречивее и точнее его». (Цит. по: *Баевский В.* Указ. соч. — С. 112.) Показательно, что и сама эта запись несет на себе печать охморока: «противоречивее» и «точнее» — скорее, антонимы, чем синонимы. См. также: *Мусатов В.* Стихотворение Д. Самойлова «Пестель, Поэт и Анна» // Анализ отдельного художественного произведения. — Л., 1976.

ства, но бранит «основы власти и порядка». Он снисходителен к «русскому тиранству» («Ах, русское тиранство — дилетантство,/ Я бы учил тиранов ремеслу»), но при этом считает, что вообще «в политике кто гений — тот злодей», и т. п. А главное, гораздо больше всех умных политических разговоров (историческая встреча!) Пушкина занимает покаяная за окном Анна:

И голос был высок: вот-вот сорвется.  
А Пушкин думал: «Анна! Боже мой!  
<...>  
Стоял апрель. И жизнь была желанна.  
Он вновь услышал — распевает Анна.  
И задохнулся:  
«Анна! Боже мой!»

В сущности, прав самоеловский Пестель, думающий о Пушкине: «...Что за резвый ум, —/ подумал Пестель, — столько наблюдений/ И мало основательных идей...» Но «рассеянность» «разнеженного и праздного» Пушкина точно соотносится с разнообразием, пестротой и неопределенностью жизни за окном («Не умолкая распевала Анна./ И пахнул двор соседа-молдавана/ Бараньей шкурой, хлевом и вином. <...> В соседний двор вползла каруца цугом,/ Залаял пес. На воздухе упругом/ Качались ветки, полные листвою...») Интересно и другое: живое лицо Пестеля вырисовывается только в тот момент, когда он вступает в противоречие со своими убеждениями, когда в разговоре о любви он смущенно отрекается от своего «революционного матерьялизма», предпочитая строгой логике алогизм парадокса:

Заговорили о любви.  
— Она, —  
Заметил Пушкин, — с вашей точки зренья  
Полезна лишь для граждан умноженья  
И, значит, тоже в рамки введена. —  
Тут Пестель улыбнулся.  
— Я душой  
матерьялист, но протестует разум —  
С улыбкой он казался светлоглазым.  
И Пушкин вдруг подумал: «В этом соль!»

*Поэтическое в человеке оказывается связанным с «выходом за рамки», с противоречьем и парадоксальностью.* Пушкин же становится для Самойлова примером подлинного поэтического бытия («так и надо жить поэту!», как сказано совсем по другому поводу у Тарковского). Он человек *без центра*, но потому и *без рамки*, и потому более других адекватен жизни, открыт для любви и красоты. Вот почему звучащая в финале стихотворения фраза самоеловского Пушкина о Пестеле: «Он тоже заговорщик, И некуда податься, кроме них», — обнажает, с одной стороны, постоянную

борьбу поэта и, шире, культуры со всякого рода ограничениями и «рамками» (пускай даже самыми «прогрессивными!»), а с другой — позволяет хоть на миг да почувствовать трагическое одиночество поэта, избравшего путь свободы, то есть культуры, то есть непринадлежности ни к чему и ни к кому: ни к заговорщикам, ни к жандармам, ни к либералам, ни к ретроградам, ни к западникам, ни к славянофилам — а следовательно, постоянно провоцирующего непонимание или, что еще хуже, мнимое понимание. Вся последующая, в том числе и посмертная, судьба Пушкина угадывается за этими строками.

В этом контексте причисление Самойловым самого себя к «поздней пушкинской плеяде» звучит весьма парадоксально: верность культурным и, конкретно, пушкинским традициям означает для него несовместимость с какими-либо «плеядами», группами или коллективами, поскольку всякая коллективность означает покушение на личность, на свободу, навязывает «центр» и загоняет в «клетку». Зато с этим выбором глубоко согласуется программная декларация самого Самойлова:

Я сделал свой выбор. Я выбрал залив,  
Тревоги и беды от нас отдалив,  
А воды и небо приблизив.  
Я сделал свой выбор и вызов.

(«Залив»)

Даже гордое: «Мне выпало счастье быть русским поэтом», у Самойлова обязательно корректируется снижающим, но не менее принципиальным утверждением непринадлежности, аутсайдерства как условия свободы: «Мне выпало все. И при этом я выпал/ Как пьяный из фуры, в походе великом».

В лирике *Семена Липкина* (р. 1911) образ культуры не так акцентирован, как у Тарковского и Самойлова. Дело в том, что *в его поэзии культурные темы всегда соотношены с двумя другими художественно-философскими рядами. С одной стороны, это мотив смысла бытия, «ясности и строя», внеположных воле поэта («Я же только переписчик/ Завещавшего закон:/ Он слагает, я пишу».) С другой — это тема «неизбежного грозного рока», реализованная Липкиным через лейтмотивные образы газовен, золы, гетто, Бабьего Яра, лагерей смерти, лагерной пыли, душегубок, шестиугольной звезды — образы Холокоста, одним словом. (При этом, как и в романе близкого друга Липкина Вас. Гроссмаца, еврейская трагедия выступает как метонимия тоталитарной трагедии многих народов — русского, немецкого, украинского, калмыцкого, польского, чеченского...) Культура, по убеждению поэта, есть единственное средство, которое может разрешить кровотокающее противоречие между верой в существующую гармонию мира и*

знанием исторического хаоса, безумия, пожравшего миллионы человеческих жизней. Это противоречие дано Липкиным не остраниено, оно помещено в самый центр сознания его лирического героя, который верит, что человек, вооруженный магией слова («Выходит человек. В руках его тетрадка»), даже среди руин являет зримый возвышенный смысл бытия:

Не так ли, думаю, наш праотец возник?  
Не ходом естества, не чарой волшебства, —  
Внезапно вспыхнувшим понятием Божества  
От плоти хаоса без боли отделился.

(«Руины», 1943)

И в то же время лирический герой Липкина навсегда нагружен памятью о трагедии, которая обжигает даже в самые мирные и уютные моменты жизни:

Мне от снежинки больно:  
Она, меня узнав,  
Звездой шестиугольной  
Ложится на рукав.

(«Белый пепел», 1971)

Этим противоречием Липкин испытывает на прочность различные культурные традиции.

И в первую очередь обнажается слабость традиции рационалистического утопизма, веры в изначальность добра и благотворность прогресса. Вот почему Липкин так саркастичен по отношению к Жан Жаку Руссо:

Красивый сон про то да се  
Поведал нам Жан Жак Руссо.  
Про то, как мир обрел покой  
И стал невинным род людской  
<...>

Жан Жак, а снились ли тебе  
Селенья за Курган-Тюбе?  
За проволокой — дикий стан  
Самарских высланных крестьян?

(«То да се», 1960)

Не заслуживает снисхождения и олимпиец Гёте, заглядывавший в будущее за много веков, но не разглядевший Бухенвальда в окрестностях Веймара:

Дамы внимают советнику Гёте,  
Оптики он объясняет основы,  
Не замечая в тускнеющем свете,  
Что уже камеры смерти готовы.  
Ямы в Большом Эттерсберге копают,

Всюду столбы с электричеством ставят;  
В роще бензином живых обливают  
И кислотою синильной травят.

(«В часе ходьбы от Веймара», 1985)

Здесь надвременность и анахронистичность неоакмеистического образа культуры становится приемом, обосновывающим возможность вины прошлого перед будущим. Беспощадность Липкина относится не столько к конкретным поэтам и философам, сколько к тем культурным постулатам, которые они страстно утверждали и которые легко опроверг страшный опыт XX века. Нет, веру в смысл бытия нельзя построить на таких наивных представлениях, как всеблагий прогресс или изначальная доброта человека.

Не менее жалко выглядят и романтики, традиционно поклоняющиеся безграничной свободе человеческого духа, способной вознестись над временем и властью. Поэма «Литературное воспоминание» (1974) изображает блистательного романтика Багрицкого («Все, что искал он раньше в чудных книгах,/ Он находил в наркомках и комбригах») униженно ищущим покровительства у Ежова, «колдуна-урода», «хозяина-вурдалака», которому еще только предстоит «прославиться» своим палачеством. Впрочем, в финале Багрицкий плачет: «Иль Божий свет опять на миг проснулся/ В незрячем? Иль буран грядущих лет/ Провидит оком голубя поэт?» Комментируя эти строки, Ст. Рассадин отмечает: «... соприкосновение власти и художника, где последний являет разного рода грехи, слабости, заблуждения (включая самое необаятельное из заблуждений — надежду обрести с неправой властью союз, даже, стыдно сказать, подслужиться к ней), может принять и вовсе гротескные черты. И все же это — не союз, а противостояние. Конечно, до той поры, пока художник не перестанет быть художником. Каким-никаким, а провидцем»<sup>1</sup>.

Однако, как мы видели, Гёте и Руссо у Липкина лишены провидческого дара, и вряд ли потому, что они в меньшей степени поэты, чем «незрячий» Багрицкий. Наверное, дело в ином: романтик, несмотря на свою явную, детскую почти что, наивность, обладает интуитивным чутьем к силам хаоса, и он может *почувствовать* больше, чем могли понять мудрые рационалисты. Романтическая позиция не закрывает глаза человеку на присутствие хаоса, на «неизбежный грозный рок» — в этом ее сила, но она же влечет и к признанию, что «В жизни прекрасен лишь хаос,/ И в нем-то и ясность и строй», — и в этом ее слабость. В контексте поэзии Липкина такое признание есть капитуляция культуры, отказ от миссии добывать и утверждать смысл и закон бытия.

<sup>1</sup> Рассадин Ст. Человек, называющий все по имени // Липкин С. Письмена. — С. 10.



Наиболее драматично разворачивается в поэзии Липкина *диалог с библейской традицией*. Библейские архетипы, пластически запечатлевшие концепцию Божественного закона, постоянно актуализируются Липкиным. Но, воскресая, они предстают в предельно оксюморонных обликах. Так, в стихотворении «Моисей» (1967) библейский пророк ведет свой народ «тропкою концентрации, / где ночь бессонна, как тюрьма, / трубой кацализационной, среди помоев и дерьма», а Бог является ему в пламени газoven:

Я шел. И грозен и духовен  
Впервые Бог открылся мне,  
Пылая пламенем газoven  
В неопалимой купине.

А в стихотворении «Богородица» (1956) евангельский миф о рождении Иисуса повторяется, но не в Вифлееме, а в еврейском гетто, и заканчивается расстрелом Марии («не стала иконой прославленной...») и младенца-Христа. Однако несмотря на «вывернутость» евангельского сюжета в кошмаре Холокоста, несмотря ни на что —

...так началось воскресенье  
Людей, и любви, и земли.

Иначе говоря, даже вывернутый и растерзанный, даже уничтоженный евангельский сюжет сохраняет свой духовный смысл. Может быть, потому, что это все равно история о невинной Жертве? об убийстве Сына Человеческого?

Такие оксюморонные перифразы библейских образов и мотивов постоянны у Липкина. В них нет ни капли иронии (даже самой горькой), они серьезны, строги и торжественны. В чем же их смысл? Какой культурный опыт открывает Липкин в библейской традиции?

Библейская традиция не разрешает, а, скорее, обостряет центральное для Липкина противоречие между верой в гармонию и знанием хаоса. Но сама Библия, ее тон и строй воспринимаются Липкиным как пример того же противоречия в его вечной неразрешимости. Ведь что такое Библия, если не рассказ о том, как Божественная истина мира сосуществует с непрекращающимся страданием людей? Но Липкин и спорит с Библией: в его эстетике последняя правда принадлежит не Богу, а тем, кто страдает и погибает по Божьей воле и попусциению.

Показательно, что в цитированном выше стихотворении «Моисей» библейский пророк — не «он», а «я»; и это «мне» открылся Бог, объятый пламенем газовец. Похожее перевоплощение лирического героя происходит в стихотворении «Зола», причем здесь сожжение в печи предстает как рождение бессмертного духа:

Я был остывшею золой  
Без мысли, облика и речи,  
Но вышел я на путь земной  
Из чрева матери — из печи.

(«Зола», 1967)

А рядом — «Подражание Мильтону» (1967), где голос золы, оставшейся от людей, «лагерной пыли», представлен как предельная высота, сопоставимая лишь с той, с которой рассказано о сотворении мира и потерянном рае:

Я — начало рассказа  
И проказа племен.  
Адским пламенем газа  
Я в печи обожжен...

В принципе, позиция Липкина диаметрально противоположна позиции Тарковского: у Тарковского «горение» — знак избранности, трагический знак принадлежности к бессмертному миру культуры; у Липкина — горение, страдание, обреченность «неизбежному грозному року» — это судьба миллионов, большинства по сравнению с выжившим меньшинством, и эта судьба не обеспечивает ни славы, ни бессмертия, она развоплощает человека в золу. Однако у Липкина, как и у Тарковского, миссия культуры неотделима от «скрипучего эха трагедий»: всей своей поэтикой Липкин доказывает, что культура, подобно Библии, может нести смысл существования, может служить вере в гармонию мира, но только если она сохранит память о человеческой «золе», если станет голосом этой золы, тем самым не позволяя смерти окончательно взять вверх над растоптанной человеческой жизнью. Не сила (мудрость рационалистов, свободолобие романтиков), а предельная слабость, беззащитность, смертное родство не с победителями, а с жертвами определяют созданный Липкиным образ культуры: «И если приходил в отчаянье/ От всепобедного развала,/ Я радость находил в раскаянье,/ И силу слабость мне давала». Разворачивание образа культуры вокруг неразрешимого философского противоречия крайне многозначительно: оно выстраивает «мостик» от неоакмеизма к эстетике постреализма, набравшей полную силу в 1980—1990-е годы (см. о ней в гл. IV части третьей).

Несмотря на существенные различия в художественных концепциях, всех трех поэтов — Тарковского, Самойлова, Липкина — отличает тяготение к афористическим формулам, скорее графичному, чем живописному, стилю, парадоксальному, но всегда рельефному, акцентированному интеллектуализму; обязательному стремлению «мысль разрешить». Характерно, что в их творчестве оживают многие жанры из арсенала классицизма (и «архаистов»

XIX века): ода у Тарковского<sup>1</sup>; анекдот (в значении XVIII века) и «пьееса», стихотворная драма малого формата<sup>2</sup> у Самойлова; стихотворное переложение библейской притчи у Липкина. Эти глубоко рационалистические по своей природе формы, как мы видели, сочетаются с образами культуры, вобравшими в себя трагизм, иррациональность, мифологичность, иронию и оксюморонность акмеистической традиции. Парадоксальность этого сочетания, вероятно, можно объяснить тем, что и Тарковский, и Самойлов, и Липкин придают именно образу культуры, взрывающему какие бы то ни было рационалистические рамки, значение закона, управляющего жизнью, обеспечивающего целостность и непрерывность истории. Именно убежденность в значении *культуры как верховного закона бытия* и определяет более или менее сознательную ориентацию этих поэтов на жанрово-стилевую палитру классицизма.

## 1.2. Неоакмеисты-«шестидесятники»

(Б. АХМАДУЛИНА, А. КУШНЕР, О. ЧУХОНЦЕВ)

В отличие от трагедийных и классических Тарковского, Самойлова или Липкина, поэты среднего («шестидесятнического») поколения переместили акмеистическую поэтику в измерение *элегической традиции*: наиболее показательно в данном случае творчество Беллы Ахмадулиной, Александра Кушнера и Олега Чухонцева.

Элегичность этих поэтов не одинакова. При общей, продиктованной элегическим мироощущением, укорененности в зыбком пограничье, на грани минувшего и настоящего, сознательно избранной позиции человека «с головой, повернутой назад» (Кушнер), каждый из них по-разному строит соотношение между этими «двумя полами времени». Во-первых, конечно, каждый из них по-разному конструирует образ прошлого, как правило, совпадающий с образом культуры. Во-вторых, наследуя акмеистической культуре «исторического», предельно внимательного к конкретике, стиля, каждый из них по-разному проецирует глубоко индивидуальный образ культурной традиции на «прозаику» своего времени.

Так, Ахмадулина наиболее близка к романтической элегии: ее зрение сосредоточено на том, как «старинный слог», напор ас-

<sup>1</sup> Одический характер лирики Тарковского отмечен и проанализирован Ларисой Миллер в статье «Герзай меня — не изменюсь в лице» (Миллер Л. Стихи и о стихах. — М., 1996. — С. 94—103).

<sup>2</sup> См. о роли этой жанровой формы у Самойлова в статье С. Чупринина «Давид Самойлов: Сухое пламя» (Чупринин С. Крупным планом. — С. 80—91).

социаций, уходящих, а точнее, уводящих в память культуры, преобразует настоящее, в сущности, пересоздает время по воле вдохновенного поэта. Кушнер с полемической настойчивостью исследует присутствие культурной памяти в самых, казалось бы, незначительных, мимолетных и мелких впечатлениях частного человека, несомного потоком дней: его сюжет — капиллярная связь самого будничного «сегодня» с «вчера», связь в диапазоне от идилии до неуступчивого спора. Чухонцев же, по точному определению И. Роднянской, «смог стать историческим поэтом своей современности, проводником исторического импульса, провиденциального ветра и преисподнего сквозняка, продувающих повседневную жизнь и долетающих до отдаленных эсхатологических пределов. <...> Пища его поэзии — не впечатления, а предвестья»<sup>1</sup>.

В критических статьях о *Белле Ахмадулиной* (р. 1937) своего рода «общим местом» стала мысль о том, что ее близость к кругу «эстранных поэтов» в 1960-е годы объясняется не столько эстетическими, сколько биографическими (она была замужем за Евтушенко) и историческими обстоятельствами: у публицистов-«эстрадников» и у камерного лирика Ахмадулиной был общий враг — рептильная, официозная, безличная эстетика соцреализма. Однако по прошествии лет видно, что Ахмадулина не случайно стала одним из голосов поколения «шестидесятников». Ее эстетика по своей природе была *романтической* — и в этом смысле она действительно ближе к Евтушенко и Вознесенскому, чем к Тарковскому, Самойлову, Липкину, Кушнеру или Чухонцеву. Вместе с тем последовательно выстраивая свой лирический мир в диалоге с мирами культурных традиций, Ахмадулина создала романтический вариант неоакмеизма. В этом же направлении двигались и такие поэты, как Юнна Мориц, Инна Лиснянская, Юрий Левитанский. Так что опыт Ахмадулиной при всей его индивидуальности одновременно обладает и типологической значимостью.

Мы уже отмечали характерный для неоакмеистов старшего поколения мотив нераздельности природы и культуры. Он нередко встречается и у Ахмадулиной, но показательное изменение «огласовки»:

Я вышла в сад, но глушь и роскошь  
живут не здесь, а в слове: «сад».  
Оно красую роз возросших  
питает слух, и нюх, и взгляд.

(«Сад», 1980)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Роднянская И. Б. Стальная водица в небесном ковше // Литературное семилетие. — М., 1995. — С. 171, 167.

<sup>2</sup> Поэзия Ахмадулиной цитируется по сборнику: Ахмадулина Б. Гряда камней: Стихотворения 1957—1992. — М., 1995.

У Ахмадулиной всегда и обязательно «в начале было слово», именно *слово наполняет природу красотой и смыслом*. В цитируемом стихотворении Ахмадулина воскрешает романтические, по преимуществу, ассоциации, окружающие образ «сада»: «Вместились в твой объем свobodный/ усадьба и судьба семьи,/ которой нет, и той садовой/ потерто-белый цвет скамьи./ Ты плодороднее, чем почва,/ ты кормишь корни чуждых крон,/ ты — дуб, дупло, Дубровский, почта/ сердцец и слов: любовь и кровь». При этом поэт четко сознает расхождение между насыщенным культурными ассоциациями словом и бедной реальностью: «И если вышла, то куда/ я все же вышла? Май, а грязь прочна./ Я вышла в пустошь захуданья/ и в ней прочла, что жизнь прошла». Так возникает характерная для романтического сознания оппозиция между миром, созданным магией слова, и реальностью, которая всего лишь «материал» для волшебных трансформаций. Не может быть сомнений в том, какой из миров дóрог и близок поэту. Однако в полном соответствии с романтической традицией лирическая героиня Ахмадулиной не совершает окончательный выбор, а остается «на пороге как бы двойного бытия» (Тютчев):

«Я вышла в сад», — я написала.  
Я написала? Значит, есть  
хоть что-нибудь? Да, есть и дивно,  
что выход в сад — не ход, не шаг.  
Я никуда не выходила,  
Я просто написала так:  
«Я вышла в сад»...

Сама эта концовка стихотворения показательна своей амбивалентностью: с одной стороны, признается хрупкая условность «выхода в сад»; с другой, именно эта призрачное действие («Я никуда не выходила. Я просто написала так...») замыкает текст стихотворения в кольцо — в устойчивую и стабильную структуру, не случайно символизирующую во многих архаических культурах, как, впрочем, и в романтизме, вечность, состояние, прямо противоположное мимолетному и преходящему.

Стихотворение «Сад» вполне может быть прочитано как ключ к эстетике Ахмадулиной, так как во многих других ее текстах прослеживаются аналогичные мотивы.

У Ахмадулиной *Поэт как бы заменяет собой воспетый им мир*: «и высоко над ним/ плыл Пастернак в опрятности и простоте величия». Пастернаку же посвящены и метель, и ручей, ибо их «в иное он вовлек значенье и в драгоценность перевел». А природный мир должен быть прочитан, как книга, на соответствующем культурном языке; если такой культурный язык не найден, то мир остается мертвым и невыразимым: «В окне, как в чуждом букваре, неграмотным ишу я взглядом./ Я мало смыслю в декаб-

ре, что выражен дождем и садом». Зато, когда такой язык найден, отсвет слова лежит на всем: «С тем — через «ять» — сырым и нежным/ — апрелем слившись воедино,/ как в янтаре окаменевшем,/ она пребудет невредима»; «внушала жимолость уму/ невнятный помысел о Прусте»; «Во всем ловлю таинственные знаки,/ то след примечу, то заслышу речь./ А вот и лошадь запрягают в санки./ Коль ты велел («ты» здесь, конечно же, Пушкин. — *Авт.*) — как можно не запречь?» Но и сам Поэт, создавая свои слова, необходимо соотносит их с миром-текстом, окружающим извне, и потому сочинение стихов ни в коем случае не противоположно миру, а, наоборот, посвящено разгадке заложенных в него культурой смыслов, их усилению, актуализации — и только:

В чем наша связь, писания ночные?  
Вы — белой ночи собственная речь.  
Она пройдет — и вот уже ничьи вы.  
О ней на память надо ль вас беречь?  
(«Ночное», 1985)

Несупротивна ночи белой  
неразличимая строка.

<...>

Вдруг кто-то сыщется и спросит:  
зачем при ней всю ночь сижу?  
Что я отвечу? Хрупкий отсвет  
как я должна, я обвожу.  
Прости, за то прости, читатель,  
что я не смыслов поставщик,  
а вымыслов приобретатель  
черемуховых и своих.

(«Вся тьма — в отсутствии, в опале...», 1985)

Этому мирообразу соответствует избранная Ахмадулиной стилизованная тональность. Поэта нередко упрекали и упрекают в манерности. Так, скажем, Б. Сарнов писал:

Ахмадулина ни за что не скажет просто: «Лошадь». Увидев ребенка, едущего на велосипеде, она говорит:

...дита, велосипед  
влекущее, вертя педалью...

Если о человеке надо сказать, что он уснул, она говорит:

...ослабел для совершенья сна...

<...> Желая описать легкую поступь девочки, она сплетает такой прихотливый синтаксический узор:

...пустить на волю локти и колени,  
чтоб не ходить, но совершать балеты  
хожденья по оттаявшей аллее...

Последние строки могут служить самохарактеристикой. «Походку» Ахмадулиной трудно определить каким-нибудь другим глаголом. Стихи ее не «летят», не «спешат», не «маршируют» и уж во всяком случае не «ходят». Они именно «совершают балеты хождения». Поэтическая манера Ахмадулиной более всего напоминает причудливые балетные па. Впрочем, тут правильнее был бы говорить уже не о манере, а о манерности<sup>1</sup>.

Конечно, суровому критику можно было бы напомнить о том, что все приводимые им примеры «манерности» Ахмадулиной на самом деле более чем показательны для приема торможения восприятия, ведущего, по В. Шкловскому, к фундаментальному для искусства эффекту «остранения» привычного и обыденного. Вместе с тем в наблюдениях Сарнова есть своя правота, объясняющая направленность «остранения» у Ахмадулиной. Она действительно целенаправленно трансформирует «ходьбу» в «балетные па»; ее «остранение» полностью противоположно толстовскому: она обнаруживает искусственное — т. е. производное от искусства — за всем тем, что кажется естественным, рутинным и даже природным. Эту важную работу выполняет ее *«манерный» стиль*.

К тому же, в ее стиле всегда присутствует ощутимая самоирония. Наиболее остро она проявляется в стихах, нарочито обращенных к непоэтической, «низкой» новседневности. Ахмадулина сознательно обнажает иронический контраст между «приемом» и «материалом»:

Грипп в октябре — всевидящ, как Господь.  
Как ангелы на крыльях стрекозиных,  
слетают насморки с небес предзимних  
и нашу околдовывают плоть.

\*\*\*

Кривая Нинка: нет зубов, нет глаза.  
При этом — зла. При этом... Боже мой,  
кем и за что наведена проказа  
на этот лик, на этот край глухой?

\*\*\*

Электрик запил, для элегий  
тем больше у меня причин,  
но выпросить простых энергий  
не удалось мне у лучин.

Ирония в этих, как и многих других, аналогичных, стихах Ахмадулиной призвана передать откровенную и обнаженную хрупкость поэтической утопии красоты и счастья, разлитых в мире повсеместно. Обратной стороной этой иронии оказывается трагический стоицизм: поэт пересоздает мир в красоту, вопреки всему страшному, происходящему вокруг: «А ты — одна. Тебе подмо-

<sup>1</sup> Сарнов Б. Время таланта: Портреты и памфлеты. — М., 1983. — С. 347, 348.

ги нет./ И музыке трудна твоя наука —/ не утруждая ранящий предмет,/ открыть в себе кровотоечение звука» («Уроки музыки», 1963); «Слова из губ — как кровь в платок./ Зато на век, а не на миг» («Песенка для Булата», 1972).

Не случайно в лирике Ахмадулиной в сан святых великомучениц возведены Марина и Анна — Цветаева и Ахматова, и многие стихи Ахмадулиной звучат как молитва, обращенная к этим поэтам (особенно в книге Ахмадулиной «Сны о Грузии»):

как будто сохранны Марина и Анна  
и нерасторжимы словесность и совесть.

По поэтической логике Ахмадулиной, всякий настоящий поэт одновременно обладает мифологической силой, ибо наполняет реальность ценностью и значением, и окружен трагическим ореолом, так как создаваемое им или ею мироздание принципиально хрупко и незащищено — таким же, абсолютно незащищенным перед историей и судьбой оказывается и сам поэт, распахнувший свою душу вовне. Как пишет Ахмадулина в стихотворении, посвященном памяти Мандельштама (1967):

Что может он? Он нищ и наг  
пред чудом им свершенной речи.

Гортань, затеявшая речь  
неслыханную, — так открыта  
Довольно, чтоб ее пресечь  
и меньшего усилья быта.

Поэт у Ахмадулиной всегда предстает как оксюморонная фигура: «певец, снабженный кляпом в рот, и лакомка, лишенный хлеба». Творя словом мир, исполненный красоты и любви, поэт всегда создает его для других и никогда для себя. Причем его или ее страдание и боль есть единственный, неизбежно трагический, способ придать прочность этой хрупкой утопии:

Хвалю и люблю не отвергшего гибельной чаши.  
В обнимку уходим — все дальше, все выше и чище.  
Не скаредны мы, и сердца разбиваются наши.  
Лишь так справедливо. Ведь если не наши — то чьи же?

(Стихотворение, посвященное В. Высоцкому, 1980)

Эта трагическая плата за поэзию проступает и в постоянном для Ахмадулиной мотиве муки, пытки творчеством: «Я измучила упряжью шею./ Как другие несут письма — / я не знаю, нет сил, не умею,/ не могу — отпустите меня». («Это я...», 1967). Как отмечал С. Чупринин, «трагически... в трепетный и теплый мир Ахмадулиной вступает тема творчества и неотлучная от нее тема немоты. Немоты, если можно так выразиться, “физиологической”, немоты страха: ведь каждый звук, чтоб быть верным, должен быть



обеспечен болью, и надо загодя накапливать муки, дабы свершилась “казнь расторжения горла и речи”<sup>1</sup>.

Ахмадулина не скрывает страха перед трагической миссией поэта. Она предпочитает роли «человека-невелички» («Это я — человек-невеличка, всем, кто есть, прихожусь близнецом...»), светской дамы, подруги всех своих друзей или, в крайнем случае, плакальщицы и послушницы в храме погибших поэтов. Но «привычка ставить слово после слова» превращается в «способ совести» — «и теперь от меня не зависит».

*Александр Кушнер* (р. 1936) переводит коллизии Ахмадулиной в план психологического реализма. И там, где у Ахмадулиной звучали романтические ламентации, у Кушнера звучит строгий мотив стоицизма. Точно об этом сказал Иосиф Бродский: «Поэтика Кушнера, говоря коротко, поэтика стоицизма, и стоицизм этот тем более убедителен и, я бы добавил, заражающ, что он не результат рационального выбора, но суть выдох или послесловие невероятной напряженной душевной деятельности»<sup>2</sup>. Кушнеровский стоицизм абсолютно не романтичен, а, скорее, прозаичен. В отличие от Ахмадулиной, Кушнер сознательно избегает трагической позы и интонации («трагическое мирозерцанье тем плохо, что оно высокомерно...»). Он не разделяет ахмадулинской веры в способность поэзии пересоздавать мир. Мироздание, по Кушнеру, выглядит холодным, лишенным опеки высших сил. Мотив экзистенциального одиночества, как бы продолжающий мотивы лирики И. Анненского, звучит у Кушнера с редким постоянством: «...но бога не было вверху,/ Чтоб оправдать тщету земную. <...> Соломки не было такой,/ Чтоб, ухватившись, задержаться», — это из сборника «Приметы» (1969). А вот из книги «Таврический сад» (1984): «Как в мире холодно! Метель взбивает пену./ Не возвратит никто погибшего стиха»; «...но так же нет защиты./ И коллет тот же луч, и дышит та же тьма»; «человек недоволен: по-прежнему плохо со смыслом/ жизни; нечем помочь человеку...» Если в ранних стихах еще звучала надежда найти смысл бытия в повторах, в некоем надысторическом ритме, пронизывающем времена («Два наводнения, с разницей в сто лет,/ Не проливают ли какой-то свет/ На смысл всего?»), то позднее, в 1970-е и 1980-е годы, повторяемость воспринимается Кушнером как знак безнадежности: «А воз и ныне там, где был он найден нами./ Что делать? Вылеплен так грубо человек. Он не меняется с веками... Известно каждому, что входит в ту поклажу./ Любоначалие, жестокость, зависть, лесь...»; а поиски высшего смысла бытия пресе-

<sup>1</sup> *Чупринин С.* Белла Ахмадулина: я воспою любовь... // Крупным планом. — М., 1983. — С. 184.

<sup>2</sup> *Бродский И.* Форма существования души // Избранное. — СПб., 1997. — С. 4. В дальнейшем все цитаты из стихов Кушнера приводятся по этому изданию.

каются с нескрываемым раздражением: «Где же смысл? Нету смысла. Без паники!/  
Еще раз — разговор ни о чем!»

Однако трезвое знание о безнадежности мироустройства не вызывает у Кушнера отчаяния. У редкого современного поэта так часто и так искренне, как у Кушнера, звучат пастернаковские ноты восторга перед чудом жизни. Бога нет на небесах, но зато Он есть «там, где ты о нем подумал, —/ над строкой любимого стиха, и в скверике под вязом,/ И в море под звездой <...> И может быть, ему милее наши дни,/ чем пыл священный тот, — ведь он менялся с нами». «Смысла нет», «нечем помочь человеку», но «зато хорошо со скворцом и сиренью, которая шапкой нависла и в лицо ему дышит безгрешно, бездумно, свежо». Человечество не становится лучше, и никакие усилия культуры не в состоянии уменьшить власть дикости и зла, но в этой безнадежности суть единство культуры и истории: «Иначе разве бы мы древних понимали?/  
Как я люблю свои единственные дни!/  
И вы не сдвинули, и мы не совладали/  
Средь споров, окриков, вражды и толкотни».

Такая поэтическая логика глубоко характерна для Кушнера. Принципиально избегая глобальных ответов на «проклятые вопросы», принимая экзистенциальное одиночество и холод мироздания как данность, Кушнер, иной раз с дидактической назидательностью, *настаивает на превосходстве жизни над ее смыслом* (по его убеждению, заведомо мнимым либо вовсе отсутствующим). Стоицизм Кушнера строится на двух, на первый взгляд, противоположных основаниях. С одной стороны — «чудо жизни», представляющее в «мимолетностях» повседневности и природы: «какое счастье, благодать/  
ложиться, укрываться,/ с тобою рядом засыпать,/ с тобою просыпаться!»; «Но как набраться храбрости такой,/ чтоб объявить, что радость — под рукой,/ наперекор сновидцам знаменитым!»; «О до чего ж эта жизнь хороша и сладка,/ шелка нежней, бархатистого склона покатаей!» Каждый пустяк, мелочь, деталь, выхваченные «пристальным зреньем с ощущеньем точности в глазу», даруют «предметную связь с этим миром». Вот, скажем, кушнеровский гимн скатерти:

Скатерть, радость, благодать!  
За обедом с проволочкой  
Под столом люблю сгибать  
Край ее с машинной строчкой.  
Боже мой! Еще живу!  
Все могу еще потрогать  
И каемку и канву,  
И на стол поставить локоть.  
Угол скатерти в горсти.  
Даже если это слабость,  
О бессмыслица, блести!  
Не кончайся, скатерть, радость.

«Вечность — это расширение всех мимолетностей земных» — под этой формулой Кушнера подписался бы и Набоков.

С другой стороны — *безнадежности мироустройства противоположны искусство, творчество, прежде всего потому, что именно они вносят в мир «строй»: «Чему стихи нас учат? Строю./ Точнее, стройности. Добру».* Кушнер воспринимает это противостояние достаточно драматично: «Потому и порядок такой в столе,/ чтобы оползень жизни сдержать,/ так сажают кустарник на слабой земле/ и воюют за каждую пядь». А дальше в этом же стихотворении из сборника «Письмо» (1974) появятся «те же трещины, та же борьба», похожий «на изрытую землю» черновик, героически-отчаянное «дальше некуда нам отступать», «твой последний плацдарм и рубеж» — «под лампой на тесном столе». Тот же семантический ряд возникает и в других поэтических манифестах Кушнера: «Но силы нужны и отвага/ сидеть под таким сквозняком!/ И вся-то защита — бумага/ да лампа над тесным столом»; «Стихов дорогое убранство,/ их шепот, и говор и спесь —/ клочок золотого пространства,/ тобой отвоеванный здесь./ Не столько у вечности, сколько/ у выпуклой этой страны,/ где Кама, и Лена, и Волга —/ и те, посмотреть, не видны». Такое нагнетание военной риторики редкостно для неоакмеизма, и для Кушнера в особенности. По-видимому, все дело в остроте конфликта между искусством и бытием, а точнее, между творчеством и Россией как мощной, самой историей выкованной, метафорой экзистенциальной заброшенности. Как отмечал Д. С. Лихачев, в хронотопе поэзии Кушнера памятные места русской культуры неизбежно трагедийны и потому органически включены в ряд древних архетипов смерти: Черная речка в поэтическом мире Кушнера непосредственно вливается в «Стикс, Коцит и Ахеронт».

Но из чего складывается та угрожающая стихия, от которой поэт заслоняется листом бумаги? Не из тех ли деталей «таинственного бытия», которые он воспевает в своих одах «мимолетностям»? «Я драм боюсь, Эсхил./ Со всех сторон обступят,/ обхватят, оплетут, как цепкою лозой,/ безвыходные сны, бесстыдные невзгоды,/ бессмертная латынь рецептов и микстур...» Недаром Кушнер настаивает на том, что родство с мирозданием оплачивается в первую очередь страхом, сознанием собственной малости, уязвимости, беззащитности: «Жучок, товарищ мой,/ зазорный брат забытый,/ засунутый бог весть в какую пыль,/ сухой, запуганный, — задет слепой твоей обидой,/ что вижу? Голый страх, защитный страх живой.../ Не память, не любовь,/ не жажда приключений/ роднит живущих нас,/ не поиски добра,/ а страх, бессмертный страх...»

Противоречие очевидно, а главное, Кушнер и не пытается его скрыть: его лирический герой одновременно причастен и ха-

осу повседневности и высокому строю искусства — и в равной мере дорожит «веком и мигом», уверенный, что между ними «особенной разницы нет». Он не выбирает между ними. Он пытается уравновесить одно другим. Он разрушает антитезу, его интересует связь.

*Создаваемый Кушнером образ культуры принципиально открыт для повседневной «прозаики», демонстративно не торжествен, не героичен, не абсолютен.* Символ пророческой, мессианской роли поэта — шестикрылый серафим, появляясь посреди ленинградской квартиры, поражает у Кушнера своей неуместностью: «Он встал в ленинградской квартире, / расправив среди тишины / шесть крыл, из которых четыре, / я знаю, ему не нужны. / Вдруг сделалось пусто и звонко, / как будто нам отперли зал. / — Смотри, ты разбудишь ребенка! — / Я чудному гостю сказал». Императивная героиня, завещанная русской культурой, встречает у лирического героя Кушнера неприятие и отторжение: «Жить надо... — / в дневнике есть запись у Толстого, / Как если б умирал ребенок за стеной. / Жить надо на краю... чего? Беды, обрыва, / отчаянья, любви, все время этот край / держа перед собой, мучительно, пытливо, / жить надо... не могу так жить, / не принуждай!» Откуда такая вспышка раздражения против Толстого? Вероятно, дело в том, что выставленная на край бездны, лишенная контакта с прозаическими «милолетностями», культура становится догмой, высокомерной «диктатурой совести» над душой частного человека — т. е., в конечном счете, формой несвободы. Права И. Роднянская, которая еще в 1970-е годы писала о том, что Кушнер «воскресил для нашей поэзии “частного человека”, столкнув его конечную участь с необозримым культурно-историческим, географическим и космическим пространством»<sup>1</sup>. Именно с позиции «частного человека», ждущего от культуры реальной помощи, а не очередного окрика или, того хуже, унижения, Кушнер «предъявляет культуре счет, который та не в силах оплатить»<sup>2</sup>.

Кушнер лелеет иной образ культуры, насквозь прозаический, не отъединенный от быта, а сплетенный с ним нерасторжимо:

Эти вечные счета, расчеты, долги  
И подсчеты, подсчеты.  
Испещренные цифрами черновики.  
Наши гении, мученики, должники.  
Рифмы, рядом — расчеты  
<...>  
Эта жизнь так нелепо и быстро течет!  
Покажи, от чего начинать нам отсчет,

<sup>1</sup> Роднянская И. Б. Поэт меж ближайшим и вечным // Художник в поисках истины. — М., 1989. — С. 148.

<sup>2</sup> Там же. — С. 161.

Чтоб не сделать ошибки?  
Стих от прозы не бегает, наоборот!  
Свет осенний и зыбкий.

<...>

Все равно эта жизнь и в конце хороша,  
И в долгах, и в слезах, потому что свежа!  
И послушная рифма,  
Выбегая на зов, и легка, как душа,  
И точна, точно цифра!

*Причастность суетной стороне существования, ненадмирность поэзии служит для Кушнера доказательством ее истинности и точности. Истинности, потому что поэту не понаслышке знакомо то неизбежное бытовое присутствие страха бездны, преследующее кушнеровского частного человека — идеального читателя («Снова дикая кошка бежит по пятам, приближается время платить по счетам, все страшней ее взгляды...»). Точности, потому что соседство с цифрой не может не бросить ответ на стихи, переводя идею «долгов» в иное измерение, но не лишая ее конкретной, неуступчивой определенности. Точность — это у Кушнера синоним честности, строгости к самому себе. Вот почему он (в гораздо более позднем стихотворении) воскликнет: «Поэзия, следи за пустяком,/ сперва за пустяком, потом за смыслом».*

Память культуры у Кушнера решительно противоположна утопии золотого века, и погружение в ее глубины ни в коем случае не сулит облегчения от вседневных забот. Наоборот, Кушнер последовательно обывляет образ культуры. Он вступает в диалог с Державиным, глядя на его солонку. Он дорожит открытием, что «вся Троя — с этот дворик, вся Троя — с эту детскую площадку...» Он клянется: «я б отдал многое, чтоб разглядеть в упор, допустим,/ римлянина письменный прибор». Он пишет стихи об очках Зошенко, о сахарнице Лидии Гинзбург, равно как о серванте минского производства как о фрагментах культуры своего поколения и о «чужих мерседесах» как о символах незнакомой культуры, оформляющих все те же, что и всегда, «проблемы с мирозданьем». «Говорю тебе: этот пиджак/ будет так через тысячу лет драгоценен,/ как тога, как стяг крестоносца, утративший цвет./ Говорю тебе: это очки. Говорю тебе: этот сарай.../ Синеокого смысла пучки, чудо, лезущее через край». Кушнер действительно умеет передать вкус и интонацию целой культуры через мелочь, пустяк, завитушку. Так, например, блестящее стихотворение «Воспоминание» (1979), лаконически-сдержанный портрет трагедии целого поколения русских интеллигентов построен на «детальке» мемуарного или документального стиля — кратком, почти канцелярском, предварении в скобках будущей судьбы эпизодического персонажа:

Н. В. была смешливою моей  
подругой гимназической (в двадцатом  
она эс-эр, погибла), вместе с ней  
мы помню шли весенним Петроградом  
в семнадцатом и встретили К. М.,  
бегущего на частные уроки,  
он нравился нам взрослостью, и тем,  
что беден был (повешен в Таганроге)...

В итоге последовательного развертывания этого микроэлем. зн-та «чужого стиля» поверх прямого плана на ситуации из повседневной жизни умных и чистых молодых людей начала века складывается картина, схожая с финалом шекспировской трагедии — с грудой трупов посреди сцены. К концу стихотворения конфликт между этими двумя планами нарастает почти до точки взрыва — но ни взрыва не происходит, ни облегчения не наступает: «...и до сих пор я помню тот закат,/ жемчужный блеск уснувшего квартала,/ потом за мной зашел мой старший брат/ (расстрелянный в тридцать седьмом), светало...»

Так у Кушнера всегда или почти всегда<sup>1</sup>. *Открывая культуру для прозы жизни, Кушнер лишает этот мир статуса убежища от бедствий истории и хаоса бытия.* Он делает культуру уязвимой, но тем самым он добивается эффекта, который ему важнее преодоленных противоречий с временем: живой, конкретной, тактильной связи с другим (временем, поколением, человеком, опытом). В одном из самых знаменитых своих стихотворений «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» (из сборника 1974 года «Письмо») Кушнер острее, чем где бы то ни было, выразил этот пафос связи, ни в коем случае не преодолевающий трагизм существования, а размыкающий его обоюдно — в бесконечность культурной памяти для настоящего и в бесконечность настоящего для культурных памятников прошлого. Из этой нервной и тревожной связи и складывается вечность, по Кушнеру:

Пойдем же по самому краю  
Тоски, у зеленой воды,  
Пойдем же по аду и раю,  
Где нет между ними черты,  
Где памяти тянется свиток,  
Развернутый в виде домов,

<sup>1</sup> Ср. анализ финала вышеприведенного стихотворения «Эти вечные счета, расчеты, долги...», сделанный И.Роднянской: «...ответа не слышится, ответ не добыт, но есть манящий обнадеживающий намек на самую возможность ответа — “послушная рифма”, чудо сложения стихов, как знак того, что все пласты жизни “в конце” в конечном счете сопрягутся, срифмуются (с живой неправильностью Кушнер, лжкуюше провозглашая точность рифмы, на самом деле дает ассонанс: «рифма—цифра»)» (*Роднянская И. Б. Поэт меж ближайшим и вечным.* — С. 153).

И столько блаженства и пыток,  
Двузначных больших номеров  
<...>

Твою ненаглядную руку  
Так крепко сжимая в своей,  
Я все отодвинуть разлуку  
Пытаюсь, но помню о ней...

И, может быть, это сверканье  
Листвы, и дворцов, и реки  
Возможно лишь в силу страданья  
И счастья, ему вопреки!

Формы этой связи — самодостаточной, не разрешающей, а скорее, подчеркивающей извечный конфликт между частным человеком и холодом мира — у Кушнера многообразны и изменчивы. Начинает он (в стихах 1960-х годов, сборники «Первое впечатление», 1962; «Ночной дозор», 1966; «Приметы», 1969) с радостного узнавания цитаты в повседневности, в «мимолетностях»: «Мой сад с каждым днем увядает»./ И мой увядает! И мой!» Пестрая и не слишком гармоничная жизнь сознательно (стоически!) подгоняется под культурный канон: «И ты не дремлешь, друг прелестный,/ а щеки vareжками трешь. <...>/ И я усилю привычным/ вернуть стараюсь красоту/ домам и скверам безразличным,/ и пешеходу на мосту./ И нропускаю свой автобус,/ и замерзаю весь в снегу,/ но жить, покуда этот фокус/ мне не удался, не могу».

Позднее возникает сомнения в правомочности этой стратегии: такой путь нацелен на облегчение сегодняшней драмы, такой подход высокомерно игнорирует самостоятельное значение «прозаики», подменяя ее уже преодоленной в искусстве болью прошлого: «Но совестно играть в печаль чужую». Новый вариант возникает у Кушнера в стихах 1970-х годов (сборники «Письмо», 1974; «Прямая речь», 1975; «Голос», 1978): точкой отсчета здесь становится опыт повседневности, именно он проецируется на культурную память. Так, Кушнер, конечно, знает о трагическом значении «советского периода» в жизни и смерти Блока, но его не может не *радовать* тот факт, что Блок «захватил/ другую эпоху, ходил/ за справками и на собрание. <...> / Дежурства. Жилплощадь. Зарплата./ Зато — у нас общий язык. Начну предложение — он вмиг/ поймет. Продолжать мне не надо». Искомая связь возможна даже через убогий советский «новояз». Более того, связь тем ощутимей, когда она зияюще отсутствует. Так, в стихотворении «Посещение» предпринимается попытка разыграть на материале собственной судьбы пушкинское «Вновь я посетил...»: «Я тоже посетил/ ту местность, где светил/ мне в молодости луч...» Однако результат прямо противоположный — ничто не воскресает, все умерло бесповоротно: «И никаких примет, и никаких следов./

И молодости след растаял и простыл. <...> Неузнаваем лик земли —/ и грустно так, как будто сполз ледник,/ и слой нарост на слой...» Однако тем значительнее финал стихотворения, вопреки разрушению перекликающийся с финалом пушкинского шедевра. У Кушнера «Здравствуй, племя, младое, незнакомое» добывается заново и оплачивается незаемной горькой ценой: осознанием уничтожения как парадоксальной формы связи между поколениями<sup>1</sup>:

И знаешь: даже рад  
Я этому: наш мир —  
Не заповедник; склад  
Его изменчив; дыр  
Не залатать; зато  
Новехонек для тех,  
Кто вытащил в лото  
Свой номер позже нас,  
Чей шепоток и смех  
Ты слышишь в поздний час.

В стихах 1980-х и 1990-х годов (сборники «Таврический сад», 1984; «Дневные сны», 1986; «Живая изгородь», 1988; «Ночная музыка», 1991; «На сумрачной звезде», 1994; «Из новых стихов», 1996) происходит переосмысление самой культурной традиции: она все более последовательно осознается Кушнером не как идеальный мир чистых гармоний, а как опыт «прозаики», мелочей, страстишек, дрязг и мимолетных прозрений, отпечатавшийся навеки в архетипических образах, сюжетах, фразах. В сущности, опять-таки происходит узнавание повседневного в вечном, но уже окрашенное холодноватым скепсисом и иронической горечью: «Если правда, что Чехов с Толстым/ говорили впервые в пруду,/ по колению в нем стоя,/ то как же Господь ерунду/ обожает. <...> Это в чеховском было рассказе уже./ И, наверное, Бог, улыбаясь, прозаик в душе. <...> Мир мелочей,/ перетянутых в талии платьев,/ палящих лучей, золотых головастика... Бог/ разговором задет, не уверен,/ есть общая мысль у него или нет?»

Элегичность *Олега Чухонцева* (р. 1938), напротив, лишена какой бы то ни было холодности, поскольку *окрашена в эсхатологические и трагедийные тона*. Он явно соединяет культурологическую конкретность неоакмеизма с традициями русских «скорбников» — Лермонтова, Баратынского, Случевского, Сологуба, Блока, Ходасевича. Из собственно акмеистического наследия наиболее близкими ему оказываются И. Анненский и отчасти Вл. Нар-

<sup>1</sup> Эта философия явственно перекликается с романом Битова «Пушкинский дом», написанным раньше, чем кушнеровское «Посещение» (сборник 1978 г.), и безусловно известным поэту.



бут. Мотивы пустоты, заброшенности в бытие, хаоса истории и современности, смерти как «вещества существования» звучат в лирике Чухонцева с редким постоянством: «Я потрясен — какой разброд,/ а толку нет — какие толки... а вдруг все сущее вокруг/ предмет нелепой печатки?» (1965)<sup>1</sup>; «...и такая вокруг пустота,/ что хоть криком кричи в мирозданье» (1965); «Нету выбора./ О, как душа одинока» (1967); «Век отбилсь от рук» (1968); «какое б ни было житье, —/ единый коридор, одна дорога:/ до врат Дахау, до престола Бога,/ до вернисажа. Каждому свое!» (1969); «— Уюта нет? Покоя нет? — А если — жизни нет» (1971); «но в глубине провалов,/ в глазницах, где набрякли небеса,/ я вижу только два белка кровавых/ и дыбом в них подъятые власа» (1975); «... запланированный хаос/ был то, чем все вокруг живут,/ был жизнью всех, а уж она-то/ воистину как Страшный суд/ пытала, ибо и расплата/ несправедна...» (1980); «Все деятельней панорама ударных строек сатаны» (1985). Этот мрачный взгляд укоренен в исторической памяти, она у Чухонцева уравнивает прошлое и настоящее. Одни и те же мотивы вырождения, остановленного времени или устремленного назад в доисторию, к ящерам, объединяют у Чухонцева его исторические баллады и монументальные фрески, запечатлевшие ужас современной ему истории, «неустрой коммунальной эпохи». Если Кушнер предлагал читателю пройтись вдоль Мойки, освященной именем Пушкина, то Чухонцев приглашает на прогулку по Бутырскому валу, и тюремные ассоциации, окружающие этот пейзаж, переносят акцент на архетипическую для русской культуры трагедию несвободы поэта:

Пойдем по Бутырскому валу и влево свернем  
по улице главной дойдем до Тверского бульвара,  
где зоркий молчит, размышляя о веке своем,  
невольник чугунный под сенью свободного дара.

Для Чухонцева вполне органичны метафоры, соединяющие память об исторических трагедиях с самыми невинными деталями дня сегодняшнего: «Были сумерки длинные, как были длинные/ списки выбывших при Иоанне Четвертом» («Superego», 1967) или: «И снег опричный/ замедает с головой/ тупик кирпичный,/ переулок Угловой» («Баллада о реставраторе», 1967) — показательно, что эти цитаты взяты из стихов, сюжетно не соотносимых с веком Ивана Грозного. «У, татарская Русь, самодурство и барство <...> Время темно и неисповедимо: рано ли — все равно, поздно ли — все едино», — это из стихотворения 1967 года. А через год Чухонцев напишет стихотворение «Репетиция парада» («за несколько месяцев до события предсказавшее ввод в Пра-

---

<sup>1</sup> Все цитаты из стихов О. Чухонцева приводятся по книге: *Чухонцев О. Проходящий пейзаж: Стихотворения и поэмы.* — СПб., 1997.

гу 1968 года советских танков», как отмечает И. Роднянская<sup>1</sup>), в котором танк «как яшер ступал», и над шествием витали призраки «азиатской нашей свободы», Страшного суда, Страх и Стыда (именно так — с заглавных букв!). Возникающий образ здесь простирается через всю русскую историю, окрашивая всю ее (а не только советский период) в дьявольские краски:

От сарматских времен на один полигон  
громыхают колеса на марше.  
Эка дьявольский труд — все идут и идут  
и проходят все дальше и дальше.  
Вот и рокот пропал в полуночный провал.  
Тишина над Кремлевской стеной.

Именно на этом фоне, понимая советскую «катастрофику» как апофеоз русской исторической традиции, Чухонцев строит свой образ культуры. В центре его внимания оказываются «отщепенцы», изгои, персонажи, сознательно или невольно выпавшие из своего времени: «диссиденты» Курбский и Чаадаев, «питух и байбак» Дельвиг, «охальник» Барков, «безумцы» Батюшков и Апухтин. И. Роднянская напомнила в процитированной статье, какую бурю возмущения, «репрессивную идеологическую кампанию, вылившуюся в негласный запрет на публикацию его [Чухонцева] стихотворений»<sup>2</sup>, вызвало появление в печати «Повествования о Курбском» (1967, онубл. в 1968-м). Гнев охранителей (Г. Новицкий, А. Ланщиков, П. Выходцев, Вал. Сорокин, секретарь ЦК ВЛКСМ С. Павлов) был понятен: Чухонцев откровенно занял «антипатриотическую» позицию, оправдав и прославив «измену» Курбского как крайнюю, вынужденную, форму выражения свободы:

Чем же, как не изменой, воздать за тиранство,  
если тот, кто тебя на измену обрел,  
государевым гневом казня государство,  
сам отступник, добро возводящий в порок?

При этом лирический герой стихотворения декларирует свое родство с изменником: их сближает общая «чаша слез и стыда», безысходное знание исторической судьбы («нет спасенья от пагуб и пыток, все острее тоска, и бесславы и тьма»), а главное — «малый избыток оскорбленной души и большого ума».

В стихотворении «Чаадаев на Басманной» (1967) грань между лирическим «Я» и историческим персонажем еще более размыта. Внутренний монолог «государственного безумца» лишен какого бы то ни было обрамления и воспринимается как монолог лирического героя. Единой философской почвой оказывается «идея

<sup>1</sup> Роднянская И. Опыт словарной статьи об Олеге Чухонцеве // Литературная учеба. — 1998. — № 2. — С. 11.

<sup>2</sup> Там же. — С. 10.

раздвоенности бытия», бремя внутренней свободы под гнетом внешней неволи: «когда бы знать, зачем свободой/ я так неволь-но дорожу,/ тогда как сам я — ни йотой/ — себе же не принадле-жу». Но финальный выбор делается в пользу свободы, оплаченной изоляцией, непринадлежностью к своему времени, полным и бес-поворотным одиночеством:

Да, что я, не в своем рассудке?  
Гляжу в упор и злость берет:  
ползет, как фарш из мясорубки,  
по тесной улице народ.

Влачит свое долготерпенье  
к иным каким-то временам,  
А в лицах столько озлобленья,  
что лучше не встречаться нам.

Стихи же о «безумцах» — Апухтине (1975) и Батюшкове (1977) — ставят «верхний» предел этой свободе. С одной стороны, безумцы у Чухонцева предельно счастливы — они освобождены от горького знания, они полностью отделили себя от мучительной реальности, «от произвола родин и слепоты времен», их место оби-тания — небеса: «А еще говорят, что безумье чумно,/ что темно ему в мире и тесно./ А оно не от мира сего — вот оно —/ однодум-но, блаженно, небесно»; «Где ты, Батюшков, был, где всю жизнь пропадал? —/ В небесах, говорит, в небесах». С другой стороны, Чухонцев жестко уравнивает безумие, а точнее, полное преодоле-ние реальности, полное замыкание внутреннего мира от всех «внеш-них раздражителей», со смертью, с небытием: «И какой бы доро-гой к Последним Вратам/ ни брели мы, как космос ни труден,/ все мы здесь — а они уже жаживо там,/ где мы только не будем».

Отсюда выбор его лирического героя: свобода «отщепенца» («где видимость царит, и правят мнимости,/ стоишь как неликвид, но в высшей милости»), но при условии непрерывного болевого кон-такта с хаотическими силами истории и повседневности. Послед-нее условие настолько существенно для Чухонцева, что оно офор-милось в своеобразном анти-«Памятнике»:

И уж, конечно, буду не ветлою,  
не бабочкой, не свечкой на ветру.  
— Землей?  
— Не буду даже и землюю,  
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.  
— А дух?  
— Не с букварем же к аналою!  
Не бабочкой, не свечкой, не ветлою —  
я весь умру. Я повторяю: весь.  
А божий дух?  
— И Бог не там, а здесь.

Как устоять на этой грани? Какой ценой оплачивается этот выбор? И к каким результатам он приводит?

В одном из стихотворений Чухонцева есть загадочная строчка: «Развоплощенность — это путь свободы» («Бывшим марш-рутом», 1971). Выразительной иллюстрацией к этому тезису может послужить другое стихотворение того же года, состоящее из одной строчки текста: «Так много потеряно, что и не жаль ничего!» — и девяти строчек отточий. Здесь «потерян» сам текст стихотворения, но, задав «ноту» первой строкой, поэт тем самым смоделировал принципиальное для него сочетание свободы (дарованной в данном случае читателю) и утраты, развоплощенности. Связь с реальностью у Чухонцева осуществляется через утрату: болезненно переживая утраты, лирический герой Чухонцева одновременно наращивает свободу, неотделимую в его понимании от одиночества, и осознает ценность утраченного в масштабе большем, чем масштабы повседневности и даже истории. Сам поэт определяет эту свободу так: «Но есть и другая свобода невечному вечным воздать...» Более того, ценность к чему-то реальному у Чухонцева приходит только в момент, когда это «что-то» не только перестает существовать, но и воспринимается как утраченное навсегда. На этом эффекте утраты, дарующем свободу и возвращающем утраченному истинную ценность, построены многие сочинения Чухонцева: от поэмы «Однофамилец» (1976, 1980), в которой человек возвышается до трагикомического, но тем не менее экзистенциально значимого бунта, ошарашенный «чувством собственной пропажи», до пронзительного двустушия:

во сне я мимо школы проходил,  
и выдержать не в силах — разрыдался.

(1976)

Возможно, наиболее пластически выразительно этот «эффект утраты», найденная Чухонцевым формула свободы/зависимости воплощена в стихотворении «...И дверь впотьмах привычную толкнул...» (1975). В странном сне лирический герой попадает на «скорбный сход», где видит своих умерших отца и мать. Однако страна смерти предстает поразительно живой. Стол, за которым сидят умершие, ломится от яств, описанных с акмеистической сочностью: «и я окинул стол с вином, где круглый лук сочился в заливном, и маслянился мозговой горошек...» На лице матери проступает страх вернуться назад, в жизнь: «как будто жить грозило ей — а ей так не хотелось уходить обратно...» Отец таинственно отвечает на слова сына о том, что они всего лишь призраки и не могут быть вместе с ним: «Не говори, чего не можешь знать — / услышал я, узнаешь — содрогнешься». А умершие выглядят подлинно счастливой семьей там, за порогом смерти: «Они

сидели как одна семья,/ в одних летах отцы и сыновья...» Насыщенность образа смерти знаками жизни, намеки отца на то, что настоящая смерть совершается при жизни, а подлинная жизнь начинается после смерти, — все это втягивает читателя в ситуацию утраты ценности жизни — эта ситуация не описывается, не анализируется, а передается суггестивно через атмосферу сюрреалистического видения. Сталкиваясь с ситуацией, когда смерть выглядит более ценностно значимой, чем противоположная ей жизнь, герой Чухонцева, в соответствии с его поэтической логикой, возможно, впервые чувствует ценность своего существования и ответственность за то, что он может противопоставить смерти, т.е., иными словами, обретает свободу как ответственность через знание смерти как предельного развоплощения. Формула «развоплощение — это путь свободы» здесь становится почвой для радикальной экзистенциальной переоценки:

Глаза поднял — а рядом никого,  
ни матери с отцом, ни поминанья,  
лишь я один, да жизнь моя при мне,  
да острый холодок на самом дне —  
сознание смерти или смерть сознанья.

И прожитому я подвел черту,  
жизнь разделил на эту и на ту,  
и полужизни опыт подытожил:  
та жизнь была беспечна и легка,  
легка, беспечна, молода, горька,  
а этой жизни я еще не прожил.

*Принцип свободы/зависимости через утрату у Чухонцева распространяется и на культурную историю.* Так, в стихотворении 1996 года «А в соседнем селе родились молодые старухи...» воссоздается ситуация полной утраты исторической и культурной памяти народа: «память стесало, как руки...» Но именно в этой ситуации утраты и развоплощения приходит момент свободы творчества и парадоксального возрождения утраченных ценностей, причем именно как чистых ценностей, как чего-то иррационально значимого, хотя и непонятно почему и чем значимого: «Вот разжиться пойдешь творожком откидным и такого/ неонаслушаешься — Гильфердинг бы заслушаться мог./ Ничего-то не умерло, я вам скажу, если «Слово/ о полку» из заплачки окликнет — какой там творог!/ А как песню завоют — и с вилами выйдут столетья,/ и таким польхнет, что земля под ногами горит,/ дом забудешь и сон, и цветут на полях междометья,/ а попробуй прочесть — то ли бред, то ли чистый санскрит».

Конечно, такой путь свободы убийствен для лирического героя, который за каждый гран свободы платит утратой чего-то дорогого и близкого, притом что боль от этой утраты возрастает с

каждым новым шагом. Но это путь, который практически воплощает идею ответственной связи с утраченной культурной традицией и восстанавливает эту память ценой неподдельной боли. Сам же поэтический ход: иррациональное возрождение утраченного из точки абсолютного и предельного развоплощения — станет одной из важнейших стратегий художественного сознания в искусстве 1980 — 1990-х годов.

## 2. «Мовизм» Валентина Катаева

Сюжет творческой судьбы Валентина Катаева (1897 — 1986) причудлив и таит в себе много секретов. Любимый ученик Бунина, впитавший в себя уроки бунинской наблюдательности и пластики слова. Увлеченный репортер нервных советских пятилеток, автор романа «Время, вперед!» и новости «Белеет парус одинокий», которые стали классикой соцреализма. Человек, постоянно оказывавший поддержку изгоя Мандельштаму, в конце 1930-х подписывавший нисыма в защиту арестованного Заболоцкого, а потом, в 1956-м, без раздумий подписавший печально знаменитое письмо редакции «Нового мира» с отказом печатать «Доктора Живаго». Автор сервильных речей на всякого рода официальных совписовских радениях и едкой критик советского масскульта, не щадивший и мэтров соцреализма<sup>1</sup>.

Определенный сдвиг в творческом поведении Катаева стал намечаться уже с началом «оттепели». На Втором съезде писателей он произносит очередную угодливую речь. В 1955 году становится номенклатурной фигурой — назначается главным редактором нового журнала «Юность». В 1958 году шестидесятилетний Катаев вступает в КПСС.

И в то же время он создает атмосферу высокой творческой взыскательности в «Юности», отыскивает молодые таланты, жестко учит и выпускает в жизнь целую плеяду поэтов и прозаиков, чьи произведения значительно повышают планку художественной культуры. Время от времени у Катаева вырываются очень жесткие высказывания об уровне современной литературы.

В эти же годы в творчестве самого Катаева ощущается какое-то смятение. Слово но инерции, он занолняет «лакуны» в задуманной эпопее «Волны Черного моря» — помещая между новостью «Белеет парус одинокий» (события 1905 года) и романом «За власть Советов» (события Отечественной войны) повести «Хуторок в степи» (1956) и «Зимний ветер» (1960), посвященные событиям 1910-х годов и Октябрьской революции. В этих повестях все чаще и

<sup>1</sup> Противоречия личности и творческого поведения Катаева скрупулезно проанализированы в монографии М.А.Литовской «Феникс поет перед солнцем: Феномен Валентина Катаева» (Екатеринбург, 1999).

чаще начинает появляться образ Ленина. Сам Катаев почти в каждом своем интервью говорит о том, что собирает материал для книги о Ленине. (Напомним, что в годы «оттепели» обращение к ленинской теме несло в себе идею нравственного очищения — оно мнилось как возвращение к благородным истокам революции, восстановление ее высоких идеалов.)

### **Начало «мовизма» — под прикрытием ленинской темы**

Творческим прорывом, с которого начался «новый» Катаев, стала неожиданная, странная книжка — **«Маленькая железная дверь в стене»**, увидевшая свет в 1964 году. Поскольку здесь центральным персонажем выступает Ленин, то книжка эта была проверена специалистами по истории КПСС на предмет верности «исторической правде», получила вполне респектабельный ярлык «художественно-публицистическая повесть» и вошла в обиход официальной «ленинианы». А в сущности, это было первое произведение, в котором Катаев опробовал свои новые художественные принципы, которые впоследствии эпатажующе назвал «мовизмом» (от французского — *mauvais*, то есть «плохой», «неприличный»). Ленинская тема стала прикрытием.

Именно здесь, в повести *«Маленькая железная дверь в стене»*, Катаев впервые соединил в одном художественном поле документ и вымысел, смело перемешал времена и пространства, установил фамильярный контакт между своим лирическим героем и легендарной фигурой, окруженной поклонением.

В первом же эпизоде повести заявляется неожиданная позиция Автора по отношению к объекту своего интереса: «И подобно тому как Арагон сказал: “Робеспьер — мой сосед”, — мне хочется сказать: “Ленин — мой современник”». Но то, что сказал Арагон, по тону совершенно нормально — «это было сказано совсем по-парижски», — замечает Автор. Но на людей с советским менталитетом, которых годами приучали видеть в Ленине едва ли не Бога, высказывание «Ленин — мой современник» могло произвести более чем ошеломляющее впечатление. Это звучало как вызов. И Катаев вовсе не старается сгладить такое впечатление. Вызов становится неотъемлемой «приправой» его нового стиля.

Предвосхищая постмодернистское обнажение «симулятивности» всякого рода стереотипов, Катаев, с одной стороны, разрушает те клише («самый человечный человек», «прост как правда», чуткий и ласковый «дедушка Ленин» и т. п.), из которых сложился олеографический лик вождя Октябрьской революции в массовом сознании, приводя свидетельства мемуаристов, страницы из писем и статей самого Ленина: «лицо его казалось на-

столько серьезным и повелительным, что его слова заставляли невольно подчиняться»; «от него веяло отчасти холодом», «совершенно не способен жить в коммуне»; «прямо бесновался от негодования»<sup>1</sup>. С другой стороны, и сами документы не вызывают пиетета у героя-повествователя — некоторым из них он не доверяет, другим возражает. Например, приводя эпизод из воспоминаний некой Невзоровой-Шестерниной о том, что, проходя мимо Анничкова дворца, Ленин, «весело, шутливо смеясь», говорил: «Вот бы сюда хороший апельсинчик бросить!», герой-повествователь сомневается: «Весело, шутливо... Ну, не думаю. Не знаю. Не верю. Но даже если и в самом деле “весело и шутливо”, то, во всяком случае, веселье это было невеселое, а шутки нешуточные».

В сущности, Катаев «слепил» из тщательно подобранных документов *свой* образ Ленина, сделав формулой этого характера высказывание Марселя Кашена: «Это был острый человек, настоящий революционер». Катаеву важно, что «острый человек» и «настоящий революционер» здесь представлены как синонимы. Фактически сам Катаев пользуется теми же «симулякрами» из знаковой системы соцреализма. Но позаимствованная из соцреалистического арсенала священная формула «настоящий революционер» наполняется в художественном мире повести Катаева не канонической политической или идеологической семантикой, а, скорее, семантикой экзистенциальной: она означает особый тип жизнедеятельности — непокорство перед гнетом времени, историческое творчество, направленное на овладение историей, на управление ее ходом.

Сопоставляя фотографии Ленина 1910 и 1914 годов, писатель замечает, что «он слишком быстро старел». Позже будет сказано, что жизнь Ленина быстро, «слишком быстро» шла к концу. (Это свое наблюдение Катаев подкрепит только единственным свидетельством — из воспоминаний Р.С.Землячки: «Травля меньшевиков, отход многих близких и дурные вести из России преждевременно состарили его. Мы, близкие ему, с болью следили за тем, как он изменился физически, как согнулся этот колосс...») Такова плата за жизнь-преодоление. Эта максималистская концепция личности, не выступая открыто, становится тем скрытым силовым полем, в котором рождаются ассоциации героя-повествователя. Целый ряд таких ассоциаций окружает сюжет судьбы

---

<sup>1</sup> Подобные наблюдения коробили слух истовых блюстителей олеографического канона, и они возражали. Например, по мнению одного из рецензентов-историков, глаза Ленина на фотографии 1910 года вовсе не «подозрительные, недоброжелательные», как написал Катаев в журнальном варианте повести, в них рецензент разглядел «веселый и вместе с тем грозный огонек» (Вопросы истории КПСС. — 1965. — № 2. — С. 109, 110). И в отдельном издании «Маленькой железной двери» уже не было «подозрительных, недоброжелательных глаз». Партии было виднее.



Ленина в качестве вводных эпизодов. Тут и история самоубийства Поля и Лауры Лафаргов, которые решили «уйти из жизни в семьдесят лет», когда почувствовали, что уже не смогут быть полезны делу революции. (Это решение катаевский Ленин оправдывает.) В таком же высоком романтическом свете представлена гибель социалистического публициста Мильера, трагическая судьба художника-коммунара Курбе, история гибельного полета Отто Лилиенталя...

Все эти эпизоды согласуются с концепцией жизни-горения, которая наиболее полно реализована в сюжете судьбы Ленина, но они не снимают, а усиливают диалектическое противоречие. Выходит — таков общий закон: за будущее человечества, за преодоление власти времени «острый человек, настоящий революционер» всегда расплачивается своим собственным будущим, временем своей земной жизни. Это противоречие определило сущность *образа Времени* в повести «Маленькая железная дверь в стене».

Образ Времени у Катаева двупланов. Это и необратимое движение истории, развитие цивилизации, шаги прогресса. Но это и образ предела, неотвратимого рока, беспощадной смерти, тьмы забвенья. Об этих двух ликах Времени постоянно напоминают то ассоциации, возникающие в связи с определенными эпизодами (контролерша в метро пробивает щипцами билеты, словно «младшая парижская сестра Парки, — как бы считая дни и не давая отсрочки»), то строки из бунинского стихотворения, обращенного к Вергилию («Верю — знал ты, умирая, / Что твоя душа — моя»), то размышления Автора о будущей встрече с лодочником Луиджи там, за земным пределом (здесь переплетутся «райская площадь», «Святой Луиджи», «земная улыбка»).

В книге Катаева силой, противостоящей смерти и преодолевающей забвенье, становится *память*. Мотив памяти реализуется в «Маленькой железной двери» двумя способами. Первый способ — можно сказать, лобовой: автор вкладывает в уста отдельных персонажей («бравого старого метранпажа» из «Юманите», блестящего оратора Шарля Рапопорта, старого рабочего, у которого квартировали Ульяновы) восторженные слова о Ленине. Спустя многие годы они помнят о нем. Следуя соцреалистическому канону, Катаев делает риторическое обобщение: Ленина нет в живых, но мы живем в эпоху Ленина.

Однако тема памяти реализуется в повести «Маленькая железная дверь» и другим, неявным, но более органическим способом. Как память самого Автора, который, собирая сведения о Ленине, путешествуя по местам, так или иначе с ним связанным, начинает восстанавливать в собственной душе дорогие его сердцу страницы собственной жизни. Тут и воспоминания о посещении мальчиком голубого грота «Гротто Азурро», об отцовском учительстве, об упоении первыми полетами аппаратов тяжелее воздуха, о своих впечатлениях при первом посещении Парижа и т. д.

Здесь с идеологическим замыслом — показать духовное родство между Лениным и человеком эпохи Ленина соперничает и нечто иное: чувство собственного достоинства Автора, у которого есть свои отношения с Временем, и он сам, силой оживающей памяти отсвечивает у забвения свою Историю. Такая позиция Автора предполагалась еще в самом начале сюжета, когда он сказал: «Ленин — мой современник».

И тогда оказывается, что *вольное обращение Автора с Временем* — свободные перемещения его из прошлого в настоящее и обратно, нарушения какой бы то ни было хронологической последовательности, то, что он сам называет «чувством потери времени», *на самом деле есть освобождение из-под гнета времени и овладение им, подчинение времени власти Памяти*. Память в повести Катаева есть таинственное свойство души, и она осуществляет свой отбор и свою компоновку фактов и событий не по каким-то там законам природы, общественного развития или воле вождей, а по логике движения настроений, чувств и мыслей человека. Такая, «субъективированная», история носит духовно-ценностный характер, ибо она есть снособ увековечения всего самого намятного, а значит, самого существенного в жизни людей.

Таким образом, в повести «Маленькая железная дверь в стене» под прикрытием ленинской темы Катаев впервые в своей творческой практике выстроил предельно субъективированную художественную модель, в которой высшей инстанцией, созидающей мир и одухотворяющей его, противостоящей смерти и забвению, выступает творческая энергия личной памяти. Эта, в сущности, неомодернистская концепция вытесняет собою всякие ритуальные банальности так называемой «ленинианы», которым отдает дань автор, ирреже всего потому, что она, эта концепция, не декларируется, а материализуется в самой поэтике до крайности субъективированного дискурса. Катаев здесь едва ли не первым столь глубоко освоил семантический потенциал форм организации повествования и хронотопа, которые были разведаны модернистскими системами, воплотив в них свою концепцию бессмертия смертного человека.

**«Замена хронологической связи ассоциативной»:  
повесть «Святой колодец»**

Разведав при помощи в некотором роде «маскировочной» новеллы «Маленькая железная дверь в стене» новую дорогу, Катаев решительно пошел по ней.

И первым действительно свободным (за малыми исключениями) от оглядок на идеологические и эстетические табу произведением Катаева стала его следующая повесть — «Святой колодец» (окончена в 1965 году). Сны и воспоминания, строки из стихотво-

рений, осязаемо «вещные» подробности и фантазмагорические видения, задиристые рассуждения о «мовизме» и завораживающая мелодика изящных описательных фраз, да невозможно даже перечить все те «куски», «осколки», которые, словно в калейдоскопе, перемещались в повествовании, свободном от привычных фабульных условностей. Создается иллюзия полной свободы повествования от власти автора-творца, от «умысла». Есть только человек и мир его души, в котором текут, непонятным образом наплывая друг на друга, картины, жесты, настроения, мысли...

Эта иллюзия настолько убедительна, что ее приняли всерьез некоторые литературоведы. Например, М. Б. Храпченко писал о том, что «раскованным» типом повествования «охотно пользуется, например, такой крупный мастер, как В. Катаев». Критик отмечает, что при несомненных новых творческих возможностях, которые открывает ассоциативное повествование, «неограниченное подчинение авторского рассказа принципам, мотивам ассоциативности нередко ведет к его аморфности, зыбкости»<sup>1</sup>. Следует посмотреть: так ли уж «раскованно» повествование у Катаева, так ли уж несет его по волнам вольных ассоциаций? Или все это очень тонко и целеустремленно организованная иллюзия раскованности?

Отметим, что Катаев в общем-то позаботился о «жизнеподобной» мотивировке фантастически-ассоциативной структуры книги. Начинается она с того, что героя готовят к операции, его усыпляют («Я вам обещаю райские сны. — Цветные? — Какие угодно, — сказала она и вышла из палаты. После этого начались сны»). И потом по ходу повествования несколько раз, возвращая нас к мотивировке, писатель вводит напоминания, связанные с болезнью, ожиданием операции, приготовлениями к ней и т. д.

Своеобразной реалистической мотивировкой, возвращающей фантазмагории и сны на землю, становятся в «Святом колодце» и варианты названий, которые перебирает повествователь:

«Название: после смерти»; «...Как труп в пустыне я лежал»; «Нет, не так: В звезды врезываясь»; «Да, самое лучшее: в звезды врезываясь»; «Книга превращений. Концерт. Репортаж»; «И вырвал грешный мой язык»; «Может быть, опыт построения третьей сигнальной системы?»

Одновременно эти варианты, выплывая из текста, становятся некими ориентирами, ведущими читателя по ассоциативным мосткам и переходам «Святого колодца».

Но внутри этого внешне мотивированного мира снов и воспоминаний полностью владычествует сознание героя. Он субъективирует даже пространство и время, обращая их в формы выраже-

<sup>1</sup> Вопросы литературы. — 1980. — № 11. — С. 187.

ния своего состояния и переживания. Даже жизнь и смерть в «Святом колодце» начисто лишаются своего физического смысла, а определяют только одно — жизнь или смерть души.

Вот обещанный «райский сон». Мир по ту сторону. Но лирический герой не испытывает никакого пиетета перед тем, что называли инобытием. К грусти примешивается задиристо-ироническое начало. Даже высшие категории, которыми с трепетом обозначали нечто запредельное, основательно снижены живым, практичным взглядом героя: «Вечность оказалась совсем не страшной и гораздо более доступной пониманию, чем мы предполагали прежде»; «Когда-то мы с женой дали слово любить друг друга до гроба и даже за гробом. Это оказалось гораздо проще, чем мы тогда предполагали». А в упоительных описаниях гастрономических яств, изготовленных «не иначе как ангелами», или галантерейной роскоши «пряничного домика», где пребывают герой и его жена, или «старого нормандского овина», оборудованного чудесами райской сантехники, — во всем этом сквозит крепкая ирония героя, не поддающегося ни на какие соблазны безболезненного, бестревожного инобытия, коли оно лишено жизни. «Все это было очень мило, но безмерно тоскливо».

И герой оживляет этот постно-благодатный райский мир. Силой бессмертной любви он взламывает его запоры. Вызванные любовью героя, охраняемые ею, прошли к нему невредимыми через «геенну огненную» те, кто ему был дороже всего и после жизни, всегда, везде<sup>1</sup>. Это внучка — «Я почувствовал страстное желание увидеть внучку, втащить к себе на колени, тискать, качать, щекотать, нюхать детское тельце, целовать маленькие, пытливые воробьиные глазки, только что ставшие познавать мир». Это сын — «И все же у меня рванулась и задрожала душа от любви к этому долговязому и страшно худому молодому человеку, нашему сыну». Это дочь с ее «Здравствуй, нулечка, и здравствуй, мулечка». («Я всегда с удовольствием целовал ее мягкие, теплые щеки и шейку».) А потом являются друзья и знакомые, те, к кому при жизни возникла прочная привязанность.

А вот мир воспоминаний, врывающихся в сон: эпизод из какого-то послевоенного лета, посещение южной «ковровой столицы», путешествие в Соединенные Штаты. Но самые что ни на есть бытовые, конкретные реалии времени, места, среды под пристальным взглядом лирического героя оборачиваются так, что становятся образами ирреальности, безжизненности. Адские запахи бензина, жидкого асфальта, искусственной олифы, «гир-

<sup>1</sup> Этот прорыв сквозь «геенну огненную» автор отмечает одной постоянной деталью: у книжки, которую держит дочь, «несколько страниц с уголков обуглились»; «смуглое, точно слегка закоптевшее тельце внучки»; «в салон бочком вошел наш милейший друг Вяткин и, потирая, как с морозца, свои небольшие, слегка обуглившиеся руки...» и т. п.

лянды сушек и баранок, развешанные над бюстом, как странные окаменелости», архитектура — «норождение какого-то противостественного ампира», хлопья снега в южной столице, бесконечная ночь с фантастическими явлениями — говорящим котом и человеком-дятлом, молодая старуха, энергично ведущая длинный автомобиль, костюм, просто костюм на плечиках, которого, как живого, с почтительным полупоклоном препровождают в особняк, роковое ожидание беды, которое оборачивается трагикомической встречей со старым чистильщиком, обирающим нашего героя на колоссальную сумму — пятьдесят центов.

Этот реальный мир обращен в мир адский, мир потусторонний. При описании ночного пира в «ковровой столице, любимой провинции тетрарха» у самого героя возникает прямая ассоциация с адом: «...ночь тянулась без исхода, и я всем своим существом чувствовал приближение чего-то страшного. Можно было подумать, что всему этому — как в аду — никогда не будет конца. Однако это оказался не ад, а чистилище».

В повествовании о путешествии в Соединенные Штаты появляются уже знакомые нам по описанию «потустороннего мира» детали: в кармане героя «сорок бумажных долларов со слегка обуглившимися уголками». Подобные детали в этом воспоминании обретают дополнительный смысл. Глядя на треугольный лоскуток с надписью «Spearhead» на рукаве американского солдата, соседа по самолетному салону, герой думает:

«Может быть, это была каинова печать ядерного века. В тот же миг мне стало ясно, что это парень из атомных войск и теперь он — сделал или еще не успев сделать свое дело — летит с базы домой в отпуск. <...> А может быть, в мире уже все совершилось, и он, так же, как и я, был не более чем фантом, пролетающий в этот миг над океаном».

В этом ассоциативном ряду оказываются и «темное, как бы обуглившееся лицо» другого солдата, и «черные, как бы обуглившиеся скалы Шотландии», и «мутная тень атомной подводной лодки с ядерными ракетами». И весь этот ряд становится образом тревожного предупреждения об атомной смерти, угрожающей всей Земле, всему человечеству.

Политическая осторожность и здесь не оставила Катаева. Он осмотрительно уравнивает гротескный образ сталинской эпохи не менее гротескным образом Соединенных Штатов. Но в художественном мире повести обе эти исторические реальности выступают как нечто противоположное живой жизни, ибо здесь пет места душе, искреннему чувству, глубоким страстям. Состояние духовного голодания и умирания, в котором здесь пребывает герой, Катаев обозначает образами «смертной скуки», «смертельной тоски», проецирующимися на поэтику блоковского «Страш-

ного мира». Только дети (Шакал и Гиена в первом воспоминании, а в третьем — американский мальчик и девочка, оплакивающие героев «Вестсайдской истории»), вернее, любовь к ним, прорывают пелену яви-сна, в которую погружена душа героя.

Как видим, художественный мир в «Святом колодце» четко организован парадоксальной перестановкой «потусторонней» и «посюсторонней» сфер. Так жизнь и смерть, реальность и сон поменялись местами, подчиняясь высшим, духовным критериям.

Но разбуженная силой сопротивления смерти память героя начинает, в свою очередь, освещать душу самого героя, заставляя судить себя по меркам высшего, смертного суда.

Тема внутреннего суда, суда совести, болезни и возрождения духа решается у Катаева через обращение к традиционным мотивам и образам: к мотиву двойника и к образу пушкинского «Пророка». Но благодаря ассоциативно-лирическому строю повествования, представляющего собой кардиограмму души героя, эти образы и мотивы обогащаются новой семантикой.

*Образ двойника в «Святом колодце» двупланов:* это и материализованная метафора, и метафора в ее «чистом», ассоциативном виде. Поначалу двойник объективируется в гротескную особь, в «противоестественный гибрид человеко-дятла с костяным носом стерляди, клоунскими глазами». Этот «шутник, подхалим, блатмейстер, доносчик, лизоблюд и стяжатель-хапуга», обретая разные лики, становясь то обладателем водевильной фамилии Прохиндейкин, то Альфредом Парасюком, преследует героя везде и повсюду, нашептывает, предостерегает, изводит своим стуком.

В «субъективном свете» лирической исповеди образ «тягостного спутника» переходит из яви в сон, извне — вовнутрь души героя, становится фантомом его сознания, его «многократно повторяющимся кошмаром», его духовной болезнью: «Он уже стал моей болезнью, он гнезвился где-то внутри меня в таинственной полости кишечника, а может быть, и ниже, он был мучительно раздавленной опухолью, аденомой простаты, непрерывно отравлявшей мою кровь, которая судорожно и угрюмо гудела в аорте, с трудом заставляя сокращаться мускул отработавшего сердца».

Таков у Катаева страшный образ внутреннего двойничества. И сразу за этими словами, через интервал, произносится фраза: «Хоть бы эту опухоль скорее вырезали!» После нее продолжается воспоминание-сон о «ковровой столице», но фраза остается в художественном мире повести, она начинает перекликаться с «реальными» сценами разговоров с врачами, предоперационных приготовлений. В свете этих «реальных» мотивировок и фразы героя об опухоли строки из пушкинского «Пророка», которые поначалу были лишь одним из возможных вариантов названия повести, постепенно наливаются аллегорическим смыслом, ими обозначаются фазы движения психологического сюжета — сюжета спаситель-

ной операции над больной душой лирического героя. А за этим всем стоит еще высочайший взыскующий смысл пушкинского стихотворения.

Вот пример сложности, но организованной, тщательно обеспеченной сложности ассоциативных связей, отражений, проекций в «Святом колодце». Этот структурный принцип становится у Катаева носителем глубокого — и главное — концептуального смысла.

Итак, наступает такой поворотный момент в течении лирической исповеди-суда, когда *сюжетом начинает управлять пушкинский «Пророк»*: начинается излечение «немой души».

«Перстами, легкими, как сон, моих зениц коснулся он, и я увидел с высоты двадцать шестого этажа город Хьюстон». За этим эпатирующим совмещением высокой классической поэзии с простой прозой стоит открытие необходимости соединения души человека с трудным земным существованием: в герое возникает ощущение единства со всем окружающим, оно выражается в волшебной способности почувствовать себя и «грустным зимним солнцем Техаса», и «плотью сухой техасской земли», и автострадой, и телом гостиницы, и «одним из первых атомобилей второй половины XIX века...»

Этому предшествует промелькнувшее у героя чувство сострадания к «горестному нищему счастью» двух бедных влюбленных, встреченных на пустынной нью-йоркской улице, родившееся у него чувство любви к «Америке вашингтонских школьников, мальчиков и девочек». (Этот добрый мотив Катаев спешит тут же уравновесить снижающей аналогией между США и «великой Римской империей» и вполне шаблонными размышлениями о расовом неравенстве в этой стране.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Следует заметить, что политические маскировки, к которым порой прибегает Катаев в «Святом колодце», не усыпили бдительную советскую цензуру. В докладной записке начальника Главлита председателю Комитета по печати повесть была названа «памфлетом». Во-первых, возражения цензора «вызывает первая часть памфлета, где дается искаженная оценка советской жизни послевоенного периода. Обстановка в стране до 1953 г. и позже изображается как состояние кошмарного бреда больного». Во-вторых, и «сон» о поездке в Грузию тоже не устроил цензора, потому что автор, «подвергая критической оценке все то, что связано с именем Сталина», подчеркивает особую «придворную» связь Грузии с «самым верхом» и «показывает ее превращение в напыщенную, самодовольную и наглую провинцию». «Обращает на себя внимание также и то, что в этом произведении высказан ряд сомнительных положений о назначении абстрактного искусства», — доносил далее цензор. На основании выявленных этих и подобных им «пороков» начальник Главлита выносил окончательный приговор: «Полагаем, что публиковать памфлет В. Катаева в представленном “Новом мире” виде так же нецелесообразно, как и в варианте, подготовленном журналом “Москва”» (Докладная записка начальника Главлита А. О. Охотникова председателю Комитета по печати при Совете Министров СССР Н. А. Михайлову. 23 апреля 1966 г. Секретно // Вопросы литературы. — 1998. — Сентябрь — октябрь. — С. 279 — 282).

«И вырвал грешный мой язык...» — еще одна фаза излечения души. Теперь герой освобождается от последних своих фантомов. Образом-фантомом оказалась давняя любовь к той девушке, с которой герой встретился через сорок лет. Но зато здесь, «по ту сторону» планеты, он острее, чем когда-либо, почувствовал всю реальную силу своей любви к другому миру, откуда он вышел, к той стране, которая дала ему «столько восторгов, столько взлетов, падений, разочарований, столько килучей радости, высоких мыслей, великих и малых дел, любви и ненависти, иногда отчаяния, поэзии, музыки, глубокого опьянения и божественно утонченных цветных сновидений», которая создала его «по своему образу и подобию». И тогда появляется образ: «страна моей души». Образ, в котором весь огромный, родной мир вбирается душой героя, становится ее средоточием, освещается светом его любви.

Душа, очистившаяся от опухоли двойничества, освобожденная из плена «немоты» и «глухоты», проникается сейсмической чуткостью к миру, внемлет пророческим предупреждениям мудрецов двадцатого века, овладевает даром оживлять прошлое и провидеть будущее.

И вновь глубоко субъективный процесс нравственного очищения личности «материализуется» в «Святом колодеце» в самом объективном, бытийном образе — в образе времени. Поначалу этот образ дается в книге в традиционном своем значении — в значении всевластной силы, управляющей судьбою человека, ведущей его к неотвратимой гибели, к забвенью. Герой существовал, «теряя время», он взывал: «Кто мне вернет пропавшее время?» Но возрожденные в нем чуткость сердца, требовательность совести, пронизательность мысли делают его сносным противостоять власти времени, роковому наступлению забвенья. Память и фантазия героя оживляют давно нрошедшее и ставят его рядом с текущей современностью, он видит намного «тому вперед», предупреждая и предостерегая людей, он связывает материки и пространства. Так в ожившей душе реализуется главное, чем может быть могуч человек: его способность овладевать жизнью, перемотать смерть.

### *Повесть «Трава забвенья»*

В сущности, не только «Святой колодец», но и «Трава забвенья» (1967), «Кладбище в Скулянах» (1975) и «Алмазный мой венец» (1977) — все это книги о жизни и смерти, о борьбе человека с небытием, о том, как он преодолевает забвенья и утверждает бессмертие. И крайняя субъективированность новествования, и богатство фантазии лирического героя, и разнообразие ассоциативных связей — все эти экспрессивные, стилевые по своей «прямой» функции качества лирической прозы, доведенные до выс-



шего «накала», стали в произведениях В. Катаева способами конструирования огромного художественного космоса. Этот космос определен в своих границах двумя крайними полюсами — полюсом жизни и полюсом смерти, где все духовное не знает смерти и «по ту сторону» бытия, а все бездуховное всегда мертво и при жизни.

«Трава забвенья» представляет сложное, архитектурноически многоплановое произведение. Есть большая доля вероятности, что Катаев в этой книге вступает в неясную полемику с романом Б. Пастернака «Доктор Живаго» — с той концепцией жизни и преодоления смерти, которая реализована через оппозицию «Живаго — Стрельников». У Катаева в центре внимания также оказываются два антипода — Бунин и Маяковский.

Бунин выступает в «Траве забвенья» тем самым человеком, который обладает гениальной зоркостью к окружающему миру. Услышав впервые бунинское стихотворение с описанием чайки (сравнение ее с поплавком, и совершенно телескопическое наблюдение — «и видно, как струю серебристой сбегает с лапок розовых вода»), лирический герой, начинающий стихотворец, испытывает потрясение:

Я был поражен. Передо мной вдруг открылась тайна поэзии, которая до сих пор так упорно ускользала от меня, приводя в отчаяние. <...> Лишь потому, что я вдруг узнал, понял всей душой: вечное присутствие поэзии — в самых простых вещах, мимо которых я проходил раньше, не подозревая, что они в любой миг могут превратиться в произведения искусства, стоит только внимательно в них всмотреться.

От Бунина герой-повествователь берет «внутреннее ощущение жизни как поэзии», учится его «волшебному реализму».

А вот другой кумир лирического героя — молодой поэт, чьи строки («В ушах оглохших пароходов горели серьги якорей») случайно встретились в каком-то футуристическом сборнике:

Пароходы превращались в живые существа, в железных женщин с серьгами якорей в оглохших ушах. Что же касается любви и похоти (в последующей редакции), которые они со страшным воем лили из своих якобы медных труб, то это было совершенно гениальное наблюдение поэта, проникшего в самые глубины подсознательного. <...> Я даже не запомнил фамилии футуриста, написавшего эти строчки, но картина порта, созданная его могучим воображением, навсегда врезалась в память где-то рядом с поплавком бунинской чайки.

Маяковский — а речь, конечно же, идет о нем — воплощает принципиально иную ипостась поэзии: способность не изображать мир с осязаемой точностью, а взрывать его силой воображения, выявляя сокровитое, тайное, подсознательное — и тем самым создавая новую, невиданную реальность.

Отношение героя к Бунину — неизменно почтительное, но почти всегда смешанное с иронией. Вот как, например, описывается первый выход великого писателя:

И на пороге террасы, пристегивая заграничные подтяжки, появился сам «академик» Бунин. <...> Перед нами предстал сорокалетний господин, сухой, желчный, шеголеватый, с ореолом почетного академика по разряду изящной словесности. Потом уже я понял, что он не столько желчный, сколько геморроидальный. Но это несущественно.

(Геморроидальный цвет лица — скрытая отсылка к гоголевскому Акакию Акакиевичу.) Показателен и другой эпизод: когда Бунин решает угостить гимназиста Катаева компотом, говоря, что вообще эти молодые юноши очень влюбчивы, сил тратят много и их надо подкармливать. При этом Бунин четко делит гущу компота на дне кастрюли на две половины, «строгим голосом потребовав от меня, чтобы я не заезжал за демаркационную линию, хотя она имела скорее символическое значение». А вот как описывается бунинское изложение впечатлений от скрябинской «Поэмы Экстаза»: «Бунин сделал злое лицо и, не стесняясь, завизжал на всю квартиру. <...> — Иоанн, ты совершенно обезумел! — воскликнула Вера Николаевна, вбегая в комнату и затыкая уши мизинцем». Как видим, любовь к Бунину лишена пиетета, в ней даже есть черты некоторой фамильярности.

С другой стороны, отношение Катаева к Маяковскому — поклонение, безоговорочное признание его гениальности. Главное, по Катаеву, что возвышает Маяковского над всеми поэтами, это то, что всей своей жизнью, посвященной переделке мира, он реализует принцип «Время, вперед!». (Эта формула, ставшая названием известного романа Катаева, взята из пьесы Маяковского «Баня».) И оказывается, что жизнь на опережение времени, на переделку мира — неизбежно трагедийна. Это «жизнь на разрыв аорты» — строка из стихотворения Мандельштама «За Паганини длиннопалым» — недаром становится лейтмотивом «Травы забвенья».

Наиболее выразительно этот мотив воплощен Катаевым в, казалось бы, мемуарном описании последних месяцев жизни Маяковского. Катаев, конечно, преобразует биографический материал, подчиняя его чисто поэтической задаче: человек, который хочет победить время, который силой своего творческого дара подчиняет его себе, неминуемо гибнет, сжигая себя, превращая свое сердце в сгорающий уголь: «Ты, сердце, полное любви и аромата... <...> до черноты сгори!»

Так Катаев переосмысливает оппозицию «Живаго — Стрельников». Очевидно, что он явное предпочтение отдает Маяковскому/Стрельникову. Если Пастернак в самоубийстве Стрельникова изобразил логический исход трагического заблуждения насчет возмож-

ности управлять временем и судьбой, то Катаев увидел в смерти Маяковского кульминацию романтической трагедии (во многом совпадая в оценках с пастернаковской же версией этих событий в «Охранной грамоте»). Однако, *декларируя* свое желание следовать примеру Маяковского, в *стиле* своего повествования лирический герой органически совмещает «бунинское» и «маяковское» мировоприятие и мироотношение. От Бунина здесь — стереоскопическое всматривание в подробности существования, тончайшая нюансировка всех цветов и оттенков, любовь к милым мелочам. От Маяковского — энергичность, напористость, жадность, с которой этот мир оккупируется сознанием, вбирается в душу. То, что идет от Маяковского, похоже, сродни «одесскому менталитету» лирического героя — органической раскованности, доходящей порой до нахальства; открытости и общительности, порой переходящей в фамильярность; витальному юмору, порой граничащему с цинизмом; а главное, «вкусовому», плотоядному отношению к жизни. И, пройдя через «одесский менталитет» лирического героя, творческая энергия Маяковского, в сущности, теряет свой революционный запал — идея «переделки жизни» трансформируется в идею восстановления того, что, казалось бы, навсегда стерто временем, революцией, войнами и т.п. Героический лозунг «Время, вперед!» соседствует, не сливаясь, с трагическим вопрошанием: «Кто вернет мне ушедшее время?».

Тем самым лирический герой фактически *соединяет собой* две противоположные философские концепции, воплощенные Буниным и Маяковским. Он и равняется на Бунина, и всем сердцем стремится к Маяковскому, чувствуя, как это страшно — «жить на разрыв аорты». Вместе с тем, несмотря на внутреннюю контрастность, и Бунин, и Маяковский, каждый по-своему, выражают магическое могущество поэзии, способной создавать новую реальность — реальность художественную, над которой не властны ни исторические потрясения, ни слепая сила времени. Этот мотив воплощен Катаевым в самой стилистической ткани «Травы забвенья», где многочисленные (и неизменно приводимые по памяти) цитаты из стихов не менее значимы для лирического героя, чем «реальные» события, с ним и вокруг него происходившие. Нередко эти цитаты даже затмевают реальность, а то и подчиняют ее себе в пространстве памяти. В сущности, именно в субъективной памяти лирического героя демонстративно «снимается» противоречие между Буниным и Маяковским:

При нем [Бунине] я боялся даже произнести кошунственную фамилию: Маяковский. Так же, впрочем, как впоследствии я никогда не мог в присутствии Маяковского сказать слово: Бунин. Оба они взаимно исключали друг друга.

Однако они оба стоят рядом в моей памяти, и ничего с этим не поделаешь.

В то же время лирический герой мучается чувством неисполненного долга, ибо он не сумел жить по идеальным законам революции — по принципу «Время, вперед!». Он называет себя «грешным сыном века». Образ «сына века», возникший в русской классике XIX века с негативной коннотацией «покорства обстоятельствам», в советской литературе был восстановлен — с противоположной семантикой — у Юрия Олеши в «Зависти» отверженный поэт Николай Кавалеров бросал вызов советскому функционеру: «Значит ли это, что я плохой сын века, а вы — хороший?» Позднее понятие «сын века» со значением долженствования было активно использовано В. Луговским в книге поэм «Середина века», которая была популярна в период «оттепели». У Катаева мотив «сына века» собирает в себе все три смысловые грани. Но главная из них — «сын века» в долгу перед своим великим временем, перед революцией.

### *Поэзия в борьбе со смертью: «Алмазный мой венец»*

Тема поэтического существования как способа преодоления смерти выдвигается на первое место в романе Катаева «Алмазный мой венец» (1977), здесь она становится доминантой всей поэтической системы. Герои «Алмазного венца» — поэты: «порода людей, отмеченных божественным даром жить только воображением». Играя с читателем, несколько даже дразня его, Катаев изображает знаменитых и легендарных поэтов и прозаиков под прозрачными псевдонимами (Командор — Маяковский, щелкунчик — Мандельштам, ключик — Олеша, птицелов — Багрицкий, синеглазый — Булгаков, королевич — Есенин, мулат — Пастернак и т. п.).

Либеральную критику (в лице таких авторитетов, как Б. Сарнов, Н. Крымова, В. Лакшин) крайне возмутило сниженное и фривольное изображение классиков советской литературы. Действительно, Катаев выбирает сцены и эпизоды, где эти классики выглядят не очень классично. Например, есть сцена, когда королевич и мулат дерутся в редакции журнала «Красная новь», а редактор Воронский сидит в своем кабинете, с грустью обхватив голову руками, и делает вид, что «ничего не замечает, хотя «выясняли отношения» два знаменитых поэта страны». Или птицелов, который прославился романтическими стихами о контрабандистах («Ах, Черное море, хорошее море!..»), оказывается, «вопреки легенде ужасно боялся моря и старался не подходить к нему ближе, чем на двадцать шагов. Я уж не говорю о купании в море: это исключалось».

Да, здесь до величия очень далеко. Но именно эти бузотеры, хулиганы, пьянчужки, недотепы, оборванцы, именно они творили великую новую реальность, каждый из них обладал спо-

способностью создавать силой своего творческого воображения новые миры. Причем они нередко соперничали с самой природой: с помощью воображения они могли оказываться там, где никогда не ступали, и могли провидеть то, чего никогда не видели воочию.

Так, герой Катаева рассказывает о том, как во время путешествия в Италию он оказался у входа в пещеру Диониса («гротто Дионисо») и вдруг узнал в нем те самые, описанные в юношеском стихотворении своего друга-птицелова «бирюзовые гроты», куда бог Дионис уходил «выжимать золотой виноград»:

Но каким образом мог мальчик с Ремесленной улицы, никогда не уезжавший из родного города, проводивший большую часть своего времени на антресолях, где он, изнемогая от приступов астматического кашля, в рубашке и кальсонах, скрестив по-турецки ноги, сидел на засаленной перине и нахохлив лохматую, нечесаную голову, запоем читал Стивенсона, Эдгара По и любимый его рассказ Лескова «Шер-Амур», не говоря уже о Бодлере, Верлене, Рембо, Леконте де Лиле, Эредиа и всех наших символистах, потом акмеистах и футуристах, о которых я тогда еще не имел ни малейшего представления, как он мог с такой точностью вообразить себе грот Диониса?! Что это было: телепатия, ясновидение, или о гроте Диониса ему рассказал какой-нибудь моряк торгового флота, совершавший рейсы Одесса — Сиракузы?

Не знаю, и никогда не узнаю, потому что птицелова давно уже нет на свете. Он первый из нас, левантинцев, ушел в ту страну, откуда нет возврата. Нет возврата...

А, может быть, есть?

Принцип приоритета поэзии перед реальностью, который наглядно виден в этом эпизоде, определяет философскую концепцию романа «Алмазный мой венец». *Поэты у Катаева вступают в соревнование с самой природой, если угодно, с самим Богом.* Они, как боги, творят поэтическую реальность, и это настолько живая, настолько плотная реальность, что она буквально заполняет собою весь мир. Вот почему, кстати, удельный вес поэтических цитат в «Алмазном венце» достигает максимума.

При этом Катаев настаивает на том, что всякое настоящее художественное творение есть результат неразделенной любви: «в истоках нашей горькой поэзии была мало кому известная любовная драма — чаще всего измена любимой, крушение первой любви, — рана, которая не заживала, кровоточила всю жизнь». И у каждого из своих героев он находит эту драму. Намеком — у птицелова, у сицеглазого, более конкретно — у королевича (по «Анне Снегиной»: «Мы все в эти годы любили, но мало любили нас»). Развернуто этот мотив трагической любви дан через историю ключика. Но показательно, что неразделенная любовь понимается

Катаевым и как главный исток творчества Командора-Маяковского, «настоящего революционера»:

у него «украли его Джиоконду еще во времена «Облака в штанах».

...тщетные поиски навсегда утраченной первой любви, попытки как-то ее воскресить, найти ей замену...

Вот как преобразуется мотив сердца, сгоревшего дотла, мотив жизни «на разрыв аорты!» «В истоках творчества гения ищите измену или неразделенную любовь. Чем опаснее нанесенная рана, тем гениальнее *творения художника, приводящие его в конце концов к самоуничтожению*». Оказывается, шрамы на сердце и самоуничтожение — это *поэтическая норма*, и Маяковский — вовсе не исключение из этого правила. А его служение революции, пафос «переделки жизни», лозунг «Время, вперед!» — лишь частный случай компенсации той обыкновенной человеческой драмы, которую всякий подлинный поэт переживает с особенной остротой, извлекая из своей боли музыку вечности. Отсюда вполне логичен следующий шаг (который приведет к «Вертеру»): если в основании поэзии всегда лежит обожженное сердце, то таков вечный, трагический принцип бытия и творчества; и желание перевернуть всю жизнь, мечта о рае на земле ценой революционного насилия в этом контексте оказывается незрелым, а потому и разрушительным, опасным, смертоносным, бегством от *нормального* экзистенциального трагизма.

Катаев обрамляет весь роман «Алмазный мой венец» чисто модернистским мифом о творчестве как о скачке из времени в вечность. Он рассказывает о безумном скульпторе Брунsvике, который искал вечный материал, чтобы из него изваять не подверженные власти времени статуи. И завершается роман тем, что Брунsvик решил запечатлеть всех поэтов, современников, друзей лирического героя в скульптурах своего парка-музея. В финале Катаев описывает эти скульптуры. Здесь будут и Командор в юности, мальчик-переросток, и шелкунчик в «заресничной стране», и другой акмеист, колченогий, с перебитым коленом и культяпкой отрубленной кисти, и маленький сын водопроводчика, и штабс-капитан... Здесь, конечно, будут и конармеец, и синеглазый, и королевич, и птицелов, и звездно-белые фигуры брата и друга. Здесь будет ждать свою последнюю любовь на плотине переделкинского пруда мулат:

Я хотел, но не успел проститься с каждым из них, так как мне вдруг показалось, будто звездный мороз вечности, сначала слегка, совсем неощутимо и нестрашно, коснулся поредевших сероседых волос вокруг тонзуры своей непокрытой головы, сделал их мерцающими, как алмазный венец. Потом звездный холод стал постепенно распространяться сверху вниз по всему моему померт-

вешему телу, с настойчивой медлительностью останавливая кровообращение и не позволяя мне сделать ни шагу, чтобы выйти из-за черных копий с голубыми остриями заколдованного парка, постепенно превращавшегося в переделкинский лес и, о боже мой, делая меня изваянием, созданным из космического вещества безумной фантазией ваятеля.

Этот финал вызвал шквал критических упреков: как же, удачливый приспособленец приписал себя к сонму великих мучеников! Но здесь речь идет не о В. П. Катаеве, Герое Социалистического Труда, лауреате сталинских и государственных премий и т. д., и т. п., а о его лирическом герое, поэте. Речь, в сущности, идет о поэтической природе человека: если в нем есть поэтическое, творческое начало, если он способен воображать, фантазировать, если он умеет творить новую, иную реальность, он неминуемо становится поэтом. Следовательно, самое главное, что делает человека бессмертным, — это поэтическое состояние души, творческое отношение к жизни и к миру. Но опять-таки, как это тяжело, как это страшно, если поэтическое состояние рождается только из осознания трагедии существования!

И дело тут не только в трагедии первой любви. Вероятно, не следует воспринимать катаевскую «теорию творчества» буквально. Ведь самая главная трагедия любого человека — это неразделенная любовь к миру и жизни. А неразделенная она, потому что любовь к жизни, какой бы пылкой она ни была, не спасает человека от смерти. Но поэзия рождается тогда, когда человек, ни на секунду не забывая о своей смертности, тем не менее влюблен в эту, всегда несовершенную и обязательно трагичную, жизнь, когда он, «уходящая натура», щемяще ощущает ценность *этого бытия* и умеет сохранять *этот мир* в своей памяти и творчестве — и, может быть, тогда он становится бессмертным, может быть, тогда ему удастся остаться в памяти других людей. В сущности, эта философия очень близка к философии доктора Живаго и его творца, диалог с которым Катаев вел на протяжении всего своего позднего творчества.

### *Самый поздний Катаев*

В «мовистских» произведениях, созданных Катаевым в 1960—1970-е годы, мир души героя и огромный объективный мир выступают равновеликими величинами. Человек, бросающий вызов смерти, доказывает свое право быть равным великому и бесконечному мирозданию. Он оказывается способным творить и пересоздавать мир силою своих сугубо человеческих качеств: силою памяти, богатством поэтического воображения, страстной и активной любви к жизни.

С самого начала в новой прозе Катаева носителями идеала, по которым лирический герой, стыдясь своей слабости, старается равнять себя, выступают Революционеры и Поэты. Но со временем тема Революционера сублимировалась в тему Поэта — «революционность» как неортодоксальное отношение к жизни стала тем «мостком», через который автор совершил переход от идей революционной ломки («Трава забвенья») к идеям поэтической смелости и озорства, творческой озаренности в повести «Алмазный мой венец».

Но на этой фазе Катаев не остановился. Его «мовизм» обнаружил способность не только к последовательному развитию, но и к самокритике. Последний творческий цикл писателя отмечен созданием трех повестей: «Уже написан Вертер» (1979), «Спящий» (1984) и «Сухой лиман» (1985). Все они представляют собой в некотором роде «римейки» собственных произведений Катаева, написанных в разные годы. В «Спящем» слышны отзвуки романтической новеллы «В осажденном городе» (1920), в повести «Уже написан Вертер» Катаев разрабатывает сюжет о девушке из совпартшколы, который был пунктирно намечен в «Траве забвенья», а в «Сухом лимане» вновь появляются персонажи, отдельные эпизоды, некоторые образы-символы из повести «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1972) и даже из раннего рассказа «Отец» (1925).

В самом феномене «римейка» есть нечто, роднящее его с постмодернизмом, — писание поверх известных текстов неизменно приобретает диалогический характер. Но *парадокс катаевских «римейков» состоит в том, что он применяет постмодернистскую стратегию к своим собственным произведениям*, причем — даже к тем, которые написаны относительно недавно, уже в «мовистский» период. Новые произведения Катаева находятся со своими «первоисточниками» в достаточно сложных, по преимуществу полемических отношениях. Переписывая в своих «римейках» вроде бы один и тот же исходный жизненный материал, автор пропускает его сквозь призму иной художественной стратегии и фактически переписывает свое прежнее видение мира, внося существенные коррективы в свою художественную философию.

Если рассказ «В осажденном городе» был по-ученически выдержан в жанровом каноне романтической новеллы, если в самой поэтике мемуарной повести «Разбитая жизнь» реализуется модернистская модель памяти как инструмента сопротивления смерти, то в повестях «Уже написан Вертер» и «Спящий» выступают наружу сюрреалистическая и постмодернистская структуры, причем в самом демонстративном — «сновидческом», подсознательно-иррациональном варианте.

В своих последних вещах Катаев остается, как и с самого начала «мовистского» периода, сосредоточен на внутреннем мире че-



ловека — на процессе протекания его душевной жизни в сознании и подсознании. «Царство субъективности» остается самой реальной реальностью, ценностным центром художественной Вселенной Катаева. Но если в его прежних «мовистских» произведениях «царство субъективности» утверждало себя как реальность искусства, создаваемая творческим гением поэтов и художников, то в последних произведениях «царством субъективности» становится реальность воображения «просто человека», не отмеченно-го какими-то особыми знаками творческой одаренности.

**Вот начало повести «Уже написан Вертер»:**

Кто он? Не представляю. Знаю только, что он живет и действует во сне. Он спит. Он спящий.

А это начальные фразы из повести «Спящий»:

Ему снилась яхта. <...> Спящий видел всю нашу компанию, которая гуськом, один за другим, балансируя пробиралась по ненадежной дощечке на сырую палубу. <...> Но это был всего лишь сон во сне...

Повествователь в «Спящем», в полном согласии с мэтрами сюрреализма, которые утверждают, что самой истинной реальностью является реальность сновидения, ибо она иррациональна, а значит — не зависима от навязываемых сознанию умозрительных рецептов и клише, фиксирует:

Воображение казалось могущественнее действительности. А может быть, действительность подчинилась воображению спящего, который в эти глубокие ночные часы был в одно и то же время самим собой, и всеми нами, и яхтой, и мигающим маяком, и созвездием Кассиопеи, и мною.

И, действительно, «спящие» повествователи в «сновидческих» повестях Катаева обнаруживают колоссальные возможности сновидения. Оно имеет пространственные координаты («пространство сновидения»), которые способны легко менять свои масштабы и объемы. Над ним не властна неумолимая стрела времени («Во сне все времена года происходят одновременно»). Эти качества сновидения, в сущности, совпадают с качествами памяти, на которую, как мы помним, Катаев-«мовист» возлагал огромные надежды как на главную силу, противостоящую смертельному забвению. Наконец, сновидение обладает «неодолимой силой», которая управляет сюжетом сна, наделяя его провидческими возможностями, — таков в «Вертере» «вещий материнский сон, провидение того, что ожидало ее сына в неизмеримо далеком будущем»: эмиграция в конце гражданской войны, насильственное возвращение после войны Отечественной, лагерь под северным небом России, смерть от туберкулеза на тюремном тюфяке.

Как и в прежних «мовистских» произведениях Катаева, во всех трех последних вещах, кроме той «виртуальной», игровой реальности, которая описана языком модерна, обязательно присутствует иная, «внеигровая», онтологическая реальность — реальность большого времени Истории и роковое время Вечности. Но во всех предшествующих «мовистских» текстах реальность субъективна, создаваемая силой воображения и памяти, утверждала свое равенство с «миром, данным в ощущениях», а еще чаще — весело, победительно торжествовала над плоским материализмом объективной действительности. В последних произведениях писателя отношения между этими двумя реальностями — субъективной и онтологической — существенно изменились: *онтологическая реальность истории и экзистенции грубо вторгается в хрупкий мир, созданный воображением и памятью, между ними идет жесточайшая тяжба.*

В «Вертере» и «Спящем» сновидение становится своеобразной мотивировкой того особого «мовистского», то есть свободного от причинно-следственных сценлений, ассоциативно причудливого дискурса, конструирующего откровенно субъективную картину мира, мира как впечатления. Так было уже в первом «мовистском» тексте Катаева — в «Святом колодце». Но в «Святом колодце» сны были «цветными», там герой даже «по ту сторону» бытия сохранял сердечные связи с дорогими ему людьми, и даже абсурд советской действительности виделся ему в комически сниженном виде (поездка по жаркой Москве — квас, кокошники, бублики, как странные окаменелости над бюстом в витрине, и т. п., визит в «ковровую столицу тетрарха» — ночное застолье, цирковой аттракцион с говорящим котом). В последних «сновидческих» произведениях Катаева тематическое наполнение приема существенно иное — «пространство сновидения» враждебно герою: оно заполнено жуткими сюрреалистическими образами, вроде вагонного «тамбура без другой двери», куда наопадет субъект сознания из «Вертера», а в «Спящем» первая же цепочка сновидческих образов строится на болезненных физиологических ассоциациях: перебои сердца сравниваются с падением кабины испорченного лифта — «он находился в лифте и вместе с ним падал в пропасть»; «Обнаженная роща нервной системы. Двухцветный вензель кровообращения. Перепады кровяного давления»; «белая бабочка сердцебиения»; «отдаленный стук пишущих машинок, щебетанье крови»...

В «Вертере» образ Одессы времен гражданской войны, той самой Одессы, которая по-фламандски сочными, живыми красками рисовалась в «Траве забвенья», теперь окрашен в мрачные, дышащие смертью краски. Теперь это «мертвый город» с недостроенным православным собором, запущенными дачами, которых тянет вниз оползень, с «невообразимым миром» застенков

ЧК, со входом в расстрельный ад — «кирпичный гараж, о котором в городе говорили с ужасом...» Доминирующий колорит здесь — это цвет венозной крови («погашенный маяк... с обнаженными кирпичами цвета венозной крови» и т. п.)<sup>1</sup>.

Люди, населяющие этот «мертвый город», тоже подобны сомнамбулам — так, в частности, выглядят все пятеро в камере смертников: «Они сами были сновидениями. Они были кучей валяющихся на полу сновидений, еще не разобранных по порядку, не устроенных в пространстве. И сознание человека, волею случая свергнутого в адскую коловерть заговоров, арестов, допросов, расстрелов, тоже начинает воспринимать все происходящее как кошмарный сон. Вот что чувствует арестованный по обвинению в причастности к какому-то белогвардейскому заговору юноша-художник:

Чем быстрее спускались вниз по улице, тем быстрее деформировалось сознание Димы. <...> Жизнь разделилась на до и после. До — его мысль была свободна, она беспрепятственно плавала во времени и пространстве. Теперь она была прикована к одной точке. Он видел вокруг себя мир, но не замечал его красок. Еще совсем недавно его мысль то улетала в прошлое, то возвращалась в настоящее. Теперь она стала неподвижной: он — замечал лишь то, что приближало его к развязке.

Столь же деформированным становится сознание Ларисы Германовны, Диминой мамы, узнавшей о смертном приговоре своему сыну: «Сознание ее меркло...»

Так реагирует психика героев «Вертера» на объективную действительность — на то, что творится вокруг них и с ними самими. Эта действительность настолько грубо, настолько бесчеловечно противоестественна, настолько абсурдно иррациональна, что уже не воспринимается разумом, это за порогом сознания — оно выключается<sup>2</sup>. *Вот как Катаев повернул семантику сюрреалистической поэтики и ее фундаментального приема: у него фантазматическая сновидения оказалась, с одной стороны, эстетическим эквивалентом ужаса объективной, исторической реальности, а с другой — вполне реалистической мотивировкой психического состояния людей,*

---

<sup>1</sup> Вероятно, Катаеву вспомнилась та семантика, которую Мандельштам, один из самых его любимых поэтов, вкладывал в образ «венозной крови»: «Как бык, шестикрылый и грозный,/ Здесь людям является труд./ И, кровью набухнув венозной,/ предзнмние розы растут» («Армения»); «Из густо отработавших кино,/ Убитые, как после хлороформа,/ Выходят толпы. До чего они венозны./ И до чего им нужен кислород» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»).

<sup>2</sup> Вспоминается эпизод из документально-художественной «Хатынской повести» А. Адамовича: беременная женщина, сброшенная в яму на гору трупов, от ужаса засыпает и видит сны. У Адамовича этот эпизод, как и многие другие, имеет прототипическую основу — автор писал их, опираясь на рассказы людей, чудом спасшихся из белорусских «огненных деревень».

*вергнутых в исторический кошмар: «...Это уже не был сыпнотифозный бред, а скучная действительность, не оставлявшая надежды на чудо».*

И когда на страницах «Вертера» встречается знакомое по прежним вещам Катаева клише, которым он обозначал годы революции: «легендарная эпоха, даже эра», — то сейчас эти возвышенные формулы окрашены горькой иронией.

Но и та субъективная действительность, действительность возвышенного искусства, которая в прежних «мовистских» произведениях Катаева выступала антиподом низкому, бездуховному существованию, тоже присутствует в мире «Вертера». Цитаты из стихов и романсов порой становятся сюжетными переходами из «виртуального» мира в мир реальный. Например, строка из романса («Душа тобой уязвлена»), который напевает на ухо Диме опытная соблазнительница, становится знаком начала любовного увлечения («Его душа была уязвлена»), а вот строки из стихотворения Огюста Барбье («Свобода... грядущая жена») дают новый толчок сюжетной интриге, у Димы впервые появляется подозрение: «Она была его женой, но почему все-таки ее не взяли вместе с ним?»

Сами же участники событий буквально напичканы книжностью. Их представления о действительности сформированы под влиянием книг. Дима «уже успел прочесть “Боги жаждут”, и в него как бы вселилась душа Эвариста Гамелена»; и в вульгарной девице «с головой, повязанной женотдельским кумачом», «он видел Теруань де Мерикур, ведущую за собой толпу санкюлотов». Зловещий уполномоченный из центра, легендарный убийца немецкого посла Мирбаха, подростком, когда служил в книжной лавке, «запоем читал исторические романы и бредил гильотиной и Робеспьером». Писатель Серафим Лось, который когда-то эсерствовал, сидел на каторге, а теперь, как он выражается на принятом в те годы жаргоне, «уже давно разоружился», все равно продолжает в творческом воображении «сводить счеты с русской революцией» — сейчас он сочиняет сцену из романа, где опять-таки в сон героя, некоего комиссара временного правительства, входит «знаменитая тюрьма Сантэ, из которой иногда по рельсам вывозили гильотину»<sup>1</sup>. Самому сочинителю очень нравится придуманная им фамилия комиссара — Неизбывнов. И вообще почти все персонажи «Вертера» сменили свои земные имена на многозначительные псевдонимы и клички, им нравятся театральные позы и высокопарные выражения. Уполномоченный из центра обзавелся кличкой «Наум Бесстрашный», еврей Глузман подписывается псевдонимом «Серафим Лось», «светлоглазый с русым чубом»

---

<sup>1</sup> Здесь Катаев использовал фрагмент из повести Андрея Соболя «Салон-вагон».

чекист-расстрельщик имеет кличку «Ангел Смерти», а простая питерская горничная с добрым русским именем Надежда «переменила его сначала на Гильотину», а потом на Ингу, «что казалось романтичным и в духе времени». Для них для всех революция — это в некотором роде игра, вернее — в революции они продолжают жить по законам книжного воображения.

А всякие «мостики» в виде строк из стихов и романсов есть лишь знаки того, что книжность *перетекает* в историческую, объективную реальность. Казалось бы, вот оно — торжество «царства субъективности» с его эстетическими приоритетами и художественной логикой над низкой скучной реальностью. А что же получается в результате внедрения умозрительных проектов, даже самых красивых, в эту некрасивую жизнь?

А получается вот что. Молодая машинистка из ЧК, та самая, что не без умысла соблазнила юного художника, тоже пришла в революцию из книг: «Она еще в Питере успела прочитать “Ключи счастья” Вербицкой и “Любовь пчел трудовых” Коллонтай. Она была трудовая пчела, он был трутень. Она его уничтожила». Все выполнено по книжному проекту. Ну а когда сюжеты романов о Французской революции, с Робеспьерами, гильотинами, санкюлотами становятся руководящими инструкциями делателей свободной России, получается тот самый сюрреалистический ад, в котором гибнут все — и жертвы, и палачи. Людей, которые по книжным сюжетам творили кошмар Октябрьской революции и гражданской войны, Катаев оценивает формулой из поэмы Пастернака «Лейтенант Шмидт»: «Наверно, вы не дрогнете, сметая человека. Что ж, мученики догмата, вы тоже — жертвы века».

Собственно, весь текст «Вертера» ассоциативно прощит цитатами из поэмы «Лейтенант Шмидт». А назвал свою повесть Катаев строкой из последней строфы лирического цикла Пастернака «Разрыв». В самом тексте повести промелькнула следующая за нею строка: «А в наши дни и воздух пахнет смертью...» Следовательно, *«виртуальная» реальность искусства и культуры в целом не может, не должна вступать в прямые контакты с практической жизнью. Это разные миры — идеальный и реальный, у них разная природа и разные функции.* Да, они не могут существовать друг без друга — как зеркало без объекта. Они всегда взаимодействуют, между ними всегда идет напряженная борьба, они находятся в состоянии вечной взаимокоррекции: глядя в зеркало, можно увидеть изъяны лица, но невозможно зеркальным отражением их исправить. Более того, утверждает Катаев, — подмена одного другим смертоносна для жизни.

Такая ревизия Катаевым своего прежнего «мовизма», в котором с одесским шиком, весело и фривольно — в пику трагическому контексту бытия, восстапавливалась модернистская вера в магическую силу искусства, с предельной отчетливостью вырази-

лась в пересмотре писателем последнего литературного клише социалистической «штамповки», которым он воспользовался в одном из первых своих «мовистских» произведений — «Траве забвенья». Там мотив «грешного сына века», который чувствовал себя в долгу перед революцией, сублимировался в тему «романа о девушке из совпартшколы», который лирический герой должен был написать. Тему ему подсказал «старший товарищ», «верный ленинец», один из организаторов советской печати Сергей Ингулов (кстати, фигура историческая). Призывая молодых советских писателей ввести вместо тургеневской Елены и гончаровской Верочки «в литературу революционной эпохи» новых героинь, тот привел в качестве примера «историю девушки из совпартшколы, молодой коммунистки, помогшей органам губчека ликвидировать опасный контрреволюционный заговор». История вполне в романтическом духе литературы 1920-х годов — девушке приказали влюбиться в себя штабс-капитана, главу заговорщиков, «задание было выполнено с лихвой: она не только влюбила его в себя, но и влюбилась сама», однако она «твердо исполнила свой партийный, революционный долг, ни на минуту не выпуская из виду своего возлюбленного до тех пор, пока они не были вместе арестованы, сидели рядом в камерах, перестукивались, пересылали записки. Затем он был расстрелян. Она освобождена».

В обилии патетических клише революционного «новояза», которыми автор «Травы забвенья» пользуется при изложении этой истории, есть подозрительный пережим: похоже, что автор слегка иронизирует над нею, хотя маскируется тем, что излагает ее по статье Ингулова, напечатанной в харьковской газете «Коммунист». Однако сам-то лирический герой очень серьезно переживает все, что связано с темой романа о девушке из совпартшколы: «Но каждый раз я чувствовал свое бессилие: тема была во много раз выше меня и ее нельзя было обработать так себе, в старой манере, которой она никак не поддавалась».

Спустя тринадцать лет, в повести «Уже написан Вертер», Катаев исполнил этот долг. Но здесь, в контексте исторической реальности времен гражданской войны, где кошмары, возможные только в жутком сне, оказались бытовой повседневностью, романтическая история о героической девушке из совпартшколы, влюбившей в себя белогвардейского офицера, организатора контрреволюционного заговора, превратилась в историю бессмысленного предательства бывшей питерской горничной, опытной и вульгарной соблазнительницей, искренне полюбившего ее романтического юноши-художника, следствием чего стала смерть его матери.

На фигуре женщины-сексота завершается ряд катаевских образов революционеров, возглавленный самим Лениным, «острым человеком», затеявшим переделку всей планеты. Те, в ком писа-

тель видел вдохновенных творцов новой реальности, духовно родственных поэтам, оказались насильниками над живой жизнью, навязывающими ей умозрительные рецепты и несущими горе и смерть тем, кто действительно творит жизнь, — матерям и художникам.

Заместив романтическую историю «девушки из совпартшколы» жуткой историей о женщине-сексоте и ее наивной романтической жертве, Катаев беспощадно расправился со своей собственной книжной, в духе ранних советских романтических рассказов и повестей, версией революции. Эта версия замыкает в «Вертере» целую череду измышленных искусством мнимостей, или — как их бы назвали теоретики постмодернизма — «симулякров», которые терпят крах перед сюрреалистическим кошмаром исторической действительности.

*Однако дискредитация «симулякров» искусства, сближающая «Вертера» с постмодернистскими текстами, проводится Катаевым не до конца последовательно.* В «Вертере» есть еще один лейтмотив, связанный с «симулякрами» художественного сознания, — это время от времени упоминаемая картина «Пир в садах Гамилькара», которую когда-то написал Дима: «Рабы, распятые на крестах, красный огонь и черный дым костров...» Примечательно, что каждый раз этот дилетантский картон, написанный пастелью, упоминается с уничижительными характеристиками. Прежде всего, подчеркивается его вторичность: «это была детская работа мальчика-реалистика, прочитавшего “Саламбо”»; далее сообщается, что Дима написал ее под впечатлением знаменитой панорамы «Голгофа», смотреть которую его водили еще в детстве. Словом, димина картина — это не просто «симулякр», а «симулякр симулякров». Но в самом финале именно с этой дилетантской картиной ассоциируется сцена расстрела, которой завершается история о женщине-сексоте и юноше-художнике:

Пол был покрыт растертыми ногами остатками таблеток веронала и кусочками пастельных карандашей — бледно-лиловых, бледно-розовых, бледно-голубых, напоминавших детство, «Пир в садах Гамилькара», и неподвижно надвигавшуюся бурю, и неподвижные молнии над Голгофой с тремя крестами, и неподвижно развевающиеся одежды удаляющегося Иуды, и полуоткрытые двери гаража, где уже заводили мотор грузовика. И туда по очереди вводили четырех голых людей — троих мужчин и одну женщину с несколько коротковатыми ногами и хорошо развитым тазом.

Наивная детская картинка, «симулякр симулякров», стала самой реальной реальностью. Значит, не так-то уж симулятивны эти «симулякры», которые творит художественное воображение. Значит, в них есть нечто провидческое. Правда, в отличие от миров, созданных в «Траве забвенья» и «Алмазном венце» воображе-

нием великих поэтов, мир, сотворенный в «Вертере» дилетантской рукой юноши, имеет своей первоосновой сюжет из Священной книги — из Евангелия. И как ни переиначивается этот сюжет в многочисленных обработках (то есть в «симулякрах»), он не утрачивает своей подлинности. Это Вечная правда, правда навсегда — на все времена и для всех народов. И в свете этой Вечной правды, запечатленной на дилетантском картоне юноши-художника, автор «Вертера» произносит эстетический приговор той эпохе, которую десятилетиями помпезно величали «легендарной».

Так что в «Вертере» согласие Катаева с постмодернистской стратегией безусловного опровержения «симулятивности» художественной мифологии не безусловно.

Однако жесткий вывод о крайней опасности замещения реальности воображаемыми книжными представлениями, который напращивался после чтения «Вертера», Катаев подкрепил спустя шесть лет в следующей своей повести, которая своим названием («Спящий») и тоже «сновидческой» организацией дискурса как бы напоминает читателю о родственной связи своей с предыдущим созданием автора. Правда, в «Спящем» книжность субъективного мира героев обозначается не названиями тех или иных литературных произведений и их героев, а иначе — изображение персонажей повести, молодых людей, застигнутых в Одессе революцией и гражданской войной, насквозь пропитано романтическими клише и шаблонами, и сама историческая реальность, весь этот ближний мир, в котором они обитают, воспроизводятся сквозь призму «романтического метатекста» (сложившегося в культурном сознании набора характерных сюжетов, декораций, имен, стилистических клише и т. п.). Здесь и пышный декорум с набором фирменных романтических и к тому же крайне экзальтированных тропов: «айвазовское море», «яхта звенела под ветром, как мандолина», «косо летящий надутый парус», «поединок с бризом», «солнце... скрылось за скифскими курганами...», «грифельно-темное, почти черное небо». Здесь и таинственный герой, «стройный, как гранитная статуя», со много говорящим читателям романтических нозем именем «Манфред» («Мы никогда не узнаем, кто был тот молодой человек с темным лицом», — предупреждает романтический повествователь, — «Конечно, он не был Манфредом. Это было всего лишь нрзвище...»). Манфред и красавица Нелли: «Они были как Демон и Тамара», — вводит еще одну романтическую параллель автор. Круто заверченная романтическая интрига: она обладает сильным, но необработанным меццо-сопрано, «он обещал ей райскую жизнь в Италии, уроки пения. Ей поставят голос. <...> Но для начала всего этого нужны были большие деньги. Он поклялся их достать любой ценой».



*Эта книжно-романтическая модель мира, столь угодная воображению героев повести, окрашена иронической подсветкой. Ибо самым вопиющим образом не совпадает с реальностью. Одним из сигналов расхождения между романтическим «метатекстом» и миром, на самом деле окружающим героев, становится такая, например, корректура повествователя к песне «Нелюдимо наше море», исполняемой Манфредом:*

Спящий знал, что в роковом просторе погребено не только много бед, но также и тайн. Кроме того, море не было нелюди-мо... <...> Пароходы увозили кого-то подобру-поздорову из обреченного города.

А главное — когда сознание людей пребывает в «виртуальной» реальности, когда они из страха перед ужасом действительности, зажмурившись, прячутся в самообманы, их подлинная жизнь превращается в жалкий пир во время чумы:

«В городе царило божественное безделье»; «Жили прекрасно, продавая фамильные драгоценности и домашние вещи»; «О том, что случится завтра, никто не думал. Мечтали, что так будет продолжаться вечно. Конечно, это было приятное заблуждение...»

Но когда герои повести, замороженные, как и весь город, романтическим самообманом, совершают свои поступки в соответствии с сюжетными клише романтизма, то сначала это выглядит просто как фарс («театральное появление» жалкого налетчика Леньки Грека в казино, завершившееся тем, что ему крепко дали по шее), а потом, когда Манфред с сообщниками попытался ограбить хозяина ювелирного магазина, оборачивается трагедией — всех налетчиков убили наповал. И это уже не игра в романтические страсти, а смерть всерьез, грубая и некрасивая: «Из-под брезента высунулась голова Манфреда: растрепавшиеся волосы и открытые остекленевшие глаза, полные ненависти и страсти».

Значит, все эти книжные модели, по которым пытаются творить историю герои «Вертера», и романтические «метатексты», в которых живут герои «Спящего», на самом деле есть тоже «симулякры». В своих «сновидческих» вещах Катаев с не меньшим, чем откровенные постмодернисты, напором демонстрирует фиктивность культурных клише, обнажает мнимость игры воображения, даже если она, эта игра, красива и изысканна. *Но в отличие от своих молодых современников-постмодернистов, Катаев разрушает «симулякры», заполняющие «царство субъективности», путем столкновения их с «внеэстетической» реальностью социальной истории и экзистенциального бытия. Эта реальность, со всеми ее фантазматическими кошмарами и не поддающимися никакому логическому объяснению катаклизмами, выступает у Катаева абсолютной данностью — ее ничто и никак не может опровергнуть, она же опровергает все и вся.*

Правда, в художественных мирах «Вертера» и «Спящего», где один «сюр» — зыбкая «сновидческая» реальность, созданная воображением героев из разнообразных культурных клише, погибает под напором другого «сюра» — иррационального ужаса революционной действительности, есть еще и другие сферы. В частности, там, на периферии основного сюжета, есть и третий «сюр» — тоже «сновидческая» рефлексия на мир, но вызванная вовсе не ужасом реальности, а, наоборот, блаженным состоянием второй молодой пары — лирического героя и Маши, младшей сестры красавицы Нелли, которые здесь, на яхте, влюбились друг в друга. Эмблемой этого «сюра для влюбленных» становится зрительный эффект от свечи между двух зеркал, поставленных друг против друга, — сказочно-таинственный образ «бесконечно уходящего в вечность зеркального коридора взаимных отражений». А сами герои испытывают чувство внезапного счастья, полного выпадения из реальности:

«...Мы блаженные. — Да, мы блаженные, — сказала она, вздохнув. — Мы только кому-то снятся, — сказал я. — Да, мы только снятся, — сказала она. — На самом деле нас нет, — сказал я. — На самом деле... — сказала она».

Эта периферийная линия вообще-то напоминает о неисчерпаемости жизни, которая не признает одного цвета и одного тона. Но в соотношении с основным сюжетом эта линия свидетельствует о том, что посреди ада живут люди, которым нет дела до того, что творится вокруг, которые предпочитают не замечать происходящего и не задумываться над тем, что впереди. Такая стратегия поведения ни к чему хорошему не приводит.

Реальный ужас исторического катаклизма, каким стала для России гражданская война, грубо разрушает все «сновидческие» Эдемы.

Но наряду с разными версиями сюрреалистических рефлексий на действительность в повести мелькают *знаки подлинного, онтологического бытия*. Это вроде бы случайно, без определенной сюжетной мотивации появляющиеся в «сновидческом» мире образы детей.

В «Спящем»:

Голые маленькие дети ползали по мокрому песку на кромке прибой, строя города и проводя каналы, где суетились в воде морские блошки.

В «Вертере»:

Прямо па эстраде перед экраном, свесив босые ноги, сидели мальчики и девочки из рабочих предместий.

Эти образы продолжают ту цепочку образов, которая начиналась в «Святом колодце», первой «мовистской» повести Катаева, Шакалом и Гиеной, детьми повествователя, и мальчиком и девочкой в нью-йоркском кинозале, оплакивающими героев «Вестсайдской истории». Тогда они были смешными и трогательными знаками живой жизни в выморочных мирах «советского ампира» и «города Желтого Дьявола». В подобной же роли образы детей выступают в сюрреалистических мирах «Вертера» и «Спящего». Но здесь, в контрасте с апокалиптическими сюжетами, с неостановимым валом уничтожения, эти образы становятся свидетельствами неискоренимости, несмотря ни на что, самого бытия — причем бытия в его созидательно-творческом качестве. Хотя в этих свидетельствах умиление соседствует с печалью: то, что делают дети в «Спящем», — это буквальная материализация метафоры «строить на песке», а в «Вертере» — это детская вера все в те же «симулякры», на этот раз в «симулякры» экранные. И однако же дети, остающиеся детьми даже посреди хаоса, это все-таки знаки надежды. Как те сыновья-двойняшки, которых оставил после себя на земле бывший юноша-художник Дима. Одарив этих мальчиков бессмертными именами Кирилл и Мефодий, как создателей кириллицы, этого гениального инструмента культурной памяти, автор все-таки укоренил своего несчастного героя в вечности.

Катаев продолжал обдумывать отношения между «царством субъективности», создаваемым воображением и закрепленным в системе культурных знаков, и объективной реальностью и в самой последней своей вещи, повести «Сухой лиман», написанной в 1985 году. Видимо, ответы, к которым он пришел в «Вертере» и «Спящем», его самого не вполне убедили.

В «Сухом лимане» уже нет никаких «сновидческих» миров, убраны все вызывающие «мовистские» приемы. Как полагает М. А. Литовская, в этих повестях «художник перестал быть видимым посредником между миром и произведением, на передний план выпуская как бы сам мир. Искусность искусства спрятана»<sup>1</sup>. И в самом деле, в «Сухом лимане», кажется, достигнута та «неслыханная простота», о стремлении к которой Катаев говорил неоднократно: здесь пишется незамысловатый, без всяких «сюров», сюжет — двое стариков подводят итоги жизни. И делают это вроде бы безыскусно просто — вспоминают, вспоминают, вспоминают...

Катаев всячески подчеркивает достоверность описываемого. Прежде всего, в этом должна убеждать «мемуарность» самого

---

<sup>1</sup> Литовская М. А. Феникс поет перед солнцем: Феномен Валентина Катаева. — С. 410.

дискурса, тем более что этот дискурс диалогический — его ведут двое, постоянно корректируя память друг друга. Да и сами герои-«мемуаристы», двоюродные братья Синайские, вызывают к себе большое доверие.

Это два мудрых человека, очень достойно прожившие длинную жизнь: один из них, Михаил Никанорович, известный военный врач, генерал медицинской службы, а другой, Александр Николаевич, член-корреспондент Академии наук, эколог. Немаловажно, что оба брата, и психологически, и даже по роду своих профессиональных занятий, начисто чужды всякого мистицизма, их трезвому аналитическому уму претят всякие утешительные сказки: «Нет, я просто опытный врач и материалист», — аттестует себя Михаил Никанорович. Наконец, удостоверяя подлинность описываемого, автор даже пространство, где пребывают герои-«мемуаристы», помечает точными одесскими названиями: они встречаются в старинном госпитале, который «был знаменит тем, что в нем некогда работал великий русский хирург Пирогов», идут по Пироговской улице, выходят на Пролетарский бульвар, который некогда назывался Французским... А главное, объект воспоминаний братьев, многочисленный и многоколенный род Синайских, глубоко укоренен в российской истории. По предположению Александра Николаевича, род этот через их отцов, деда, «вятского соборного архиерея», прадеда или даже прапрадеда, что благословлял солдат на Бородинском поле, «уходит в невероятную даль раннего русского христианства».

Таким образом, все, о чем вспоминают братья Синайские, — это реальность, которая не должна вызывать никаких сомнений в своей подлинности.

Но присмотримся вслед за Катаевым — из каких «кирпичиков» строят братья здание своих воспоминаний. Оказывается, что *прошлое закрепляется в их памяти посредством самых разнообразных культурных клише и стереотипов.*

Даже судьбы представителей предшествующего поколения Синайских, к которому принадлежат их отцы — Николай и Никанор — и третий, младший из них, Яков, изложены сквозь призму литературности. «У него было измученное, доброе, как бы я теперь сказал — Достоевское лицо», — вспоминает о дяде Якове Александр Николаевич. А главное, у Якова Никаноровича сложилась «достоевская» судьба: блестящий выпускник университета, вычисливший орбиту какой-то кометы, он поступил на военную службу, поскольку «почел своим нравственным, христианским и гражданским долгом принести в армию, в ее захолустную, консервативную и даже реакционную атмосферу, дух просвещения и гуманизма», затем женитьба на «павшей женщине», а потом безумие и ранняя смерть...

История Якова Никаноровича из «Сухого лимана» почти слово в слово повторяет историю дяди Миши, младшего брата автора-мемуариста из повести «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона», но истории двух других его братьев уже вполне самостоятельны, и в них значительно усилена ориентация на литературные образцы. Так, судьба Никанора Никаноровича, Мишиного отца, по меньшей мере, история его женитьбы на швейцарской француженке излагается следующим образом: «Как все это произошло? А очень просто, вполне в духе романов девятнадцатого века, может, даже не без влияния романов Жорж Санд, которые еще в то время читали». Правда, роман между молодым педагогом и заграничной бонной-воспитательницей протекал в крымско-курортном *soleur locale*, но настолько близко к «первоисточнику», что повествователь не считает нужным излагать все перипетии, а просто расставляет «знаковые» образы: розовые скалистые горы, пламенно-синее море, темные веретена кипарисов, русские амазонки в цилиндрах с вуалетками — «остальное нетрудно представить...» Что же до среднего из братьев Синайских — Николая Никаноровича, то история его последних двух лет жизни вообще разрастается в целую новеллу, которая очень сходна с сюжетом рассказа Бориса Лавренева «Седьмой спутник» (о бывшем царском генерале-юристе, который нашел себя, став прачкой при советской тюрьме).

Эти три истории находятся в центре «мемуарного поля», но и судьбы других Синайских, которые их окружают, тоже движутся по траекториям, так или иначе запрограммированным в популярных литературных клише — сюжетных, предметных, тропических. Или эти судьбы протекают в рамках отработанных ритуалов: похоронный обряд над матерью Миши, крещение Жорочки, таинство бракосочетания Лизы и Пантелеймона Амбарзаки. Да и сами герои-«мемуаристы» и помогающий им повествователь (фигура, можно сказать, «неопределенно-личная») постоянно смотрят на окружающую действительность как бы сквозь «литературные очки». Излагается история петербургской племянницы Алочки, которая покончила с собой, и воображение повествователя выстраивает вокруг нее «петербургский текст» (архитектурные достопримечательности северной столицы, цитаты из «Медного всадника», эпиграмма Демьяна Бедного под памятником Александру Третьему). Упоминается вовсе эпизодическая фигура — гречанка Миропа Григорьевна, мать Пантелеймона Амбарзаки, и тут же воображение повествователя услужливо предлагает клишированный пейзаж: «Миропа Григорьевна спасалась от жары на одном из островов Эгейского моря. <...> А вокруг *античная лилово-сиреневая синева Эгейского моря, где кувыркались дельфины...*» А при описании лежащей в гробу Мишиной мамы используется такое клишированное сравнение: «Она лежала... совсем не похо-

жая на даму, а скорее на девушку-русалку, покрытую легким одеялом». Дедушку своего, протоиерея вятского кафедрального собора, двоюродные братья Синайские представляют чем-то напоминающим Салтыкова-Щедрина. И сейчас, проходя мимо мавританских ворот, через которые, согласно легенде, выходил к морю молодой Пушкин, «двоюродные братья с привычным уважением смотрели на эти ворота и представляли себе курчавого молодого человека, одетого по моде девятнадцатого века в узкий сюртучок и байроновский плащ...»

Даже отечественная история входит в мир братьев Синайских сквозь череду культурных призм, которые преобразуют прошлое в миф. Так, самые первые представления о «неведомом древнерусском мире» у них формируются при созерцании лаковых рисунков («черные, как сажа, и огненно-красные сказочные цветы, похожие на крылья жар-птицы»), которыми была расписана детская мебель. А войны, в которых героически проявили себя их предки, мальчики представляют по стихотворению Лермонтова «Бородино»: «Распаленные патриотизмом, они называли друг друга презрительно “брат мусью”» и т. п.

Ну, а ко всякого рода культурным клише и стереотипам автор «Сухого лимана» демонстрирует вполне постмодернистское отношение. Однако и с постмодернизмом Катаев обходится очень своеобразно. Он то принимает всерьез принципы постмодернистского видения, то иронизирует над ними. Но при этом всегда *катаевская игра с симулякрами*, с литературными клише и культурными стереотипами носит изысканный, аристократический характер. Это какой-то рафинированный постмодернизм, не только совершенно лишенный налета дестетизирующего цинизма, столь свойственного постмодернистскому дискурсу в принципе, а наоборот, буквально упивающийся отточенностью фразы, изощренной пластикой зрительных образов, роскошеством тропов, пиршеством интертекстовых ассоциаций. И это имеет свои семантические последствия.

С одной стороны, действительно, реальность, воспроизводимая при посредстве культурных клише, литературных стереотипов и расхожих цитат, окрашена у Катаева ироническим колоритом; она выглядит какой-то невзаправдышной, словно это не жизнь, а какая-то детская игра в жизнь: сама жизнь уже заменена готовыми ролями, обкатанными сюжетными ходами, живое слово — отшлифованными цитатами. Автор же неоднократно демонстрирует неадекватность всех этих клише реальной действительности. Даже отдельные слова, которыми пользуются герои повести, порой вовсе не обозначают то, что называют. Например, игру, которую придумали мальчики Саша и Миша, они почему-то называли «боборыкин», словом, «не имеющим для них смысла», подчеркивает повествователь, и никак не относящимся к писателю

Боборыкину<sup>1</sup>. Столь же не соответствующим своему первоначальному смыслу оказывается и слово «катавасия»: для мальчиков это нечто родственное «боборыкину», а на самом деле, — уточняет повествователь, — это особый вид церковного песнопения. Коротче говоря, почти по Пастернаку: «Как непомерна разница между именем и вещью».

И в целом тот язык, на котором мыслят и общаются герои «Сухого лимана» в недавнем прошлом — в конце девятнадцатого века, подается автором как нечто искусственное, конвенциональное и вследствие всего этого уже нуждающееся в переводе: «После обеда гости усаживались за ломберные столики играть при свечах на маленькой»; «попивали чай с ромом, называемый нуншиком»; «этот эlegantный подарок произвел, как тогда было принято говорить, фурор»; «коренастый кадетик... называл Аллочку столичной штучкой»; «некоторые считали, что это случилось, как тогда было принято говорить, на романической подкладке» и т. д., и т. п. За этим, «как тогда было принято говорить», стоит интеллигентский жаргон провинциального города. Какие-то бонбоньерочные слова, позерские обороты, фразы с ужимками... Эта речь тоже какая-то условная, игровая — дистанцированная от материального мира, смещающая реальные пропорции, украшающая жизнь всякими словесными фижмочками и рюшиками или вовсе подменяющая их какими-то абсолютно бессмысленными «пикендрясами» из картежного лексикона. Что-то смешное, наивное, хрупкое, незащищенное чувствуется в этом жаргоне — вернее, в том, как он интонирован в «Сухом лимане».

Но, с другой стороны, никак нельзя не расслышать, не почувствовать в том образе провинциального языка конца девятнадцатого века, который создан Катаевым, и нечто иное. А именно — чувство домашнего уюта, налаженного быта, где всякая безделушка давно притерлась к своему месту, ощущение семейственной теплоты, деликатности и взаимной чуткости. И даже просто названия, этикетки, ярлыки («цибик», «эмеритура», «мускат-лионель» «дитмановское мороженое», «звуки матчиша», даже те же картежные «пикендрясы») сами по себе вызывают эстетическое наслаждение. Они яркие, праздничные, экзотические. И с их исчезновением уходит из жизни что-то очень важное, самоценное.

---

<sup>1</sup> Для сравнения можно было бы вспомнить, что в повести «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона», наоборот, автор дает тщательное обоснование того, почему мальчики назвали свою игру «боборыкин» (и на фонетику самого слова ссылается, и про звук «бо-бо-бо», который издавала качалка, упоминает). Вот, между прочим, пример принципиального различия между модернизмом и постмодернизмом на «микронном уровне»: первая стратегия укореняет измышленное слово как особую духовную реальность, вторая — дезавуирует слово как мнимость, которая ничего не означает.

Да, это все «симулякры». Но симулякры по отношению к материальному миру, «миру, данному в ощущениях». А вот по отношению к миру духовному, к внутреннему миру человека, эти культурные клише, стереотипы, ритуалы, словечки были вовсе не симулятивны. Да, язык этот, как и всякий язык, условен, да, он неадекватен объективной, материальной действительности. Но именно этими клише герои повести Катаева обустраивали свой внутренний мир. Здесь, во внутреннем «космосе», в окружении этих самых «мнимостей», из которых он выстроен, обитает душа человека, пульсирует его сердце, кипят его страсти. Конечно, этот внутренний «космос» представляет собой миф о мире, и как всякий миф — он субъективен и относителен. Однако в нем, как и во всяком мифологическом «космосе», герои «Сухого лимана» искали спасения от всеразрушающей энтропии «хаографической» реальности и порой обретали (в пределах своей земной жизни) гармонию с собой и с другими людьми, которые тоже воспринимали и упорядочивали в своем сознании онтологическую реальность на том же языке. А ведь в сознании человека этот мир (или точнее — миф о мире), созданный из культурных клише и стереотипов, не менее онтологически объективен и не менее ценен, чем мир, состоящий из внеположных сознанию вещей, предметов, событий. Этот мир «симулякров» обретал объективную значимость, ибо был равно дорог очень многим людям, был общей средой обитания и общения их душ. Это был субъективный мир множества субъективностей. Может, это и есть та духовная реальность, которую Павел Флоренский называл пневмосферой?

Автор «Сухого лимана» заставляет читателя задуматься: *да и так ли уж «симулятивны» культурные «симулякры»?*

Например, собственно детские впечатления «бывшего мальчика Миши» и «бывшего мальчика Саши» тоже пропущены сквозь призму литературности. Так, целая ретардация (описание того, как в гимназии стекольщик заклеивал на зиму окна) дается, можно сказать, «в стиле Юрия Олеши».

...Гимназисты, выбегавшие на переменке из классов, теснились вокруг него. Даже всегда угрюмый классный надзиратель как замороженный следил за действиями стекольщика.

Стекольщик отдирал от оконных рам прошлогоднюю, засохшую замазку и, раскатав между ладонями комочек свежей замазки, волшебным движением стамески вмазывал ее в щель оконной рамы. Если же требовалось заменить разбитое или треснувшее оконное стекло, то начиналось уже подлинное волшебство мастерства: стекольщик вытаскивал из своего решетчатого деревянного рабочего ящика новое стекло, еще зеленоватое, покрытое опилками, а затем, положив на подоконник, проводил по нему вдоль линейки алмазиком. Раздавался пронзительный, какой-то режущий, очень зимний звук, и стекольщик отламывал от стекла лишнюю полос-



ку, чем-то напоминающую внутреннюю полосу максимального термометра.

Примечательно, что в мемуарной повести «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» эта сцена уже описывалась. Но там вся поэтика подробностей и деталей была сосредоточена на достижении максимальной точности изображения. Здесь же, в «Сухом лимане», происходит *преображение* обыкновенной хозяйственной процедуры в нечто волшебное-сказочное. И в другом эпизоде, но опять-таки, когда надо было передать впечатление маленьких братьев Синайских при первом посещении морского порта, автор почти прямо идет за Олешей: яркие цветовые контрасты — «из желтой трубы уже валил каменноугольный дым», громкая звуковая инструментовка: «Визжали наровые лебедки, как бы выговаривая “тирли-тирли-тирли”». (Вспоминается новелла о звонаре «Томе Тирлирли» из «Зависти», симпровизированная Николаем Кавалеровым.)

Да, литературность впечатлений гимназистов Саши и Миши Синайских очевидна. Но впечатления-то эти живые, непосредственные! Так дети, настроенные на чудо, на радость, чутко улавливают сказочное волшебство реального, необычайность в обыденном. А гений Юрия Олеси облек эти детские озарения в форму совершенных художественных образов. Чего же в них «симулятивного»? Их точнее следовало бы называть не «симулякрами», а *архетипами* — ибо в них эстетически оформлено знание о тайнах детского восприятия мира.

По существу, Катаев доказывает, что те самые культурные клише и стереотипы, которые в эстетике и поэтике постмодернизма выступают как наиболее очевидные образцы «симулятивности» объективной реальности и ее отражения в сознании, на самом деле амбивалентны: они, действительно, представляют собой функции по отношению к объективной социальной и экзистенциальной реальности и потому рано или поздно обнаруживают свою несостоятельность, а вместе с тем они образуют некую «другую реальность», некий субъективный космос, в котором человек — пока он живет на земле — моделирует свою систему духовных координат. По Катаеву, обе реальности — материальная, бытийно-бытовая, и духовная, культурно-«симулятивная», — находятся в постоянной тягбе друг с другом, но никогда друг без друга, их напряженное взаимодействие образует то самое силовое поле, в котором эта хрупкая, мозаичная жизнь отдельного человека и жизнь целых человеческих сообществ хоть на какое-то время обретает цельность, относительную устойчивость, подобно плазменному сгустку в мощном энергетическом поле.

Но и духовная реальность культурных «симулякров», и материальная действительность быта и бытия людей подвержены одному общему закону — закону рока. Исчезают не только слова, вместе с

ними исчезают и предметы, и привычки, и традиции, и жизненный уклад, и целые пласты культуры и истории, которые — пусть неточно, пусть искаженно — но фиксировались в этих словах.

Весь этот мир, с легкой иронией и нескрываемой любовью запечатленный в повести, уходит вместе с братьями Синайскими. И оттого повесть «Сухой лиман» с начала и до самого конца пронизана печалью ухода. Элегические краски осеннего пейзажа: «Они шли по дорожке, усаженной по сторонам вялыми лиловыми, как бы вылинявшими ирисами...»; «С моря сквозь умирающие салы бульвара потягивало грустным ветерком...» Постоянный фон — «длинная, как жизнь, госпитальная стена... исцарапанная, полинявшая от времени», вдоль которой совершают свою прогулку братья Синайские: что это — стена памяти? стена безысходности? а может быть, Стена Плача? Наконец, трагическое предчувствие близкой смерти, которое несет в себе один из братьев, Михаил Никанорович, уже перенесший два инфаркта, — эти остановки во время прогулки, чтоб принять нитроглицерин, это его прощальное: «Мне, знаешь, что-то совсем стало нехорошо. Я думаю, что на этот раз вряд ли выкручусь. Давай на всякий пожарный случай простимся...» Мотив рока пронизывает все истории, которые вспоминают во время своей прогулки братья. И не случайно один из них заключает: «Можно подумать, что злой рок висит над семьей Синайских». Но, собственно, где тут злой рок? Да, были наследственные болезни — туберкулез колена, от которого умерли вятский протоиерей, а позже его одиннадцатилетняя внучка, или душевная болезнь, поразившая сначала дядю Яшу, а потом Никапора Никаноровича. Сашина мама умерла от воспаления легких, а Зинаиду Эммануиловну «доконал сырой петербургский климат». Других Синайских затянула в свою воронку гибельная историческая круговерть: кого-то «смыло революционной волной», Надежда Никаноровна после убийства Кирова попала в черный список «и след ее затерялся», Жора погиб на Отечественной войне при обороне Севастополя, а сестра Лиза умерла совсем недавно уже в пожилом возрасте...

Но разве родословная любой семьи не состоит из таких же или примерно таких же историй? Так устроена жизнь, по определению. Но, пропущенная через память братьев Синайских, сюжетно пронизанная мотивом экзистенциальной обреченности, она предстает беспощадно жестокой — рок убивает хороших, добрых, славных людей. И вообще — убивает! Злой рок висит над всеми. «Ах, Саша, неужели ты до сих пор не уяснил себе, что за всеми нами гоняется смерть?» — вот тот вопрос, которым завершается цепь новелл-воспоминаний братьев Синайских.

Такова печальная, не признающая никаких утешительных иллюзий, концепция земного пути человека, которая складывается из мозаики судеб героев «Сухого лимана». В повести «Разбитая

жизнь» автор-мемуарист, хоть и признавался с горечью: «Время разбило мои воспоминания, как мраморную могильную плиту, лишило их связи и последовательности», все-таки воссоздавал из сохранившихся в памяти подробностей пиришественную мозаику жизни, где только погромыхивали громы роковых предчувствий и предзнаменований. В «Сухом лимане» воспоминания героев-мемуаристов приобрели, наконец, связь и последовательность. Но благодаря чему? Истории членов нескольких поколений одной большой семьи, расположенные в хронологическом порядке, оказались связанными, а точнее, пронзенными одной жестокой стрелой — онтологической стрелой времени, которая обернулась орудием злого рока, неотвратимо преследующего и убивающего человека.

Так имеет ли какой-то смысл сам феномен человеческой жизни, если она неизбежно кончается, если от нее со временем ничего не остается даже в памяти слова? В сознании читателя «Сухого лимана» неминуемо встает этот самый последний вопрос из длинного свитка «последних вопросов». И автор повести, конечно же, ищет на него ответ. В качестве инструментов поиска он опять-таки (как и в «Вертере») избирает наиболее фундаментальные архетипы культуры — те образы, которые связаны с библейской семантикой.

Прежде всего, ориентация на «библейский текст» задана фамилией героев «Сухого лимана» — *Синайские*. Катаев извлек ее из раннего своего рассказ «Отец» (1925), в котором был изложен сюжет, отчасти совпадающий с историей последних лет жизни Николая Никаноровича из «Сухого лимана»<sup>1</sup>. В «Сухом лимане» эта история, как мы отметили выше, написана как бы поверх фабулы рассказа Лавренева «Седьмой спутник». Но Катаев усилил клишированный сюжет о русском интеллигенте, который пошел служить в банно-прачечный отряд Красной Армии, библейскими ассоциациями: Николай Никанорович, ставший банщиком, «худой, со впалым животом, с одной лишь набедренной повязкой», отчасти похож на Иисуса Христа, а процедура мытья грязных ног больных солдат, которую совершал Николай Никанорович, ему самому представляется как «некий церковный обряд омовения ног» согласно легенде о Христе, омывавшем ноги своим ученикам-апостолам. И, однако, эти возвышенные библейские ассоциации не лишены легкого налета иронии. Она слышна в том тоне, с которым новостователь передает мысли героя: «Он с умилением думал о том, что он хоть чем-нибудь может быть полезен своему

---

<sup>1</sup> В других своих произведениях, написанных в 1930—1970-е годы, писатель не использовал эту фамилию: в повести «Белеет парус одинокий» отец носил фамилию «Бачей», а в «Разбитой жизни» автор сохранил его подлинное имя и фамилию — Петр Катаев.

народу, совершающему великий исторический подвиг революции, которую он, впрочем, как христианин не мог принять за ее жестокость, хотя и справедливую». Иронию усиливает сниженный декорум: «У него слезились глаза от банного пара, насыщенного едким запахом дезинфекции».

Далее. В ассоциативном поле повести «Сухой лиман» существенную роль играют два «библейских» образа. Первый из них — это *ветка Палестины*. Пальмовая ветвь, которую в семье Синайских закладывали за икону, это прямо по одноименному стихотворению Лермонтова, на которого ссылается повествователь, символ «мира и отрады», знак божьего покровительства. Но этот образ приобретает в повести амбивалентный характер. Вот мадам Амбарзаки, благословляя своего сына Пантелеймона и молодую невестку, говорит: «И пусть у вас всегда за образом будет пальмовая ветка, символ мира и тишины». Но Пантелеймон вскоре умирает от какой-то странной болезни. И спустя многие годы Михаил Никанорович, опытный врач, высказывает предположение, что Пантелеймона поразила какая-то неизвестная форма заболевания «еще библейских» или даже «добиблейских» времен, вирусы которой могли быть «завезены из Малой Азии вместе, например, с пальмовыми ветками...» Предположение это никак далее не развивается, но пальмовая ветка при каждом новом своем появлении в сюжете все более и более увядает: вот это уже «легкая тень от прошлогодней пальмовой ветки» (в сцене молитвы Лизы за умирающего мужа), далее — в одинокой запущенной квартире Николая Никаноровича за иконой «торчала сухая пальмовая ветка, сохранившаяся от прежних времен», и наконец, в окостеневшие пальцы мертвого Николая Никаноровича Лиза вкладывает «остаток засохшей пальмовой ветки»... Не принесла «ветка Палестины» мир и отраду, не уберегла от сокрушительных потрясений и гибели. Ни поэтический гений Лермонтова не помог, ни сакральные святыни не оградили... Неужели они тоже оказались «симулякрами»?

У Катаева человек не защищен от рока никакими внешними, внеположными, высшими силами.

Но в ассоциативном поле повести есть и другой «библейский» образ — *Генисаретское озеро*. Собственно, он появляется всего два раза, но в ключевые моменты. Первый раз — когда Лизу, вернувшуюся из города со страшной вестью, встречает Николай Никанорович: «Босой, с волосами, растрепанными суховеем, он стоял на фоне синего лимана, как на берегу Генисаретского озера...» Здесь сравнение Сухого лимана с Генисаретским озером — чисто художественный декор, соответствующий облику героя, стоящего на переднем плане. Второй раз образ Генисаретского озера появляется в эпилоге — им завершается повесть:

Во время обследования района проезжали мимо порта Ильичевска, и никто, кроме членкора Синайского, не знал, что когда-

то здесь был так называемый Сухой лиман — синее соленое озеро <...> Он вспомнил, что когда-то они называли Сухой лиман Генисаретским озером.

Опять предполагается постмодернистская игра со словами. Три названия: Сухой лиман — Ильичевск — Генисаретское озеро. Первое — географическое, второе — политическое, третье — можно сказать, лирическое. Первые два так или иначе несут на себе печать объективности, третье — субъективное. Так какое же название ближе к истинной сути того мира, который стал эпицентром Вселенной для семьи Синайских? Последнему из братьев Синайских, оставшемуся на этой брэнной земле, конечно же, близка аналогия с Генисаретским озером. Теперь уже художественное сравнение превращается в самозначащий феномен, обладающий огромным ценностным смыслом: как и в финале «Вертера», истинная суть вещей открывается путем соположения их с библейскими архетипами. Но, в отличие от финала «Вертера», соположение это делают сами персонажи повести, смертные люди. Они сами *сакрализовали* этот уголок земли, ибо в пределах их судеб он имел ценность святыни — здесь они нознали счастье и трагизм бытия. А коли так, коли в иерархии ценностей смертных людей те места, где протекала история их рода, становятся вровень с местами, связанными с деяниями самого Иисуса Христа, значит, эту земную жизнь, со всеми муками, страданиями, неизбежными утратами, они видят и осознают святой и прекрасной...

Так в ясном уме и полной творческой силе завершил свою повесть «Сухой лиман» восьмидесятивосьмилетний Валецтин Катаев. Она стала его прощальной книгой.

### *Эстетические принципы «мовизма»*

Творчество Валентина Катаева оказалось весьма значительным явлением в литературе 1960—1980-х годов. Именно он, ученик Бунина, старательно перепробовавший еще в 1920-е годы почти все варианты художественного письма — от традиционно реалистических до модернистских, затем создатель классических произведений соцреализма, стал тем художником, который во второй половине XX века на практике, в своих «мовистских» вещах, начал восстанавливать прерванную нить единого литературного процесса. Он вдохнул новую жизнь в поэтику модернизма и, опережая расцвет русского постмодернизма, применил эту художественную стратегию в своих последних повестях. В то же время он ни на миг не порывал с традицией классического реализма. О том, что он не позабыл, как пишутся реалистические произведения, Катаев напомнил тонким психологическим рассказом «Фиалка» (1973). А самое главное, он едва ли не активнее всех писателей-

современников *возобновил поиски синтеза классических и неклассических систем.*

В «мовистских» произведениях Катаева 1960—1970-х годов наблюдается очень своеобразный симбиоз реалистической и модернистской традиций. С одной стороны, Катаев владеет мастерством изощренного реалистического письма, с другой — в его произведениях возрождаются модернистские принципы построения образа мира, хронотопа, ассоциативных связей. Но эти принципы становятся у него способом максимально близкого к подлинности выражения жизни сознания. Вот что пишет в этой связи М. А. Литовская:

«Он создает тексты типично модернистские по структуре, в которых воссоздается «вторая реальность» человеческого сознания. Но при этом воспроизводится не «поток», а, скорее, своеобразная «модель» этого сознания, где нерасчленимое движение впечатлений, рефлексий, рассуждений, воспоминаний, комментариев заменяется довольно жестко (особенно в произведениях 1960-х годов) структурированной картиной жизни сознания, где сосуществуют разные по степени дистанцированности от момента написания времена, фантастическое и вспомненное, свои мысли и чужие цитаты, но все это подается как существующее в сознании к моменту написания книги. Перед нами подчеркнутое моделирование собственной реальности, которая вбирает в себя, покрывает собой реальность объективную. <...> При этом все время подчеркивается (специально вводится время создания произведения), что перед нами не просто «запись» работы сознания, но нечто спонтанное, возникшее, но сконструированное, сделанное, то есть реальность еще раз пересоздается, на сей раз уже по законам избранной «грамматики»<sup>1</sup>.

Однако писатель доказывает не превосходство вымышленной реальности над реальностью исторической, а *равенство* сознания человека с ходом жизни и истории. Катаев утверждает не просто власть воображения, а власть памяти, которая сохраняет то, что отнято временем, и власть творческого воображения, которое создает вещи, равновеликие бытию.

Характеризуя принцип внутреннего единства своих «мовистских» произведений, В. Катаев говорил об «ассоциативном» методе построения, получившем у критиков определение «раскованности», и, явно возражая этому неточному критическому определению, в другом месте уточнял: «Это просто новая форма, пришедшая на смену старой. Замена связи хронологической связью ассоциативной»<sup>2</sup>. Крайне важно, что речь идет о связях, о глубинных «сцеплениях», которыми организуется художественный

<sup>1</sup> Литовская М. А. Феникс поет перед солнцем: Феномен Валентина Катаева. — С. 563.

<sup>2</sup> Новый мир. — 1978. — № 6. — С. 7, 139.

мир, носитель концепции. Иначе говоря, поэтику, характерную для модернизма, Катаев нагружает задачами, которые традиционно входили в реалистическую телеологию. «Раскованность» — это иллюзия, отвечающая содержанию психологического процесса, раскрытого в произведении, и укрепляющая ощущение органичности и жизненной правды (важнейшие критерии реалистического письма) авторской концепции. Единая эмоциональная атмосфера, ассоциативные связи, возбужденные напряженной мыслью и раскаленным нереживанием лирического героя, здесь несут не только свою традиционную стилевую функцию, но одновременно выступают решающими средствами жанрообразования, доминирующими способами созидания завершенного образа мира.

Мир в «мовистской» прозе Катаева обретает сюжетный смысл, то есть открывает свою динамику, свой закон развития, лишь будучи организован психологически мотивированными ассоциациями героя. Рождаемые взволнованным чувством, ассоциативные связи замещают в его прозе такой «мирообразующий» стержень, как единство фабулы и сюжета. В «мовистской» прозе Катаева напряженной мыслью героя созируется особое художественное время — время, движущееся во все стороны, соединяющее прошлое, настоящее и будущее. Пиршеством воображения героя творится такая художественная реальность, которая по яркости красок, пластичности и рельефности контуров, фламандской густоте и сложности может соперничать с объективной действительностью...

Причем собственно модернистские открытия нередко работают в «мовистских» произведениях Катаева 1960—1970-х годов на решение задач, которые традиционно ставит реализм, а именно на анализ характеров в их взаимосвязи с обстоятельством. Не случайна его игра с биографическим материалом, с реальными лицами. Это особый художественный прием, придающий мифу модернизма убедительность мемуара, с одной стороны, и размыкающий мемуар в условность литературного мифотворчества, с другой. Эта двусмысленность художественной структуры предвосхищает постмодернизм с его деконструкцией литературной (симулятивной) природы реальности и господствующих культурных мифологий.

В последних произведениях, созданных в 1980-е годы, Катаев непосредственно подверг «постмодернистской» ревизии собственные «мовистские» концепции, ибо усомнился в упованиях на способность искусства и творческого воображения противостоять онтологическому хаосу. И опять-таки, как на начальной фазе своего «мовизма» — в пору обращения к опыту модернизма, так и на завершающей фазе, Катаев не только использует традиционную семантику неклассической поэтики — в данном случае, постмодернистской игры с «симулякрами», а вскрывает доселе неведомые содержательные ресурсы этих «фаитомов» — открывая их зна-

чимость в созидании субъективного мира человека и обнаруживая среди них архетипы культуры, в которых закреплены вовсе не фиктивные, а фундаментальные онтологические смыслы.

Таким образом, Катаев в течение всей второй половины своего творческого пути пробовал, искал и находил разные варианты взаимодействия между реализмом, с одной стороны, и модернизмом и постмодернизмом — с другой. Каждая новая его вещь, начиная с «Маленькой железной двери в стене» и кончая «Сухим лиманом», была ступенью поиска — развитием предшествующей фазы, а еще чаще спором с нею, а значит — с собою прежним.

Та художественная стратегия, которую Катаев вырабатывал, ведя творческий эксперимент на «стыке» реализма и модернизма, оказалась весьма продуктивной. Писателю удалось войти в глубочайшие слои человеческого сознания, переживающего свои отношения с Вечностью. Вся «новая проза» Катаева, начиная с «Маленькой железной двери», пронизана экзистенциальной мукой, ее драматургию составляет экзистенциальный конфликт, который можно назвать так: тяжба со Смертью. Как смертному человеку победить смерть? Может ли человек властвовать над временем? Какую цену он платит за такую возможность? Память как противовес забвению, этому синониму смерти. Возможности памяти в этом экзистенциальном поединке. Художественное озарение как соревнование с творящей силой природы. Горестное обнаружение «симулятивности» практически всех духовных абсолютов. Восстановление авторитета культурных архетипов, но уже как субъективных ценностных координат, определяемых самим человеком в границах собственной судьбы... Вот та цепь (именно цепь) проблем, которые последовательно, в споре с самим собой, ставил Валентин Катаев, начиная с «Маленькой железной двери» и кончая «Сухим лиманом». В сущности, здесь, в мучительном драматическом «противочувствии», развивается философия человеческого бытия как духовного существования, представляющего собой вечное борение со смертью. Можно ее принимать или не принимать, но нельзя не признавать того, что она преисполнена высочайшего трагизма и мужественного достоинства.

### **3. Рождение русского постмодернизма**

*(А.БИТОВ, ВЕН.ЕРОФЕЕВ, САША СОКОЛОВ)*

Постмодернизм как движение в литературе, искусстве, философии, а позднее — практически во всех гуманитарных дисциплинах возникает на Западе в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Этот термин объединяет широкий спектр разнообразных культурных процессов, таких, например, как поиски синтеза между «высоким модернизмом» и массовой культурой, критическое отношение ко вся-



кого рода глобальным идеологиям и утопиям, внимание к маргинальным социальным группам и культурным практикам (вообще — децентрализация культуры), отказ от модернистского и авангардистского культа новизны — постмодернистский текст никогда не скрывает своей цитатной природы, оперируя уже известными эстетическими языками и моделями. Классикой европейского и американского постмодернизма стали новеллы Х. Л. Борхеса, «Лолита» В. Набокова, «Имя розы» У. Эко, романы Дж. Фаулза, Х. Кортасара, Г. Маркеса, П. Хандке, И. Кальвино. Философией постмодернизма стала деконструкция Ж. Деррида, «археология знания» М. Фуко, теория симулякра Ж. Бодрийяра, социологическая школа Ж. Ф. Лиотара. Западные теоретики определяют постмодернизм как культурное сознание «позднего капитализма» (Ф. Джеймсон), как порождение цивилизации масс-медиа (Ж. Бодрийяр), «конца истории» (Ф. Фукуяма). Хотя эти характеристики мало применимы к советской культуре, тем не менее на рубеже 1960—1970-х годов — т. е. фактически одновременно с первыми манифестами постмодернизма на Западе — в русской литературе появляются произведения Андрея Битова, Венедикта Ерофеева, Саши Соколова, Иосифа Бродского и некоторых других авторов, которые впоследствии (в конце 1980-х) были оценены как первые шаги русского постмодернизма, во многом предопределившие его дальнейшую динамику. По-видимому, рождение постмодернизма объясняется иными причинами, чем постиндустриальная экономика и компьютеризация.

Выделим важнейшие, на наш взгляд, характеристики «постмодернистской ситуации» в России:

1. *Кризис утопических идеологий.* Если «оттепель» во многом была вдохновлена идеей «очищения» коммунистической утопии от грехов тоталитаризма, то поражение «оттепели», политические процессы над Синявским и Даниэлем, Бродским, первыми диссидентами, живо напомнившие процессы 1930-х годов, а в особенности подавление силой оружия «Пражской весны», — все эти события конца 1960 — начала 1970-х годов явственно доказывали неразделимость коммунистической утопии и тоталитарного насилия, а следовательно, и фиктивность веры в коммунизм как в высшую форму социального прогресса, как в наиболее разумную и управляемую фазу истории человечества. В более широком смысле девальвация ценностей коммунистической утопии, принимающая в 1970-е годы уже лавинообразный характер, была воплощением кризиса ценностей Разума и Прогресса, важнейших ценностей всей культуры Нового времени. По мнению французского философа Жана Франсуа Лиотара, именно инфляция этих базовых ценностей лежит в основании западной культуры постмодернизма.

2. Чем глубже идеологизировано общественное сознание, тем радикальнее открытие глобальной лжи, подмены жизни идеоло-

гическими фантомами, сопровождающее кризис господствующей идеологии. Кризис ценностно-идеологических оснований общества, стремительная инфляция прежних мифов и верований приводит к эффекту *исчезновения реальности*. Это явление ярко описано философом Жаном Бодрийяром, создателем теории симулякра и симуляции. Бодрийяр утверждает, что в эпоху постмодернизма действительность заменяется сетью «симулякров» — самодостаточных знаковых комплексов, уже не имеющих никаких соответствий в реальном мире. Так, по мнению философа, возникает «гиперреальность симулякров». «Симулякры» управляют поведением людей, их восприятием, в конечном счете, их сознанием, что в свою очередь приводит к «гибели субъективности»: человеческое «Я» также складывается из совокупности «симулякров»<sup>1</sup>. Мир при таком подходе воспринимается как огромный многоуровневый и многозначный текст, состоящий из беспорядочного и непредсказуемого сплетения различных культурных языков, цитат, перифразов. Это открытие в высшей степени характерно и для советской цивилизации, даже в большей степени, чем для западной, поскольку культура соцреализма и государственный контроль над всеми средствами массовой информации лишали все явления, не вписывающиеся в модель «реального социализма», права на существование. Поэтому исчезновение религиозной веры в коммунистическую утопию приводит к распаду всей советской картины мира: лишаясь своего стержня, она превращается в хаотический набор фикций, фантомов, «симулякров», за которыми уже не ощущается никакой иной реальности<sup>2</sup>.

Если признать эти факторы важнейшими составляющими «постмодернистской ситуации» (хотя исследователи постмодернизма

---

<sup>1</sup> См.: *Baudrillard Jean. Simulacra and Simulation / Transl. by Sheila F. Glase. — Ann Arbor, 1994.*

<sup>2</sup> Концепция «симулякра и симуляции» лежит в основе исследования М. Н. Эпштейна «Истоки и смысл русского постмодернизма». В этой работе множество интересных наблюдений над симулятивностью соцреалистической культуры, полнотью отождествившей реальность с идеологическими мифологемами. Эпштейн доказывает, что феномен «съедающей» реальность симуляции сохраняется и в постсоветской культуре. По мнению исследователя, русский постмодерн возникает как обнажение механизма этой неизжитой социалистической симуляции, как открытие пустоты под системой знаков. Особенно убедительно этот тезис подтверждается русским концептуализмом (соц-артом). М. Эпштейн полагает, что симулятивность вообще является доминантой русской культуры чуть ли не со времен крещения Руси князем Владимиром, и с этой точки зрения, по логике критика, уже соцреализм представляет собой «первую стадию перехода от модернизма к постмодернизму. Социалистический ревизм — это постмодернизм с модернистским лицом, сохраняющим выражение абсолютной серьезности» (опубликовано в книге: *Epstein Mikhail. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism in Contemporary Russian Culture / Trans. by Anesa Miller-Pogacar. — Amherst, 1994.* См. также: *Эпштейн М. Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. — 1996. — № 8.*

обращают внимание и на целый ряд других, может быть, менее значительных или менее подходящих к советской культуре причин), то необходимо будет признать, что эти предпосылки складываются в России уже на рубеже 1960—1970-х годов и, постепенно набирая силу, достигают своего максимального выражения уже в конце 1980-х — в годы «перестройки» и окончательного крушения коммунистической утопии. Эти социокультурные процессы породили целый ряд собственно художественных стратегий, противоположных как реалистическому, так и авангардному искусству.

Постмодернизм отвергает реалистическое представление о характере и обстоятельствах, представляя и то и другое как воплощение тех или иных, а чаще сразу же нескольких, культурных моделей. Интертекстуальность — т. е. соотнесенность текста с другими литературными источниками — приобретает в постмодернизме значение центрального принципа миромоделирования. Каждое событие, каждый факт, изображаемый писателем-постмодернистом, оказывается скрытой, а чаще явной цитатой. И это логично: если реальность «исчезла» под напором продуктов идеологии, симулякров, то цитирование литературных и культурных текстов оказывается единственной возможной формой восприятия реальности.

Соответственно дискредитируется в постмодернизме и такое важнейшее философское понятие реалистической эстетики, как *правда*. В мире-тексте, а точнее, хаотическом конгломерате множества текстов — мифологий, идеологий, традиций, стереотипов и т. п. — не может быть единой правды о мире. Ее заменяет множественность интерпретаций и, шире, множественность одновременно существующих «правд» — абсолютных в пределах своего культурного языка, но фиктивных в сопоставлении со множеством других языков. В реалистическом тексте носителем *правды* был всезнающий автор («Романист знает все», — декларировал Теккерей). В постмодернистском произведении методически подрывается претензия автора на всезнание, автор ставится в один ряд с заблуждающимися и ошибающимися героями, в то время как герои присваивают себе многие черты автора (не случайно постмодернистский роман всегда насыщен сочинениями персонажей, а постмодернистский лирик, как правило, носит какую-то культурно-мифологическую маску или сразу несколько масок одновременно). Правда «автора», а точнее, представляющего его персонажа, который к тому же нередко носит имя биографического автора, выступает как одна из возможных, но далеко не безусловных версий. В этом смысле постмодернизм продолжает традицию полифонического романа (в интерпретации Бахтина), доводя ее до гипертрофированных форм и размеров: если, по Бахтину, в полифоническом романе Достоевского истина возникает в точке пересечения различных «голосов», то в постмодернизме «голо-

сов» становится так много, что единой точки пересечения между ними просто не может возникнуть — в совокупности эти «голо-са», всегда представляющие определенные языки и традиции культуры, моделируют культуру как хаос.

Русский постмодернизм во многом продолжает искусственно прерванную динамику модернизма и авангарда — и стремление «вернуться» в Серебряный век или, точнее, возродить его определяет многие специфические отличия русской модели этого направления от западной. Однако по мере своего развития русский постмодернизм все осознаннее отталкивается от такой важнейшей черты модернистской и авангардистской эстетики, как мифологизация реальности. В модернизме и авангарде создание индивидуального поэтического мифа, всегда опирающегося на некие авторитетные архетипы и модели, означало создание альтернативной реальности, а точнее, альтернативной вечности — преодолевающей бессмыслицу, насилие, несвободу и кошмар современности. Миф представлял высшую и лучшую форму бытия еще и потому, что он был создан свободным сознанием художника и тем самым становился материализацией индивидуальной концепции свободы.

*Постмодернизм нацеленно разрушает любые мифологии, понимая их как идеологическую основу власти над сознанием, навязывающей ему единую, абсолютную и строго иерархическую модель истины, вечности, свободы и счастья.* Начиная с критики коммунистической мифологии (соц-арт в изобразительном искусстве, а затем и концептуализм в литературе), постмодернизм довольно скоро переходит к критике мифологических концепций русской классической литературы и русского авангарда, а затем и мифов современной массовой культуры. Однако, разрушая существующие мифологии, постмодернизм стремится перестроить их осколки в новую, неиерархическую, неабсолютную, игровую мифологию, так как писатель-постмодернист исходит из представления о мифе как о наиболее устойчивом языке культурного сознания. Таким образом, стратегию постмодернизма по отношению к мифу правильнее будет определить не как разрушение, а как *деконструкцию*, переосмысление по иным, контрмифологическим, принципам<sup>1</sup>.

В конечном счете важнейшая из постмодернистских стратегий может быть определена как *диалог с хаосом*. В принципе, постмодернизм продолжает искания модернизма. Но если в модернизме хаосу жизни был противопоставлен космос творчества, искусства, культуры, то постмодернизм начинается с убеждения в том,

---

<sup>1</sup> В большинстве случаев невозможно говорить о прямом влиянии философии деконструкции Жака Деррида на русских писателей-постмодернистов, однако определенные черты близости объясняются тем, что сама теория и практика Деррида в наиболее концентрированной форме выразила философский дух постмодернизма.

что любая, даже самая возвышенная, модель гармонии мира не может не быть утопией. А утопия неизбежно стремится трансформировать реальность с помощью идеала и идеологии, и следовательно, порождает симуляцию реальности: пример коммунистической утопии не оставляя никаких иллюзий на этот счет. Симуляция же уничтожает реальность, оставляя взамен пустоту и хаос. Но хаос симулякроев состоит из осколков различных языков культуры, языков гармонии, которые звучат вразнобой, перекрывая друг друга, и с которыми писатель-постмодернист вступает в диалогические отношения.

Принципиальная новизна такой стратегии состоит в том, что постмодернизм воплощает художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творчество на поиск компромисса между этими универсалиями. Диалог с хаосом нацелен именно на такой поиск. В связи с постмодернизмом возможно говорить о философии «хаосмоса» (Д. Джойс) — хаоса, способного к саморегуляции и самоорганизации, хаоса, способного сохранять и даже порождать внутри себя петрадиционные, неустойчивые, подвижные, неабсолютные и неиерархизированные культурные порядки<sup>1</sup>.

Хаос не негативная категория в постмодернизме, но максимальное выражение открытости. Лауреат Нобелевской премии, химик Илья Пригожин, один из тех, кто заложил основы современных естественно-научных представлений о комплексной динамике, или «теориях хаоса», дает такое определение хаоса: в состоянии хаоса активность системы «может быть определена как противоположность безразличному беспорядку, царящему в состоянии равновесия... все возможности актуализируются и сосуществуют и взаимодействуют друг с другом, а система оказывается в одно и то же время всем тем, чем она может быть»<sup>2</sup>.

Более конкретным выражением этой стратегии является ориентация постмодернистов на создание неустойчивых, нередко внутренне конфликтных и даже взрывных, гибридных, компромиссных образований между как эстетическими, так и онтологическими категориями, которые традиционно воспринимаются как антитетичные и несовместимые. Это могут быть парадоксальные компромиссы между смертью и жизнью (Битов, Вен. Ерофеев, Соколов), фантазией и реальностью (Толстая, Пелевин), памятью и

---

<sup>1</sup> Такое понимание сближает постмодернизм с естественно-научными «теориями хаоса» (И. Пригожин, Б. Манделброт, М. Фейгельбаум и др.), которые нередко интерпретируются как основание новой научной парадигмы, или новой картины мироздания, вырастающей на основе открытий релятивности времени и пространства (в свою очередь оказавших колоссальное влияние на культуру модернизма).

<sup>2</sup> Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. — 1989. — № 8. — С. 11.

забвением (Шаров), законом и абсурдом (Вик. Ерофеев, Пьецух), личным и безличным (Пригов, Евг. Попов, Кибиров), архетипом и пошлым стереотипом (Сорокин). Поиск онтологических сращений заставляет писателя-постмодерниста строить свою поэтику на неустойчивых эстетических компромиссах между низким и возвышенным, глумлением и патетикой, целостностью и фрагментарностью и т. п. *Оксюморон* становится главным структурообразующим принципом постмодернистской нотки в той же мере, в какой (по Р. Я. Якобсону) романтизм и модернизм опираются на метафору, а реализм — на метонимию.

### 3.1. «Пушкинский дом» (1964—1971) А. Битова

Сейчас уже трудно понять, почему «Пушкинский дом» Андрея Битова (р. 1937) — роман интеллектуальный и культурологический, а совсем не политический — был запрещен к публикации в СССР в течение без малого 20 лет, почему изданный в американском издательстве «Ардис», он распространялся в самиздате и квалифицировался «компетентными органами» как антисоветское произведение. Опубликованный в «Новом мире» в конце 1980-х, наряду с другими «возвращенными» произведениями, он был воспринят в сугубо политическом контексте (вызвав при этом разочарование). Лишь позднее стало ясно, какую роль этот роман сыграл в истории литературы, ищущей пути, отличные не только от соцреалистического канона, но и от реалистической традиции в целом. Переходное положение романа на этом пути достаточно четко, хотя и с противоположными знаками, было зафиксировано критиками. Так, традиционалист Юрий Карабчиевский при общей позитивной оценке упрекал Битова за приверженность «игре» в ущерб жизни, а постмодернист Виктор Ерофеев, наоборот, обозвал роман «памятником прошедшему времени» за традиционность и авторитарность стиля<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Карабчиевский Ю.* Точка боли: О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Улица Мандельштама. — Antiquary, 1989. — С. 67—103. *Ерофеев Вик.* Памятник прошедшему времени // Октябрь. — 1988. — № 6. — С. 202—204. Надо сказать, что западные критики увидели в романе Битова поразительную близость к эстетическим параметрам постмодернизма: «Первое впечатление, которое получает сформированный западный читатель от “Пушкинского дома”, состоит в том, что автор, кажется, использовал опровергающие литературные приемы каждого постмодернистского писателя, которого он читал, так же как и некоторых, которых он не читал. Сюда входят эссеизм Музиля... надтекстовый аппарат Борхеса... набоковское обнажение искусственности повествования... свойственная Эко озабоченность интертекстуальными связями... повторения и множественность повествовательных версий, характерные для Роб-Грийе», — пишет Рольф Хеллебаст в статье о романе Битова, опубликованной в международном журнале «Стиль» (*Hellebust, Rolf.* Fiction and Unreality in Bitov's Pushkin House // *Style*. 25:2 (Summer 1991). — P. 267).

## Модернистская личность и постмодернистские симулякры субъективности

Герои «Пушкинского дома» — литературоведы, причем в текст романа включены целые статьи, их проекты и фрагменты, анализирующие сам процесс литературного творчества и культурного развития. Рефлексии на литературоведческие темы постоянно предается и автор-повествователь (например, в приложении «Ахиллес и черепаха (Отношения между автором и героем)»). Автор-творец находит своего двойника в повествователе-романисте, постоянно сетующем на неудачи романостроительства, на ходу изменяющем планы дальнейшего повествования, а в конце даже встречающемся со своим героем и задающим ему провокационные вопросы (ответы на которые он как романист, естественно, знает). Возникающая благодаря такой поэтике пространственно-временная свобода с легкостью позволяет разворачивать версии и варианты одних и тех же событий, воскрешать, когда надо, умерших героев, ссылаться в начале на конец романа и максимально размыкать фабульные связи всякого рода приложениями и комментариями. Кроме того, большую роль в романе играют полупародийные отсылки к русской классической литературе — в названиях глав, эпиграфах и т.п. Роман Битова пытается посредством цитатности восстановить разрушенную тоталитарной культурой связь с модернистской традицией: и переклички «Пушкинского дома» с классиками русского модернизма заданы автором, даже если и возникают случайно<sup>1</sup>.

В романе герои, сохранившие органическую связь именно с традициями культуры, погребенной советской цивилизацией, выглядят единственно настоящими, и в этом смысле они, по Битову, аристократичны. Это дед главного героя Левушки Одоевцева, Модест Платонович Одоевцев, и дядя Диккенс, друг семьи

<sup>1</sup> Правда, ситуация осложняется тем, что зависимость Битова от модернистской традиции и тем более современных ему постмодернистских экспериментов нередко носит характер «воздушных влияний». Показательны признания Битова об отношениях между «Пушкинским домом» и прозой Набокова: «Плохо ли это, хорошо ли было, но “Пушкинского дома” не было бы, прочти я Набокова раньше, а что было бы вместо — ума не приложу. К моменту, когда я раскрыл “Дар”, роман у меня был окончательно дописан до 337-й страницы <т.е. до конца сюжетной части>, а остальное, до конца — в клочках и набросках. Я прочитал подряд “Дар” и “Приглашение на казнь” и — заткнулся, и еще прошло полгода, прежде чем я оправился, не скажу от впечатления, — от удара, и приступил к отделке финала. С этого момента я уже не вправе отрицать не только воздушное алиансе, но и прямое, хотя и стремился попасть в колею написанного до обезоружившего меня чтения. Всякую фразу, которая сворачивала к Набокову, я старательно изгонял, кроме двух, которые я оставил специально для упреков, потому что они были уже написаны на тех забежавших вперед клочках» (*Битов А. Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному // Пушкинский дом. — М., 1989. — С. 397, 398.*)

и для Левы «заместитель» отца. Их объединяет способность к неготовому пониманию в противовес готовым, симулирующим реальность, представлениям. Свобода Модеста Платоновича и дяди Диккенса носит отчетливо модернистский характер: равенство личности самой себе выражается в создании собственной, незавершенной и независимой от господствующих стереотипов интеллектуальной реальности. По-видимому, таков и авторский идеал свободы. По крайней мере — в начале романа, где и предложены портреты деда и дяди Диккенса.

Что же противоположно свободе? Не насилие, а *симуляция реальности* — ее подмена представлениями, системой условных знаков, «копий без оригиналов», если воспользоваться выражением Жана Бодрийяра, создателя теории симулякра и симуляции. Именно симуляция в «Пушкинском доме» понимается как важнейший духовный механизм всей советской эпохи. Символическую роль в этом плане приобретает эпизод смерти Сталина, вообще символический для многих, если не всех «шестидесятников» (нетрудно вспомнить аналогичные сцены у Трифонова, Аксенова, Бондарева, Евтушенко и многих других). Однако специфика битовского восприятия состоит в том, что смерть Сталина написана им не как момент освобождения от гнета тирана, но как апофеоз симуляции. В данном случае — симуляции всеобщей скорби.

Послесталинская, «оттепельная» эпоха, по убеждению автора романа, не только не устранила симуляцию как основополагающее свойство советской реальности, но и усовершенствовало ее — симуляция приобрела более органический и потому менее очевидный характер. Как порождение этой, по-новому органичной степени симуляции предстает в романе «миф о Митишатъеве». Митишатъев не просто снижающий двойник главного героя — нет, это чистый образец новой человеческой породы, выведенной в результате тотальной симуляции. В этом смысле он действительно мифологичен, ибо зримо осуществляет советский миф о «новом человеке», восходящий в свою очередь к ницшеанской, также мифологичной, концепции сверхчеловека. «Сверхчеловечность» Митишатъева в том, что он истинный гений симуляции, ни к каким другим формам существования просто не способный.

По сути дела, через Митишатъева осуществляется новый уровень симуляции. Если «классическому» советскому миру еще противостоят люди типа деда Одоевцева или дяди Диккенса — самим фактом своего, подлинного, существования доказывающие возможность свободной реальности, вопреки власти мнимостей, то митишатъевская симуляция исключает всякое отношение к реальности и тем самым исключает даже потенциальную возможность реальности как таковой. Примечательно, что Митишатъев такой же филолог, как и Лева Одоевцев, и через двойнические отношения слевой также втянут в поле взаимодействия с класси-



ческой традицией русской культуры: характерно, например, что именно с Митишатьевым дерется на дуэли Лева. Но Митишатьев в романе Битова не подрыватель традиций, скорее, само явление Митишатьева — доказательство превращения всех возможных культурных порядков в симуляцию. Именно в этом смысле он — искusstель Левы, пытающегося уцепиться за веру в незыблемость культурной памяти и культурной традиции: даже в его сознании «мифы Митишатьева давно уже стали более реальными, чем сама правда».

Более сложно драма симулятивного существования воплощена в психологическом мире главного героя — Левы Одоевцева. Существуют различные критические оценки этого персонажа, но его своеобразие именно в том и заключается, что он не поддается однозначной оценке, ускользает от нее<sup>1</sup>. Лева, в отличие от других персонажей романа, принадлежащих к тому же, что и он, поколению, видит симулятивную природу действительности и понимает, сколь опасно проявление своего и подлинного на фоне всеобщей симуляции: «Самое неприличное, самое гибельное и безнадежное — стать видимым, дать возможность истолкования, открыться... <...> Только не обнаружить себя, свое — вот принцип выживания», — так думал Лева... Невидимость!».

Однако возможно ли в принципе — несмотря на рискованность этого предприятия — выразить свое в атмосфере тотальной симуляции? Этот вопрос может быть сформулирован иначе: возможно ли возвращение к ценностям модернистской культуры (к ценностям свободы и суверенности личности) в ситуации распада социальных и культурных устоев советской цивилизации?

На первый взгляд, Лева не оправдывает возложенных на него ожиданий: симулятивность въелась в его рефлексы, она не навязана, а абсолютно органична. Мотивы вторичности, неподвижности, подражания. подражания постоянно присутствуют в мельчайших элементах поведствия, имеющего отношение к Леве. Ими пронизано все — от подробностей поведения персонажа до синтаксиса авторских ремарок. Вместе с тем в системе характеров романа существует четкая поляризация, заданная, с одной стороны, образом Модеста Платоновича (сила личности, укорененной в прошлом, воплощение подлинности, пафос модернистских цен-

---

<sup>1</sup> «Лева постоянно рефлектирует. Но его мышление, если воспользоваться термином раннего Бахтина, не носит "участного" характера. Дурная несליянность рефлексии и жизни — вот что является основой постоянных Левинных поисков "алиби в бытие" — он, собственно, не чувствует себя ответственным ни в одной ситуации», — отмечает Наталья Иванова (*Иванова Н. Судьба и роль (Андрей Битов) // Точка зрения.* — М., 1988. — С. 182, 183.) Это суждение представляется более точным, нежели тот взгляд, который предлагает Владимир Новиков: «...нигде не взять Митишатьеву того, чем при всех своих недостатках и при всей своей интеллигентности наделен Лева, — внутренней свободы» (*Новиков Вл. Тайная свобода // Знамя.* — 1988. — № 3. — С. 230, 231).

ностей), а с другой — образом Митишашьева (сила безличности, укорененность в текущем мгновении, апофеоз симуляции, пародийная «сверхчеловечность»). Все остальные герои группируются «попарно» в соответствии с этой полярностью: дядя Диккенс — отец Левы, Альбина — Фаина, Бланк — Готтих. Лева же как раз находится в «середине контраста»: с точки зрения деда он предстает симулятивную реальность, с точки зрения Митишашьева он вызывающе аристократичен своей причастностью к подлинной реальности культуры. В этой двойной кодировке секрет образа Левы. Стремясь раствориться в потоке симуляции, он все-таки до конца не может этого сделать — мешает подлинное, выпирает свое. Не случайно Битов в кульминационный момент, описывая состояние Левы, сознательно размывает границу между Левой и... Пушкиным: «А уж как Лева стал виден! Так что не увидеть его стало невозможно... Еще вчера лежал в острых осколках на полу, его взгляд пробил дыры в окнах, на полу валяются тысячи страниц, которые он зря и пошло всю жизнь писал, от него отвалилась белоснежная бакенбарда — он был самым видным человеком на земле. (Его гнев, его страсть, его восстание и свобода.)»

### *Литературность как симулякр литературы*

В «Пушкинском доме» существует еще один, пожалуй, самый интересный и самый демонстративный уровень симуляции. Драма Левы как бы дублируется, разыгрываясь в параллельном варианте и на ином уровне, в том, как складываются отношения между автором и романной формой. *Битов строит свой роман как систему попыток подражания классическому русскому роману.* Отсюда и эпиграфы, и цитатные названия глав, и родословная героя, и перифразы классических мотивов. С другой стороны, и сам повествователь постоянно фиксирует неудачу этих попыток. Не удается заново «написать знаменитую трилогию “Детство. Отрочество. Юность”», «неосторожно обещанный» второй вариант семьи Левы не излагается («нам, короче, не хочется излагать»); сюжет не сдвигается с мертвой точки — его то и дело «сносит вспять к началу повествования», вторая часть не продолжает, а повторяет, с иной точки зрения, первую. Сам поток авторефлексии по поводу неудач романостроительства вносит явный оттенок народийности в битовскую ориентацию на классические образцы. В финале же эта пародийность перерастает в откровенную трагедию, что видно уже по названиям глав: «Медные люди», «Бедный всадник». Развязка же, демонстративно пришитая белыми нитками, «обнажает» авторскую неудачу как сознательный «прием».

Точно так же, как Лева, не мыслящий себя вне погружения в мир литературы, участвует в разгроме литературного музея — так и автор, казалось бы, следующий традициям русского романа

XIX века, не менее сознательно обращает в руины форму своего «романа-музея»<sup>1</sup>. А ведь в данном случае романная форма — это важнейший канал связи между симулятивной реальностью и подлинностью культурной памяти и традиции. Дважды — в начале и в конце романа — от имени Модеста Платоновича Одоевцева, персонажа в высшей степени «программного», — произносится одна и та же, в сущности, парадоксальная мысль. Наиболее отчетливо она звучит в замыкающем роман фрагменте «Сфинкс», якобы написанном в 1920-е годы:

Связи прерваны, секрет навсегда утерян... Тайна рождена! Культура остается только в виде памятников, контурами которых служит разрушение. В этом смысле я спокоен за нашу культуру — она уже была. Ее нет. Как бессмысленная, она еще долго просуществует без меня. <...> Все погибло — именно сейчас родилась классическая русская культура, теперь уже навсегда. <...> Русская культура будет таким же сфинксом для потомков, как Пушкин был сфинксом русской культуры.

И здесь же в качестве обобщающего диагноза произносится формула: «Нереальность — условие жизни».

Значение этой формулы очевидно: она устанавливает связь между симулятивным бытием героя, его «ненастоящим временем» и культурным бытием русской классики. Сами рассуждения М. П. Одоевцева задают амбивалентные координаты образу русской культуры: здесь смерть оборачивается сохранением, обрыв связей придает классическую завершенность, величие предопределено несуществованием... Однако в целом культура в этой концепции обретает черты закрытости, бессмысленности (именно в силу невозможности проникновения вовнутрь); ее контекст —

<sup>1</sup> Показательно, что эффект саморазрушения романной формы оказался столь убедительным, что даже чуткий Юрий Карабчиевский принял его за чистую монету: «Заданная условность повествования, — пишет он в своем эссе о «Пушкинском доме», — закрепленная на протяжении сотни страниц совместным трудом автора и читателя, не выдерживает настойчивого саморасшатывания. Мощное автолитературоведение также не укрепляет структуры романа, а, напротив, наваливается на его условную плоть всем своим безусловным весом и порой почти целиком заменяет собой» (*Карабчиевский Ю.* Улица Мандельштама. — Antiquary, 1989. — P. 82). В опубликованных уже после смерти Карабчиевского фрагментах этого эссе звучит весьма резкая оценка финала романа Битова: «Разыгрывается какая-то оргия саморазрушения... <...> Как будто какая-то внешняя сила заставляет его <Битова> писать не что-нибудь, а именно роман; и именно в соответствии с тем, как она, эта внешняя сила, представляет себе слово «роман». Или будто играет какая-то волшебная гармошка, и мы пляшем и пляшем бесконечного гопака, а на лицах у нас — тоска и усталость» (*Новый мир.* — 1993, — № 10. — С. 233).

Это — если не обращать внимания на негативную эмоциональную окраску — блестящая характеристика спланированного автором «Пушкинского дома» постмодернистского эффекта.

тотальное разрушение реальности, ее эффект — немота либо непонимание.

Естественно, что и контакт, в который вступают с классикой и Лева, и автор, тоже парадоксален. Уже отмеченное выше демонстративное разрушение нарочитой традиционности романной формы как раз и воплощает эту внутренне противоречивую связь. И в поведении героя, и в романе в целом присутствует момент сознательного повторения, реализованный не только через систему заглавий, эпиграфов и т. п., но и через постоянные, акцентированные, сопряжения героев романа с устойчивыми художественно-поведенческими моделями: «лишним человеком», «бедным Евгением», «героем нашего времени», «мелким бесом» и «бесами», романтической любовью и ситуацией «дуэли»... Однако в результате повторения неизменно выявляются глубочайшие расхождения, деформации, стирающие предыдущий смысл: этот эффект связан с тем, что все, что было подлинным внутри классического контекста, в «современности» неизбежно оборачивается симуляцией. Вместе с тем здесь же возникает и глубинное совпадение: жизнь, которую живет Лева и в которую погружен автор-повествователь, так же симулятивна, как и отгороженный забвением, воспринятый извне корпус русской классики, актуальный именно в силу своего небытия. Различие здесь превращается в различие<sup>1</sup> — парадоксальную форму связи/отталкивания, воспроизведения/стирания, философски описанную Жаком Деррида, чья теория деконструкции стала одной из центральных стратегий постмодернистской мысли (Битов не мог знать о Деррида, когда писал «Пушкинский дом», но тем важнее совпадение).

Процесс «деконструкции» культурной традиции еще более демонстративно разворачивается в «хронотопе героя» — Левы Одоевцева. Наиболее явно Левины отношения с культурной традицией оформлены в его статье «Три пророка» (образующей приложение ко второй главе романа, названное «Профессия героя»). Здесь опять акцентирован момент повторения — ибо двадцатисемилетний Лева не только обнаруживает, что Пушкин, Лермонтов и Тютчев, каждый в свои 27 лет, написали по своему «Пророку», но и откровенно проецирует и на своих героев, и на отношения между ними себя самого, свое «Я». «Пушкина он обожествлял, в Лермонтове прозревал собственный инфантилизм и относился снисходительно, в Тютчеве кого-то (не знаем кого) открыто ненавидел». Повторение и в том, что Лева обвиняет Тютчева именно за то, чем страдает сам:

---

<sup>1</sup> Существует и другой, возможно, семантически более прозрачный, вариант перевода этого специфического термина на русский язык — «различение» (А. Гарджа).

Он утверждает свое мнение о другом, а его самого — нет. Он категоричен в оценках — и ничего не кладет на другую сторону весов (не оценивает себя). <...> Сюжет — обида. Причем сложная, многогранная, многоповоротная. Самая тайная, самая глубокая, скрытая едва ли не от себя самого.

Эта повторяемость не предполагает одной-единственной интерпретации. С одной стороны, напрашивается мысль о том, что Лева привносит в реальность культуры свои смыслы, свои сюжеты, добивается личной причастности ценой превращения подлинного в симулятивное. Ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Тютчев не отменяют друг друга — их миры существуют, пересекаясь, но не нанося взаимного вреда. Пафос же Левиной статьи состоит в «отмене» тютчевской позиции «в пользу Пушкина. Во имя его...» Однако эффект этой отмены оказывается более дальнобойным, чем предполагает юный Одоевцев, — опровергая Тютчева, Лева, в сущности, опровергает самого себя, ибо его отношение к Тютчеву адекватно предлагаемой в статье интерпретации тютчевского отношения к Пушкину: «позиции и принципы, выраженные в его <Левы> статье, при последовательном им следовании исключают возможность самой статьи, самого даже факта ее написания. Что нас удивляет всегда в опыте нигилизма — это как бы его завистливость, его потребность утвердиться на свержении, своего рода сальеризм борцов с Сальери...» Казалось бы, все повторяется заново: отношения Пушкина — Тютчева проецируются на отношения деда и Левы, и, наконец, замыкая цепь, в аналогичный контакт/отталкивание вступает с Тютчевым Лева. Однако повторение прерывно — и перерыв постепенности приходится на Леву, ибо после воплощенного им симулятивного типа культурного сознания следующих оборотов сюжета уже не может быть. Его акт участия в культурном диалоге деконструирует сам себя. (Кстати, характерно, что статья «Три пророка» не только пребывает неопубликованной, но и в конне романа мы узнаем, что Лева вообще изъял ее из обращения, а продолжающие эту работу статьи «Середина контраста» и «Я» Пушкина» так никогда и не будут написаны.)

С другой стороны, Левины выкладки звучат вполне убедительно (недаром Битов под своим собственным именем задолго до отечественного издания романа опубликовал эту статью в академическом журнале «Вопросы литературы»). И сюжет симулятивных отношений, связывающих Лермонтова, и особенно Тютчева, с Пушкиным, впечатляюще прослежен на действительно принципиальных текстах («Пророк» Пушкина и Лермонтова, «Безумие» Тютчева), артикулирующих культурное самосознание каждого из этих поэтов. Упоминание же о нигилизме и о «сальеризме борцов с Сальери» пробуждает многочисленные ассоциа-

ции, пронизывающие всю послепушкинскую историю русской литературы (от Чернышевского и Писарева до футуристов и соцреалистов). Статья Левы неизбежно заставляет задуматься над шокирующим на первый взгляд вопросом: а может быть, в самой культуре заложен механизм, неуклонно ведущий к подмене жизни (Пушкин) симуляцией (Лермонтов, Тютчев)? Если так, то разлом, отделяющий поколение Левы от поколения деда Одоевцева, нормален в рамках культурной динамики. Если так, то Лева и в самом деле — «наследник», остро чувствующий точки болезненных деформаций русской культуры. Если так, то Левина, то есть современная, коллизия тем самым переводится в универсальный план — за «повторениями» мерцает тень глубинного контекста, из века в век порождающего схожие сдвиги и разломы связей и смыслов.

### *Разрушение как возвращение*

Острые художественной деконструкции затрагивает не только Леву, но и мифологию классической культуры. *Еще более пластично — и зримо — момент деконструкции культурной традиции материализован в сюжетной кульминации романа.* В ночь после юбилея Октябрьской революции, 50 лет назад положившей начало процессу превращения живой культуры в музейное чучело, Лева (поклоняющийся Пушкину) спяну, вместе с Митишатьевым, громит литературный музей (при Пушкинском доме?). А затем Лева поспешно восполняет нанесенный ущерб всякого рода небрежными подделками и муляжами. Казалось бы, разыграна некая «аллегория», воссоздающая революционное разрушение и мнимое «восстановление» культуры, осуществленное при непосредственном участии советской интеллигенции, — эдакая ритуальная микромодель советской культурной истории, повторяющая то, что было «в начале». Но Битов акцентирует внимание на другом: сами усилия Левы по маскировке разгрома музея тоже как бы фиктивны. И при этом никто не замечает очевидной подделки. Здесь все сходится воедино: авторская симуляция романной целостности, Левина симуляция «участия» в культуре и, наконец, симулятивность самой классической русской культуры. В качестве иллюстрации последнего феномена наиболее показательна такая деталь: разбита посмертная маска Пушкина (из-за этой катастрофы Левушка, собственно, и вызывает на дуэль Митишатьева), но не беда, дело поправимое — «Альбина, легкая, счастливая от Левиной зависимости, бессмысленно нелюбимая Альбина, скажет: “Левушка, пустяки! У нас их <масок> много...” И спустится в кладовую, где они лежат стопками одна в одной». Мотив маски при этом неожиданно рифмуется с маскарадностью праздничного гулянья по поводу годовщины революции, описанного главой

выше, и маскарадом Митишатъева. Где же в таком случае подлинное и поддельное? Где музейные остатки отрезанной культуры и где современные симуляции культуры и жизни в культуре? Граница размыта. Ее, похоже, и нет вообще.

Для Левы классическая культура, как и предсказывал дед Одоевцев, стала эпическим преданием, она полностью закрыта для диалога именно потому, что отделена «абсолютной эпической дистанцией» (Бахтин). Чем выше возносится Левин пиетет перед Пушкиным, тем непроницаемей становится эта дистанция. И поэтому контакт с классической культурой может лишь имитироваться посредством симулякров классиков, созданныхевой по своему образу и подобию. Виноват ли Лева? Действительно ли перестала существовать классическая традиция? По-видимому, на эти вопросы следует отвечать отрицательно. Но и сводить все парадоксы романа к социопсихологическим порокам поколения 1960-х, лишь по видимости противостоящего тоталитарной ментальности, а на самом деле конформистски наследующего именно тоталитарную симуляцию реальности и культурной преемственности, — тоже явно недостаточно. Битов строит художественную модель, допускающую несколько вариантов прочтения. Но сама играющая двусмысленность художественной конструкции «Пушкинского дома» наводит на предположение о том, что для Битова трагедия культуры и культурной традиции в том и состоит, что культура никогда не может быть воспринята адекватно. Без всякой временной дистанции, в синхронном контексте, культурные ценности не замечаются как ценности, а на «абсолютной эпической дистанции» культура превращается в мертвый памятник самой себе. Этот универсальный парадокс культурного процесса советская история лишь усугубила, сделав разрыв максимальным, а непонимание абсолютным. Невольные параллели, возникающие между художественной логикой Битова и методологией деконструкции, как раз и подтверждают универсальность этого парадокса и его важность для постмодернистской концепции культурного движения в целом.

*Важнейшее открытие Битова видится в том, что он задолго до Деррида, Бодрийяра и других философов постмодернизма выявил симулятивный характер советской ментальности, симулятивность советской культуры, то есть доминирование фантомных конструкций, образов без реальных соответствий, копий без оригиналов. Ни о каком постмодернизме и постмодернистской ситуации не может быть речи, пока нет осознания симулятивной природы культурного и исторического контекста. В сущности, именно в «Пушкинском доме» впервые происходит — или, вернее, фиксируется — этот радикальнейший переворот мировосприятия — пожалуй, важнейшее из последствий «оттепели». Отсюда начинается отсчет постмодернистского времени в России.*

### 3.2. «Москва — Петушки» (1969) Вен. Ерофеева

Если Битов в конце 1960-х был уже довольно известным прозаиком, то Венедикт Ерофеев (1938—1990), писавший поэму «Москва — Петушки» на кабельных работах в Щереметьево—Лобне в 1969 году (окончательная редакция относится к 1970-му), был в то время всего лишь бывшим студентом московских и провинциальных вузов, изгнанным отовсюду за чрезмерное увлечение алкоголем, несомнимое с академической успеваемостью. Но именно ему предстояло стать легендой российского андеграунда (не политического, а эстетического), а его прозаическая поэма впоследствии была опубликована во многих странах мира и долгие годы ходила в российском самиздате (первая публикация на родине по иронии судьбы произошла в 1988 году в журнале «Трезвость и культура» во время горбачевской кампании по борьбе с алкоголизмом), став главным художественным и философским манифестом русского постмодернизма 1970—1990-х годов.

#### *Семантика карнавальных мезальянсов*

Близость поэмы Ерофеева к «карнавально-праздничной традиции» (Бахтин), с ее пиршественными образами и кошунственными травести, мезальянсами сакральных образов и мотивов «телесного низа», с «серьезно-смеховыми» спорами по последним вопросам бытия и т. д., и т. п. — буквально бросается в глаза. Однако показательно, что все критики, писавшие о ерофеевской карнализации, вынуждены были оговариваться насчет специфической, нетрадиционной, семантики этих традиционных форм в «Москве — Петушках». Так, Светлана Гайсер-Шнитман, указывая на связь поэмы с «памятью жанра» мениппеи, вместе с тем отмечает, что не меньшую роль в поэтике поэмы играют семантические структуры далеко не карнавальных жанров типа духовных странствий, стихотворений в прозе, баллад, мистерий<sup>1</sup>. Андрей Зорин, ссылаясь на неприятие Бахтиным финала восхитившей его поэмы Ерофеева (в нем, финале, ученый «видел “энтропию”»), утверждает, что в «Москве — Петушках» «стихия народного смеха в конце концов обманывает и исторгает героя. <...> Карнавальному единству героя и народа... состояться не суждено»<sup>2</sup>. А Михаил Эпштейн доказывает, что «у Вени ценности, раньше карнавально перевернутые, стали опять медленно пере-

<sup>1</sup> См.: Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев «Москва — Петушки», или «The Rest is Silence». — Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris, 1984. — P. 257—265.

<sup>2</sup> Зорин А. Опознавательный знак // Театр. — 1991. — № 9. — С. 121.



ворачиваться... <...> карнавал сам становится объектом карнавала, выводящим к новой области серьезного»<sup>1</sup>.

*Поэтику поэмы отличают гротескные сближения высоких и низких стилистических и семантических пластов, при которых происходит подлинная встреча абсолютно несовместных смыслов. Характерный пример:*

А потом (слушайте), а потом, когда они узнали, отчего умер Пушкин, я дал им почитать «Соловьиный сад», поэму Александра Блока. Там, в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и неозаренные туманы и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы. Я сказал им: «Очень своевременная книга, — сказал, — вы прочтете ее с большой пользой для себя». Что ж? они прочли. Но, вопреки всему, она на них сказала удручающе: во всех магазинах враз пропала вся «Свежесть». Непонятно почему, но сика была забыта, вермут был забыт, международный аэропорт Шереметьево был забыт, — и восторжествовала «Свежесть», все пили только «Свежесть»!

О беззаботность! О птицы небесные, не собирающие в житницы! О краше Соломона одетые полевые лилии! — Они выпили всю «Свежесть» от станции Долгопрудная до международного аэропорта Шереметьево<sup>2</sup>.

Стилистическую траекторию этого фрагмента можно представить в виде нисходящей нараболы. В начале, в иронической интерпретации, воссоздается высокий поэтический стиль («благоуханные плеча и неозаренные туманы и розовые башни в дымных ризах»), который затем резко снижается, во-первых, в вульгарное просторечие («пьянку, блядки и прогулы») и, во-вторых, в пародию на расхожую ленинскую цитату («Очень своевременная кни-

---

<sup>1</sup> *Элштейн М.* После карнавала, или Вечный Веничка // Золотой век. — Вып. 4. — М., 1993. — С. 88, 89, 90. (См. также републикацию этой статьи в виде предисловия к сборнику Ерофеева «Оставьте мою душу в покое...» — М., 1995.) Литературоведам неожиданно вторят авторы воспоминаний о Венедикте Ерофееве, неизменно подчеркивающие глубочайшую, программную серьезность, пронизывавшую жизнь, условно говоря, «кабацкого дрыжки»: «У Венички было ощущение, что благополучная, обыденная жизнь — это подмена настоящей жизни, он разрушал ее, и это разрушительство отчасти действительно имело религиозный оттенок» (Владимир Муравьев, 90), «Наверное, так нельзя говорить, но я думаю, что он подражал Христу» (Галина Ерофеева, 89), «Веничка прожил на краю жизни. И дело не в последней его болезни, не в обычных для пьющего человека опасностях, а в образе жизни, даже в образе внутренней жизни — “ввиду конца”. <...> Чувствовалось, что этот образ жизни — не тривиальное пьянство, а какая-то служба. Служба кабаку?» (Ольга Седачкова, 98). Все цитаты из мемуаров о Ерофееве приводятся по публикации «Несколько монологов о Венедикте Ерофееве» // Театр. — 1991. — № 9. Страницы указаны в основном тексте в скобках после цитат.

<sup>2</sup> Цитаты приводятся по изданию: *Ерофеев Вен.* Моеква—Петушки. — М., 1990.

га»). Но финальная часть фрагмента представляет собой возвышающее возвращение в поэтическую тональность, причем название одеколона «Свежесть» ассоциативно рифмуется с «Соловьиным садом» («восторжествовала “Свежесть”») и вписано в библейский стилистический контекст («О краше Соломона одетые полевые лилии...»). Здесь высокое снижается не дискредитации ради, а для обретения иной формы существования в «низовых» смыслах. Иначе говоря, высокое и низкое в стиле Ерофеева не разрушают, не отменяют друг друга, а образуют амбивалентное смысловое единство. Собственно, на таком диалогическом пересечении высоких и низких смыслов построены все наиболее яркие в стилевом отношении моменты поэмы: от знаменитых слов о плевках на каждую ступеньку общественной лестницы до главы о коктейлях, от описаний «белобрысой дьяволицы» до исследования икоты.

Этот же принцип определяет и логику построения образа культуры в поэме Ерофеева<sup>1</sup>. Так, например, И. А. Паперно и Б. М. Гаспаров, первыми проанализировавшие роль ассоциаций с Евангелием в структуре ерофеевской поэмы, отмечают:

«Каждое событие существует одновременно в двух планах. Похмелье интерпретируется как казнь, смерть, распятие. Опохмеление — воскресение. После воскресения начинается жизнь — постепенное опьянение, приводящее в конце концов к новой казни. Герой прямо говорит об этом в конце повести: «Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души?» Однако такая трактовка бытовых событий в свою очередь оказывает обратное воздействие на евангельские мотивы в повести. Последние нередко обретают оттенок пародии, шутки, каламбура: высокое и трагическое неразрывно сплетается с комическим и непристойным. Кроме того, такое наложение сообщает евангельскому тексту циклический характер: одна и та же цепь событий повторяется снова и снова. <...> Обратный, по сравнению с евангельским, порядок событий указывает на замкнутый круг, по которому они движутся»<sup>2</sup>.

Важно отметить, что одни параллели с Новым Заветом предстают нарочито смещенными. Так, например, не Веничка-Иисус воскрешает Лазаря, а, напротив, самого Веничку воскрешает блудница — «глухая баба», а упоминание о звезде Вифлеема возникает только непосредственно перед последним распятием. Одновременно другие евангельские цитаты поражают своей «мелочной»

---

<sup>1</sup> Многочисленные культурные цитаты в тексте «Москвы—Петушков» подробно описаны в следующих работах: Паперно И. А., Гаспаров Б. М. Встань и иди // Slavica Hierosolymitana. — 1981. — № 5—6. — С. 387—400; Левин Ю. И. Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский // Лит. обозрение. — 1992. — № 2. — С. 45—50; Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев «Москва—Петушки», или «The Rest is Silence»; Альтшуллер М. Г. «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Новый журнал. — New York, 1982. — № 142.

<sup>2</sup> Паперно И. А., Гаспаров Б. М. Встань и иди. — С. 389, 390.

точностью. Так, четверо убийц «с налетом чего-то классического» соотносимы с четверкой палачей из Евангелия: «Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды его и разделили на четыре части, каждому воину по части...» (Иоанн, 19:23). И — «как тогда была пятница» (Иоанн, 19:31)

В данном случае можно говорить о сознательном комбинировании принципов цитатной точности и цитатного смещения. Образ культуры, создаваемый таким путем, сам попадает в описанную Бахтиным зону «неготового контакта» с текущей, «низовой», реальностью: он оказывается одновременно каноническим и все еще незавершенным. *Образ культуры лишается ореола эпического предания и становится объектом радикальной романизации.* Собственно, того же эффекта средствами иронической рефлексии добивался и Битов в «Пушкинском доме». Как и у Битова, у Ерофеева это, с одной стороны, приводит к релятивизации образа культуры, он лишается абсолютного значения, проблематизируется. Но оригинальность «Москвы—Петушков» видится в том, что здесь есть и другая сторона того же процесса: сам «низовой», полностью «внекультурный» контекст оказывается местом *непредсказуемого* свершения вечных культурных сюжетов. Забегая вперед, отметим, что непредсказуемость реализации евангельской линии проявляется прежде всего в том, что последнее распятие нового Иисуса не сопровождается воскресением: «...и с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду». Вот почему не только высокое и торжественное обязательно резко снижается Ерофеевым, но и наоборот: трагедия неизбежно выводит к трагической серьезности.

### Архетип юродивого

Стержневым воплощением этого художественного принципа становится центральная фигура поэмы — сам Веничка Ерофеев, одновременно и протагонист, и повествователь, и двойник автора-творца. Последнее обстоятельство подчеркнуто полным тождеством имени писателя с именем персонажа, а также множеством автобиографических сигналов типа указания места, где была написана поэма («На кабельных работах в Шереметьево — Лобне») в прямом соседстве с описанием этих самых кабельных работ в истории недолгого бригадирства Венички (главы «Кусково — Новогиреево», «Новогиреево — Реутово»).

Это удивительно цельный характер. Но *это внутренне оксюморонная цельность — в ее основе лежит культурный архетип юродства*<sup>1</sup>. С этой точки зрения раскрываются многие загадки ерофеевской поэмы. Так, например, проясняется *художественный* смысл

---

<sup>1</sup> Связь Венички Ерофеева с традицией русского юродства отмечалась С. Гайсер-Шнитман, М. Н. Эпштейном, О. Седаковой, И. Служевской.

пьянства главного героя. Питие Венички, описанное с таким тщанием и такими подробностями, — это типичный символический жест «мудрейшего юродства», призванного обновить вечные истины с помощью кричащих парадоксов поведения. Это присущее юродивому «самоизвольное мученичество» — вроде бы и не нужное, но желанное, как упоминаемые в поэме «стигматы святой Терезы»:

«И, весь в синих молниях, Господь мне ответил: — А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны. — Вот-вот! — отвечал я в восторге. Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно! “Ну, раз желанно, Веничка, так и пей...”».

В то же время в пьянстве Венички проступают черты «священного безумия» юродивого, безумия, позволяющего напрямую и фамильярно беседовать с ангелами и даже обращаться к Господу с приглашением на выпивку («Раздели со мной трапезу, Господи!»). Именно в силу этих причин пьянство с таким постоянством описывается Ерофеевым в терминах религиозных, «божественных». «Что мне выпить во Имя Твое?» — вопрошает Веничка, и рядом с этим вопросом логично смотрятся и феерические рецепты коктейлей (не случайно многие из них носят библейские названия «Ханаанский бальзам», «Иорданские струи», «Звезда Вифлеема»), и сам *ритуал* их приготовления, в котором крайне важно, например, что «Слезу комсомолки» должно помешивать веткой жимолости, но ни в коем случае не повиликой, и тот сугубо *духовный* результат, который эти коктейли вызывают: «Уже после двух бокалов этого коктейля человек становится настолько одухотворенным, что можно подойти и целых полчаса, с расстояния полутора метров, плевать ему в харю, и он ничего тебе не скажет». Примечательно, кстати, что обретенная «одухотворенность» сродни гиперболизированной кротости юродивого. Характерно также, что, по наблюдениям А. М. Панченко, тяготы и страдания древнерусского юродивого содержат в себе не прямое напоминание о муках Спасителя<sup>1</sup>, что объясняет, почему так настойчивы параллели между Веничкиным путешествием и Евангелием.

«Отзвуки идеи тождества царя и изгоя есть и в древнерусском юродстве», — пишет А. М. Панченко<sup>2</sup>. Это также один из ведущих мотивов поэмы. Он опять-таки отражен в соответствиях между запойным персонажем и всевластным, «надтекстовым», автором-творцом. Но не только. Веничка, вспоминая свое бригадирство, говорит о себе как о «маленьком принце»; сабутьльники, возмущенные

<sup>1</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984. — С. 114.

<sup>2</sup> Там же. — С. 149.

Веничкиным «безграничным расширением сферы интимного», то есть его отказом публично отпрапляться до ветру, говорят: «Брось считать, что ты выше других... что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред...»; знаменитость Венички выражается в том, что он «за всю свою жизнь ни разу не пукнул...» Это, казалось бы, типичные формы наоборотногo, карнавального возвеличивания. Но рядом — постоянно звучат интонации, исполненные подлинно царского достоинства: «О эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа...», «...все вы, рассеянные по моей земле», «Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые... <...> Мне нравится мой народ».

Еще отчетливей ответственность Венички за свой народ (мы еще вернемся к другим коннотациям этого постоянно звучащего оборота) звучит в его постоянных проповедях и пророчествах. Это опять-таки парадоксальные, юродивые проповеди и пророчества. О том, что «все на свете должно идти медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян», о «всеобщем малодушии» как «нредикате высочайшего совершенства», о том, что «надо чтить потемки чужой души, надо смотреть в них, пусть даже там и нет ничего, пусть там дрянь одна — все равно: смотри и чти, смотри и не плюй...», о том, «что жалость и любовь к миру — едины» и о том, как свершится день «избраннейший всех дней». Общий смысл этих проповедей — глубоко диалогический. Так, ненависть к идее подвига и героизма (вообще характерная для Ерофеева<sup>1</sup>) вполне понятна именно в диалогическом контексте: праведник всецело завершен и закончен; он самодостаточен и поэтому абсолютно закрыт для диалогических отношений. Между тем греховность и малодушие, слабость и растерянность — это, как ни странно, залог открытости для понимания и жалости, первый признак незавершенности и готовности изменяться.

С «юродивой» точки зрения понятно, почему поэма Ерофеева не укладывается в рамки карнавально-праздничной смеховой культуры. Все дело в том, что юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собой «трагический вариант смехового мира» (по определению А. М. Панченко)<sup>2</sup>. Характерно, что и сам Веничка, называя себя дураком, блажен-

---

<sup>1</sup> Об этом вспоминает Ольга Седакова: «Еще непонятнее мне была другая сторона этого гуманизма: ненависть к героям и к подвигам. Чемпионом этой ненависти стала у него несчастная Зоя Космодемьянская. <...> Он часто говорил не только о простительности, но о нормальности и даже похвальности малодушия, о том, что человек не должен быть испытан крайними испытаниями. Был ли это бунт против коммунистического стоицизма, против мужества и “безумства храбрых”? <...> Или мужество и жертвенность и в своем чистом виде были для Вени непереносимы? Я так и не знаю...» (91).

<sup>2</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко П. В. Смех в Древней Руси. — С. 72.

ным (традиционные синонимы юродства), мотивирует эти самоопределения прежде всего «мировой скорбью» и «неутешным горем».

Средневековое юродство, как и античный кинизм, были для своих эпох чем-то вроде постмодернизма. «Жизнь юродивого, как и жизнь киника, — это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, точнее, перестановка его с ног на голову...» — обобщает А. М. Панченко<sup>1</sup>. Речь, собственно, идет о том, что юродивый, как и писатель-постмодернист, вступает в диалог с хаосом, стремясь среди грязи и похабства найти истину. «Благодать почиет на худшем — вот что имеет в виду юродивый»<sup>2</sup>. Не случайно модель юродивого сознания приобрела такое значение у Даниила Хармса, одного из самых радикальных предшественников русского постмодернизма. Этим типологическим родством стратегий, вероятно, объясняется тяготение Вен. Ерофеева и позднейших постмодернистов (прежде всего Саши Соколова и Евг. Попова) к культурному архетипу юродства.

Герой поэмы Ерофеева проходит по нескольким «кругам» хаоса. Во-первых, это *круг «народной жизни»* — а именно мотивы дна, льянки, образы попутчиков Венички и т. д. Символическим концентратом этого ряда мотивов становится описание глаз народа в главе «Карачарово — Чухлинка» (в несколько перифразированном варианте оно повторится в главе «43-й километр — Храпуново»):

Зато у моего народа — какие глаза! Они постоянно навывкате, но — никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий, — эти глаза не сморгут. Им все божья роса...

В этом описании одна полуфраза фактически аннигилирует другую, и семантически, и стилистически. Нарисованное в этом и аналогичных фрагментах лицо народа оказывается зеркальным отражением лица хаоса: ничего не выражающего, и в то же время без связи, логики и смысла выражающего все что угодно. Определение «мой народ» здесь выступает не только как форма дистанции царя-юродивого от подданных, но еще в большей мере — как форма причастности.

Другой круг хаоса — *социально-политический* — образован стереотипами советского официоза и советской ментальности в целом. И опять-таки эти стереотипы не только пародийно снижают-

<sup>1</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — С. 80.

<sup>2</sup> Там же. — С. 79.

ся Веничкой. Он использует этот безобразный язык для собственных импровизаций о путешествиях по белу свету («Игрушки идеологов монополий, марионетки пушечных королей — откуда у них такой аппетит?»). Более того, не то сон, не то воспоминание Венички о Черкассовской революции (главы «Орехово-Зуево — Крутое», «Воиново—Усад») свидетельствует о кратком, пародийном и все же восприятии Веничкой логики исторического абсурда. По крайней мере, вся хроника Черкассовской революции со штурмами и декретами выглядит как травестированная копия Октября.

Но в поэме реализован и еще один, самый важный уровень воплощения мирообраза Хаоса — *метафизический*. Он представлен прежде всего хронотопической структурой, обнажающей сам принцип мироустройства. Наиболее зримо формула мироздания «Петушков» воплощена в траектории пьяных блужданий Венички: как известно, направляясь к Кремлю, он неизменно оказывается на Курском вокзале, откуда уходит поезд в Петушки; однако реальная дорога в Петушки приводит Веничку к Кремлю, где он и находит свою страшную погибель. Это логика зазеркалья, это пространство заколдованного, порочного круга. Недаром на обратном, скорбном, пути из Петушков в Москву окончательно исчезает пространство, его заменяет абсолютный мрак за окном электрички; исчезает и время: «Да зачем тебе время, Веничка? <...> Был у тебя когда-то небесный рай, узнавал бы время в прошлую пятницу — а теперь небесного рая больше нет, зачем тебе время?»

Стратегия как героя, так и автора поэмы не сводится ни к упоению хаосом, ни к отшатыванию от него. Ерофеев пытается вступить в философский диалог с хаосом, стремится упорядочить абсурд и безумие изнутри, пропустив их через себя. Показательно стремление Венички систематизировать, рационально упорядочить сам процесс выпивки<sup>1</sup>. Прямое порождение этой стратегии — «пресловутые “индивидуальные графики”», которые Веничка вел, будучи бригадиром, или уже упомянутые рецепты коктейлей, комически сочетающие математическую точность и фантастичность ингредиентов. Наиболее четко программа этого, метафи-

---

<sup>1</sup> Вл. Муравьев вспоминает о Ерофееве: «он был большим поклонником разума (отсюда у него такое тяготение к абсурду). <...> Ерофеев жил и мыслил по законам рассудка, а не потому что у него правая пятка зачесалась. Очевидная анархичность его лишь означает, что он жил не под диктовку рассудка. <...> Как у всякого рассудочного человека, если он при этом не дурак (а бывает и так), у него было тяготение к четким структурам, а не расплывчатым, к анализу» (93). Напомним также, что пьеса Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» написана с открытой ориентацией на классицистическую трагедию — своего рода образец эстетического рационализма. Об этой пьесе см. ниже (раздел 3 гл. II части третьей).

зического, диалога выражена в рассуждении об икоте в главе «33-й километр — Электроугли». Пьяная икота предстает как чистый случай неупорядоченности и, соответственно, как модель жизни человека и человечества: «Не так ли в смене подъемов и падений, восторгов и бед каждого отдельного человека — нет ни малейшего намека на регулярность? Не так ли беспорядочно чередуются в жизни человечества его катастрофы? Закон — он выше всех нас. Икота — выше всякого закона». Далее, икота уравнивается с Божьей Десницей, причем переход от икоты к Богу нарочито сглажен стилистически:

...она <икота> неисследима, а мы беспомощны. Мы начисто лишены всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого — тоже нет.

Мы — дрожащие твари, а она — всемогуща. Она, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, Он есть.

<...> Верящий в предопределение и ни о каком противоборстве не помышляющий, я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел.

Он благ. Он ведет меня от страданий — к свету. От Москвы — к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грёзы в Купавне — к свету в Петушках.

Иными словами, символ хаоса приобретает значение недоступной человеку высшей, Божьей, логики. И это примиряет с хаосом. Больше того, вера в то, что внутри хаоса заперт Высший смысл, придает Веничке силы и становится источником его личной эпифании — мистического прозрения.

### *Трагическая вина героя*

Осуществляется ли эта программа? Каковы последствия диалога с хаосом, в первую очередь с хаосом метафизическим? Ответом на этот вопрос становится финальная часть поэмы, где, как и в начале, когда Веничка беседовал с ангелами и Богом, собеседниками Венички выступают «нослы вечности», персонажи мифологические и легендарные.

В этой, финальной, части поэмы внутреннее напряжение действия держится на противоречии между все более иллюзорной линейностью движения (ведь и главы по-прежнему обозначаются названиями станций, лежащих на пути из Москвы в Петушки) и той стремительностью, с которой сворачивается в кольцо реальное пространство текста (финал этого процесса в главке, сводящей в одну точку оба конца Веничкиного маршрута: «Петушки. Садовое кольцо»). Эта метаморфоза проявляется не только в том, что электричка идет обратной дорогой, все ближе к Москве, но и



в том, как симметрично прокручиваются здесь все важнейшие мотивы первой части. Докучающие Веничке в этой части явные посланцы хаоса: Эриния, Сатана, Сфинкс, понтийский царь Митридат с ножиком, скульптура «Рабочий и колхозница», четверка убийц — придают этой кольцеобразной структуре совершенно определенный смысл. Веничкины попытки организовать хаос изнутри проваливаются. Посланцы хаоса убивают Веничку — без надежды на воскресение. Дурная бесконечность одолевает линию человеческой жизни.

На фоне этих повторов особенно заметны смещения образов Бога и ангелов, происходящие в этой части поэмы. Добрые ангелы не только уподобляются здесь злым детям, глумливо, дьявольски смеющимся над страшной смертью человека: «И ангелы засмеялись. <...> Это позорные твари, теперь я знаю — вам сказать, как они засмеялись. <...> Они смеялись, а Бог молчал». Показательно, что в поэме это происходит после Веничкиного моления о Чаше («Весь сотрясаясь, я сказал себе: «Талифа куми!» <...> Это уже не «талифа куми», т. е. «встань и приготовься к кончине», — это «лама савахвани», т. е. «для чего, Господь, Ты меня оставил?»), тогда как в Евангелии после моления о Чаше «явился же к Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лук., 22:43). Так что и в молчании Господа в этом эпизоде слышится безмолвное согласие с убийцами. Изменяется и Веничкино отношение к хаосу. Если еще в главе «Усад—105-й километр» он произносит: «...остается один выход — принять эту тьму», — то в главе «Петушки. Вокзальная площадь» исход видится иначе: «И если я когда-нибудь умру — а я очень скоро умру, я знаю — умру, так и не приняв этого мира, постигнув его вблизи и издали, снаружи и изнутри постигнув, но не приняв...»

Почему же терпит поражение Веничкин диалог с хаосом? Почему его смерть окончательна и бесповоротна?

Первая и важнейшая причина связана с юридической «нераздельностью и неслиянностью» Венички по отношению к окружающему его хаосу. Дело в том, что Веничка *сбивается*, вычисляя запрятанную внутри хаоса логику. Он не может не сбиться, ибо такова расплата за «священное безумие», за вовлеченность в пьяный абсурд. Таков неизбежный результат диалогического взаимодействия с хаосом, а не монологического воздействия на него: диалог требует вовлеченности.

Виновен ли Веничка в том, что Хаос оказался сильнее его? Если да, то это чистый случай трагической вины. Причина поражения Венички не в его ошибке — ошибка, наоборот, результат правильности избранного пути. *Вся художественная конструкция поэмы и прежде всего образные соответствия/смещения между первой (до Петушков) и второй (после) частями поэмы внятно свидетельствуют о том, что буквально все, проникнутое божественным*

*смыслом, оказывается в равной мере причастно к хаосу.* Действительно, евангельский сюжет свершается вновь. Но свершается неправильно. Нового Христа предает не Иуда (характерно, что даже упоминание об Иуде отсутствует в поэме, не говоря уж о каких бы то ни было персонажных соответствиях) — но Бог и ангелы. Иначе говоря, запечатленные в этом вечном сюжете духовные ценности не выдерживают испытания атмосферой тотальной амбивалентности. Карнавальность, по Бахтину, воплощает «веселую относительность бытия». У Ерофеева эта же веселая относительность мироустройства переживается как объективный источник трагедии. Ведь даже эмблема самого чистого и светлого персонажа поэмы — младенца, сына Венички — превращается в финале поэмы в огненный знак смерти, кровавый символ абсурда: «Густая красная буква “Ю” распласталась у меня в глазах, задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду».

Этот финал создает парадоксальную ситуацию: получается, что перед нами исповедь человека, находящегося по ту сторону жизни, написанная буквально с «потусторонней точки зрения». Однако у Ерофеева «смерть автора» приобретает чрезвычайно важное семантическое наполнение. По сути дела, эта позиция становится той трагической ценностью, которая противопоставляет Веничку и его двойника-автора сплошь релятивному миру вокруг него. Ибо в этой реальности смерть оказывается единственно возможной прочной, недвусмысленной категорией. И взгляд из смерти обладает единственно возможной — трагической — подлинностью. В финале читатель получает возможность как бы заново воспринять и всю поэму, поняв ее парадоксы и прежде всего самую установку на диалог с хаосом как следствие обретенной автором-творцом и оплаченной ценой гибели героя «потусторонней точки зрения».

### 3.3. Романы Саши Соколова

Саша Соколов (р. 1943) — единственный из современных русских писателей, удостоившийся похвалы Владимира Набокова. Слова «обаятельная, трагическая и трогательная книга», сказанные Набоковым о «Школе для дураков» Соколова, стали визитной карточкой молодого писателя-эмигранта из СССР. Признание Набокова в этом контексте означало больше, чем стандартная похвала строгого старого писателя молодому: Набоков чуть ли не в одиночку, в течение более чем полувека, строил здание русского модернизма, вобравшего в себя опыт революции, тоталитарного насилия, западной цивилизации, — русского модернизма как неотделимой части мирового художественного процесса; и вот наконец эта линия, непосредственно идущая от наследия Се-

ребяного века, встретила с поисками молодой русской литературы, пытавшейся вдохнуть новую жизнь в модернистский опыт, а на самом деле закладывающей основы русского постмодернизма (зачастую не зная или не читая Набокова — как Битов или как Соколов).

До эмиграции Соколов учился в Военном институте иностранных языков и на факультете журналистики МГУ, печатался в провинциальных и центральных газетах (в том числе и «Литературной России»), работал егерем в приволжском заповеднике, некоторое время был близок к поэтической группе СМОГ. Его первый роман «Школа для дураков» был написан в СССР в начале 1970-х годов (закончен в 1973-м). Было очевидно, что это произведение не могло быть опубликовано в советских изданиях. Соколов стал искать возможность эмигрировать на основании того, что местом его рождения была Канада (его отец во время и после войны был заместителем руководителя разведгруппы при советском посольстве в Оттаве). Его выезд за границу был сопряжен со многими сложностями и международным скандалом. Талант Соколова был открыт американским профессором-славистом Карлом Проффером, который впервые опубликовал «Школу для дураков» в американском издательстве «Ардис» и перевел роман на английский язык. Впоследствии Соколовым были написаны еще два романа «Между собакой и волком» (1979) и «Палисандрия» (1985). В конце 1980-х проза Соколова была опубликована в России (хотя она и раньше распространялась в «тамиздате»)<sup>1</sup>.

### **«Школа для дураков»: мифология метаморфоз**

В «Школе для дураков» (1975) звучат, наплывая друг на друга и переплетаясь друг с другом, самые разные голоса — «ученика такого-то» и его двойника, его (их) матери, учителя Павла Норвегова (называемого также Савлом), безличного автора, а также многих «случайных» персонажей, таких как соседка по очереди, сцепщики вагонов, железнодорожные диспетчеры, и многие другие. Все эти голоса, в сущности, не противоположны голосу центрального повествователя — «ученика такого-то», — а являются его «подголосками», на равных включены в его сознание. Более того, как отмечают многие исследователи (Дж. Бартон Джонсон, А. Каррикер, Л. Токер), для поэтики Соколова характерно одновременное существование в нескольких ипостасях сразу не только центрального повествователя, но и фактически всех других персонажей. Так, в «Школе для дураков» романтическая возлюблен-

---

<sup>1</sup> Подробная биография Саши Соколова написана американским исследователем Дж. Бартоном Джонсоном. См.: *Джонсон Бартон Дж. Саша Соколов: Литературная биография // Соколов Саша. Палисандрия. — М., 1992. — С. 270—294.*

ная главного героя, дочь старого профессора-биолога, Вета Акатова одновременно предстает как учителька/ ветка акации/ станционная проститутка/ «простая девочка», завуч Трахтенберг — это и ведьма Тинберген, профессор Акатов, он же Леонардо да Винчи, учитель географии Павел/ Савл Норвегов/ бессмертный пророк, почтальон Михеев/ Медведев/ Насылающий Ветер и т. д.

*Такая структура повествования нацеленно моделирует существование как шизофренически расщепленное, лишенное целостности — иначе говоря, хаотичное. Но в «Школе для дураков» формируется не единый, а также двойственный, расщепленный мирообраз хаоса. Соколов и в этом случае реализует взаимоисключающие варианты одновременно.*

С одной стороны, манифестацией хаоса становятся мотивы, связанные со школой для дураков, — мотивы абсурда, насилия, унижения, тупости, жестокости, власти. Здесь обладающие властью и силой наставники и покорные им идиоты сливаются в неразделимое единство. В этом контексте исторический эпизод — арест биолога Акатова — рисуется как некая кошмарная фантазмагория: академик арестован не то людьми, не то изученными им личинками-паразитами; причем эта агрессия хаоса связана с процессом исчезновения времени. К этому же образному ряду относятся и все мотивы, касающиеся отца-прокурора, его газет, его работы, его мизантропии.

Причастность всех этих тем и мотивов к мирообразу хаоса выражена с помощью повторяющихся знаков смерти, маркирующих каждый из этих элементов повествования. Такая маркировка может быть не прямой: Соколов придает особую значимость повторениям не только самих образов смерти, но и их контекстуальных эквивалентов. Так, например, уже в первой главе одним из синонимов смерти становится мотив мела и мелового цвета (так называемая «меловая болезнь», от которой умирают рабочие пригородного поселка). В этом контексте особую выразительность приобретает упоминание о том, что перед фасадом школы для дураков стояли «два небольших старика, один в кепке, а другой в военной фуражке», и меловой мальчик, у которого из губ вместо горна торчал кусок ржавой проволоки. И если «меловые старики» — а это, конечно, Ленин и Сталин — придают новое расширение мотиву хаоса власти и насилия, то меловой мальчик соотнесен непосредственно с центральным повествователем, поскольку торчащий у него из губ кусок проволоки ассоциируется с иглой, которой «ученик такой-то» грозился зашить себе рот, «дабы не есть бутербродов матери своей, завернутых в газеты отца своего».

По сути дела, в повести Соколова трансформируется знакомый по «Пушкинскому дому» Андрея Битова образ хаоса социальных симулякров. Соколов переводит эту художественную кон-

цепцию на язык переходящих друг в друга ассоциаций, но мысль о мнимости, миражности «нормального» существования проступает в неизменном виде, более того, она звучит как последний диагноз-приговор: «Ученый пишет: если вы желаете знать правду, то вот она: у вас здесь нет ничего — ни семьи, ни работы, ни времени, ни пространства, ни вас самих, вы все это придумали».

С другой стороны, рядом с хаосом насилия и жестокости в «Школе для дураков» создается образ *свободного хаоса воображения, не скованного никакими препонами, фантазии, поэзии, свободной стихии языка*. Важнейшую роль в формировании очертаний внутреннего хаоса играют своеобразные *речевые лавины*; фактически лишённые знаков препинания, они представляют собой потоки перетекающих друг в друга метафор, идиом, цитат. Эти речевые лавины, с одной стороны, создают образ аномального, хаотичного сознания, поскольку законы логики и вообще смысловые связи здесь не имеют никакой силы, но с другой стороны, на первый план выходят ритмические и фонические отношения. Порождаемые ими метафорические сцепления в дальнейшем начинают существовать абсолютно самостоятельно: так появляется из ветки акации и железнодорожной ветки женщина Вета Акатова, так из слова «билеты» проступает река Лета, таким же образом возникают Край Одинокого Козодоя, ласковая птица по имени Найтингейл, зимние бабочки и стрекозы симпетрум, Насылающий Ветер и многое другое. Причем речевые потоки сознания умственно отсталого подростка приобретают у Соколова значение ритуальных заклинаний, как бы привносящего мифологические архетипы в будничныи мир пятой пригородной зоны. Мифологизм этого восприятия проступает и в предельной обобщенности определений: «Как же она называлась? Река называлась». «А как называлась станция? — я никак не могу рассмотреть издали. Станция называлась». Об этой мифологической элементарности повествования «Школы для дураков» точно сказал А. Битов: «Удивление перед миром так велико, чувство к нему так непереносимо, что знания о нем не развиваются — развиваются только чувства. Ни один предмет так и не обретет эпитета, познание не восторжествует над миром. <...> “Грусть всего человека”»<sup>1</sup>. Крайне значимо, конечно, и то, что мир, создаваемый иррациональным восприятием повествователя, подобно мифологическому универсуму, подчинен циклическим моделям, поэтому, в частности, смерть в нем не окончательна, река Лета может быть пересечена в том и в другом направлении, а умерший учитель Норвегов может запросто обсуждать с «учеником таким-то» подробности своей собственной кончины.

---

<sup>1</sup> Октябрь. — 1989. — № 3. — С. 157.

Казалось бы, противостояние мира фантазии, к тому же создающей индивидуальный мифологический мир, кошмару «правильного», «взрослого» существования — вполне модернистская антитеза. Но поскольку сознание повествователя поражено безумием, то и получается, что *одному, внешнему, хаосу противостоит другой, внутренний, хаос* — и это уже примета постмодернизма, поскольку противостояние здесь невозможно отделить от сходства и даже взаимопроникновения миров насилия и свободы, внутренней красоты и внешнего безобразия — и то и другое объединено хаосом.

Исследователями давно отмечена связь безумия повествователя с творчеством и сюрреалистической свободой. Подчеркнутая вымышленность мифологии «ученика такого-то», разумеется, сближает его самого с автором романа. В этом плане важны разговоры между «автором романа» и «учеником таким-то», в которых «автор» выступает как своего рода ученик «ученика», по мере сил старающийся следовать методу, которым руководствуется последний. Разумеется, уподобление творчества безумию, а безумия творчеству — далеко не новость, особенно на фоне культуры модернизма и романтизма. Но одно дело художник, в экстазе творчества уподобляющийся безумцу, и совсем другое — сопливый недоросль («Единственное, что я посоветовал бы вам как ученый — чаще пользоваться носовым платком», — говорит ему Акатов), «неуспевающий олух специальной школы», страдающий раздвоением личности и сексуальными комплексами.

Наиболее важной для понимания отношений между безумием повествователя и творчеством представляется глава четвертая «Савл». Эта глава фактически полностью состоит из сочинений «ученика такого-то» в разных жанрах: в жанре сказки («Скирлы»), клятвы, утопии, идилии и, наконец, собственно сочинения «Мое утро». Но наивысшей манифестацией его творческого импульса в этой главе и во всей повести в целом становится его крик. Об этом крике учитель Норвегов говорит как о высочайшем духовном свершении:

О, с какой упоительною надсадой и болью кричал бы и я, если бы мне дано было кричать лишь вполтину вашего крика! Но не дано, не дано, как слаб я, ваш наставник, перед вашим данным свыше талантом. Так кричите же вы — способнейший из способных, кричите за себя и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обесчещенных и оглуленных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и шизондов, за воспитателей и воспитанников, за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты, и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезьязыченных — кричите, пьянея и пьянея: бациллы, бациллы, бациллы!

Как неоднократно подчеркивается, главное предназначение этого крика состоит в том, чтобы «заполнять пустоту пустых по-

мещений» и пространств. Но пустота в потоке сознания повествователя — это еще один образный эквивалент смерти. Крик в «пустоту пустых помещений», как и построение личной мифологии, обращен на преодоление смерти, на заполнение небытия, на регенерацию жизни. Но сам этот крик чудовищен, он плоть от плоти школы для дураков: «в нездешний ужас приводил этот безумный ваш крик и педагогов, и учеников, и даже глухонемого истопника... в ответном, хотя и немом крике, отверзались рты — и все недоумки орали чудовишным онемевшим хором, и большая желтая слюна текла из всех этих испуганных психопатических ртов».

Это экспрессивное описание наглядно свидетельствует: мир, создаваемый чувствами и фантазией «ученика такого-то», несмотря на поэзию метаморфоз, размыкающих линейное движение времени в бесконечность цикла, несмотря на творческий импульс, — все равно остается частью хаоса. Показательно при этом и то, что, несмотря на очевидное противостояние смерти, сам повествователь, как и любимые персонажи созданного им мифа, также несет на себе печать смерти. Исчезнувший в результате метаморфоз «ученик такой-то», подобно привидению, не оставляет следов на песке, а в другом месте он говорит о себе: «...я был совершенно уверен (уверен, буду уверен), что умру очень скоро, если уже не умер». Учитель Норвегов уже умер и разговаривает с повествователем, находясь на том берегу «восхитительной Леты».

В последней главе романа встреча двух мирообразов хаоса приводит к парадоксальному итогу. Оказывается, что не только ни один из них оказывается не способен одолеть другой, но и, более того, мифомир героя и абсурдный мир школы для дураков не могут не взаимодействовать друг с другом. Ведь у них есть общий знаменатель: тяготение к смерти. И в то же время центральный эпизод этой главы — притча о плотнике, рассказываемая Савлом, важна прежде всего тем, что в ней метаморфозы связывают категории, ранее принадлежавшие к полярным мирообразам «Школы для дураков»: творца и палача, птицу и жертву, палача и жертву. Творец — палач — птица — жертва образуют здесь некое нерасчленимо текущее целое.

Как видим, стратегия диалога с хаосом у Соколова приобретает очертания более сложные, чем у А. Битова и Вен. Ерофеева. Строго говоря, в *«Школе для дураков»* вся внутренняя динамика определяется не столько диалогом с хаосом, сколько диалогом хаосов — диалогическим взаимодействием хаоса свободы и хаоса насилия. Но неизбежное сосуществование и амбивалентное взаимопроникновение этих мирообразов, прекрасного и кошмарного, не вызывает у автора чувства отчаяния: именно в результате этого взаимодействия возникают бесконечные метаморфозы, тождественные

жизни и преодолевающие смерть. Трансформация диалога с хаосом в диалог хаосов снимает трагедию. Именно в «Школе для дураков» впервые происходит приятие хаоса как нормы, а не как пугающей бездны, как среды обитания, а не как источника мук и страданий.

### **«Между собакой и волком»: метонимии хаоса**

Однако уже в следующем романе Саши Соколова «Между собакой и волком» (1979) сама природа метаморфоз, происходящих внутри хаоса, ставится под сомнение. Здесь, как и в «Школе для дураков», творческая воля каждого из трех центральных повествователей романа (точильщика Ильи, охотника Якова Паламахерова, автора полупародийных стихов и глав «Дневник запойного», и безличного автора) выражает себя через метаморфозы. Но в этом романе метаморфозы, как правило, удивительно однокачественны. Они и совершаются здесь по метонимической, а не метафорической, логике: волк превращается в собаку; лис, привязанный к рельсам, — в Илью, к тем же рельсам точно так же привязанного; безногий точильщик — в хромого кустаря-кожевника, железнодорожный инспектор — в поручика и морячка, случайных соседей Ильи на вагону; Паламахеров — в своего прадеда, Орина — в слабоумную девочку, Петр — в Павла, Калуга — в Кострому, охотник — в убийцу... Потому так важен в композиции романа мотив родственности всех со всеми через множество опосредующих звеньев; «Волчья река — это, паря, твоя родня», — говорит о себе Илья в первой главе романа. Потом окажется, что железнодорожный инспектор — его родной брат, а Яков Ильич Алфеев, однопалый товарищ по несчастью, возможно, его сын.

*Непрерывные метонимические (не по сходству, а по соседству) метаморфозы формируют особую вечность. Это вечность однородная, однокачественная и потому тягостно-неподвижная.* Это Сизифова вечность. Небытие, смерть представляются единственной возможностью преодоления этой вечности. Симптоматично, что только на пороге смерти (или после нее) персонажи Соколова переживают качественную метаморфозу: «злоблудучая фря» Oriна после смерти становится «непонятной незнакомкой», узнаваемой как «Вечная Жизнь» и одновременно несущей верную смерть своим обожателям; юродивый шут Ильи, при жизни лишь иронически обыгрывавший свое «пророческое» имя («Мыслил я тучи вспять завернуть, да лень одолела, назюзился и размяк»), в послесмертном послесловии осознает истинно пророческий вес своих слов, вопрошая собеседника: «Или сокровенны тебе слова мои?»; а неудачливый — судя по полупародийным стихам — поэт Яков Ильич Паламахеров, пройдя через видение смерти, возвышается до ненотдельно поэтического слова, сливаясь в этом слове с безличным автором.



Вот почему творческое сознание, порождающее метаморфозы, в романе Соколова вновь, как и в «Школе», притягивается к смерти: смерть, как и в финале поэмы Ерофеева, видится здесь единственно реальной, и значит, единственно подлинной метаморфозой. Не случайно сам Соколов парадоксально определяет свой роман как повествование «о бесперывности человеческого существования, о его замкнутости»<sup>1</sup>.

**«Палисандрия»: вечность как «ужебыло»  
и ее опровержение**

Этот же оксюморонный мотив играет центральную роль и в романе «Палисандрия» (1985), хотя по своей тональности (пародийной) и тематике (псевдополитической) он очень сильно отличается от двух первых романов Соколова. «Палисандрия» — роман о мнимости метаморфоз и об исчезновении времени.

Через всю книгу проходит лозунг Палисандра (якобы позаимствованный им у коллеги по Дому правительственного массажа, Берды Кербабаява): «Смерти нет!» Но смерти нет именно потому, что нет времени. Безвременье наступает сразу после того, как Берия повесился на стрелках часов. Правда, характеристики безвременья носят в романе несколько неожиданный характер: «Третьего дня без шестнадцати девять настало безвременье — время дерзать и творить», — объявляет в самом начале романа Андропов. Именно так понимает безвременье Палисандр Дальберг — главный герой романа, племянник Берии, кремлевский сирота, а впоследствии правитель России — как кратчайший путь к вечности. И он достигает своей цели, недаром после воцарения его официальным титулом становится: «Ваша Вечность». Однако за пределами безвременья — пустота и смерть: стоит Палисандру приехать в Россию и объявить конец безвременья, как немедленно кончается и сам роман, а эпилог начинается со слов: «Жизнь обрывалась» — эпилог, собственно, и посвящен описанию процесса умирания. С другой стороны, Палисандр постоянно вспоминает о своих многочисленных инкарнациях, и смерти для него нет еще и поэтому: он живет вечно, меняя лишь обличья. Тема инкарнаций сюжетно воплощается через состояние «ужебыло» (дежавю), в которое Палисандр то и дело погружается: «однажды наступит час, когда все многократно воспроизведенные дежавю со всеми их вариациями сольются за глубинной перспективой в единое ужебыло». По сути дела, в «Палисандрии» безвременье и вечность выступают как синонимы, и виртуозный стиль Соколова, комически сглаживающий противоречия между

---

<sup>1</sup> Саша Соколов и Виктор Ерофеев. Время для частных бесед... // Октябрь. — 1989. — № 8. — С. 198

далековатыми стилистическими элементами, пластически воплощает образ безвременной вечности, состоящей из безразличных «ужебыло».

Сюжет романа тоже моделирует именно такой образ вечности. Палисандру удается на протяжении одной своей жизни соединить полярные состояния, причем трансформации Палисандра приобретают все более универсальный характер: привилегированный кремлевский сирота, он становится диссидентом, покушаясь на местоблюстителя Брежнева; сексуальный разбойник, он превращается в проститутку; юноша, он одновременно оказывается стариком; наконец, мужчина по всем статьям, он оборачивается гермафродитом и меняет местоименную форму повествования на «оно». Однако и здесь стирание различий между полярными категориями обесценивает и опустошает их. В конечном счете бытие становится неотличимым от небытия: и то и другое в равной мере симулятивно. Как признается в финальных главах сам Палисандр: «Не плачь, ведь тебя больше нету. Как и меня. Нас нету. Мы перешли. Отболели. <...> Ваше отечество — Хаос».

Соколов в «Палисандрии» приходит к отождествлению хаоса и однообразной вечности-безвременья, образ которой, в свою очередь, неотделим от стиливого плана романа. Причем *стилевое совершенство «Палисандрии» придает формирующемуся в романе миру образу хаоса принципиально новую окраску: хаос становится приятным*. Можно сказать, что Палисандр (а ведь это повествователь и квазиавтор романа) принимает хаос, как теплую грязевую ванну — с нескрываемым удовольствием.

Важно отметить, что художественная картина мира в «Палисандрии» в принципе неподвижна, так как все происходящие трансформации ничего не меняют: все состояния в равной мере симулятивны. Отсутствие времени — это метафора невозможности движения. Вечность «Палисандрии» — это вечность однообразных повторений, вечность безвременья, вечность дежавю, в которой отсутствуют различия между палачом и жертвой, мужчиной и женщиной, юношей и стариком, жизнью и смертью.

Палисандр, в сущности, достигает максимальной степени модернистской свободы — его сознание без остатка поглощает мироздание: его «Я» и есть вся вселенная, весь мировой круговорот. Но эта свобода полностью отменяет самое себя. В однообразной вечности дежавю самостоятельных поступков в принципе не может быть: все уже было — и каждое явление здесь, как мы видели, легко перетекает в свою противоположность. Недаром построивший свою вечность Палисандр в эпилоге романа признает свое поражение: «И — обратите внимание! — все, что случилось, случилось напрасно и зря». Свобода не существует без возможности изменений, а им-то и нет места в вечном безвременье «Палисандрии».

«Школа для дураков», «Между собакой и волком» и «Палисандрия» образуют своеобразную трилогию, пронизанную конфликтом между творчеством и хаосом. В «Школе для дураков» творческая свобода воображения зримо торжествует над хаосом насилия и фиктивного существования. Причем хаотическая природа творческого воображения понимается как преимущество: именно благодаря этому качеству сознание «ученика такого-то» вступает в непосредственный диалог с миром (также хаотичным по своей природе), преобразуя его застывшие уродливые формы в поток бесконечных метаморфоз, превращающих «пригородную зону номер пять» в пространство свободного мифотворчества. Однако уже в «Между собакой и волком» обнаруживается, что творческие метаморфозы хаотического мира не размыкают, а приумножают хаос, и тем самым не преодолевают, а приближают самоуничтожение творца. «Палисандрия» же выглядит как горькая самопародия: творческие метаморфозы оборачиваются однообразием дежавю, преодоление линейности времени приводит к вечному безвременью, свобода творческого сознания, раскрывающая его для различных, часто противоположных состояний и форм жизни, саркастически материализована в образе Палисандра — и уродливого монстра, и блестящего супермена в одном лице.

Свидетельствует ли эволюция Соколова о поражении утопии творческого хаоса, одолевающего хаос безличного, симулятивного, существования? Как ни странно, — нет, потому что о поражении своих героев Соколов рассказывает на их языке, и этот язык не может не поразить и покорить своим блеском, барочным метафоризмом, ритмической завершенностью, интонационной виртуозностью. *Победа героев над хаосом в стиле повествования вступает в явное противоречие с их поражением в сюжете*. Это противоречие принципиально неразрешимо в пределах соколовского романа. Сознательно создавая такое противоречие, Соколов замыкает свои произведения, перенося груз нравственного выбора и финальной художественной оценки (победа или поражение?) с героев непосредственно на читателя, тем самым уравниваемого в правах с автором.

\*\*\*

Роман Битова «Пушкинский дом», «Москва— Петушки» Венедикта Ерофеева, романы Саши Соколова, при всех стилевых и концептуальных различиях между ними, реализуют единую художественную стратегию, которая, по-видимому, характерна для русского постмодернизма в целом. Существо этой стратегии состоит в том, что противоположные философские, нравственные, культурные категории и языки сводятся в общее конфликтное пространство, где обнаруживается их взаимосвязь, взаимозависи-

мость и парадоксальное единство — так возникает художественно-философский компромисс, преодолевающий логику бинарных оппозиций (или — или), но не снимающий внутреннего конфликта. Новое единство оксюморонно по своей природе, оно непрерывно порождает новые противоречия и конфликты. Но при этом оно создает новую картину мира, в которой слиты воедино божественное и дьявольское, высокое и низменное (у Ерофеева), классическая культура и ее современное симулятивное бытие (у Битова), творчество и насилие, свобода и безумие (у Соколова). Именно таким образом формируется хаосмос как центральный принцип художественной философии постмодернизма. Богатый потенциал этой художественной стратегии раскрывается в дальнейшей динамике русского постмодернизма — в прозе, поэзии и драматургии посткоммунистической эпохи.

## Рекомендуемая литература

- Аннинский Л. А.* Локти и крылья: Надежды, реальность, парадоксы. — М., 1989.
- Белая Г. А.* Литература в зеркале критики: Современные проблемы. — М., 1988.
- Бочаров А. Г.* Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. — М., 1982.
- Бочаров А. Г., Белая Г. А., Воздвиженский В. Г.* Современная русская литература: В 2 т. — М., 1987.
- Дедков И. А.* Живое лицо времени: Очерки прозы семидесятых—восьмидесятых. — М., 1986.
- Зайцев В. А.* Современная советская поэзия: Материалы к спецкурсу. — М., 1988.
- Золотусский И. П.* В свете пожара. — М., 1989.
- История русской литературы XX века (20—90-е годы): Основные имена / Отв. ред. С. И. Кормилов. — М., 1998.
- Македонов А.* Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930—1970-х годов. — Л., 1985.
- Роднянская И. Б.* Художник в поисках истины. — М., 1989.
- 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.
- Семидесятые как предмет истории русской культуры / Под ред. К. Ю. Рогова. — М., 1998. — Вып. 1 [9].
- Туровская М.* Памяти текущего мгновенья: Очерки, портреты, заметки. — М., 1987. — С. 116—181.
- Чупринин С. И.* Крупным планом: Проблемы и характеристики. — М., 1983.

---

---

**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ**

**В КОНЦЕ ВЕКА**

**(1986—1990-е годы)**

---

---

КУЛЬТУРНАЯ АТМОСФЕРА

---

---

1

Уже первые шаги демократических реформ, и в первую очередь — «гласность», а затем и полная отмена политической цензуры, привели к резкой активизации литературной жизни в конце 1980 — начале 1990-х годов. Главным фактором литературного подъема стал масштабный процесс возвращения литературы, находившейся под цензурным запретом. «Возвращенная» литература была очень неоднородной, в ней можно выделить следующие составляющие:

произведения классиков XX века, по тем или иным политическим причинам запрещенные советским режимом, — это русская религиозная философия начала XX века, поэзия Н. Гумилева, «Окаянные дни» И. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Мы» Е. Замятина, «Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова, «Самоубийца» и «Мандат» Н. Эрдмана, «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова, «Реквием» А. Ахматовой, многие стихи О. Мандельштама, «Доктор Живаго» Б. Пастернака;

произведения периода «оттепели», вышедшие за пределы «оттепельного» либерализма: «Жизнь и судьба» и «Все течет» Гроссмана, романы Солженицына и его «Архипелаг ГУЛАГ», «По праву памяти» А. Твардовского, мемуары Н. Я. Мандельштам и Л. К. Чуковской; «фантастические повести» А. Синявского и Ю. Даниэля. К этому же ряду примыкают и произведения, начатые в период «оттепели» (или вдохновленные «оттепельными» надеждами), но завершенные уже тогда, когда публикация произведений о сталинщине или же просто антитоталитарных по своему пафосу была невозможна по политическим причинам, — здесь в первую очередь должны быть названы «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Новое назначение» А. Бека, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «исторические» новеллы В. Тендрякова, «Московская улица» Б. Ямпольского, «Исчезновение» Ю. Трифонова, поэзия А. Галича и В. Высоцкого, полный текст «Сандро из Чеге-

ма» и «Кролики и удавы» Искандера, «Пушкинский дом» Андрея Битова;

литература русской эмиграции — в первую очередь наследие В. Набокова, Вл. Ходасевича, Г. Иванова, Б. Поплавского, Г. Газданова, а также литература «третьей волны», представленная в основном произведениями И. Бродского и А. Солженицына, В. Аксенова («Ожог» и «Остров Крым») и Ю. Алешковского, Г. Владимова («Верный Руслан»), В. Войновича, А. Гладилина, Ф. Горенштейна, С. Довлатова, А. Зиновьева, Э. Лимонова, В. Максимова, Саши Соколова, Б. Хазанова («Час короля») и многих других;

наконец, публикация произведений, в основном написанных в 1970—1980-е годы, но запрещенных в силу их «авангардистского», экспериментального характера, — это прежде всего проза Вен. Ерофеева, поэзия Вс. Некрасова, И. Холина, Г. Сапгира, Д. Пригова, Л. Рубинштейна, И. Жданова, А. Еременко, Е. Шварц, А. Парщикова, драматургия Н. Садур.

Конечно, это деление достаточно условно, так как, например, публикация стихов Иосифа Бродского и романов Саши Соколова (формально представляющих эмиграцию) сыграла огромную роль в становлении и развитии современного модернизма и постмодернизма. А возвращение произведений Солженицына было одновременно актом культурного сближения литературы «метрополии» и «эмиграции».

Но характерно, что критические дискуссии завязывались не вокруг сложных и эстетически новаторских произведений (как романы Платонова или Набокова, Битова или Соколова), а вокруг тех текстов, которые в достаточно традиционной манере обсуждали острые политические вопросы и которые предлагали популярную антитоталитарную модель советской истории. Образцовым в этом плане представляется роман *Анатолия Рыбакова «Дети Арбата»* (1986), побивший в годы «перестройки» все рекорды по популярности.

По своей эстетике это типичный пример оттепельного «социализма с человеческим лицом». В центре романа — «молодежный» герой, максималист-комсомолец, Саша Панкратов, постепенно прозревающий истинную суть происходящего вокруг исторического кошмара (действие первой части романа разворачивается перед и сразу после убийства Кирова). Сашу окружают ребята его поколения, первого советского поколения, одни — честные и наивные, как Нина и ее сестра Варя, Макс, Лена Будягина; другие — с самого начала циничные и готовые на все ради власти и благополучия: это Юрка Шарок, забитый сын робкого портного, Вика и Вадим Маросевичи. События романа очень быстро разводят бывших одноклассников: «революционный романтик» Саша Панкратов оказывается в ссылке, а циник Шарок — в НКВД, где



делает быструю карьеру и принимает участие в организации убийства Кирова. Как верно доказывал А. Бочаров, именно революционные идеалы противостоят в этом романе сталинщине, что вполне характерно для «оттепельной» традиции<sup>1</sup>. Революционные идеалы — и азарт молодости, бурные романы, несдержанные разговоры, радостная готовность дать в морду подлецу. Эволюция главного героя напоминает эволюцию героев из классических романов соцреализма с той лишь разницей, что герой должен прийти от стихийного к сознательному противостоянию, но не царскому, а советскому, сталинскому режиму — одним словом, должен стать сознательным и умелым бойцом.

На другом полюсе романа — Сталин, окруженный вождями помельче, Сталин в бытовых ситуациях, внутренние монологи Сталина. Парадокс состоит в том, что Сталин оценивается в координатах «молодежной» компании, оказываясь почти двойником Шарока (достигшим высшей власти) и антиподом Саши Панкратова. В сущности, в первой части романа, прежде всего через образ Сталина, Рыбаков наиболее последовательно развернул «оттепельную» концепцию сталинщины: «Правильной идеей завладели баулины, столперы, дьяковы, надо вернуть правильную идею в чистые руки. Но чьи руки чистые?» — так сформулировал эту концепцию Л. Аннинский. Последний вопрос выходит за пределы «оттепельного» мироощущения, и по мнению критика, он, хотя и приглушенно, уже звучит в романе: «Саша похож на своего дядю, Марка Рязанова, каким тот был в юности. Такая же прямая вера, такая же твердость, решительность. Путь Марка лег прямо: его стальная воля нашла над собой еще большую стальную волю. И тогда Софья Александровна крикнула брату: от меча погибнете! И гибель нависла, но не над братом, а над сыном. Случайно ли? Саша, столь похожий на своего дядю, разве остановился бы на своем пути — он ведь твердокаменный, Саша, он гордый, он ведь ненавидит страдальцев. Дескать, время жестоко, и мы жестоки»<sup>2</sup>.

Если принять эту логику, то арест Саши на втором курсе института спас его от превращения в еще одного убежденного палача. Попав в ссылку, он своими глазами увидел истинных страдальцев (ссылных, раскулаченных и т. п.), и это не могло не пошатнуть его веру в идеалы коммунизма и справедливость существующего строя. «Дети Арбата» — это «роман воспитания», роман «перековки», шаг за шагом развенчивающий многие мифы и иллюзии советского мифа. И пафос этого романа оказался удивительно уместным для первых лет «перестройки» как форма не

---

<sup>1</sup> Бочаров А. Г. Противостояние // Литература и современность, 1986—87. — М., 1989. — С. 300—312.

<sup>2</sup> Аннинский Лев. Отцы и дети Арбата // Там же. — С. 328.

столько литературного, сколько политического просвещения массового читателя. Четкость сюжета, полярные сопоставления героев, «говорящий» о себе Сталин — все это сделало рыбаковский «политпросвет» весьма эффективным.

## 2

Логику общественно-литературной мысли в годы перестройки можно обозначить как эволюцию от «Детей Арбата» с их сосредоточенностью на фигуре Сталина и еще робкими попытками расширить сферу «оттепельного» либерализма до «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына, в котором настойчиво утверждалась мысль об изначальной преступности советского режима, о катастрофических последствиях революции как таковой, о тоталитарной природе коммунистической доктрины в целом, начиная с отцов-основателей, и прежде всего с Ленина. А ведь Ленин был фигурой абсолютно неприкосновенной для поколения «оттепели» — характерно, что одну из самых острых политических дискуссий первых лет «перестройки» вызвала пьеса М. Шатрова «Дальше! Дальше! Дальше!», в которой Ленин публицистически противопоставлялся Сталину и произносил приговор как сталинизму, так и «развитому социализму» периода «застоя»<sup>1</sup>.

Неудивительно, что все литературные издания оказались вовлечены в жаркие политические дискуссии, притом что литературные произведения становились поводом для серьезных политических обобщений (так, например, экономист Г. Попов сформулировал свою концепцию Административной Системы на примере романа А. Бека «Новое назначение»). Чисто идеологические вопросы стояли в центре дискуссий о «Пожаре» В. Распутина и «Печальном детективе» В. Астафьева, о романе В. Белова «Все впереди» и «Плахе» Ч. Айтматова, о «Детях Арбата» А. Рыбакова, «Дальше! Дальше! Дальше!» М. Шатрова, «Белых одеждах» В. Дудинцева, «Зубре» Д. Гранина, «Жизни и судьбе» и «Все течет» В. Гроссмана, «Прогулках с Пушкиным» Синявского-Терца<sup>2</sup>.

Произошла четкая поляризация литературных изданий в соответствии с их политическими позициями. Осуждение сталинщины и атаки на советский тоталитаризм в целом, «западничество», неприятие национализма и шовинизма, критика имперской традиции, ориентация на систему либеральных ценностей объединили такие издания, как «Огонек», «Литературная газета», «Зна-

<sup>1</sup> См. материалы дискуссий в кн.: *Шатров М. Дальше! Дальше! Дальше!* — М., 1989. Достаточно упомянуть, что главный манифест антидемократических сил периода «перестройки», статья Нины Андреевой «Не могу поступиться принципами!», была написана именно как ответ Шатрову.

<sup>2</sup> Материалы некоторых из этих дискуссий опубликованы в сборнике «Литература и современность», 1986—1987. — М., 1989.

мя», «Новый мир», «Октябрь», «Юность», «Книжное обозрение», «Даугава». Им противостоял союз таких изданий, как «Наш современник», «Молодая гвардия», «Литературная Россия», «Москва», и ряда региональных журналов: их объединяла вера в сильное государство и его органы, выдвижение на первый план категории Нации и Врагов Нации, создание культа русского прошлого, борьба с «русофобией» и «безродным космополитизмом» за «патриотизм», резкое неприятие западных либеральных ценностей, утверждение исторической самобытности русского пути. Здесь возник странный сплав наиболее консервативных догм коммунистической идеологии («Молодая гвардия») и антисоветской по духу националистической фронды, этот сплав создал идеологическую почву, на которой возник ряд политических организаций отчетливой профашистской ориентации (общество «Память», РНЕ и др.). Борьба между этими группами шла с возрастающим ожесточением, достигнув своеобразного апогея в конце 1989 — начале 1990 года, когда секретариат Союза писателей РФ, контролируемый националистически ориентированными писателями, попытался снять главного редактора «Октября» за публикацию произведений Гроссмана и микроскопического фрагмента из «Прогулок с Пушкиным» Синявского — Терца. После этого эпизода «журнальная война», не затихая, перешла в организационную сферу и завершилась расколом Союза писателей (1992) на Союз российских писателей (либеральный)<sup>1</sup> и СП РСФСР (националистический).

Показательно, что «журнальная война» фактически прекратилась после путча 1991 года, когда закончилось семидесятилетнее правление коммунистической партии. То есть издания остались при своих позициях, но они перестали реагировать на каждое выступление «идеологического противника». О чем это говорит? Скорее всего о том, что «журнальная война» велась за влияние на партийное руководство, за формирование культурной политики однопартийного государства и потеряла свою актуальность, как только государство перестало быть однопартийным.

Впрочем, писатели продолжали участвовать в политической жизни как депутаты Верховного Совета (в таком качестве были избраны А. Адамович, В. Белов, А. Гельман, Д. Гранин, Ф. Искандер, Е. Евтушенко, Д. С. Лихачев, Ю. Черниченко и другие). Однако после завершения общеполитических дискуссий значение «писательского корпуса» в парламенте резко упало и после 1991 года фактически сошло на нет.

---

<sup>1</sup> Первоначально писатели либеральной ориентации объединились в группу «Апрель», учредительный съезд которой состоялся в марте 1989 года. В организационный комитет вошли А. Приставкин, А. Адамович, Б. Окуджава, А. Рыбаков, В. Кондратьев, С. Каледин, В. Дудинцев.

В литературных дискуссиях 1990-х годов на первый план вышли не политические, а сугубо литературные проблемы, которые оформлялись в тени «журнальной войны» конца 1980-х.

В конце 1980-х несколько журналов («Урал», «Даугава», «Родник») выпустили специальные номера, целиком отданные так называемому «андеграунду» — писателям младшего и более старших поколений, работающих не в реалистической, а в авангардистской или постмодернистской манерах. Одновременно ведущие критики, в первую очередь Сергей Чупринин в статье «Другая литература» и в диалоге с Евгением Поповым «Возможны варианты» в «Литературной газете»<sup>1</sup> и Михаил Эпштейн в статьях о новой поэзии, концептуализме и метареализме<sup>2</sup>, обозначили существование целого материка неизвестной российскому читателю литературы, не вписывающейся в рамки традиционных литературных вкусов. Именно здесь впервые в позитивном контексте было сказано о самиздатском альманахе «МетроПоль» (под ред. В. Аксенова, Вик. Ерофеева, Евг. Попова), в 1979 году разгромленном писательским официозом; здесь впервые в легальной печати прозвучали имена Вен. Ерофеева, Саши Соколова, Д. Пригова, Л. Рубинштейна, Вс. Некрасова, В. Казакова, О. Седаковой и других представителей «андеграундной» эстетики. За этим последовали публикации поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» в альманахе «Весть» (1989), романа А. Битова «Пушкинский дом» в «Новом мире» (1988), «Школы для дураков» Саши Соколова и «Палисандрии» в «Октябре» (1989, 1990), а также выход альманаха постмодернистской литературы «Зеркала» (1989) и выпуск серии книг новых авторов, отличающихся нетрадиционной манерой письма, в издательстве «Московский рабочий» (серия «Анонс»). Все эти и многие другие, более частные факты литературной жизни привели к легализации литературного андеграунда и к вынужденному признанию авангардистской и постмодернистской эстетик составными частями текущей литературы.

Своеобразным эпилогом этого процесса и началом нового витка литературной полемики стала статья Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе»<sup>3</sup>, в которой он выделял три потока советской литературы: официальную, либеральную и «деревенскую», доказывая, что все эти линии уходят в прошлое вместе с соцреалистической эстетикой, поскольку они неотделимы от нее, как и от советского литературного истеблишмента, и что им

<sup>1</sup> Лит. газета. — 1988. — 3 августа. — С. 5.

<sup>2</sup> Впоследствии собраны в его сборнике «Парадоксы новизны» (М., 1988). Раздел «Метаморфоза: О новых течениях в поэзии 80-х годов». — С. 139 — 176.

<sup>3</sup> Лит. газета. — 1990. — 4 июля. — С. 8.

на смену идет «новая литература», преодолевающая узкосоциологический взгляд на мир, ориентированная на эстетические задачи прежде всего и не заинтересованная в поисках пресловутой «правды». В сущности, Ерофеев говорил о модернистской традиции, уже существовавшей в русской литературе и уже перешедшей в постмодернистскую фазу. Эта статья вызвала огромную полемику в критике: особенно оппонентов Ерофеева возмутила атака на либеральную литературу и на социальную роль литературы как глашатая правды о «запретных» сторонах действительности. На самом деле так впервые обозначился разрыв между поколением «шестидесятников» с их приверженностью либо «соцреализму с человеческим лицом», либо традиционному реализму — и писателями того же поколения (Бродский, Пригов, Вс. Некрасов, Сапгир, Холин), с одной стороны, а также представителями более младших, так называемых «задержанных», поколений, отторгающими просветительскую литературу, озабоченную «правдой для народа», ищущими более широкие, культурологически, а не социологически ориентированные формы эстетического сознания — с другой

«Перестройка» открыла двери журналов для огромного потока «задержанных» и молодых писателей, исповедующих разные эстетики — от натуралистической до крайне авангардистской и постмодернистской, но единых в своей неприязни к идеологии и эстетике «шестидесятников». Вот почему дискуссия о «шестидесятниках» стала важным событием первой половины 1990-х годов. Предъявляя «шестидесятникам» строгий и не всегда (или во всяком случае не для всех) справедливый счет за идеологические и эстетические компромиссы, за консерватизм литературных вкусов, за «тошноту социальной озабоченности» (М. Эпштейн), за поражение «оттепельных» иллюзий — бывший «андеграунд» и новое литературное поколение таким образом само-определялись и само-утверждались<sup>1</sup>.

Тогда же в начале 1990-х годов возникла еще одна дискуссия — о русском постмодернизме и его месте в современном литературном процессе. Хотя эта дискуссия носила скорее теоретический характер, она достаточно быстро сомкнулась с дискуссией о «шестидесятниках» и о социальной роли литературы, определив новое размежевание уже в лагере либеральных изданий. По одну сторону оказались старые и новые издания, поддерживающие в основном модернистскую и постмодернистскую литературу и критику, — «Знамя», «Новое литературное обозрение», «Соло», «Вестник новой литературы», «Стрелец» (последние два уже не выходят) и некоторые другие, более эфемерные и недолговеч-

---

<sup>1</sup> Подробнее о перипетиях этой дискуссии см. в статье: *Липовецкий М. Н.* Со-вок-блюз: Шестидесятники сегодня // *Знамя.* — 1991. — № 9. — С. 226—239.

ные, как «Гуманитарный фонд», «Конец века», «Несовременные записки», «Пушкин» и др. Им оказались противоположны такие защитники реализма и традиционных эстетических ценностей, как «Литературная газета», «Новый мир», «Континент». Однако критическая полемика в 1990-е годы носит гораздо более спокойный характер, и многие авторы публикуются в изданиях как «экспериментального», так и «традиционалистского» плана.

Специфическим явлением для литературной жизни 1990-х годов стал феномен литературных премий, дискуссии о которых оказались важным объединяющим фактором, заставляющим приверженцев различных эстетик искать способы диалога с оппонентами. Наиболее влиятельной оказалась британская Букеровская премия за лучший русский роман (учреждена в 1992 году), за ней последовали немецкая премия имени Пушкина, «шестидесятилетняя» премия «Триумф», Антибукер, учрежденный «Независимой газетой», премия Академии современной русской словесности им. Аполлона Григорьева, премия Солженицына... Все эти премии стали формами неофициального, негосударственного признания авторитета писателей, и в то же время они взяли на себя роль меценатов, помогающих выдающимся писателям справляться с экономическими трудностями посткоммунистического периода.

---

## Глава II

### ПОСТМОДЕРНИЗМ В 1980—1990-е ГОДЫ

---

Несмотря на то что художественные открытия Венедикта Ерофеева, Андрея Битова, Саши Соколова, Иосифа Бродского, поэта в «лианозовцев» официально не существовали в советской литературе, они были хорошо известны молодым поколениям писателей. С конца 1960-х по конец 1980-х годов сложился литературный мир, параллельный «союзписательской» словесности. Многочисленные неформальные кружки и литературные клубы полностью игнорировали официальную словесность, но обеспечивали непрерывность литературного процесса поверх цензурных барьеров. Именно в этой среде происходило последовательное развитие модернистской и постмодернистской эстетики, формально отсутствовавшей (за редчайшими исключениями, вроде «мовизма» Катаева) в сфере публикуемой словесности. Отмена цензурных запретов в годы горбачевской «перестройки» легализовала подпольную эстетику. Одновременно были опубликованы произведения, создававшиеся в течение нескольких десятилетий: Венедикт Ерофеев печатался рядом с Виктором Ерофеевым (их даже путали), Татьяна Толстая представляла Сашу Соколова, благодаря Пригову и Рубинштейну читатель узнавал об их учителях Вс. Некрасове и И. Холине... Постмодернизм вышел на литературную сцену как готовое направление, вне исторической динамики, как единое, монолитное образование, хотя фактически русский постмодернизм 1980—1990-х годов представляет собой сумму нескольких тенденций и течений.

Исчезновение реальности под потоком симулякров и превращение мира в хаос одновременно сосуществующих и накладывающихся друг на друга текстов, культурных языков, мифов, взаимно уничтожающих и заглушающих друг друга, — то, что было ошеломляющим открытием для Битова, Венедикта Ерофеева, Саши Соколова, для постмодернистов 1980—1990-х стало исходным фактом, точкой отсчета. Однако из этой точки исходят различные векторы литературной эволюции.

Во-первых, это *концептуализм*, или *соц-арт*. Это течение последовательно расширяет постмодернистскую картину мира, вовлекая все новые и новые культурные языки (от соцреализма до различных классических традиций и т. п.). Сплетая и сопоставляя авторитетные языки с маргинальными (матом, например), священные с профанными, официозные с бунтарскими, концептуализм обнажает близость различных мифов культурного сознания, одинаково разрушающих реальность, подменяющих ее набором фикций и в то же время тоталитарно навязывающих читателю свое представление о мире, правде, идеале. Концептуализм преимущественно ориентирован на переосмысление языков власти (будь то язык политической власти, т. е. соцреализм, или язык морально авторитетной традиции — к примеру, русской классики, или различные мифологии истории). Определяя пафос этого течения, Д. А. Пригов — его ярчайший представитель — писал:

«Я так понимал, что вообще у искусства основная задача, его назначение в этом мире — явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть абсолютная свобода, необязательно могущая быть реализованной в жизни полностью. Я взял советский язык как наиболее тогда функционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он — абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык — только язык, а не абсолютная истина, и поняв это, мы получим свободу»<sup>1</sup>.

Концептуализм в литературе представлен прежде всего такими авторами, как Д. А. Пригов, Лев Рубинштейн, Владимир Сорокин, и в трансформированном виде — Евгением Поповым, Анатолием Гавриловым, Зуфаром Гареевым, Николаем Байтовым, Игорем Яркевичем и др.

Во-вторых, это течение, которое можно определить как *необарокко*. Сходство между барокко и постмодернизмом давно обсуждалось в литературоведении<sup>2</sup>. Исследователи, сопоставляющие барокко и постмодернизм, обращают внимание прежде всего на характерный для барокко «панзнаковый подход» к действитель-

<sup>1</sup> Цит. по: *Гандлевский С.* Дмитрий Александрович Пригов: Между именем и имиджем // Лит. газета. — 1993. — 12 мая. — № 19. — С. 5.

<sup>2</sup> См., например: *Calabrese Omar.* Neo-Baroque: A Sign of the Times. — Princeton, Princeton University Press, 1992; *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. — 1996. — Май — июнь. — С. 194 — 205; *Barnhofen Patricia Lynn.* Cosmography and Chaography: Baroque to Neobaroque. A Study in Poetics and Cultural Logic. A Dissertation... for the Degree of Doctor of Philosophy (Comparative Literature). — University of Wisconsin-Madison, 1995.



ности — восприятие мира как текста, вещи как знака. Итальянский теоретик Омар Калабрезе в книге «Необарокко: Знак времени» (впервые опубликована в 1987 году) предложил масштабный анализ современной — постмодерной — западной культуры в целом как «необарочной». Что характеризует необарокко по О. Калабрезе?<sup>1</sup>

*эстетика повторений*: диалектика уникального и повторимого — полицентризм, регулируемая нерегулярность, рваный ритм (тематически обыграны в «Москве — Петушках» и «Пушкинском доме», на этих принципах построены и поэтические системы Рубинштейна и Кибирова);

*эстетика избытка* — эксперименты по растяжимости границ до последних пределов, монструозность (телесность Аксенова, Алешковского, монструозность персонажей и прежде всего повествователя в «Палисандрии» Саши Соколова; «длинная строка» Бродского и, наоборот, словесная избыточность Попова также весьма показательны в данном контексте);

*перенос акцента с целого на деталь и/или фрагмент*: избыточность деталей, «при которой деталь фактически становится системой» (Соколов, Толстая);

*хаотичность, прерывистость, нерегулярность как господствующие композиционные принципы*, соединяющие неравнозначные и разнородные тексты в единый метатекст («Москва — Петушки» Ерофеева, «Школа для дураков» и «Между собакой и волком» Соколова, «Пушкинский дом» Битова, лирика Кибирова, «Чапаев и Пустота» Пелевина и др.). Вообще доминирование «бесформенных форм» («Прекрасность жизни» Е. Попова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Конец цитаты» М. Безродного, «карточки» Л. Рубинштейна и т. п.);

*неразрешимость коллизий* (образующих в свою очередь систему «узлов» и «лабиринтов»): удовольствие от разрешения конфликта, сюжетных коллизий и т. п. замещается «вкусом утраты и загадки».

Эстетизация симулятивной искусственности существования, восприятие реальности как трагикомического театра, гротескной самопародии, циркового зрелища уродств и абсурда сближает таких современных авторов, как Татьяна Толстая и Виктор Ерофеев, Елена Шварц и Вячеслав Пьецух, Владимир Шаров и Виталий Кальпиди, Алексей Парщиков и Иван Жданов, Валерия Нарбикова и Александр Иванченко, Нина Садур и Алексей Шипенко, Александр Еременко и Анатолий Королев. Безусловно, одной из первых манифестаций постмодернистского необарокко в русской литературе следует считать «Палисандрию» (1985) Саши Соколова. Внимание к искусственности реальности придает осо-

<sup>1</sup> См.: *Calabrese Omar. Neo-Baroque: A Sign of the Times.*

бую остроту проблеме творчества, заставляя переосмысливать модернистскую и авангардистскую философию свободы через творчество (новой реальности, нового языка, нового «Я»). Проблема личности, сочиняющей свое «Я», свой мир, свою жизнь, наподобие литературного произведения, внутри заведомо фиктивного и обманного мира — это одновременно проблема свободы: насколько она реальна в мире фикций? способно ли творческое сознание создать подлинную, нефиктивную реальность из материала симулякров? насколько это сознание независимо от симулятивной реальности?

Концептуализм и необарокко во многом противоположны друг другу. Концептуализм тяготеет к традиции Хармса. Необарокко восходит к эстетике Набокова. Если концептуализм подменяет авторское лицо системой языковых имиджей, то необарокко культивирует авторский миф (нередко в парадоксальной, сниженной форме, как у Вен. Ерофеева или Евг. Попова). Если концептуализму свойственна деконструкция и демифологизация авторитетных культурных знаков и целых языков, то необарокко, напротив, нацелено на ремифологизацию культурных руин и фрагментов. Если концептуализм стоит на границе между искусством и идеологией, перформансом, внеэстетической реальностью, то для писателей необарокко характерна настойчивая эстетизация всего, на что падает взгляд. Одним словом, концептуализм ближе к авангарду. Необарокко — к «высокому модернизму».

Но, во-первых, концептуализм и необарокко формируются как течения фактически одновременно, на излете «оттепели», как реакция на кризис идеологического языка в целом, с одной стороны, и как попытки восстановить прерванные традиции Серебряного века и авангарда — с другой.

Во-вторых, обе тенденции параллельно развиваются в аидеграунде и самиздате — в оппозиции к официальной эстетике. Когда в конце 1980-х годов возникает возможность опубликоваться в России, обе тенденции предстают уже полностью сложившимися, с определенной историей, обнажившей скрытые тупики и пределы каждой из них.

И наконец, — в-третьих, между концептуализмом и необарокко не существует непроходимых границ. Так, поэма «Москва — Петушки» представляет собой органичный синтез концептуализма и необарочной тенденции и, может быть, именно поэтому становится «пратекстом» русского постмодернизма в целом (по формулировке Андрея Зорина). Показателен и пример Бродского: крупнейший поэт необарокко, он создает такой образцовый концептуалистский текст, как поэма «Представление» (1986). На границах концептуализма и необарокко построили свои поэтики и Виктор Пелевин, и Тимур Кибиров.

## 1. Постмодернистские тенденции в поэзии

Именно на территории поэзии состоялась первая атака постмодернизма на рубежи официальной культуры. Еще в 1982—1986 годах происходят публичные выступления и появляются первые публикации И. Жданова, А. Еременко, А. Парщикова, позднее в центр внимания выдвигаются такие поэты, как Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров, Е. Шварц, В. Друк, В. Коркия, Н. Искренко, Т. Щербина, И. Кутик, В. Кальпиди. Возникла даже своеобразная «популярная версия» новой поэзии, представленная поэтами-«иронистами» И. Иртеньевым, В. Салимоном, В. Вишневским. Поразительным в широком интересе публики, который эти поэты завоевали в конце 1980-х годов, было то, что, в отличие от поэзии «шестидесятников», лирика цового поколения была лишена ораторского и публицистического начал. Появление этой поэзии вызвало критическую дискуссию («Литературная газета», 1984) о «сложной» поэзии и о праве поэта быть «непонятным» читателю. Не зная в большинстве случаев о постмодернизме, эти поэты называли себя авангардистами и метафористами (К. Кедров даже настаивал на термине «метаметафоризм»), подчеркивая свое активное противостояние не только официальной, но и традиционалистской эстетике в целом<sup>1</sup>. Неудивительно, что эта поэзия подвергалась шельмованию в таких консервативных изданиях, как «Молодая гвардия», «Наш современник», «Литературная Россия». Но показательным, что и лидеры либеральной словесности 1960—1980-х восприняли наступление «новой волны» как опасность для своей позиции<sup>2</sup>. Так, например, И. Роднянская, ведущий критик «Нового мира» 1980—1990-х годов, в статье «Назад — к Орфею!» предъявила новой поэзии упреки в том, что в ней «смещаются и оползают самые основания поэтического творчества», утрачивается представление о служении поэта обществу, зарастает дорога к подлинной новизне и самое главное — предается забвению извечное предназначение поэтического творчества: «быть одолением звуком, словом и смыслом заданных жизнью обстоятельств»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Обстоятельный обзор критических работ о постмодернистской поэзии сделан в книге: *Постникова Т. В.* Если ты носишь начало времен в ушах... — М., 1995.

<sup>2</sup> В предисловии к американской антологии новой русской поэзии «Третья волна» (Third Wave. The New Russian Poetry / Ed. by Kent Johnson and Stephen M. Ashby. — Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992) Алексей Паршиков и Эндрю Вахтель вспоминают, как в 1984 году на поэтическом вечере, устроенном «Литературной газетой», Евгений Евтушенко набросился на Александра Еременко за то, что последний осмелился прочитать неаполитетические строки по поводу самоубийства Маяковского («Как говорил поэт, "сквозь револьверный лай" (заметим на полях: и сам себе пролаял)...»). Освистанный публикой, поддержавшей Еременко, Евтушенко покинул зал с криком «Хиппи дискотечные!» (Р. 6).

<sup>3</sup> Новый мир. — 1988. — № 3.

Если первые публикации этих поэтов состоялись в «тамиздате» (парижский журнал «А—Я»), а в основном в «самиздате» начала 1980-х (единственное, пожалуй, исключение — сборник Ивана Жданова «Портрет», вышедший в издательстве «Современник» в 1982 году), то в период «гласности» постмодернистские стихи сначала появились в «экспериментальных» изданиях типа «Испытательного стенда» журнала «Юность» или экспериментального выпуска журнала «Урал» (1988, № 1), в альманахах «Зеркала» (1989), «Весть» (1989), «Вестник новой литературы»; позднее вышли персональные сборники всех сколько-нибудь заметных представителей этого направления. Примерно в конце 1980-х для Еременко, Кибирова, Жданова, Пригова, Рубинштейна открылась возможность публиковаться на страницах авторитетных «толстых» журналов — «Знамени», «Нового мира», «Дружбы народов». В 1990-е годы лирики «новой волны» заняли место современных классиков и законодателей эстетических вкусов, что было подтверждено присуждением им авторитетных литературных премий (немецкая Пушкинская премия 1993 года — Дмитрию Александровичу Пригову и Тимур Кибирову, Малый Букер и Антибукер 1996 года — Сергею Гандлевскому, Антибукер 1997 года — Тимур Кибирову, премия Академии современной русской словесности им. Аполлона Григорьева 1997 года — Ивану Жданову).

### 1.1. Московский концептуализм

*(Д.А. ПРИГОВ, Л. РУБИНШТЕЙН, Т. КИБИРОВ)*

Концептуализм приходит в литературу из изобразительного искусства. Зачинателями этого направления в конце 1960 — начале 1970-х годов стали художники Э. Булатов, О. Васильев, И. Кабаков, Б. Орлов, Л. Соков, Д. Пригов (который в одном лице совместил изобразительный и литературный концептуализм) и целый ряд других. Ранними литературными версиями концептуализма были произведения поэтов-«лианозовцев» (см. о них выше — в кн. 1). По определению Бориса Гройса, одного из первых исследователей русского концептуализма (его статья «Московский романтический концептуализм» была опубликована в 1979 году в парижском журнале «А—Я»<sup>1</sup>): концептуальное искусство демонстрирует не изолированное произведение, а представляет собой художественный анализ того социального и культурного контекста, благодаря которому любой объект может приобрести эстетический статус (одно из первых произведений концептуализма «Фонтан» (1919) Мориса Дюшана — писсуар, выставленный в музее). Илья

<sup>1</sup> Перепечатана в журнале «Театр» (1990. — № 4. — С. 65—67).

Кабаков уточняет особенности русской версии концептуализма. В западном концептуализме действует принцип «одно вместо другого»: либо художественная «вещь» заменяется на другую вещь или даже на словесное описание, на идею «вещи»; либо разрушается традиционное «место обитания» искусства — событие искусства выносится из музея или галереи в самые неподходящие пространства. *В русском концептуализме вещь заменяется не на другую вещь и даже не на описание, имеющее какой-то конкретный смысл, а на пустоту из-за тотального обесценивания реальности (как «вещной», так и словесной), превратившейся в свалку симулякров.* Когда на картине Эрика Булатова горизонт заслонен советским лозунгом типа «Коммунизм победит», то это не замещает природный горизонт на его идеологический эквивалент. Советский лозунг уже давно стал бессмысленным, ни к чему реальному не отсылающим, и потому он воплощает метафизическую пустоту — отрицательную реальность. Илья Кабаков пишет: «Вот это соприкосновение, близость, смежность, касание, вообще всякий контакт с пустотой и составляет, как нам кажется, основную особенность русского концептуализма»<sup>1</sup>.

Михаил Эпштейн, продолжая мысль Ильи Кабакова, определяет русский концептуализм как «оборотную сторону “идеала” (сопореалистического в первую очередь. — *Авт.*), совершенно выморочного и умерщвляющего все живое, но сумевшего обмануть столько людей, что хочется лишний раз убедиться в его неподлинности»<sup>2</sup>. В отличие от авангардистского «остранения», разрушающего автоматизм восприятия и показывающего привычное как неожиданное, концептуализм, по мнению М. Эпштейна, в качестве основного приема использует *устранение* — утрируя автоматическое восприятие стереотипов и клишированных идей, он «стирает» всякую «идейность», оставляя в итоге «значимое зияние, просветленную пустоту»: «Вот почему в концептуализме есть нечто родственное буддизму или дзен-буддизму: некая реальность обнаруживает свою иллюзорность, призрачность и уступает место восприятию самой пустоты. Концептуализм — царство разнообразно поданных мнимостей, мелко надоедливых пустяков, за которыми открывается одна большая притягивающая пустота»<sup>3</sup>.

Описывая поэтику *литературного концептуализма*, И. Е. Васильев выделяет следующие наиболее важные компоненты:

«*главным героем литературного концептуализма... выступает сам язык, его метаморфозы*». Это не обязательно советский идеологический язык, но самые разнообразные властные, т. е. авторитет-

<sup>1</sup> Перепечатана в журнале «Театр» (1990. — № 4. — С. 69).

<sup>2</sup> Эпштейн М. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре XX века. — Тенанта, 1994. — С. 58.

<sup>3</sup> Там же. — С. 60.

ные, общезначимые, общепринятые структуры сознания, оформившиеся в «окаменелых» языковых формах;

«произведениям концептуалистов присуща метатекстовость, т. е. направленность текста на самого себя. Это либо рефлексия по поводу собственного создания, либо теоретизация художественного строя, наукообразия в нодаче материала»;

«автор деиндивидуализируется, избегает сноса прямого высказывания (т. е. лирического самораскрытия и исповедальности), собственно личных оценок, серьезного и ответственного слова. Он говорит опосредованно, заменяя свой голос чужими голосами, цитатами, мнениями других людей. Традиционной роли творца, собственной фантазией порождающего произведение как целостный мир и суждение о жизни, концептуалисты предпочитают положение непричастности к изображенному и как бы текстовой вненаходимости»<sup>1</sup>.

Концептуализм во многом наследует такому направлению русского авангарда, как ОБЭРИУ. Однако в рамках этой стратегии вырастают достаточно разнообразные индивидуальные художественные системы Д. А. Пригова, Льва Рубинштейна и Тимура Кибирова. Обратившись к анализу их творчества, сосредоточим внимание на содержательных аспектах концептуализма, на том, какие новые возможности миропонимания открываются благодаря этой поэтике.

Сам *Дмитрий Александрович Пригов* (р. 1940) и писавшие о нем критики<sup>2</sup> неизменно подчеркивают, что *центральной особенностью его эстетики является создание имиджей авторского сознания — неких квазиавторов, авторских масок, концентрированно воплощающих наиболее популярные архетипы русской культуры, или точнее, русского и советского культурного мифа*. Как отмечает М. Айзенберг: «Это не традиционное пародирование, скорее, чисто концептуальная методика авторского раздваивания и вживания в чужое авторство. Все идеологические тенденции доводятся до конца, до упора — до абсурда»<sup>3</sup>.

Каждый авторский имидж Пригов реализует в огромном количестве текстов (к 2000 году он планировал написать 20 000 только поэтических текстов), собранных в «авторские» сборники<sup>1</sup>. Анд-

---

<sup>1</sup> *Васильев И. Е.* Русский литературный концептуализм // Русская литература XX века: Направления и течения. — Екатеринбург, 1996. — Вып. 2. — С. 137, 138, 140. См. также: *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. — Екатеринбург, 1999. — С. 180—195.

<sup>2</sup> Наиболее полное представление о разных периодах творчества Пригова на сегодняшний день дают следующие сборники: *Пригов Д. А.* Написанное с 1975 по 1989. — М., 1997; *Пригов Д. А.* Написанное с 1989 по 1992. — М., 1997, 1998; *Подобраный Пригов*. — М., 1997.

<sup>3</sup> *Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. — М., 1997. — С. 135.

рей Зорин так интерпретирует приговский «метод»: «Он сверхпоэт или метапоэт... <...> Трудно себе представить более масштабный замысел, чем попытка воплотиться во все звучащие в культуре, в языке эйдосы, маски или имиджи, как называет это сам Пригов, причём воплотиться, не утрачивая собственной личности и единства судьбы»<sup>2</sup>.

Читая собрания текстов Пригова, написанных им в разные периоды и для разных сборников, невозможно отделаться от впечатления, что различия между масочными субъектами в этих текстах минимальны — в сущности, перед нами единый образ сознания, явленный в многообразии жанровых, эмоциональных, тематических и прочих вариантов. Разумеется, этот образ сознания не тождествен сознанию поэта Пригова — это созданный им концепт, *инвариантный миф русской культурной традиции, пропущенной через 70 лет жизни «совка»*. Этот миф, безусловно, не сводится к критике советской идеологии и ментальности, но включает их в куда более широкий культурный контекст. Сам Пригов подчеркивает не столько социальный, сколько сугубо философский пафос своего творчества: «Мне кажется, что своим способом в жизни, в искусстве я и учу. Я учу двум вещам. Во-первых, принимать все языковые и поведенческие модели как языковые, а не как метафизические. [Во-вторых] Я являю то, что искусство и должно являть, — свободу. Причем не “свободу от”, а абсолютно анархическую, опасную свободу. Я думаю, что человек должен видеть ее перед собой и реализовывать в своей частной жизни»<sup>3</sup>.

Стержнем созданного Приговым «образа автора» становится динамичное взаимодействие между двумя полярными архетипами русской культуры, в равной мере авторитетными и священными, — между «*маленьким человеком*» и «*великим русским поэтом*». Парадоксальность приговского подхода видится в том, что он соединил эти архетипы в новом конфликтном единстве: *великий рус-*

---

<sup>1</sup> «Для меня очень важно количество стихотворений, фиксирующих данный имидж. <...> Появляются скопления модификаций тех или иных имиджей. Когда я был “женским поэтом”, то написал пять сборников: “Женская лирика”, “Сверхженская лирика”, “Женская сверхлирика”, “Старая коммунистка” и “Невеста Гитлера”. Это все модификации женского образа, женского начала», — говорит Пригов в интервью с Андреем Зориным и продолжает: «...я всегда выстраивал отношения с культурным мейнстримом (господствующим течением. — *Авт.*). <...> До перестройки он идентифицировался с властью. Авторы более старшего поколения соотносили свое творчество с властью. А я сжимал это все до культурного мейнстрима в качестве некоего сакрального идеологического языка. Ну и выстраивал определенные отношения между идеологическим, бытовым, высоким культурным, низким культурным и прочими языками». (Подобранный Пригов. — М., 1997. — С. 242, 243.)

<sup>2</sup> Там же. — С. 253.

<sup>3</sup> Подобранный Пригов. — С. 248.

*ский поэт у него оказывается маленьким человеком, а маленький человек — великим русским поэтом.*

Эта двойственность объясняет постоянные стилевые и смысловые перепады, ставшие эмблемой приговской поэтики.

Маленький человек, даже пребывая в приличествующем этому образу положении «униженного и оскорбленного», не забывает о своем подлинном статусе «великого русского поэта» и потому переполнен сознанием духовного превосходства над толпой и требует к себе соответствующего отношения:

В полуфабрикатах достал я азу  
И в сумке домой аккуратно несу  
А из-за прилавка совсем не таясь  
С огромным куском незаконного мяса  
Выходит какая-то старая б...дь  
Кусок-то огромный — аж не приподнять  
Ну ладно б еще в магазине служила  
Понятно — имеет права, заслужила  
А то ведь чужая ведь и некрасивая  
А я ведь поэт! Я ведь гордость России я!  
Полдня простоял меж чужими людьми  
А счастье живет вот с такими б...ми.

Низовое слово, полуграмотность конструкций, примитивность рифмы — все это вступает в противоречие с тезисом о поэтическом величии автора, но зато полностью согласуется с архетипом маленького человека. Явление великого русского поэта в образе маленького человека — в соответствии с русской традицией — демонстрирует, с одной стороны, близость поэта к «народу», а с другой — «величие простых сердец». Комизм возникает из-за совмещения и взаимного освещения этих священных архетипов.

Противоположный пример — может быть, самое известное стихотворение Пригова «Куликово». Здесь на первом плане фигура Поэта, от Слова которого зависит ход истории. Поэт равен Богу, и это ему предстоит решить, кто победит на Куликовом поле: татары или русские («Пусть будет все, как я представил»). Но аргументы, предъявляемые Поэтом в пользу тех или других, это аргументы «маленького человека» — т.е., в сущности, отсутствие каких бы то ни было аргументов, смысловая пустота:

А все ж татары поприятней  
И имена их поприятней  
Да и повадка поприятней  
Хоть русские и поопрятней  
А все ж татары поприятней  
Так пусть татары победят.

В конечном счете «маленький человек» побеждает Поэта, и в финале стихотворения выясняется, что от Поэта ничего, собствен-



но, не зависит: «А впрочем — завтра будет видно», — отмахивается он от дальнейших прогнозов.

Но Пригов не только методично соединяет архетипы Поэта и маленького человека, единство его поэтического мира зиждется на взаимной обусловленности этих полярных моделей культурного сознания и поведения.

Наиболее «чисто» архетип «маленького человека» реализован Приговым в таких стихотворениях, как «Веник сломан, не фурычит», «Килограмм салата рыбного», «Я с домашней борюсь энтропией», «Вот я курицу жарю», «Вот я котлеточку жарю», «За тортом шел я как-то утром», «Вот устроил постирушку», «На счетчике своем я цифру обнаружил», «Банальное рассуждение на тему свободы». На первый взгляд, это неопримитивистские зарисовки повседневной жизни с ее скромными радостями и горестями. Однако на самом деле все эти и другие стихи этого типа основаны на мифологическом конфликте — «маленький человек» Пригова чувствует себя осажденным силами хаоса, которые в любой момент могут нарушить хрупкий баланс его существования: «Вся жизнь исполнена опасностей/ Среди мелких повседневных частностей»; «Судьба во всем здесь дышит явно». Цифра на электросчетчике вселяет мистический ужас: «исправно, вроде, по счетам плачу/ А тут такое выплывает — что и не расплатиться/ Вовек». Всякая радость может оказаться последней («В последний раз, друзья, гуляю/ Под душем с теплою водой/ А завтра — может быть решетка...»), потому что «смерть вся здесь вокруг», а жизнь протекает на краю жуткой бездны, «в явственном соседстве с каким-то ужасом бесовым», который остро ощущают маленькие дети и «маленький человек».

«Одна великая потьма Египетская», «Махроть всяя Руси» — такие имена дает Пригов метафизическому хаосу. И именно образы хаоса формируют пространственно-временные координаты того мира, в котором обитают его «авторы»:

Что-то воздух какой-то кривой  
Так вот выйдешь в одном направленьи  
А уходишь в другом направленьи  
Да и не возвратишься домой  
А, бывает, вернешься — Бог мой  
Что-то дом уж какой-то кривой  
И в каком-то другом направленьи  
Направлен.

Этот хронотоп отчетливо напоминает фантазмагорический хронотоп «Москвы — Петушков». Как и у Ерофеева, у Пригова хаос размыкает повседневный мир для дьявольских стихий, населяет его фантастическими монстрами: «Эко чудище страшно-огромное/ На большую дорогу повывлезло/ Хвост огромный мясной по-

раскинуло/ И меня дожидается, а я с работы иду». И стратегия поведения «маленького человека» оказывается исполненной стоического мужества: «Накормить вот сперва надо сына/ Ну, а после уж их замечать/ Чудиш».

Хаос окружает «маленького человека» ежечасно, повсеместно, и именно с ним в своем домашнем быту он ведет неустанный бой:

Я с домашней борюсь энтропией  
Как источник энергии божественной  
Незаметные силы слепые  
Побеждаю в борьбе неторжественной  
В день посуду помою я трижды  
Пол помою-протру повсеместно  
Мира смысл и структуру я зиждю  
На пустом вот казалось бы месте.

В этих стихах «высокий» лексический ряд демонстративно сближает повседневные хлопоты «маленького человека» с миссией Поэта, творящего из хаоса — гармонию, смысл, порядок. «Маленький человек» становится мерилom поэтической мудрости, заключающейся в умении принять мир, несмотря на хаос, и испытывать счастье вопреки окружающему хаосу: «Что не нравится — я просто отменяю/ А что нравится — оно вокруг и есть» («Я всю жизнь провел в мытье посуды»).

Поэт же у Пригова — это именно «великий русский поэт», то есть «Пушкин сегодня». Приговский «маленький человек», осознавший себя Поэтом, понимает, что «я тот самый Пушкин и есть»: «мои современники должны меня больше, чем Пушкина любить/ Я пишу о том, что с ними происходит, или происходило, или произойдет — им каждый факт знаком/ И говорю им это понятным нашим общим языком». С поразительной культурологической интуицией Пригов деконструировал российское представление о поэте как воплощении высшей власти, как носителе божественного знания и искупителе национальных грехов: «Пушкин, который певец/ Пожалуй скорее, что бог плодородья/ И стад охранитель, и народа отец». Представление это, как убеждает Пригов, не имеет ничего общего с реальным творчеством того или иного «великого русского поэта», это безличный миф, в сущности, противоположный художественному творчеству, всегда индивидуальному, всегда ориентированному на свободу. Вот почему приговский поэт, прославляя Пушкина, предлагает уничтожить пушкинские стихи: «Ведь образ они принижают его». Оказывается, что наиболее точно культурному мифу о великом русском поэте соответствует именно «маленький человек», полностью лишенный индивидуальности.

В соответствии с русской традицией Поэт у Пригова выступает как равный собеседник Бога: «Мне только бы с Небесной

Силой/ На тему жизни переговорить...» Бог следит за каждым шагом Поэта и по-родственному заботится о нем: «Бог наклонится и спросит:/ Что, родимый, подустал? —/ Да нет, ничего». Обидчики Поэта ответят перед Богом: «когда вы меня здесь заарестуете/ Это очень здесь даже легко/ За меня перед Богом ответите». Бог наделяет Поэта особыми полномочиями, возвышая его над коллегами. Особые полномочия Поэта определяются тем, что Бог его соавтор: «Неужели сам все написал ты? —/ — Что ты, что ты — с помощью Твоей! —/ — Ну то-то же». Зато и Поэт вправе осерчать на Бога, если тот слишком докучает ему своим вниманием:

Вот он ходит по пятам  
Только лишь прилягу на ночь  
Он мне: Дмитрий Алексаныч  
Скажет сверху: — Как ты там?  
— Хорошо — отвечу в гневе  
— Знаешь, кто я? Что хочу?  
— Даже знать я не хочу!  
Ты сиди себе на небе  
И делай свое дело  
Но тихо.

Правда, при ближайшем рассмотрении божественные полномочия Поэта ограничены возможностями «маленького человека». Действительно, как божество он выступает по отношению к разного рода «зверью» и, главным образом, тараканам (цикл «Тараканомания»). Подобно Богу, он решает жить или не жить «малым сим», все их существование посвящено служению Ему (монолог курицы: «Ведь вот ведь — я совсем невкусная!/ Ведь это неудобно есть/ Коль Дмитрий Алексаныч съест меня надумает»). И в конечном счете все они, докучая, на самом деле любят Его:

Что же это, твою мать  
Бью их, жгу их неустанно —  
Объявились опять  
Те же самы тараканы  
Без вниманья, что их губят  
Господи! — неужто ль любят  
Меня  
Господи!  
В первый раз ведь так  
Господи!  
Нету слез!

Именно божественная власть над «зверьем» позволяет Дмитрию Алексанычу описывать себя как сверхзверя: он лиса и сова одновременно («Оц через левое плечо»), как соединенье оленя, совы, кота и медведя. О его суперсиле свидетельствует «нечелове-

чий запах ног» и способность к разрушительному буйству: «Что-то крови захотелось/ Дай кого-нибудь убью...»

Но беспредельная божественная власть Поэта не распространяется на его собственное тело. Тело откровенно бунтует против власти Поэта: «Вот что-то левое плечо/ Живет совсем меня отдельно/ То ему это горячо/ То ему это запредельно/ А то вдруг вскочит и бежать/ Постой, подлец! внемли и вижди/ Я тебе Бог на время жизни/ А он в ответ: Едрена мать/ мне бог». Бунт тела осмысливается Поэтом как агрессия хаоса, перед которой он — несмотря на поддержку Небесной Силы — полностью беззащитен. «Смерть словно зернышко сидит/ промежду пальцев руки левой». «Зуб, как струя вновь обнажившегося ада... Вплоть до небесного Кремля». Телесность лишает Поэта права на знание последней и абсолютной истины: «Да и как бы человек что-то окончательное узнал/ Когда и самый интеллигентный, даже балерина/ извините за выражение, носит внутри себя,/ в буквальном смысле, кал». Именно зависимость от жизни тела (хаотичной, несущей разрушение, непредсказуемой и опасной) лишает Поэта дарованной ему Богом высшей свободы. Тело напоминает Поэту о том, что он всего лишь маленький человек, со всех сторон — и даже изнутри! — осажденный силами хаоса. И Бог не способен защитить его от «внутренних частей коварства», поскольку это Он приковал человека к телу.

Вот почему приговский Поэт припадает к Власти как к последней защите от сил хаоса. Поза «государственного поэта» — советской версии «великого русского поэта» — на самом деле метафизически предопределена страхом «маленького человека», которого и Бог не может спасти от агрессии хаоса. А власть может.

Безусловно, *самым ярким воплощением Власти в поэзии Пригова стал Милиционер*. Б. Гройс считает, что в известном цикле стихов о милиционере «Пригов, по существу, отождествляет власть поэтического слова с государственной властью или, точнее, играет с возможностью такого отождествления»<sup>1</sup>. А. Зорин сравнивает приговского Милиционера с мифологическим культурным героем, «восстанавливающим поруганные гармонии и порядок бытия»<sup>2</sup>:

Вот придет водопроводчик  
И испортит унитаз  
Газовщик испортит газ  
Электричество — электрик  
<...>  
Но придет Милиционер  
Скажет им: Не баловаться!

<sup>1</sup> Гройс Б. Стиль Сталин // Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи. — М., 1993. — С. 88.

<sup>2</sup> Личное дело № \_\_: Литературно-художественный альманах / Под ред. Л. Рубинштейна. — М., 1991. — С. 266.

Показательно, что в качестве представителя государства приговский герой выбирает не Вождя, не Героя, а именно «Милицанера» — самого низового, т. е. самого близкого к «маленькому человеку» представителя власти. Приговский поэт смотрит на богоподобного, всевидящего Милицанера снизу вверх. Милицанер выше поэта — он не только общается с богами («По рации своей притом/ Переговаривается он/ Не знаю с кем — наверно с Богом»), он неуязвим для сил хаоса, поскольку он и есть Порядок: «А я есть правильность на этом свете».

Милицанер же отвечал как власть  
Имущий: ты убить меня не можешь  
Плоть поразишь, порвешь мундир и кожу  
Но образ мой мощней, чем твоя страсть.

Могущество Милицанера определяется тем, что он принадлежит создаваемой Властью метафизической реальности чистых идей, где торжествует Порядок, где нет места хаосу. Он мифологический медиатор, представляющий высшую реальность в несовершенном хаотичном мире, где «прописан» маленький человек. Существо Власти, по Пригову, именно в том и состоит, что она наделяет метафизической реальностью языковые формулы, иллюзорные представления об идеале, абсолютной гармонии и порядке.

Неважно, что надой записанный  
Реальному надою не ровня  
Все что записано — на небесах записано  
И если сбудется не через два-три дня  
То через сколько лет там сбудется  
И в высшем смысле уж сбилось  
И в низшем смысле все забудется  
Да и уже почти забылось.

Приговский Поэт стремится стать голосом Власти и тем самым перенести себя в эту верховную метафизическую область порядка. Это опять-таки реальность мифа — но мифа героического. Здесь все величественно, совершенно и прекрасно: «Течет красавица Ока/ Среди красавицы Калуги/ Народ-красавец ноги-руки/ Под солнцем греет здесь с утра». Здесь разыгрывается былинная битва между двумя братьями ДОСААФом и ОСОАВИАХИМом. Здесь обитают Сталин-тигр, лебедь-Ворошилов, ворон-Берия, и «страна моя — невеста вечного доверия». Здесь торжествует всеобщая причинно-следственная связь: вот Петр Первый «своего сыночечка... мучил что есть мочи сам», а тот «через двести страшных лет Павликом Морозовым отмстил». Здесь нет и не может быть неоправданных жертв — всякая жертва оправдана участием жертв в создании героического мифа, и даже погибшие спасены, ибо

«стали соавторами знаменитого всенародного подвига, история запомнила их». Здесь нет разницы между жизнью и смертью, тем более что и мертвые вожди все равно «живее всех живых». Здесь торжествует всеобщая любовь, воплощающая предельную полноту бытия:

Сталин нас любил  
Без ласки его почти женской  
Жестокости его мужской  
Мы скоро скуки от блаженства  
Как какой-нибудь мериканец  
Не сможем отличить с тобой.

Если в созданной Богом реальности «маленький человек» окружен хаосом, то в метафизической реальности «вечного социализма» его со всех сторон обступает Народ — платоновская «идея», недоступная для логического понимания, но безусловно несущая благость причастному к ней: «Кто не народ — не то чтобы урод/ Но он ублюдок в высшем смысле/ А кто народ — не то чтобы народ/ Но он народа выраженье/ Что не укажешь точно — вот народ/ Но скажешь точно — есть народ. И точка»; «народ с одной понятен стороны/ С другой же стороны он непонятен... <...> А ты ему с любой понятен стороны/ Или с любой ему ты непонятен/ Ты окружен — и у тебя нет стороны...» Запутанность этих и подобных построений о народе не только пародирует известный идеологический постулат об изначальной и извечной правоте народа, но и выражает мучительную коллизию «маленького человека», который как бы представляет народ, но на самом деле чувствует свою к нему непринадлежность, поскольку народ — категория из метафизического мира высшего порядка, принадлежать к этому миру может только государственный поэт — да и то, так сказать, в процессе говорения.

Приговский «государственный поэт» — это высшая форма существования «маленького человека». Голос «маленького человека» с его косноязычием и примитивизмом, который постоянно слышится в сочинениях «государственного поэта», буквализирует скръгую логику Власти и тем самым остраивает утопию абсолютной гармонии.

Но дело не только в этом: переместившись в область высшего порядка, «маленький человек» лишается последнего, что придавало ему если не индивидуальность, то некое обаяние — его домашности, привязанности к сыночку, курочке, котлеточке. Конкретная реальность его существования окончательно замешена абстрактными словами, безвоздушным пространством симулякров. В этом смысле приобщенность к языковой утопии Власти достигается ценой окончательного обезличивания и опустошения жизни «маленького человека».

<sup>2</sup> *Приговская критика советского идеологического языка на самом деле оказывается критикой любых попыток построить идеальный план существования — религиозных, мифологических, идеологических, литературных.*

Парадоксальным образом — по принципу «от противного» — Пригов утверждает невозможность интеллектуального и духовного упорядочивания реальности, тщетность всех и всяческих попыток одолеть хаос жизни путем создания идеальных конструкций в сознании, в языке, в культуре. С этой точки зрения весь предшествующий и настоящий культурный опыт есть опыт пустоты, опыт бездны, над которой непрерывно строятся какие-то воздушные мосты, ошибочно принимаемые за реальность. Сам Пригов так говорит об этом: «Для меня самого это, конечно, реализация некоего архетипа русского сознания, ощущения стояния над пропастью, которую надо быстро чем-то закидать. Это валовое производство. Такое катастрофическое сознание: закидываешь и возникает отдача — пока ты кидаешь, обратной реактивной силой ты держишься над пропастью. Как только ты перестал ее забрасывать, ты сам туда проваливаешься. Это ощущение чисто экзистенциальное»<sup>1</sup>.

Чем закидать бездну? Конечно же, стихами. Отличие же поэзии Пригова от всех других попыток подобного «закидывания» состоит в том, что каждый его текст как раз и говорит о бесплодности подобной операции.

Но Пригов-то держится на весу. Наверное потому, что через отрицание он тоже строит свой воздушный мост. Свое представление об идеале. Ведь если все попытки упорядочить мир бесплодны, следовательно, самой честной позицией будет падение в бездну — иначе говоря, открытость хаосу, от которого тщетно пытаются заслониться словесными конструкциями приговский «маленький поэт» — «великий русский поэт». Возможно, это и есть та «апархическая свобода», которой обучают стихи Пригова.

Нам всем грозит свобода  
Свобода без конца  
Без выхода, без входа  
Без матери-отца

Посередине Руси  
За весь прошедший век  
И я ее страшуся  
Как честный человек.

Трудно отделаться от впечатления, что в этом стихотворении голос приговского героя звучит в уписон с голосом самого поэта.

---

<sup>1</sup> Подобранный Пригов. — С. 242.

Вокруг поэзии *Льва Рубинштейна*<sup>1</sup> (р. 1947) накопилось уже довольно много интерпретационных версий<sup>2</sup>. Сам поэт характеризует свою поэтику как «оптимальную реализацию диалогического мышления», поскольку она акцентирует внимание на «проблеме языков, т. е. *взаимодействии различных языковых пространств, различных жанров языка* (вспоминаются «речевые жанры» М. Бахтина. — *Авт.*), в частных случаях — жанров литературы»<sup>3</sup>. Изобретенный Рубинштейном *жанр каталога*, текста на карточках, им самим характеризуется как интержанр, который «скользит по границе жанров и, как зеркальце, на короткое мгновение отражает каждый из них, ни с одним не отождествляясь»<sup>4</sup>. Семантика этого «интержанра» определяется как «последовательное снятие слоев (наподобие археологических раскопок), буквальное продвижение в глубь текста — это предметная материализация процесса чтения как игры, зрелища и труда»<sup>5</sup>.

«Каталоги» Рубинштейна лишь на первый взгляд представляют собой произвольный набор реплик, квазицитат, фрагментов, организованных лишь равномерным чередованием карточек. Как замечает М. Айзенберг: «Может быть, основное в поэтике Рубинштейна — это ритм, осознанный как непроявленная мелодия. Именно поэтому его вещи многое теряют в журнальном и даже книжном вариантах. Они должны исполняться (и желательно самим автором)... К тому же, в этом перелистывании и сухом отщелкивании карточек действительно заключен драматический эффект, настолько точный, что временами превращает текст в собственный аккомпанемент... Гипотеза подтверждается еще и тем, что на некоторых карточках вообще нет текста. Это опредмеченная пауза. Но иногда несколько таких пустых карточек следуют одна за другой, и внутри общей паузы развивается свое молчаливое действие»<sup>6</sup>.

Рубинштейн искусно использует многие другие способы ритмической организации своих текстов<sup>7</sup>. Особенно часто встречаются следующие приемы:

---

<sup>1</sup> См. следующие сборники Рубинштейна: *Все дальше и дальше. Из «Большой картотеки»* (1975—1993). — М., 1995; *Регулярное письмо*. — СПб., 1996; *Домашнее музицирование*. — М., 1999.

<sup>2</sup> См.: *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. — М., 1989 (раздел «Метаморфоза»); *Летцев В.* Концептуализм: Чтение и понимание // Даугава. — 1989. — № 8; *Зорин А.* Стихи на карточках: Поэтический язык Льва Рубинштейна // Даугава. — 1989. — № 8.

<sup>3</sup> *Рубинштейн Л.* Что тут можно сказать... // Индекс. — М., 1991. — С. 344, 345.

<sup>4</sup> *Рубинштейн Л.* Регулярное письмо. — С. 6.

<sup>5</sup> Там же. — С. 7.

<sup>6</sup> *Айзенберг М. Н.* Взгляд на свободного художника. — М., 1997. — С. 149.

<sup>7</sup> Мы предпочитаем называть сочинения Л. Рубинштейна «текстамн», так как они явно сложнее по своей структуре, чем традиционные стихотворение или поэма, обладающие единством формы и стиля.



связь между карточками с помощью анафоры, эпиторы или синтаксического параллелизма (так, например, все карточки в «Каталоге комедийных новшеств» представляют собой однотипно построенные фразы, начинающиеся со слова «Можно»; а в «С четверга на пятницу» варьируются конструкции, начинающиеся либо с «Мне приснилось», либо «Снилось», а оканчивающиеся словами «Я проснулся» или «Проснувшись, я подумал...»);

метрически организованные фрагменты (нередко с рифмой) типа:

Терпенье, слава — две сестры,  
неведомых одна другой.  
Молчи, скрывайся и таи,  
пока не вызовут на бой.

(«Всюду жизнь»)

ряд карточек часто бывает объединен метрическим ритмом (обычно четырехстопным дольником или ямбом);

рефрены, либо простые (так, начали, дальше, тихо!, давай, три-четыре, и ~~во~~); либо более сложные, как вариация на тему «Жизнь дается человеку...»: в тексте «Всюду жизнь»;

диалоги между карточками, в том числе и дистанцированные повторы одних и тех же или слегка измененных карточек;

стилистически однородные фрагменты, повторяющиеся через определенное количество карточек (строчки из пушкинского «Пророка», время от времени возникающие в тексте «Шестикрылый серафим», библиографические описания различных книг в «Это я»);

группы карточек, обыгрывающих однотипную ситуацию, допустим, знакомства, просьбы, извинения, расстройтва и утешения в «Попытке из всего сделать трагедию».

В большинстве текстов Рубинштейна используется несколько способов ритмической организации одновременно, и фактически каждый его текст, опровергая традиционные представления о ритмической организации стихотворения, строится как композиция из нескольких ритмов, охватывающих от двух до сорока карточек. Эти ритмы могут следовать друг за другом, могут накладываться друг на друга или звучать одновременно, в «контрапункте», формируя особую мелодику текста, сотканного, казалось бы, из «речевого мусора» или, во всяком случае, из логически не связанных элементов. Именно такие локальные ритмические связи и взаимоотношения между фрагментами, соединенными одним ритмом, формируют смысловой рисунок текстов Рубинштейна. Как справедливо отмечают немецкие исследователи Гюнтер Хирт и Саша Вондер: «Энергия, движущая сила текстов заключена в стилистическом мерцании, которое определяет поток не только фрагментарных высказываний, но и «повествовательных» частей...

В результате возникает не индивидуальный, а коллективный, ментальный портрет. Это речевой портрет, складывающийся из пересекающихся и перекрещивающихся временных и пространственных пластов речевой действительности<sup>1</sup>.

Каждый из текстов Рубинштейна представляет собой своего рода *каталог смысловых потенциалов*, заложенных в одной теме или в одной языковой/мыслительной конструкции. Так, например, текст «Всюду жизнь» (1986) состоит из нескольких голосов. Один голос представлен рифмованными трюизмами о смысле жизни: «Жизнь дается человеку неспроста. Надо быть ее достойным, милый мой... Жизнь дается человеку лишь на миг. Торопитесь делать добрые дела... Жизнь дается человеку не спеша. Он ее не замечает, но живет... В этой жизни против жизни не попрешь. Даже если ничего в ней не поймешь». Вперевивку звучит «режиссерский голос»: «Стоп! Начали! Замечательно! Давай!» и т.д. Еще один «сборный» голос — фрагменты каких-то разговоров, причем такие, по которым легко восстановить весь тон и смысл разговора: «Господа, между прочим, чай стынет...», «Кто симпатичный? Эта макака усатая симпатичный? Ну ты даешь!», «Практикантик так один — ничего между прочим. Так смотрит, ой-е-ей...» Постепенно именно этот последний голос вытесняет стихотворные сентенции о смысле жизни. Отрывочные реплики при этом складываются в определенные микросюжеты, варьирующие тему смысла жизни: отказ от поиска духовных ориентиров («Дай-ка посмотреть. «Ба-га-ват-гита»... Что это еще за х...я?) диагностируется как смерть сознания («При чем здесь “Горе от ума”, когда это “Мертвые души”...»), затем звучит сакраментальное «кто виноват?» («Во-первых, сама система... Господи, да все они одним миром мазаны»). После этого появляется текст, который может быть прочитан и как эстетическая декларация самого поэта, и как авторский ответ на вопрос о смысле жизни: «Знаете, что мне пришло в голову? Для того, чтобы оживить мертвеца — эстетически, разумеется, — надо его снова убить. Главное — найти способ... Непонятно? Ну ладно — потом...» Иными словами, для того, чтобы восполнить утрату смысла жизни, превращение жизни в набор трюизмов, — надо пережить смерть. Завершает эту философскую интродукцию стихотворная сентенция, выдержанная уже в другом ключе и стиле, чем «Жизнь дается...»:

Причинно-следственная связь  
распалась понемногу,  
И можно смело, не таясь,  
Отправиться в дорогу.

<sup>1</sup> Хирт Гюнтер, Вондер Саха. Серийное производство: Московский автор Лев Рубинштейн // *Рубинштейн Л. Все дальше и дальше: Из «Большой картотеки»*. — М., 1995. — С. 101, 102.

Вслед за этим начинается новая часть текста, в которой сначала смутно, потом все отчетливее намечается мотив внезапной смерти, отменяющей жизненные планы и оставляющей близких перед зияющей пустотой. Параллельно звучат стихотворные фрагменты, варьирующие мотив непредсказуемости и непостижимости жизненного потока: «Куда ж нам плыть, коль память ловит/ Силком позавчерашний день,/ А день грядущий нам готовит очередную...» На наших глазах происходит развоплощение образа жизни, состоящего из бытовых фраз и банальных описаний смысла существования. Вместо этого образа возник горький образ экзистенциального хаоса, перед которым всякое сознание обнаруживает свое бессилие. В этом контексте продолжающие звучать «режиссерские» команды начинают восприниматься как голос Бога, с учительской настойчивостью возвращающего нас к горькому пониманию хаотичности жизни: «Стоп! Еще раз! Вместе: Стоп! Сначала!» В финале бытовая и стихотворная речь сливаются в попытках найти наиболее точные слова для описания того, как именно «Наша жизнь сама собой по волнам несется...» Отбрасываются такие варианты, как «с непокорною главой», «с непонятною», «с невозможною...» И только формулировка: «Наша жизнь сама собой по волнам несется С бесконечною тоской», — вызывает режиссерское одобрение: «Ладно. Все. Достаточно. Спасибо».

Такая модель мира прослеживается во многих других текстах Рубинштейна (в особенности показательны «Мама мыла раму» и «Регулярное письмо»). *Краткость, фрагментарность «карточной» поэзии становится глобальной метафорой невозможности выстроить масштабный и универсальный порядок в жизни.* Жизнь, по Рубинштейну, состоит в лучшем случае из кратких и зыбких «сцепок» между словами, образами, воспоминаниями, цитатами. Все более «длительные» связи искусственны и иллюзорны.

Но одновременно возникает вопрос: что же происходит с личностью, существующей в хаотичном потоке жизни, размывающем прошлое, настоящее и будущее и оставляющем на отмели лишь обрывки и обломки памяти, мысли, языка?

Показателен в этом плане текст «Это — я» (1995). На первый взгляд, перед нами типичный постмодернистский перечень, «реестр», в который через запятую, как равно важное или равно неважное, входят фотографии из семейного альбома, чьи-то имена, разрозненные фразы, названия книг, надписи, короткие диалоги, ремарки — в сущности, как всегда у Рубинштейна. Сам текст в целом может быть воспринят как особого рода загадка: почему весь этот реестр, набор, в чистом виде свалка слов и предметов — почему «Это я»?

Здесь, казалось бы, полностью отсутствуют лирически окрашенные элементы — носители самосознания «Я». Но на самом деле «Я» здесь проявлено опосредованно — через «других». Ведь

только сознание и изображение «Я», то и дело возникавшее рядом с некими Говендо Т. Х. и «покойным А. В. Сутягиным», для нас и объединяет этих персонажей воедино, в общем пространстве текста — фактически на единой сцене текста, с которой все они постепенно уходят. Причем реплики, которые они произносят, могут показаться загадочными только вне общего семантического поля текста. Так, Гаврилин А. П. произносит: «Мы, к примеру, говорим: вот ветер шумит. Да?.. А шумит вовсе не ветер, а то, что попадается ему на пути: ветки деревьев, кровельная жесть, печные трубы. А ветер, Любочка, не шумит. Что ему шуметь?» Но ведь это же прямой ответ на вопрос о проявленности, о воплощенности «Я»; вопрос, непрерывно обыгрываемый структурой текста. «Я» — это и есть ветер, воплощающий себя только в чужом и через других, но не сводимый к крышам, трубам и деревьям, остающийся чем-то отдельным от них.

Недаром в финале, когда все «уходят» (ремарка «уходит», появляясь регулярно в финальной части стихотворения, создает особый драматический ритм), «Я» тем не менее не исчезает. Ритм последней части возвращает к ритму первого, начального фрагмента. Но ритмичность финального фрагмента гораздо выше. Здесь четко повторяется одна и та же фраза: «А это я», — тогда как в начале упоминание о «Я» давалось в вариациях. Повторяющаяся предложение в свою очередь анафорически связана с фразами о других. Эти фразы опять-таки образуют стихотворный рифмованный текст, но уже не разрушаемый рефреном «А это я» — напротив, рефрен становится неотъемлемой частью особого и ошутимого ритмического узора. Перед нами действительно явление «Я», растворенное в знаках чужого бытия. И в финале текста впервые разворачивается фраза о «Я», только о «Я», — вполне адекватном самому себе, хотя и существующем в «чужих» словах и образах:

113. А это я.

114. А это я в трусах и майке.

115. А это я в трусах и майке под одеялом с головой.

116. А это я в трусах и майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке.

117. А это я в трусах и майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной.

118. И мой сурок со мной.

119. Уходит.

«Я» у Рубинштейна оказывается неповторимой комбинацией чужих и повторимых элементов бытия: от лиц и слов до вещей и знаков. Поиски этой комбинации, составление ее узора и есть смысл жизни; окончательное обретение «Я» есть результат хаотичной, случайной, непредсказуемой, но именно поэтому уни-

кальной жизни. Впрочем, после того как построение «Я» завершено, можно только уйти.

С этой точки зрения *сам текст Рубинштейна становится пластической моделью «Я» — моделью движущегося (само)сознания*. Его ритмическая структура приобретает поэтому особое — философское — значение. Построение текста как череды локальных ритмов, по-разному упорядочивающих вроде бы совершенно несоотносимые элементы, напоминает о «рассеянных порядках» — важнейшей категории естественно-научной теории хаоса. Ритм Рубинштейна пластически воплощает его модель хаосмоса — это сменяющие друг друга порядки, которые встроены в произвольный и, кажется, хаотический перечень всего и вся. Причем эти ритмические порядки у Рубинштейна диалогически перекликаются друг с другом. Именно в точке их взаимного пересечения и возникает мотив «Я».

*Я как хаосмос*, как сопряжение недолговечных порядков, возникающих из хаоса отчужденных форм и уходящих в него, — вот, собственно, к чему ведет текст Рубинштейна. Таков и пафос его поэзии в целом. Если, например, Д. А. Пригов действительно неуступно демонстрирует в своей поэзии мнимость категории личности и личностного самовыражения, разнообразно и методично каталогизируя различные «автоматизмы» квазиперсонального высказывания — от чисто идеологических, тематических до гендерных, то уже в поэзии Льва Рубинштейна личность воссоздается как бы поверх стертого и безличного языкового материала — как текучая, но всегда неповторимая комбинация различных элементов повторимого или «чужого» — слов, вещей, цитат, жестов, изображений и т. п. Такой подход не отрицает категорию личности как уникальной целостности, но представляет эту целостность подобной узору в калейдоскопе — неустойчивой, изменчивой и состоящей из неличностных фрагментов.

В лирике *Тимура Кибирова* (р. 1955) еще отчетливее видны попытки реализовать личность через обезличенный и автоматизированный материал. Демонстративно используя самые хрестоматийные («некрасовские») размеры, самые расхожие цитаты в сочетании с самыми узпаваемыми деталями по преимуществу «общественного» быта (от публичного сортира до армии), Кибиров неизменно добивается эффекта поразительной искренности — он, пожалуй, *самый личный поэт* в современной русской словесности. Это отметила Т. Чередиченко, проанализировавшая связь поэзии Кибирова с жанровой традицией песни: «В текстах Кибирова неожиданно тонкой лирической материей оборачивается амальгама

---

<sup>1</sup> Творчество Кибирова наиболее полно представлено в таких его книгах: Сантименты: Восемь книг. — Белгород, 1994; Парафразис. — СПб., 1997; Памяти Державина. — СПб., 1998; Нотации. — СПб., 1999.

из популярных напевов и словесных оборотов, которые были не то мыслительным материалом советской ментальности, не то даже самими формами мысли, во всяком случае — плотно утрамбовывали массовое сознание»<sup>1</sup>.

*Постоянная тема Кибирова — энтропия, распад прежде устойчивых, заскоружных порядков — не только идеологических и исторических, но и экзистенциальных.* Именно об этом его известная поэма «Послание Льву Рубинштейну»<sup>2</sup>. Приметы энтропии прочитываются во всем. В воздухе: «Энтропии свет постылый/ заливают вечера». В разрешенной смелости «перестроечной» словесности, заменившей собой былой официоз: «Ох, уж мне литература, энтропия, сучья вошь, волчье вымя, рыба шкура, деревянный макинтош!» В «народном быту», где всегда одно и то же: «Мрак да злак, да футы-нуты/ флаг-бардак, верстак-кабак,/ елки-палки, нетто-брутто,/ марш-бросок, п...ык-х...як...» Политический, идеологический распад советской системы лишь наиболее ярко воплощает общую устремленность к хаосу, к энтропии:

Все проходит. Все конечно.  
Дым зловонный. Волчий ров.  
Как Черненко быстротечно  
и нелепо, как Хрущев,  
  
как Ильич, бесплодно, Лева,  
и, как Крулская, страшно.  
Распадаются основы,  
Расползается говно.

Антитезой хаосу, казалось бы, может стать поэтическое слово, круг друзей-поэтов, у которых «только слово за душою энтропии вопреки». И Кибиров насыщает строфы о друзьях-поэтах широкими ассоциациями, возрождающими чуть ли не всю историю русской литературы от державинской Фелицы до набоковской Ванессы. Но «романтический» вариант поэтического острова в море всеобщего распада смешит Кибирова своей наивной литературностью: «В чем-то белом, молодые,/ с хрусталем и шашлыком,/ и прелестницы молодые/ нам поют, и мы поем/ так красиво, так красиво!/ Так невинно, вкусно так!../ Лев Семеныч, мы в России./ Мрак, бардак да перетак».

Единственной достойной и реальной позицией оказывается *диалог между поэтом и хаосом*, диалог тягостный и, как правило, разрушительный для поэта. Но сам поэт вырос среди этого по-

<sup>1</sup> *Чередниченко Т.* Песни Тимура Кибирова // Арion. — 1997. — № 1.

<sup>2</sup> Опубликованная в самый разгар «перестройки» в 1989 году рижской независимой газетой «Атмода», она стала одним из самых ярких и скандальных поэтических манифестов своего времени. Использование в поэме «нецензурной» лексики чуть было не послужило поводом для судебного процесса над главным редактором газеты А. Григорьевым.

вседневного кошмара, вся его биография состоит из «элементов» распада («то березка, то рябина, то река, а то ЦК, то ээка, то хер с полтиной, то сердечная тоска!»), и поэтому диалог с хаосом — это единственный доступный вариант самопознания, единственный способ разобраться с судьбой и с Россией. Высокомерный отказ от такого диалога тождествен, по Кибирову, трусливому самопредательству:

С шестикрылым серафимом  
всякий рад поговорить!  
С шестирылым керосином  
ты попробуй пошутить  
<...>  
С шестиярусной казармой,  
с вошью, обглодавшей кость,  
с голой площадью базарной,  
с энтропией в полный рост<sup>1</sup>.

Кибиров создает образ хаоса традиционными для концептуализма средствами — особенно часто он использует монтаж цитат, столкновение различных стилистических пластов, буквализацию поэтических и идеологических клише, не чужда ему и «эстетика ничтожного и пошлого» (А. Хансен-Леви), характерная для раннего концептуализма. Но все эти приемы одновременно не отделяют лирического героя от окружающего его хаоса, не превращают лирический голос в «маску», имидж совкового сознания (как у Пригова). У Кибирова концептуалистские приемы объединены мощным лирическим потоком, потому что трагифарс хаоса — это одновременно и автопортрет поэта.

Кибиров парадоксально обыгрывает логику реалистической традиции. Если классический герой критического реализма обусловлен социальными обстоятельствами, то лирический герой Кибирова целиком и полностью обусловлен хаосом. Он ненавидит этот позорный и пошлый мир, но он с ним сроднился, и если отделять себя от энтропии, то — только по живому. Но отсюда — парадоксальный вывод: надо сохранить этот отвратный мир в стихах, воспеть его с любовью и сквозь слезы («Лев Семеныч! Будь мужчиной — не отлынивай от слез!») и тем самым обмануть энтропию и смерть — остаться в стихах вместе с ненавистным, неотделимым хаосом:

---

<sup>1</sup> Подробный анализ поэмы Кибирова см. в статьях: *Тоддес Е. А.* «Энтропии вопреки»: Вокруг стихов Тимура Кибирова // Родник. — Рига, 1990. — № 4. — С. 67—71; *Залотонасов М. А.* Логомахия: Знакомство с Тимуром Кибировым: Маленькая диссертация // Юность. — 1991. — № 5. — С. 78—81; *Архангельский А. Н.* «Был всеислен вот этот язык!»: Почти все Тимура Кибирова // Лит. газета. — 1993. — 7 июля. — С. 4.

Только бы, Господи, запечатлеть  
свет этот мертвенный над автострадой,  
куст бузины за оградой дetsада,  
трех алкашей над речною прохладой,  
белый бюстгалтер, губную помаду  
и победить таким образом Смерть!

(«Художнику Семёну Файбисовичу»)

С. Гандлевский в предисловии к книге Кибирова «Сантименты» описывает поэтическую позицию Кибирова как последовательно антиромантическую: «Поэтическая доблесть Кибирова состоит в том, что одним из первых почувствовал, как пошла и смехотворна стала поза поэта-беззаконника. Потому что греза осуществилась, поэтический мятеж, изменившись до неузнаваемости, давно у власти, «всемирный запой» стал повсеместным образом жизни, и оказалось, что жить так нельзя»<sup>1</sup>.

Это наблюдение подтверждается, в частности, тем, что Кибиров подчеркивает в своем лирическом герое не исключительное, а именно «общее», «общие места».

Но «общие места» (так называется один из его сборников) становятся у Кибирова основой индивидуальности. Разлагающиеся частицы, безвкусно перемешавшиеся друг с другом, оседают в личной памяти и сознании, подчиняясь логике породившего их хаоса, т.е. прихотливо, непредсказуемо — и, следовательно, абсолютно индивидуально. Личный опыт здесь уникален, потому что в принципе неупорядочен, случайностен. Особенно ярко этот парадокс мироощущения Кибирова предстает в поэме «Сортиры», в которой малосимпатичный образ «мест общего пользования» становится метафорой поэзии и поводом для предельно личных воспоминаний о детстве, о первой любви, об армейских унижениях<sup>2</sup>. В то же время лирическое сознание у Кибирова не изолировано в самом себе, а разомкнуто для диалога с другим сознанием, вбирающим в себя те же самые продукты энтропии, составленным из тех же осколков, но собравшихся в иной, тоже уникальный калейдоскопический узор (кстати, именно поэтому любии-

<sup>1</sup> Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Кибиров Т. Сантименты. — С. 8.

<sup>2</sup> Эта поэма Кибирова и тематически, и структурно сходна с инсталляцией Ильи Кабакова «Туалет» (1992), где в интерьере натуралистически воспроизведенного советского общественного туалета на три очка располагаются столовая и спальня обычной советской квартиры 1940—1950-х годов, с фотографиями, ковриками на стене, накрытым столом и прочими атрибутами уюта. Это оксюморонное сочетание может показаться издевательством. Между тем для художника оно наполнено глубоко личным смыслом, напоминающим о том, как его мать, не имея квартиры, скиталась по углам, и, работая в московской художественной школе, где учился сын, нередко тайно ночевала в кладовке, располагавшейся в помещении школьного туалета для мальчиков. (См.: *Walkach Amei. Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away.* — New York, 1996. — P. 220—223.)



мый жанр Кибирова — послания друзьям): «Дети страшеньких лет забуревшей России,/ Фантомасом взращенный помет,/ в рукавах пиджаков мы портвейн пронесли,/ пили, ленинский сдавши зачет./ И отцов поносили, Высоцкого пели,/ тротуары клешами мели./ И росли на дрожжах,/ но взростеть не взростели,/ до сих пор повзростеть не могли» («Солнцедар»).

Антиромантизм Кибирова проявляется и в том, как он присягает на верность «обывательской», «мещанской» семейной идиллии — трансформируя *homo soveticus* в *homo sentimentalis* (если воспользоваться выражением Милана Кундеры):

Будем с тобой голубками с виньетки. Среди клекота злого  
будем с тобой ворковать, среди голодного волчьего воя  
будем мурлыкать котятками в теплом лукошке.  
Не эпатаж это — просто желание выжить  
И сохранить и спасти... Здесь, где каждая швивая шавка  
хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры,  
мчимся на выстрел!» И, Господи, вот уже мчатся на выстрел,  
сами стреляют и режут... А мы будем квасить капусту,  
будем варенье варить из крыжовника в тазике медном,  
вкусную пенку снимая, назойливых ос отгоняя...

Именно эта хрупкая сентиментальная идиллия выдвигается на первый план в книге Кибирова «Парафразис» (1997). Поразительна в этих стихах именно возможность и подлинность счастья среди распада: «Блажен, кто видит, слышит, дышит,/ счастлив, кто посетил сей мир!/ Грядет чума. Готовьте пир»; «... что сладко, столь сладко — аж тошно, аж страшно за этот денек»; «Ивы шумят. И жена торопливо с белой веревки снимает белье./ Лист покачнулся под каплею тяжелой./ Как же мне вынести счастье мое?/ С кем там ругается Лаптева Машка?» Способность к счастью здесь основана на трезвом сознании невозможности отделить жизнь от распада, энтропии, смерти. Готовность к смерти, признание *тщетенности* усилий одолеть хаос оборачивается даром радоваться повседневному и обычному, в том числе и прямому результату распада — пустоте:

Так и запишем — неброской красою  
радует глаз Воскресенский район,  
грязью густою, парчой золотою  
и пустотой до скончанья времен.

От способности радоваться посреди распада, оказывается, зависит не только самочувствие человека, но и состояние всего мироздания. Правда, теперь не гармония, а всего лишь *баланс между счастьем и ужасом* требует от поэта непрерывных внутренних усилий: «Не отклоняйся, стой прямее, а то нарушится балапс, и хрустнет под ногой твоею сей Божий мир, сей тонкий наст». Грему-

чая смесь в душе «блаженств и ужасов» — вот единственный залог этого равновесья. Крайне ненадежный гарант, но где взять иной?

Возможно, наиболее ярким примером подобного «равновесья» в поэзии Кибирова 1990-х годов стал его цикл «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995). Цикл демонстративно обращен к маленькой дочке (а не к общезначимой фигуре: ср. «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» Бродского<sup>1</sup>). Но при этом в цикле Кибирова каждый сонет в иронической, нарочито сниженной форме, закрепляет позитивный смысл вековых универсалий, проступающих сквозь разоренный, «энтропийный», быт (тем самым, к слову сказать, сонет перестает быть просто строфической структурой, а возрождается как «память жанра»). Здесь есть Рождение как *Vita nova*: «И некий голос властно произнес:/ «*Incipit vita nova!*» Глупый пес,/ потягиваясь, вышел из прихожей/ и ткнул свой мокрый и холодный нос/ в живот твой распеленутый. О Боже!/ Как ты орешь! Какие корчишь рожи!» Есть Абсолют: «я, полусонный, понял в ту минуту,/ что вот оно! что все-таки нашлось/ хоть что-то неподвластное ухмылкам/ релятивизма, ни наскокам пылким... <...> Потом уж, кипятя твои бутылки/ и соски под напев “Европы плюс”,/ я понял, что еще сильнее боюсь». Есть Бытие: «И такси <из роддома. — *Авт.*> бежало,/ как утлый челн в волнах небытия». Есть Счастье: «...и так твой день бескраен и богат,/ что даже я, восстав от мутной дремы,/ продрав угрюмый и брезгливый взгляд,/ не то чтоб счастлив, но чему-то рад». Есть Дом: «Пройдут года, ты станешь вспоминать. И для тебя вот эта вот жилплощадь,/ и мебель дээспешная, и лошадь/ пластмассовая, и моя тетрадь/ ...предстанут раем./ И будет светел и недосягаем/ убогий, бестолковый этот быт,/ где с мамой мы колотимся, болтаем,/ рубли считаем, забываем стыд./ А Мнемозина знай свое творит». Есть Красота: «...все громче хохот, шиканье и свист./ Но жало мудрое упрямо возглашает/ как стан твой пухл, и взор твой как лучист!» Есть Любовь: «Бездны на краю/ уже не за свою, а за твою/ тончайшую я шкуру тряся,/ Саша», «Любовь, что движет солнце и светила,/ свой смысл мне хоть немножко приоткрыла,/ и начал я хоть что-то понимать». И есть умиление, пронизывающее весь цикл как атмосфера блаженной целостности с миром: «Прости меня. Прижмись ко мне поближе».

А заканчивается весь цикл настоящим поэтическим манифестом:

Я лиру посвятил сюсюканью. Оно  
мне кажется единственно возможной  
и адекватной (хоть безумно сложной)  
методой творческой. И пусть Хайям вино,

<sup>1</sup> См. об этом статью: *Лекманов О. Саша vs. Маша: 20 сонетов Тимура Кибирова и Иосифа Бродского // Лит. обозрение. — 1998. — № 1. — С. 35 — 38.*

пускай Сорокин сперму и говно  
поят себе усердно и истошно,  
я буду петь в гордыне безнадежной  
лишь слезы умиления все равно.

Не граф Толстой и не маркиз де Сад,  
князь Шаликов — вот кто мне сват и брат  
(кавказец, кстати, тоже)!.. Голубочек

мой сизенький, мой миленький дружок.  
мой дурачок, Сашочек, ангелочек,  
кричи Ура! Мы едем в зоосад.

Противопоставление собственной «безумно сложной» методы концептуализму (в лице Сорокина) — тому самому направлению, к которому Кибиров наиболее близок, говорит о многом. Можно вслед за М.Эпштейном истолковать феномен кибировской поэтики как «мягкий концептуализм»: «если «жесткий» концептуализм (Пригов, Сорокин. — *Авт.*) демонстрирует стереотипность чувств, то «мягкий» концептуализм, выходя за пределы концептуализма, сознательно возрождает эмоциональную силу и подлинность, скрытую в стереотипе»<sup>1</sup>. Но можно увидеть здесь и своеобразную самокритику концептуализма: последовательное разрушение симулякров и симуляции приводит не к освобождению реальности от гнета фальшивок, а к пустоте — симуляция, как раковая опухоль, разъела реальность до основания. Кибиров пытается *восстановить реальные экзистенциальные смыслы на пространстве, выжженном энтропией*. В его стихах (как и в лучших текстах Рубинштейна) обнаруживается, что экзистенция, абсорбированная симулякрами, может быть из них выжата (в точном соответствии с известной метафорой Пастернака): симулякры «помнят» о поглощенной ими реальности и потому позволяют восстанавливать ее по немногим деталям, знакам, ощущениям, причем не механически конструировать, а органически возрождать. Литературовед Л.Зубова заключила свой анализ стилистики Кибирова следующим выводом: «Кибиров не разрушает, а фиксирует разрушение, не понимает его неизбежность и необходимость, но пытается спасти то, что ценно (а это еще надо понять, испытан насмешкой). Он строит из обломков новую конструкцию... В этом смысле, может быть, поэтика Кибирова даже не столько «деконструкция», сколько «бриколаж», описанный Леви-Строссом: создание мифологического мышления «всякий раз сводится к новому упорядочиванию уже имеющихся элементов... в непрекращающемся реконструировании с помощью тех

<sup>1</sup> *Epstein Mikhail. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture.* — Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1995. — P. 371.

же самых материалов прежние цели играют роль средств...»<sup>1</sup> Вариант Кибирова не только становится соединительным звеном между концептуализмом и неobarocko, но и сближает постмодернизм с такими течениями в литературе 1990-х, как неосентиментализм и постреализм (см. раздел 3.2 гл. III и гл. IV).

## 1.2. Поэзия неobarocko

(И. ЖДАНОВ, Е. ШВАРЦ, А. ЕРЕМЕНКО, А. ПАРЩИКОВ)

О. Калабрезе отмечал в своей книге «Неobarocko», что для эстетики этого направления характерна нестабильность, «рассеянность» структуры. Однако в неobarockих произведениях беспорядочность в организации текста кажущаяся — она ведет не к энтропии, а к образованию новых структур, нередко более устойчивых, чем породившие их классические формы. Эта черта, в частности, выражается в пафосе *восстановления или собирания реальности*, особенно характерном для поэзии неobarocko. Об этом, например, пишет в манифесте «Разделение действительности» поэт и критик Михаил Айзенберг: «Жизни почти нет, она осталась в деталях и совпадениях, в случайных воздушных пузырьках. К этому все сводится — к отвоевыванию жизненного пространства, воздуха жизни у косной мертвящей силы, у низовой стихии, размыкающей личность и отменяющей биографию»<sup>2</sup>.

Ему вторит М. Эпштейн — по его мнению, поэты этого направления (Эпштейн называет их «метареалистами»)

«берут в свой словарь, как в Красную книгу, все оставшиеся в живых слова, крайне напрягая и даже перенапрягая их смысл, чтобы явить структуру подлинной реальности, которая также несводима к лирическому “я”, но постигается уже не отрицательно, а положительно. <...> Метареализм... открывает множественность реальностей. <...> Каждая реальность явлена в другой как нарушение ее законов, как выход в новое измерение, поэтому образ становится цепью метаморфоз, охватывающих Реальность как целое, в ее снах и пробуждениях, в ее выпадающих и связующих звеньях»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Зубова Л. Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова // Лит. обозрение. — 1998. — № 1. — С. 27, 28. На мифологизм Кибирова указывает и Т. Чередниченко: песенные повторы в поэзии Кибирова «создают атмосферу заклинания — в ней время длится не “вперед”, а “вглубь”, как в фольклорной протяжной или плясовой. <...> Кибировские списки “путевых примет” выстроены в редкостном для современного искусства соответствии с фольклорно-мифологическими классификациями, которые всегда базируются на оппозиции *жизнь — смерть*» (Чередниченко Т. Песни Тимура Кибирова.).

<sup>2</sup> Личное дело №... — С. 67.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Вера и образ: Религиозное бессознательное в русской культуре XX века. — С. 82.

Этот пафос парадоксальным образом объединяет таких поэтов, как Жданов, Еременко, Паршиков, Шварц, и прозаиков Виктора Пелевина и Нину Садур, как ни странно это звучит.

В авторском предисловии к сборнику «Место земли» (1991) *Иван Жданов*<sup>1</sup> (р. 1948) так объяснял причину духовной драмы своего поколения: «Может быть, она в том, что мы слишком рано поняли рассогласованность обломков культуры и невозможность привести их к согласованию». «Рожденные в пятидесятых» входили в литературу тогда, когда «оттепельная» мечта о возвращении в культуру Серебряного века через голову советской эпохи обнаружила свою несостоятельность (показателен пример «Пушкинского дома» и «Москвы — Петушков»). Культура предстала в невозстановимых обломках, и единственным вариантом существования для «наследника» культурной традиции оказалось духовное блуждание среди руин без всякой надежды на возрождение прежнего гармонического строя существования. Кто-то увидел здесь возможность на равных вступить в диалог со всеми языками культуры, уравниваемыми состоянием распада и смерти (это путь концептуализма), кто-то обнаружил в странных алогичных сочетаниях и сплетениях, возникающих среди культурных руин, странную «неклассическую» красоту хаоса (версии Е. Шварц и А. Паршикова); кто-то попытался построить из осколков и обломков свое единственное и уникальное жилище (этим путем идут Еременко и Кальпиди). Жданов осознал эту ситуацию как источник высокой трагедии.

Он вглядывается в текст бытия, текст природы, *он воспринимает природный мир сквозь призму культурных порядков, но обнаруживает повсюду лишь одно — спутанное, неустойчивое, хаотичное мироздание*. Здесь все навыворот, здесь нет земного притяжения, здесь абсолютная невесомость. «Мы входим в этот мир, не прогибая воду,/ горящие огни, как стебли развода./ Там звезды, как ручьи, текут по небосводу/ и тянется сквозь лед голодный гул дождя». Тут реально только движение — движение в пустом пространстве без цели впереди и следов позади: «Никого на дороге: ни мира, ни Бога —/ только луч и судьба преломиться ему./ И движеньем своим образует дорога/ и пространство, и миг, уходящий во тьму». И небо здесь не свод и не обитель богов. Оно притягивает своей разоренностью, как незаживающий след от случившейся катастрофы: «На обочине неба, где нету и пяди земли,/ где немыслим и свод, потому что его развели/ со своим горизонтом, — вокруг только дно шаровое,/ только всхлип бесконечный, как будто число даровое/ набрело на себя, и его удержать не смогли».

<sup>1</sup> См. следующие сборники Жданова: Портрет, Современник, 1982; Неразменное небо. — М., 1990; Место земли. — М., 1991; Фоторобот запретного мира. — СПб., 1997.

Грань, отделяющая бытие от небытия, незаметна в мире Жданова: «мы стоим на пороге, не зная, что это порог». И смерть у него поэтому не отделена от жизни, а спрятана где-то в глубине бытия, как ключ к разгадке смысла:

И то, что можно страхом победить  
закрытый мир в снотворной круговерти  
тебе вернет из повседневной смерти,  
которую ты должен доносить.

Саморазрушение определяет логику жизни, распаду подвержено все, даже вечность: «Здесь и теперь в этом времени вечности нет, / если сражаясь, себя разрушает оно, / если уходит в песок, не стесняясь примет, / чуждое всем и для всех абсолютно равно». Отсюда и особое понимание «потерянности» собственного поколения — это потерянная не социальная, это затерянность в хаосе бытия, из которого нет выхода: «Мы — верные граждане ночи, достойные выключить ток».

Но как и чем жить поэту, не умеющему дышать, если нет надежды на гармонию, если «музыка поражена»? У Жданова выбор его лирического героя определяется двумя противоположными символами: *окном* и *зеркалом*. Простейший вариант — эмиграция в глубь сознания, в зеркало: «Останься, мир, снаружи, стань лучше или хуже, но не входи в меня!» Правда, в стихотворении «Контрапункт» этот вариант исхода явно дискредитируется: «Пусть я уйду в иголку, но что мне в этом толку?.. и там внутри иголки, как в низенькой светелке, себя сведу на нет». Источник смуты и хаоса не во внешнем мире, а в том, как его воспринимает человек, выброшенный из непрерывности культурной истории, оставленный наедине с отсутствием гармонии. Из чего ему строить гармонический мир внутри себя, из каких материалов?

Но может быть, душа сохранится, если уйти в зеркало вдвоем с любимой, строя гармонию на фундаменте любви?

Внутри рояля мы с тобой живем,  
из клавишей и снега строим дом.  
Летучей мыши крылья нас укроют.  
И, слава богу, нет еще окна —  
пусть светятся миры и времена,  
не знать бы их, они того не стоят.

Приятно исцелять и целовать,  
быть целым и другого не желать,  
но вспыхнет свет — и струны в звук вступают.  
Задело их мышинное крыло,  
течение снегопада понесло,  
в наш домик залетела окон стая.

Музыка — вот что заносит в изолированный космос для двоих «окон стаю». Дар поэта, превращающий человека в «инструмент языка» (по Бродскому), в ролях (по Жданову), разрушает утопию зеркала. Что ж, тогда иной — отчаянный! — вариант: превратить стены души из зеркал в окна, впустить хаос внутрь себя и самому окунуться в броуновский поток. А поскольку надежд на преобразование хаоса в гармонию уже нет, то остается только одно — стать последним и обреченным на гибель носителем света среди тьмы: «Ты — последняя грядь воплощенной вины, ты — свидетель и буква света, ты — свидетель, привлечший к чужому суду неразменную эту беду».

Но эта миссия бесконечно тяжела. Она, во-первых, обрекает на беспросветное одиночество. «Где зеркало теперь мое? Бродячим отраженьем, / не находя ответных глаз по городу бреду, / Грозит мне каждое окно моим прикосновеньем. / Мне страшно знать, что я себя нигде не обойду...»

Во-вторых, открыв душу для мира, поэт рискует потерять себя, забыть свою ноту в вое и скрежете хаоса: «Я теряюсь в толпе. Многолюдная драма Шекспира поглощает меня, и лицо мое сходит на нет».

Жданов сохраняет в современном контексте напряжение символистской традиции. И у него, по логике этой традиции, сходятся, наплывают друг на друга два мира: «Этот город — просто неудачный фоторобот града на верхах», «На этой воле, где два простора так тяготеют враждой друг к другу», «Как душу внешнюю, мы носим куб в себе — / не дом и не тюрьма, но на него похожи, / как хилый вертоград в нехитрой похвальбе / ахилловой пятой или щитом его же»...

У Жданова оба мира размыты потоком суггестивных метафор: в сущности, у него сей мир, именно благодаря метафоризму, теряет свою конкретность и, казалось бы, должен стать отражением мира нездешнего — неосязаемого и реальнейшего. Не тут-то было. «Дно выходит из вод, но и берегом стать не желает». *Поэзия Жданова — вся в сознании невозможности преодолеть разрыв между реальным и идеальным, между хаосом жизни и гармонией творчества, в ощущении мнимости и исчерпанности любых усилий в этом направлении. Возможно, лучшее из его стихотворений последних лет «Тихий ангел — палец к губам — оборвет разговор» — в сущности, вариация на мотив тютчевского «Silentum'a» — о невыразимости гармонии, о глубине молчания, о тщетности поэтического слова:*

И кому не хотелось хотя бы на время такой  
Стать неслышимой речью,  
пролетающей паузой между словами с тоской  
по молве человеческой.

Но сдвиг традиционного мотива в том, что у Жданова даже неизреченность не гарантирует откровения. «Прозревай в слепоту», «молча яблоко рта разломи молодым языком пустоцвета» — все это ради того, чтобы узнать в ночном пейзаже ширму, которую повалит ветер, чтобы убедиться в том, что «не будет рассвета» и что «вечность — миг, неспособный воскреснуть давно». Взгляд в темноту у него оборачивается сознанием темноты любого взгляда и пониманием трагизма поисков «музыки на стыках раздолбанных нот» — «горами черепов изложенная тема».

В стихотворении с шокирующим названием «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» *Елена Шварц*<sup>1</sup> (р. 1948) выбирает в качестве архетипа поэтической личности флейтиста Марсия с содранной кожей (этот образ возникал и в поэзии Арс. Тарковского), о котором говорит так: «Ты меду музыки лизнул,/ но весь ты в тине,/ все тот же грязи ты комок,/ И смерти косточка в тебе посередине». Если в интерпретации Тарковского Марсий предстал как возвышенный символ трагизма поэтического дара, то в поэтическом решении Шварц чувствуется культурная память барокко: с гротескным совмещением предельной абстрактности и физиологической конкретности, красоты и безобразия, божеского и дьявольского, света и тьмы, с ощущением неразрешимой *конфликтности мироустройства* — не разрешимой ни смертью, ни бессмертием. У Шварц несколько раз встречается слово «смертожизнь» — и это чисто барочная версия вечности, почти глумливая в своей обнаженности. Символом же мироздания становится под пером Шварц современная свалка:

Гиганта мозгом пламеня, зря,  
Все в разложенье соединяя, грея.  
Большую мысль процвети, и гной,  
Как водку, пей и ешь курины ноги.  
Зашевелись, прекрасная и спой!  
О *rosa mystica*, тебя слышат боги.

*Барочность в ее поэзии выступает как род романтической иронии, прозревающей за ценностью — антиценностью, за идиллией — кошмар. Но это прозрение не отменяет идиллию кошмаром, а соединяет их нерасторжимо, и в этом соединении видится важнейший принцип художественной философии Елены Шварц.*

Показательный пример — стихотворение «Детский сад через тридцать лет». Понятно, что после Набокова поэзия детства заповедана как модернистская идиллия. Шварц учитывает эти ожида-

<sup>1</sup> При анализе используются стихи из сборников Е. Шварц: *Стороны света*. — Л., 1989; *Танцующий Давид. Стихи разных лет*. — New York, 1985; См. также: *Труды и дни Лавинии, монахини из ордена Обрезания сердца. От Рождества до Пасхи*. — Ann Arbor, 1987; *Западно-восточный ветер*. — СПб., 1997.



ния и вслед за классиком сначала погружает память детства в подробности. Подробности городского (петербургского) пейзажа: косматое поле за Балтийским вокзалом, раскольничье кладбище, завод, который производит «мясокостную жирную пыль», и «кожевенный там же завод и пруд, спины в нем табунов гниют». «Здесь же детский мой садик... адик, раек, садок». Внезапно все, для кого-то узнаваемые, реалии превращаются в сугубо фантазмагорическую картину: «старый раскольник растет в армяке до небес... Из муки мясокостной печет каравай... Он берет из прудов черные кожи и хлещет воздух по роже». Но обе эти картины соединяются во внутреннем пейзаже человека, который «в середине жизни понимает — не что он, а где он». Обе картины стоят друг друга — особенно если учесть, что это картины детства. Невозможность гармонии, или идиллии, или детства, все равно. Точнее — ужаснее всего именно то, что здесь и свершилось все, что должно было свершиться по замыслу детства. Невозможно *не проклясть* за «где» — за концентрацию грязи и смрада в составе судьбы, за то, что не выбирают, за то, из чего не выбраться:

И за то, что здесь был мой детский рай;  
И за то, что здесь Ты сказал: играй;  
И за то, что одуванчик на могилах рвала  
И честно веселой, счастливой была —  
О дай мне за это Твою же власть  
И Тебя, и детство свое проклясть.

Только в проклятии можно уравниаться с Творцом, только в проклятии можно обрести Божью власть. Увы.

Но — в то же время:

Вот и мир весь — в грязи и стонах  
И постоянный двор палачей,  
А между тем он — храм Соломонов  
Или прекраснее,  
И ничей.

(«Девятисвечник»)

Тут не декларация, а принципиальное противоречие, которое не отпускает Елену Шварц. Как совместить Божий замысел с мировым хаосом? Как поверить среди бессмысленности и распада в смысл и гармонию мироздания? Или конкретнее: как разглядеть во мраке свет? как допустить, что тьма есть форма сияния? Барочная традиция заставляет Шварц сдвигать границы метафизических оппозиций. Она-то знает наверняка: «Там, где мрак, — там сиянье, весь мир изувечен...» И потому она то исполняет «Сонату темноты», то вычерчивает «Лоцию ночи». Ее лирическая героиня — поэт — только ночью обретает гармонию с миром, но гармония эта похожа на смерть, на полное исчезновение «Я», на

безраздельное поглощение мраком. Но все равно это — гармония: «Днем-то вроде бы есть — Беседка из легких костей/ И светильник на ней мозгового ореха,/ И лудка звенит души./ Ночь же видит — что это прореха,/ И демону некого душить <...> Потому что звезды переносят, нагледя, вращенье/ С неба — в кровь./ Потому что я — ночь». Фактически в поэзии Шварц даже важнейшая для модернизма оппозиция внешнего и внутреннего, личности, наделенной чудным светоносным даром, и внешнего бездарного темного мира снята:

Когда мы закрываем веки  
Трепещущих и смертных глаз —  
Они, как переборки на отсеки,  
Поделят тьму вовне и тьму, что внутри нас.  
<...>  
Пусть мрак ослепит душу мне —  
Открой глаза, во мглу смотри,  
Мне легче вынести тьму вовне,  
Чем темный свет внутри.

(«Соната темноты»)

Открыть глаза, смотреть во мглу — в этой установке Шварц внутренне близка таким разным поэтам, как Александр Еременко, Иван Жданов или Виталий Кальпиди.

У Шварц взгляд в темноту свидетельствует о единстве и целостности и даже оправданности мира:

Мрамор с грязью так срошены, слиты любовно —  
Разодрать их и Богу бы было греховно.  
Может быть, и спасется все тем — что срослось.

(«Дева верхом на Венеции, и я у нее на плече»)

Если Жданов — строго говоря, последний символист, то барочность Шварц плавно переходит в постмодернистский поиск компромисса между хаосом и космосом. И решающую роль в рождении этого компромисса играет у Шварц категория, в равной мере важная для барокко и для постмодерна, — *категория телесности*:

Повсюду центр мира — страшный луч  
В моем мизинце и в зрачке Сократа,  
В трамвае, на Луне, в разрыве мокрых туч  
И в животе разорванном солдата.

Именно телесность придает романтико-символистской модели мира релятивность, в ней нет абсолютного центра, она игнорирует какие бы то ни было иерархические со- и противопоставления. Телесность поэтической метафизики Шварц демонстративна и вызывающа — почти на грани возможного. «Ты — духа моего пупок» — чтоб написать такого рода строчку, надо обладать особой смелостью.

А для Шварц тело обладает способностью напрямую связывать с Богом, с мирозданием, с высшим порядком. Тело — естественная часть той книги, которую пишет Бог, и в этом смысле оно опережает душу, которая всегда плутает в потемках одиночества. Древней мифологической концепции, уподобляющей устройству человеческого тела устройству универсума, Шварц придает чрезвычайную конкретность, доходящую до отчетливой болезненности. Так, скажем, не только в том дело, что узор родинок на коже прочитывается как отраженная карта звездного неба, а в том, что сам человек оказывается всего лишь обрывком бумаги, на которой дух горний впопыхах записывает — накалывает! — свои, невнятные нам, озарения:

Вот он проснулся среди вечной ночи  
Первый схватил во тьме белый комочек  
и нацарапал ноты, натыкал  
На коже нерожденной, бумажно-снежной...  
И там мою распластанную шкурку  
Глядишь, и сберегут, как палимпсест  
Или как фото неба-младенца.  
Куда же мне спрятаться, смыться бы, деться?

Именно тело у Шварц знаменует высшую целесообразность бытия — парадокс же в том, что реализуется эта целесообразность через образы, вызывающие устойчивую ассоциацию с болью, слабостью и немощью человеческой:

Как вирусы — мы в мир иной  
Переползем с котомкой гнили  
<...>  
Жалко, жалко любимых всех,  
Спрятала б их в живот,  
Только тленный и он  
<...>  
Я родилась с ладонью гладкой...  
В высоких складах синева  
Мне не хватило бечевы,  
Когда ее вживляли в руки.  
Ладоней мне не разрезали  
И звезд на них не начертали,  
Не рисовали линий в них...  
Мой фатум с тяжкою сумой  
Набитой до краев потраченной судьбой,  
Царапает бессильно мне ладони  
И, подвывая, в свете синем тонет  
Мой рок невидимый, голодный, мой чужой.

Весьма показателен последний из приведенных фрагментов. Тема телесной связи с мирозданием — связи через слабость, через уяз-

вимость, в сущности, обесценивает вопрос о свободе личности, духа и т. п. Вопрос крайне важный для той романтико-модернистской традиции, которая, в комбинации с барокко, формирует код поэзии Шварц. Для оправдания свободы, исключительности вводится чисто телесная мотивировка — «я родилась с ладонью гладкой», которая немедленно интерпретируется метафизически как знак непредрежденной судьбы. В свою очередь сам этот ход поэтической мысли обнажает противоречие между теми традициями, которые соединяет в своем сознании Елена Шварц.

Когда с Богом связывает не дух, а слабое и невольное тело, когда нет выбора между мраком и светом и нет воли творить свет из мрака, когда единственным оправданием бытия становится неразделимость красоты и грязи, тогда в конечном счете подрывается аксиоматическая для лирики убежденность в том, что сознание способно быть центром мироздания. И в то же время: как вне этого сознания писать стихи? Эта двойственность определяет ту ломкую, как бы сомневающуюся в себе самой, интонацию, что так завораживает в поэзии Шварц. Если угодно, это интонация нового гуманизма, выдвигающего в центр не человека как такового, а его слабость, немощь, незащитность и беспомощность в мироздании.

«Выползание из-под доски цензурного ига, лежащей у вас на груди с группой банкетирующих товарищей, началось с объявления *Александра Еременко* (р. 1950) королем московских поэтов на дурашливых выборах, подготовленных растерянными комсомольскими шишками. Это было в день смерти генсека (1982. — *Авт.*), коронация и абсолютизм ночной поэзии», — писал десятилетие спустя товарищ Еременко по «ночной» (андеграундной) поэзии, Алексей Парщиков<sup>1</sup>. Роль короля досталась Александру Еременко<sup>2</sup> недаром: его поэзию отличала как раз интонация силы, напоминавшая об энергии авангардизма 1910—1920-х годов.

Однако вся образность Еременко густо замешана на мотивах, характерных для сознания поколения «дворников и сторожей» — выросшего в спертой атмосфере позднеготтентарного полураспада, впятившего безнадежность в формулу крови, с малолетства прошедшего «науку ненависти» к всеобщей идеологической лжи, которая заместила собой реальность.

По парку культуры стада статуэток  
куда-то бредут, раздвигая кусты.  
О, как я люблю этот гипсовый шок

<sup>1</sup> *Парщиков Алексей*. Cyrillic Light. — М., 1995. — С. 64.

<sup>2</sup> Все цитаты приводятся по книге А. Еременко «Инварианты» (Екатеринбург, 1997). См. также: *Еременко А.* Стихи. — М., 1991; *Его же*. Горизонтальная страна. — СПб., 1999.

и запрограммированное уродство,  
где гладкого глаза пустой лепесток  
гвоздем проковырян для пушего сходства.  
Люблю этих мыслей железобетон  
и эту глобальную архитектуру,  
которую можно лишь спяну иль сдуру  
принять за ракету или за трон.  
В ней только животный болезненный страх  
гнездится в гранитной химере размаха,  
где словно титана распахнутый пах,  
дымится ущелье отвесного мрака...

(«Печатными буквами пишут доносы...»)

О чем эти стихи? Едва ли только об уродливой парковой штамповке. Контуры образа нарочито размыты, и если «гладкого глаза пустой лепесток» вызывает вполне конкретные ассоциации, то «мыслей железобетон» и «глобальная архитектура» — не то ракета, не то трон, и, наконец, «гранитная химера размаха» — все эти метафоры явно переводят образ парковой статуи в масштабный символ общественной системы, программирующей тупоумие и уродство под видом социального размаха и «культуры» («по парку культуры»). Система на глазах превращается в фантомный мир страшных химер, захватывающих жизненное пространство. Кроме того, за образом системы, культивирующей «гипсовый шок», проступает мифологический образ хаоса — отсюда неясный, казалось бы, образ: «Где словно титана распахнутый пах, дымится ущелье отвесного мрака», но он-то как раз и пробуждает ассоциацию с мифом, начиная даже с фонетического ощущения распада и разлада, развороченных потрохов бытия («распахнутый пах»).

Казалось бы, система и хаос противоположны друг другу, хотя бы потому, что система предполагает порядок и контроль. Но у Еременко эти образы срастаются воедино. Он понимает систему, насаждающую свои симулякры ради контроля над жизнью, как главный источник распада, абсурда, уродства, безумия — одним словом, хаоса. *Хаос же у Еременко предстает как агрессия бетонных «химер», нашествие глобальных конструкций, имитирующих порядок, а на самом деле уничтожающих все живое на своем пути.*

Этот взгляд распространяется у Еременко не только на социальную систему, но на любые попытки насильственного подчинения мира неким жестким структурам. Так, показательно, что первые опубликованные стихи Еременко принесли ему репутацию певца «металлургических лесов» — новой реальности, созданной современными технологиями. Однако, на самом деле, *«металлургический лес» у Еременко — это образ псевдореальности, где жизнь замещена глобальными конструкциями, «химерами размаха», и потому под оболочкой четких технологических структур скрывается все тот же логически непостижимый абсурд бытия:*

Последний филин сломан и распилен  
И кнопкой канцелярской припилен  
к осенней ветке книзу головой —  
висит и размышляет головой:  
зачем в него с такой ужасной силой  
вмонтирован бинокль полевой!

(«В густых металлургических лесах...»)

*Важнейшим источником хаоса и абсурда предстает у Еременко язык, вернее — стереотипы мышления, окаменевшие в структурах языка.* Еременко блестяще умеет «раздеть» стереотип, общее место, выплескивая на поверхность ту кровь, на которой он замешан. К примеру, цепочка речевых сращений в «Филологических стихах» непременно ведет к барьеру, бритвенным лезвием отсекающему запретную зону сознания, создающему некий внутренний ГУЛАГ:

Шаг в сторону — побег.  
Смотри на вещи прямо:  
Бретон — сюрреалист,  
а Пушкин был масон,  
и ежели Далай  
то непременно — Лама,  
а если уж «Союз»,  
то, значит, «Аполлон».

А если Брет, то Гарт,  
Мария — то Ремарк.  
И кум, то королю,  
а лыжная, то — база.  
Коленчатый, то — вал  
архипелаг, здесь — шаг  
чуть в сторону... пардон,  
мой ум зашел за разум.

А вот материализованный стереотип сознания — историческая достопримечательность:

Вот камень. Здесь Барятинский сидел.  
Нормальный камень, выкрашенный мелом.  
История желает здесь пробела?  
Так надо красным, красным был пробел.

И так у Еременко всегда: под общим местом обязательно проступает красное — не только как символ советской тоталитарной системы, но и как цвет пролитой крови.

Прямое порождение стереотипа — примитив. Именно примитивизация действительности осознается Еременко как источник насилия, а следовательно, и хаоса. Примитивность в его стихах —

это предельное разрушение реальности, это «идиотизм, доведенный до автоматизма». В стихотворении с саркастическим рефреном: «Все примитивно, а надо еще примитивней» перебираются различные современные социальные роли, объединенные одним — пафосом насилия: это и армейский «дедушка» с начищенной «законной бляхой», и антисемит-погромщик, и любитель «активных прочтений» литературных шедевров, и экстремист-перестройщик — каждый из них идет к своей правде самым коротким путем. Путем кирпича, уточняет Еременко: «С крыши кирпич подругому решает проблемы,/ чисто, открыто, бессмысленно и примитивно».

Абсурдность примитива, может быть, наиболее зримо выразилась в тех ярких пародиях на окаменевший язык, которым Еременко отдал щедрую дань в конце 1970 — начале 1980-х годов. В этих стихах Еременко наиболее близок к концептуализму:

Горит восток зарею новой.  
У Александрийского столпа  
остановилась толпа.  
Я встал и закурил по новой...  
<...>  
Мы снова ринулись вперед,  
кричали мысленно «ура»,  
и, представляя весь народ,  
болталась сзади кобура.

Правда, в отличие от концептуалистов, Еременко пытается занять лирическую позицию непричастности по отношению к насилующей и упрощающей власти языкового стереотипа. Язык стереотипа материализуется у него в образах носителей этого языка — советских писателей («Переделкино»), пропагандистов («Начальник отдела дезинформации полковник Боков...», «О чем базарите, квасные патриоты?»), партбоссов («Стихи о сухом законе», «Дружеское послание Андрею Козлову...»), учителей («Урок естествознания лежал...», «Был педагог медлительный и строгий») и даже «одной большой няни». Как пронципально отметил М. Эпштейн, ад для Еременко скрыт в самом слове «детский сад»:

Все это называлось «детский сад»,  
а сверху походило на лекало.  
Одна большая няня отсекала  
все то, что в детях лезло наугад.  
И вот теперь, когда вылезит гад  
и мне долдонит, прыгая из кожан,  
про то, что жизнь похожа на парад,  
я думаю: какой же? это ад!  
Ведь только что вчера здесь был детсад,  
стоял грибок, и гений был возможен.  
(«Громадный том листали наугад...»)

Центральный парадокс художественного мира Еременко связан с тем, что *хаосу, порождаемому насильем, стереотипом, тотальным контролем над жизнью, у него противопоставлен не космос, но тоже хаос* — только иной, родной и свободный. Наиболее отчетливо этот мирообраз возникает в таких программных для Еременко стихотворениях, как «Отрывок из поэмы», «Дума», «Иерониму Босху, изобретателю прожектора» («Я смотрю на тебя из настолько глубоких могил...»). Вот, например, фрагмент из «Отрывка из поэмы»:

Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи  
между контуром и неудавшимся смыслом цветка.  
И сама под себя наугад заползает река,  
и потом шелестит, и они совпадают по фазе.  
Электрический воздух завязан пустыми узлами,  
и на красной земле, если срезать поверхностный слой,  
корабельные сосны привинчены снизу болтами  
с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой...  
<...>

Там жена моя вяжет на длинном и скучном диване.  
Там невеста моя на пустом табурете сидит.  
Там бредет моя мать то по грудь, то по пояс в тумане,  
и в окошко мой внук сквозь разрушенный воздух глядит.  
Я там умер вчера...

На первый взгляд, здесь типичный для Еременко образ разрушенной реальности, где под технологическими приметами порядка скрыто исчезновение жизни — пустота («пустые узлы», «пустой табурет») и смерть («Я там умер вчера»). Но зато как трогательно подробен образ корабельных сосен, привинченных снизу болтами «с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой». Лирический мир неотделим от этого хаоса не только потому, что здесь все пронизано личными воспоминаниями, но и потому, что лирический мир тоже выглядит хаотичным, одно время наползает на другое: жена, мать, невеста, внук, я сам, тесно прижаты друг к другу на небольшой площадке мироздания. Но, с другой стороны, лирические образы обладают суверенностью по отношению к холодным законам разрушения, разлитым в электрическом воздухе. Смерть здесь не отменяет чувство родства, абсолютной связанности меня с моими близкими и с моим миром. «Что с того, что я не был там только одиннадцать лет?/ У дороги осенней лесок так же чист и подробен./ В нем осталась дыра на том месте, где Колька Жадобин/ у ночного костра мне отлил из свинца пистолет». Независимость родного настолько неопровержима, что даже игрушка оставляет в пространстве свою незарастающую дыру.

Но как отличить удушающий хаос насилия от родного хаоса — единственного данного человеку пространства осуществленной



свободы? Еременко знает только один инструмент для такого различения — *поэтическое слово*. Но особого рода. В сонете «О, Господи, води меня в кино...» есть такие строки:

Над толчеей твоих стихотворений  
расставит дождик знаки ударений,  
окно откроешь — а за ним темно.

Здесь каждый ген, рассчитанный, как гений,  
зависит от числа соударений,  
но это тоже сказано давно.

Поиски «соударений» с высоким поэтическим словом позволяют обрести единство с мирозданием («расставит дождик знаки ударений»), вопреки темноте за окном. Подлинно мое — это то, что сопрягается с памятью культуры. В поисках «соударений» Еременко нередко прямо использует цитаты из чужих стихов (чаще всего из Мандельштама), — что, кстати, позволило критику Вл. Новикову присвоить Еременко почетный титул создателя современной центонной поэзии. Но игра с цитатой у Еременко всегда насыщена драматизмом: оттолкнувшись от чужого слова и чужого ритма (а ритм — это всегда образ гармонии), он неизменно воспроизводит свой свободный хаос. Диалогическое, конфликтное, единство между спрятанной в цитате памятью о гармонии и постигаемым «родным хаосом» наиболее ощутимо в таких стихах Еременко, как «И Шуберт на воде, и Пушкин в черном теле...», «Я заметил, что сколько ни пью», «Бессонница. Гомер ушел на задний план...», «Ночная прогулка».

Так, в последнем стихотворении инерция, идущая от трагического стихотворения Мандельштама «Мы поедем с тобою на А и на Б», ведет лирического героя по метафизическому маршруту, где сначала описание московских улиц обнажает черты ада, где царит разрушение, распад, смерть: «Разворочена осень торпедами фар,/ пограничный музей до рассвета не спит,/ лепестковыми минами взорван асфальт,/ и земля до утра под ногами горит». Но предельное погружение в смерть, способность распознать хаос, скрытый в глубине знакомых улиц и зданий, и есть тот духовный труд обживания смертоносного мира, который, по Еременко, и рождает поэзию: «Часто пишется «труп», а читается «труд»,/ где один человек разгребает завал,/ и вчерашнее солнце на носилках несут/ из подвала в подвал...» Мандельштамовская тема преодоления смерти («Мы еще поглядим, кто скорее умрет») создает высокое «соударение», благодаря которому мир, состоящий из замешанных на крови стереотипов («мимо вялотекущей бегущей строки, как предсказанный некогда ленточный глист»), предстает как сценическая площадка вечной драмы поэта, погружающегося в бездну хаоса и смерти ради новой гармонии. Лирический герой Еременко знает о том, что ему не суждено вынырнуть из

хаоса («Только ты в этом темном раскладе — не туз»), но обступающий его хаос перестает быть чуждым пространством, он насыщается памятью, болью, светом похороненного солнца. Он становится — «родным хаосом». А следовательно — пространством свободы.

«Что же, есть у мира чучельный двойник./ Но как бы ни сильна его засада,/ блажен, кто в сад с ножом в зубах проник,/ и срезал ветку утреннего сада» — эти строки *Алексея Парщикова*<sup>1</sup> (р. 1954) дали повод критике Владимиру Новикову утверждать еще в 1984 году, что «движение смысла у Парщикова — это путь от копий, макетов, муляжей к подлинной неподдельной жизни»<sup>2</sup>. Новиков же отметил обращение Парщикова к ритмам силлабической поэзии XVII века — поэзии восточнославянского барокко, традиции стихотворных энциклопедий и азбук Симеона Полоцкого. Именно стихи Парщикова послужили отправной точкой для жарких дискуссий о «метаметафоризме» (термин К. Кедрова) — метафора Парщикова действительно отличалась повышенной усложненностью именно в силу барочного стремления к универсализму, превращающему каждую вещь в миробраз Вселенной во всем ее многообразии, в соединении природы и культуры, техники и органики, исторического и сиюминутного:

Глаз открываю — будильник зарос коноплей,  
в мухе точнейшей удвоен холодный шурупчик,  
на полировке в холодном огне переплет  
книги святой, забываю очнуться, мой колпик  
весь в ассирийских династиях, как бигуди;  
я над собою маячу: встань и ходи!

(«Из города»)

Как писал тот же Новиков, Паршиков исходит «из своеобразной гипотезы о равноправии всего сущего: недаром моделью мира в его поэме стала новогодняя елка с игрушками»<sup>3</sup>.

У Парщикова поэзия адекватна землетрясению, когда нарушается привычный ход вещей и становится «видно во все стороны света». Именно такая философия творчества лежит в основе его стихотворения «Землетрясения в бухте Цэ». «Мысленная опора» землетрясения — любовь, сексуальная энергия «немолодой пары», сдвигающая координаты пространства. В момент землетрясения мир открывается во всей бесконечной сложности и полноте: «Открылись дороги зрения, запутанные, как грибочки...» Но именно

<sup>1</sup> Все цитаты из поэзии Парщикова приводятся по сборнику: *Паршиков Алексей*. Cyrillic Light. — М., 1995.

<sup>2</sup> *Новиков Вл.* Необходимы крайности // Лит. газета. — 1984. — 5 декабря. — С. 6.

<sup>3</sup> Там же.

«Я» — поэт и созерцатель — вбирает в себя весь этот сложный мир, придавая ему единство:

Открылись такие ножницы  
меж временем и пространством,  
что я превзошел возможности  
всякого самозванства, —  
смыкая собой предметы,  
я стал средой обитания  
зрения всей планеты.  
Трепетание, трепетание...

Осознав себя «средой обитания зрения всей планеты», лирический герой Парщикова обретает способность любую точку во времени и пространстве, любой произвольно взятый предмет превращать в средоточие всей Вселенной. Показательно в этом плане стихотворение «Деньги», где лирический герой, гуляя по Каменному мосту через Москву-реку, оказывается внутри нейзажа, изображенного на старой трехрублевой купюре. Казалось бы, деньги — символ советской системы, но под пером Парщикова сначала открывается галерея мировых денег, а за ней открывается «запальчивая пустота», где правят только «фигуры интуиции»:

Как заводные, они спешат по водам,  
меж знаков водяных лавируя проворно,  
что млятся, словно корабли из соды  
в провалах тошнотворных.

Поэт однозначно выбирает фигуры интуиции, а не символы власти, ибо только они способны проложить дороги в истории «запальчивой пустоты», зияющей под знаками власти и богатства.

Парщиков и строит свой мир, повинувшись лишь «фигурам интуиции» (так, кстати, назывался и его первый сборник). *Собирая все во всем, совмещая разноплановые ассоциации и измерения бытия, он на самом деле реализует свободу «родного хаоса».* То, что у Еременко лишь мерцает как спасительная утопия, у Парщикова заполняет все пространство его лирики. Хаотичность ассоциаций становится приметой, во-первых, полновластия авторских интуиций, т.е. свободы, во-вторых, полноты охвата пестрого, сплетенного из трудносовместимых смыслов, мироздания:

А что такое море? — это свалка велосипедных рулей,  
а земля из-под ног укатила,  
море — свалка всех словарей, только твердь язык проглотила.  
А что такое песок? — это одежда без пуговиц, это края  
вероятности быть избранным из миллиардов, сходных,  
как части пустыни.

Вот детям песок, пусть воздвигнут свои города-твердыни.

Как следует из этого фрагмента поэмы «Новогодние строчки», такая картина мира воплощает утрату онтологической тверди, сознание слабости языка — как логоса, как носителя разумной гармонии («твердь язык проглотила»), случайность и принципиальную неустойчивость всех поисков прочности в хаосе («города-твердыни» — детские замки из песка).

Однако центральная проблема Парщикова состоит в том, что в его картине мира нет места для конфликта, в ней отсутствуют противоречия, — они сглажены свободой (или произволом) «родного хаоса». Такой картине мира некуда развиваться. Вот почему более позднее творчество Парщикова несет на себе явственные черты упадка: усложнение стиха не приводит к обогащению смысла, отсюда возникают самоповторы и рождается ощущение монотонности, несмотря на пышные метафоры и впечатляющую эрудицию автора.

## 2. Постмодернистская проза

### 2.1. Татьяна Толстая

Дебют Татьяны Толстой (р. 1951) в 1983 году сразу же обратил на себя внимание критики. Ее первый сборник рассказов, опубликованный в 1987 году, вызвал шквал рецензий в России и за рубежом. Она фактически единодушно была признана одним из самых ярких авторов нового литературного поколения. На сегодняшний день объем написанного о Толстой (десятки статей, монография Х. Гоцило<sup>1</sup>) в несколько раз превышает объем ее прозы. Интересно, что Толстая поразила читателей не содержанием своих рассказов, а изысканной сложностью и красотой их поэтики.

Обращает на себя внимание демонстративная *сказочность* ее поэтики. Эта черта особенно заметна в рассказах о детстве, таких, как «Любишь — не любишь», «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей». Для детей в ее рассказах лицо сказки и есть лицо жизни, никакого зазора между фантазией и реальностью не возникает. У Толстой сказочность нрежде всего непрерывно эстетизирует детские впечатления, подчиняя все, даже страшное и непонятное, эстетической доминанте. Важно отметить, что именно сказочность нридает стилю Толстой особого рода праздничность, выражающуюся прежде всего в неожиданных сравнениях и метафорах. Метафоры Толстой театрализованно одушевляют все вокруг. В одном только «Петерсе»: «жизнь вставала на цыпочки, удивленно заглядывала в окно: почему Петерс спит, почему не выхо-

<sup>1</sup> См.: *Goceilo Helena*. TNT: The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya. — Armonk: M.E. Sharpe, 1996.

дит играть с ней в ее жестокие игры»<sup>1</sup>; галоши — «мякотью цветущей фуксии было выстлано их нутро», бесполезные объявления — «провисели все лето, шевеля ложноножками», шпиль Петропавловки — «мутно поднимал восклицательный палец», лето — «вольно шаталось по садам, садилось на скамейки, болтало ногами». А ведь еще есть «мертвая желтая вермишель, старческое коричневое мыло» и, конечно же,

«холодный куриный юноша, не познавший ни любви, ни воли, — ни зеленой муравы, ни веселого круглого глаза подруги», которому Петерс под присмотром своей жены «должен был сам ножом и топором вспороть грудь... и вырвать ускользящее бурое сердце, алые розы легких и голубой дыхательный стебель, чтобы стерлась в веках память о том, кто родился и надеялся, шевелил молодыми крыльями и мечтал о зеленом королевском хвосте, о жемчужном зерне, о разливе золотой зари над просыпающимся миром».

Не только в «Петерсе», но и во всей прозе Толстой абстрактные понятия, примелькавшиеся вещи, детали небогатого городского пейзажа, так вольно одухотворенные автором, непременно попадают в унисон с внутренним состоянием персонажа. Эти ожившие картины, напоминающие барочные аллегии, говорят о герое даже больше, чем всезнающий автор, они становятся инобытием человеческой души, они как бы кричат: мы — это тоже ты!

Как видим, сказочность у Толстой гораздо шире собственно фольклорной традиции. Она парадоксально подчеркивает вымышленность, праздничную фантастичность в качестве первоначально открывающихся ребенку, а следовательно, самых нодлинных черт реальности. По логике прозы Толстой, сказки детства во многом адекватны сказкам культуры — вроде тех, которыми живет Марьиванна, или Симеонов из рассказа «Река Оккервиль», или Соня, или Милая Шура, или Петерс из одноименных рассказов. *Сказочное мироотношение предстает в этих рассказах как универсальная модель созидания индивидуальной поэтической утопии, в которой единственно и можно жить, спасаясь от одиночества, житейской неустроенности, кошмара коммуналок и т. д., и т. п.*

Особенно показателен в этом плане рассказ «Факир» (1986) — своего рода эстетический манифест Толстой.

История отношений семейной пары, живущей на окраине Москвы, — Гали и Юры, с их другом — Филином, факиром, чудотворцем, создающим вокруг себя атмосферу волшебных метаморфоз, вся пронизана антитезами. Так, наиболее заметно контрастное сопоставление образов утонченной культуры и цивилизации, составляющих мир Филина, и образов дикости, энтро-

<sup>1</sup> Все цитаты из прозы Т. Толстой приводятся по кн.: *Толстая Т. Сомнамбула в тумане.* — М., 1998.

лии, окружающих Галию и Юру. С одной стороны, «мефистофельские глаза», «бородка сухая, серебряная с шорохом», коллекционные чашки, табакерки, старинные монеты в оправе («какой-нибудь, прости господи, Антиох, а то поднимай выше...»), «журчащий откуда-то сверху Моцарт». А с другой — мир за пределами «окружной дороги», «вязкий докембрий окраин», «густая маслянисто-морозная тьма», предполагаемое соседство «несчастливого волка», который «в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой... и всякий-то ему враг, и всякий убийца». Образ мира «окружной дороги» в принципе вырастает из архетипа «край света». С другой стороны, именно «посреди столиц» (своего рода двойной центр) утеснился «дворец Филина». Сам же Филин постоянно сравнивается с королем, султаном, всемогущим повелителем, магом, даже богом. В сущности, так моделируется мифологическая картина мира, где периферия граничит с природным хаосом, а центр воплощает культурный логос. Единственное, но очень важное уточнение: весь этот мифомир не объективен, он полностью локализован в зоне сознания и речи Гали: это ее миф о Филине.

Симптоматично, что по контрасту с мифологизмом Галиного восприятия байки, которые рассказывает сам Филин, носят отчетливо сказочный характер. Все эти истории, во-первых, явственно пародийны — уже в этом проявляется их игровой характер: в них, как правило, обыгрываются элементы советской массовой культуры (добывание секретов с помощью политического шантажа, погоня за сокровищами, проглоченными попугаем, чтобы в конце концов отдать их народу; партизанские подвиги в духе Василия Теркина; эпизод из «жизни замечательных людей»). Во-вторых, они, эти истории, почти обязательно строятся на совершенно фантастических допущениях — вроде того, что балерина тренированной ногой останавливает наход, а фарфоровый сервиз в целости извлекается из сбитого одной пулей немецкого самолета. Причем фантастичность этих допущений как бы одновременно осознается и не осознается рассказчиком. Так, например, история о партизане вызывает реакцию Юры: «Врет ваш партизан! — восхитился Юра... — Ну как же врет! Фантастика!» На что Филин возражает: «Конечно, я не исключаю, что он не партизан, а просто вульгарный воришка, но, знаете... как-то я предпочитаю верить».

Интересно, что истории Филина определенным образом рифмуются с воспоминаниями Гали и сюжетом рассказа в целом. Если все воспоминания Гали так или иначе варьируют невозможность преодоления границы между мифологической периферией окраин и священным центром культуры, то все истории Филина, наоборот, демонстрируют комическую условность каких бы то ни было иерархических границ культуры как таковой: Пушкин поги-

бает на дуэли из-за запоя кондитера Кузьмы, деревенский мужик выносит молока в чашке старинного фарфора («настоящий Веджвуд»), олимпийца Гете по-хамски, как в советском магазине, облаивают из форточки («Старый, мол, а туда же. Фауст выискался. Рыбы больше надо есть — в ней фосфор, чтобы голова варила»).

Филин, в сущности, оказывается образцовым постмодернистом, воспринимающим культуру как бесконечный ряд симулякров и непрерывно обыгрывающим их условность. Причем именно игровое сознание определяет особую свободу Филина. Эта свобода явственно проявляется в том, что разоблачение Филина поражает Галю, но не самого Филина. В финале рассказа разоблачение Филина рисуется по-прежнему с точки зрения Гали как крушение ее мифа. Но сам Филин выглядит абсолютно неуязвимым. Потому что сам он обитает вне мифа. Его область — игра с мифом, то есть (в данном случае) сказка. Вот почему в финале Галя застаёт Филина за тем, как он, без всякой аудитории, под музыку Брамса и за столом с белыми гвоздиками ест обычную треску, торжественно именуя ее «судаком орли», и на Галины упреки, ничуть не смущаясь, отвечает невероятными байками про отпавшие уши полярника и про обиженного Гете. Он верен себе, верен своей стратегии.

И вот именно тут в «чистом» виде возникает голос Автора (естественно, как особого внутритекстового образа). Он сначала звучит в унисон с Галиным сознанием — что подчеркивается сменой формы повествования: безличное повествование с очень сильным рассеянным разноречием переходит в обобщенно-личную форму («Мы стояли с протянутой рукой — перед кем? Чем ты нас одарил?»). Затем, в последнем абзаце, перед нами собственно монолог Автора, в котором поэтический эффект, акцентированный ритмизацией прозы, извлекается из того самого кошмарного, антикультурного хаоса, который был воплощен в хронотоне «окружной дороги»:

А теперь — домой. Путь не близкий. Впереди — новая зима, новые надежды, новые песни. Что ж, воспоем окраины, дожди, посеревшие дома, долгие вечера на пороге тьмы. Воспоем пустыри, бурые травы, холод земляных пластов под боязливой ногой, воспоем медленную осеннюю зарю, собачий лай среди осиновых стволов, хрупкую золотую паутину и первый лед, первый синеватый лед в глубоком отпечатке чужого следа.

В сущности, здесь Автор, во-первых, наследует художественно-философскую стратегию Филина, во-вторых, обнажает ее внутренний механизм. Короче говоря, в трех последних абзацах «Факира», как и во всем рассказе в целом, последовательно осуществляется демифологизация мифа культуры и ремифологизация его осколков. Новый миф, рождающийся в результате этой опера-

ции, знает о своей условности и необязательности, о своей со-творенности («Воспоем...») — и отсюда хрупкости. Это уже не миф, а сказка: гармония мифологического мироустройства здесь выглядит крайне условной и заменяется сугубо эстетическим отношением к тому, что в контексте мифа представлялось отрицанием порядка, хаосом.

Как правило, у Толстой именно в концовке новеллы обнаруживается расхождение между Автором и любимым героем. Помимо «Факира», такие финалы можно найти в «Петерсе», «Реке Оккервиль», «Круте», «Милой Шуре», «Пламени небесном», «Сомнамбуле в тумане». Концовка всегда очень показательна для формы художественной целостности, избранной автором. Приверженность Толстой именно этим приемам в финалах рассказов можно объяснить стремлением автора отменить безысходную ситуацию жизни чисто литературными средствами (эту мысль наиболее последовательно развивает М. Золотоносов<sup>1</sup>). Нам же здесь видится иная логика. Поскольку каждый из героев Толстой живет в сотворенной им реальности (все равно, мифологической или сказочной по своей семантике), то сознание Автора оказывается родственным сознаниям героев. Концовки, в которых голос Автора выходит на первый план, не противостоят сознаниям героев, а как бы вбирают их в себя, как некая общая философия творчества вбирает в себя его частные случаи, обогащаясь и усложняясь благодаря этим частностям. Мир в прозе Толстой предстает как бесконечное множество разноречивых сказок о мире, условных, знающих о своей условности, всегда фантастических и потому поэтичных. Относительно целостность этой калейдоскопически пестрой картине придают языки культуры — тоже разные и противоречивые, но тем не менее основанные на некоей единой логике творчества, с помощью которых эти сказки непрерывно создаются и воспроизводятся каждым человеком, в каждый миг его жизни. Красота взаимных превращений и переливов этих сказок и позволяет благодарно улыбнуться жизни — «бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой — прекрасной, прекрасной, прекрасной».

Такая философия снимает модернистское противопоставление одинокого творца живых индивидуальных реальностей — толпе, живущей безличными, а потому мертвыми, стереотипами. Разумеется, истоки этой трансформации в поздних версиях модернизма и, в особенности, модернистской метапрозы. Но даже в «Лолите» Набокова при столкновении мира высокой поэзии (условно — мира Гумберта) и мира массовой культуры (условно — мира Лолиты) выясняется, что каждый из них претендует на роль единственно возможной мифологии, и потому они непроницаемы

<sup>1</sup> Золотоносов М. Татьяна день // Молодые о молодых. — М., 1984.



друг для друга, несмотря на внутреннее сходство, и потому неизбежно разрушительны по отношению к другим мирам и прежде всего по отношению к себе. Происходящая в прозе Толстой *метаморфоза культурных мифов в сказки культуры не только преодолевает иерархичность модернистского сознания, но и снимает его трагизм*. Трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков и мир, пребывающий в состоянии хаоса и стремящийся подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой — того, что и сам хаос образован броуновским движением не понимающих друг друга и накладывающихся друг на друга прозрачных порядков.

Совершенно новый поворот эта же коллизия приобретает в романе «Кысь», начатом еще в 1986-м, но законченном и опубликованном через 14 лет — в 2000 году. Многим, писавшим о «Кыси», вспомнилась формула «энциклопедия русской жизни» и не только потому, что главы романа обозначены буквами старорусской азбуки, но и потому, что, как сформулировал Борис Парамонов, «Татьяна Толстая написала — создала — самую настоящую модель русской истории и культуры. Работающую модель. Микрокосм»<sup>1</sup>.

Впрочем, далеко не у всех книга Толстой вызвала аналогичный энтузиазм. Андрей Немзер наиболее отчетливо выразил точку зрения оппонентов «Кыси» в своей рецензии, увидев в романе только коктейль из «мастеровитой имитации Ремизова и Замятина», перепевов Стругацких, «сорокинского смакования мерзостей» и газетного «стеба»<sup>2</sup>. А К. Степанян, противопоставляя «Кысь» рассказам Толстой, утверждает, что в романе «точка зрения автора переместилась: она стала наблюдать своих героев снаружи, они стали для нее объектом, объектом иронии. Отсюда и «головное» построение ее антиутопии (и по замыслу, и по структуре), и холодная издевка над узнаваемыми или типизированными личностями, ситуациями, образами отечественной истории, и бесцветный, лишь иногда сверкающий блестками-напоминаниями о прошлом великолепии, язык»<sup>3</sup>.

Почему же книга Толстой вызвала столь противоречивые реакции?

Причина видится в том, что «Кысь», несмотря на броскую цитатность, *деконструирует центральный миф русской культурной*

<sup>1</sup> Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // См.: <http://www.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm>

<sup>2</sup> Немзер А. Азбука как азбука: Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратинов // См.: <http://www.guelman.ru/slava/kis/nemzer.htm>

<sup>3</sup> Степанян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. — 2001. — № 3. — С. 217.

традиции — ожидание от книги (а шире: культуры) высшего и спасительного знания о жизни. Однако в отличие от иных оппонентов «литературоцентризма», Толстая далека от цинического восторга разрушения: для нее (и ее героя) то, что неуклюже называется «литературоцентризмом», составляет смысл, радость и неотъемлемую красоту существования. Испытание этой идеи не может не быть мучительно драматичным.

В «Кыси» разворачивается та же, что и в рассказах Толстой, трансформация авторитетных мифов культуры в сказочную игру с этими мифами. Ту острающую роль, которую в рассказах играло детское сознание, в романе сыграл некий Взрыв — всех (или почти всех) превративший в детей, отбросив в первобытное состояние (в романе буквально недавно было заново изобретено колесо). Именно Взрыв создает мотивировку, позволяющую всю прошлую, настоящую и, возможно, будущую историю, культуру и литературу России представить как *одномоментно существующие* в едином, постисторическом пространстве — после катастрофы, уничтожившей всю предыдущую цивилизацию и оставившей одни Последствия. С другой стороны, сами эти Последствия выглядят не столько страшно, сколько баснословно, точнее, *сказочно*: летающие зайцы и курицы, ядовитые яйца, охота на мышей и неведомых агнцев, кошачьи когти у Главного Санитара и его семейства, женитьба героя на принцессе, оказавшейся оборотнем, присутствие на заднем плане страшной и невидимой Кыси, а главное — сказочная интонация повествования; все это представляет собой масштабную экспликацию сказочных мотивов, знакомых по новеллистике Толстой.

Однако в отличие от рассказов, в центре которых всегда невидимо возвышалась фигура творца — сочинителя реальностей, «Кысь» помещает в центр сюжета Бенедикта, *абсолютного читателя*, с равным пылом поглощающего все подряд, от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от Пастернака до «Таблиц Брандеса». Этот сдвиг очень показателен, поскольку Толстую интересует именно *воздействие* Слова на «малых сих». Спасает ли Слово — а шире: культура и ее мифы — или только соблазняет и обманывает? Любовь к Словоу, к букве — напоминающая безусловно о гоголевском Башмачкине — приводит героя «Кыси», переписчика Бенедикта, к Санитарам, главным гонителям книги, делает его пособником тестя Главного Санитара, захватывающего место Набольшего Мурзы, но неясно, отдает ли себе Бенедикт отчет в том, во что он впутался: начав *читать*, он вполуха слышит и вполглаза видит все, что не принадлежит пространству печатного слова. И при этом ни в библиотеке, ни во власти не находит бедняга высшей истины, а проще — смысла, а лишь умножает ощущение пустоты и бессмыслицы, лишь нагружает душу тягостным знанием об *отсутствии*: «Внутри — смотри, — и внутри нет его

[слова, смысла], — уже всего вывернуло наизнанку, нет там ничего! Кишки одни! Голодно мне! Мука мне!»

Толстая не прогнозирует будущее (поэтому «Кысь» никакая не антиутопия), а блистательно передает *сегодняшний кризис языка*, — посткоммунистический распад иерархических отношений в культуре, когда культурные порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, скрытые внутри антисоветские культурные иерархии. В сознании героя романа Бенедикта нет *истории*, а оттого все есть последняя новинка. Недаром, кстати, у Толстой едят мышей, приговаривая «мышь — наше богатство», «мышь — наша опора». Она-то, филолог-классик по образованию, знает, что в античной мифологии мышь была символом забвения, и все, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти.

Тема забвения как формы культурной преемственности уже возникала в русском постмодернизме в самом начале исторического цикла, в конце 1960 — начале 1970-х годов, в «Пушкинском доме» Битова и в «Школе для дураков» Саши Соколова. Но Толстая впервые придает этой теме такое *веселое* звучание.

Так, Бенедикт расставляет книги в библиотеке своего тестя по смешному ассоциативному принципу, который по идее ничем не хуже и не лучше принципа алфавитного и с той же мерой условности имитирует способность охватить необъятную пестроту всего и вся:

Маринина, «Маринады и соления», «Художники-маринисты», «Маринетти — идеолог фашизма», «Инструментальный падеж в марийском языке». Или: «Гамлет — Принц датский», «Ташкент — город хлебный», «Хлеб — имя существительное», «Уренгой — земля юности», «Козодой — птица вешняя», «Уругвай — древняя страна», «Кустанай — край степной», «Чесотка — болезнь грязных рук».

Примитивное, но взыскующее истины сознание Бенедикта обнаруживает способность *остранять* известное, открывая поистине бездонную глубину в банальном. «Погиб колобок. Веселый такой колобок. Все песенки пел. Жизни радовался. И вот — не стало его. За что?» — вопрошает Бенедикт, дочитав сказку, и мы не знаем, смеяться ли над идиотом или вместе с ним увидеть в детском сюжете всеобъемлющую метафору жизни и смерти человеческой.

Но этот же хаос псевдоорганизации представляет собой и максимальное выражение «литературоцентризма», когда литература образует *материал* и *материю* существования.

«Кысь» местами действительно уморительна именно благодаря разрывам в культурной памяти — фиксируемым нами, не героем. Но эта веселость наводит на крамольную мысль о *продуктивности* забвения. В этом смысле Толстая создает русский вариант деконструкции, переводит (ясное дело, не специально; ее неприязнь к

постструктурализму хорошо известна) Деррида на звучный язык русского сказа и русской сказки. В сущности, так всегда Россия усваивала западные абстракции, находя для них эмоциональные и эстетические эквиваленты, которые оказывались одновременно формой диалога и критики авторитетных концепций.

Парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейшей литературной читатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют *всю* мировую литературу — весь *логос*), а с другой стороны, роскошным квази-простонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью — он тем не менее оказывается блистательно острой книгой о *культурной немоте* и о *слове*, немотой и забвением рожденном:

Как же нет? А чем же ты говоришь, чем плачешь, каким словами боишься, какими кричишь во сне... Вот же оно, слово, — не узнал? — вот же оно корячится в тебе, свелся вон! Это оно! Это твое! Так из дерева, из камня, из коряги свелится, тшится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и нык, — извивающийся обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри.

Это слово есть *след* существующей культуры: непонимание Бенедиктом того, что он читает, и в то же время его жажда подражать и повторять то, что он прочитал, его нелепые потуги *жить по книге* и трагикомические результаты этих попыток, его фатальное непонимание Прежних (ничуть не проходящее и после того, как им прочитана вся библиотека тества) — все это знаки забвения, но одновременно и того, что Деррида называет *differance* — различАние (или различие — в другом переводе). Эта центральная (и почти неуловимая) категория философии Деррида определяет принципиальное исчезновение трансцендентального «означаемого», или же — высшего знания, объективной истины, главной правды о мире, и более того — первоначала, реального объекта. Все движение культуры создается игрой *означающих* — слов, букв, знаков, символов. И именно непонимание, забвение и смещение прежних смыслов создает след и различание, без которого нет движения культуры. Особенность русской культуры, не Толстой первой замеченная, но ею остро прочувствованная, состоит в том, что *след* в ней всегда стремится начисто *стереть* предыдущий знак и начертать что-то новое, по смыслу противоположное, поверх чего будет нарисовано еще что-то и еще, и еще...

Вот почему у Толстой власть какого-нибудь очередного Набольшего Мурзы есть в первую очередь трансформация авторитета «властителя дум», написавшего *все книги на свете*. Но эта власть алогичным образом одновременно предполагает тотальный запрет на книги. Вот почему любовь к чтению приводит Бенедикта в ряды инквизиторов, наказывающих и убивающих за книги. А за

хват власти тестем Кудеяр Кудеярычем (любителем и знатоком книг) ведет к изгнанию Бенедикта из терема-библиотеки и «репрессиям» против Прежних, хранителей огня не только в переносном, но и в самом что ни на есть буквальном смысле... Эта логика ведет к кульминации романа Толстой, когда Бенедикта, начитавшегося книгой, ошалевшего от них, но так и не нашедшего среди них «главную-то, где сказано, как жить», вдруг называют Кысью: «А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть... А ты в воду-то посмотришь, в воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты кысь-то и есть... Бояться-то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои...»

Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь!, а когтем главную жилочку нащупает и перервет, а весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят; сами спят, а сами ходят.

Б. Парамонов высказал предположение, что кысь, перекусы-вающая «главную жилочку» и превращающая человека в «сомиамбулу в тумане», — это метафора России и русской судьбы. Но — добавим — и русской замороженности словом, книгой, идеей — причем не рациональной, а поэтической, обязательно не от мира сего! И о чем же еще вся русская литература, как не о Руси, не о ее загадке? Русь — Кысь — это и есть «трансцендентальное означаемое» русской культуры. Но его-то и нет. Его всегда нет, и всегда нет слова для того, чтобы назвать его, а вместе с ним ухватить высший смысл существования, а один только «мык и нык», чтобы сказать о нем. Точнее, Русь каждый раз создается заново из слов и знаков, из «означающих», всегда немолствующих, всегда мучительно неадекватных страшной «неведомой зверушке». Смысл этой аллегории (барочной, без сомнения) очевиден: Русь — Кысь рождается из умножения непонимания/забвения на прошлые слова, письмена, традиции и мифы.

Превращение русского мальчика, жадного читателя, ищущего в книжке высшее знание, в страшную Кысь, смертоносную и невидимую, и есть знак трансформации «мыка», следа забытых смыслов и значений, в новое слово, в знак разрешения немоты. Разрешения трагического во всех отношениях. Однако Толстая не решается додумать эту мысль до конца. Где-то в середине романа противоречие между лирической (авторской) экзистенциальной зависимостью от Слова и насмешливым отношением к «литературоцентристской» мифологии становится неразрешимым — в результате возникает пробуксовка сюжетного движения. Патетический финал романа с вознесением Прежних и попыткой приподнять Бенедикта до статуса хранителя памяти возникает внезапно, ниоткуда, а точнее — из желания разрубить гордиев узел неразре-

шимых противоречий. Однако весь роман Толстой противоречит этому финалу, ибо доказывает, что забвение и непонимание, превращающие великие мифы в забавные и абсурдные сказки, есть единственный путь движения культуры — убийственный для тех, кто сохраняет память, но, увы, неизбежный для обновления, т. е. жизни, культуры.

Каково же место романа Толстой в культурном контексте русского постмодернизма? Читательская популярность «Кыси» (к 2002 году было продано 80000 экземпляров) ставит книгу Толстой рядом с бестселлерами Пелевина и Б. Акунина. Таким образом, «Кысь» может быть понята как одна из удачных попыток русского постмодернизма перекрыть разрыв между массовой и «высокой» литературой — задача, которая в западном постмодернизме была осознана как таковая еще в конце 1960-х (Л. Фидлер), а практически решалась главным образом в 1980-е годы (У. Эко, М. Павич в литературе, К. Тарантино в кинематографе). Сказочность «Кыси» в таком контексте выступает в качестве кода, резонирующего с устойчивыми архетипами российской культуры.

Однако важно и то, что Толстая начинала как наиболее *модернистский* из русских писателей необарокко — недаром она не раз говорила и писала о внутренней близости к модернизму 1920-х годов. Надо сказать, что и в рассказах Толстая не скрывала иронии над модернистской мифологией культуры, однако в «Кыси» мягкая ирония перешла в жесткую, хотя и не вполне последовательную, деконструкцию модернистского мифа. Иными словами, роман Толстой радикально сдвигает координаты русского необарокко в целом. Присущий русскому необарокко начальный баланс между модернизмом и постмодернизмом в «Кыси» ощутимо нарушен: строго говоря, сюжет романа можно прочитать как *историю о неприложимости модернистской мифологии культуры к пост-историческому (после Взрыва) состоянию и об опасности как подобных проекций, так и вытекающих из них реформаторских проектов*. «Кысь» поэтому завершает историю необарокко как переходной формы между модернизмом и постмодернизмом и начинает историю собственно *постмодернистского необарокко* в русской литературе как течения, сосредоточенного прежде всего на парадоксах функционирования, стирания и различания культурных знаков и дискурсов. Понятый как форма культурной рефлексии, роман Толстой приводит к восприятию постмодернизма как повторяющегося и непреодолимого состояния, в высшей степени органического для русской культурной истории. А с другой стороны, создавая художественную модель современной русской постмодернистской эклектики, Татьяна Толстая убеждает в том, что эта модель — несмотря на внешнее сходство с западными образцами — отличается от них полным отсутствием соответствующей культурной среды: сквозь призму «Кыси» видно, что

русский постмодернизм развивается не только вне постмодерности, но и вне модерности, тщетно пытаясь заполнить социокультурные зияния усилиями Слова, шитьем художественных иллюзий.

## 2.2. Постмодернистский квазиноторизм

(В. ПЬЕЦУХ, ВИК. ЕРОФЕЕВ, В. ШАРОВ)

История и в особенности русская история XX века стала объектом художественной игры в произведениях многих авторов постмодернистской ориентации. Достаточно назвать рассказы и романы Виктора Ерофеева и Вячеслава Пьецуха, «Капитана Дикштейна» Михаила Кураева, исторические фантазмагии Владимира Шарова, Валерия Залотухи («Великий поход за освобождение Индии»), Дмитрия Липскерова («Сорок лет Чанчжоз»), Юрия Буйды («Ермо», «Борис и Глеб»). Даже при самом поверхностном взгляде на эти произведения бросается в глаза их отличие от прозы «шестидесятников», также напряженно работавших с мифологиями и идеологиями истории (фактически вся проза Ю. Алешковского, «Чонкин» В. Войновича, «Остров Крым» В. Аксенова, многие главы «Сандро из Чегема» Ф. Искандера). «Шестидесятники» обыгрывали главным образом мифы советской истории и историографии, но, раскрывая их абсурдность, они, как правило, исходили из предпосылки о том, что ложные советские мифы исказили «нормальную», «правдивую» историю, запечатленную тем не менее народным преданием, анекдотом, памятью конкретных людей (т. е., заметим в скобках, заведомо недостоверными источниками). Что же касается авторов «новой волны», то они либо ищут родство советских исторических мифов с любыми и всякими попытками упорядочить историю всегда, во все времена, либо вообще выходят за пределы «советского мира», исследуя вопрос об абсурдности истории и исторического сознания вообще и о возможности (точнее, невозможности) «исторической правды» как таковой.

В рассказах и романах *Вячеслава Пьецуха* (р. 1946) советская история, несмотря на все ее чудовищные жестокости и катастрофы, не рисуется как нечто исключительное для России. В рассказе «Трое под яблоней» один из «обломков империи», чудом уцелевший между жерновами истории, говорит:

«В том-то вся и вещь, что никогда, Степан, по-твоему не было и не будет. — У нас еще при Николае Кровавом общественное было выше личного. Про борьбу Ивана Грозного с врагами народа я даже не заикаюсь. И насчет сплошной коллективизации при Михаиле Романове промолчу».

По Пьецуху, русская история всегда была так же прочно замешана на абсурде, как и советская; и, следовательно, русская литературная классика ничего не «отражала», а именно *моделировала*, непрерывно сочиняла идеальный план жизни. *Формой иронической, заведомо условного, компромисса между литературной традицией, историческим прошлым и настоящим становится у Пьецуха категория «национального характера»* — это его моделирует литература, это он объединяет настоящее и прошлое. Но при этом, низменно говоря о России, об абсурдности русской жизни и российской истории, Пьецух создает настолько универсальный контекст, что *«русский национальный абсурд» в его рассказах выглядит как черта всеобщая, бытийная и вневременная.*

Весьма показателен в этом плане рассказ **«Центрально-Ермолаевская война»**, казалось бы, и сосредоточенный на художественном исследовании проблемы «национального характера» и специфики русской жизни. Незатейливая фабула рассказа, описывающего затяжную вражду между парнями двух соседствующих среднерусских деревень, обманчива: буквально с первых строк рассказа, с зачина, задается универсальный масштаб мирообраза, в котором собственно «Центрально-Ермолаевская война» — лишь произвольно выбранная точка истории, ничем не менее и не более значимая, чем любая другая. «Композиционность» русской души, как полагает рассказчик, в том и состоит, что в ней вполне равноправное место занимают Отечественная война 1812 года, бессмысленная домашняя операция, ссора с женой и новая религия; найдется место и для Центрально-Ермолаевской войны. История «Центрально-Ермолаевской войны» пронизана ассоциациями, придающими ей вполне универсальное значение. Внутри этой истории непротиворечиво сплетаются сразу несколько культурных языков. Одним из важнейших жанровых «прототипов» этого рассказа становится традиция древнерусской воинской повести: недаром сама эта склока неоднократно именуется «междоусобицей», ведется четкая хронология событий, среди которых особенно подробно описано «Ермолаевское сражение» и ...солнечное затмение («последнее в двадцатом столетии», — подчеркивает повествователь), оказавшее решающее влияние на исход междоусобицы (этот мотив прямо напоминает о «Слове о полку Игореве» и «Задонщине»). «Память жанра» древнерусской воинской повести в известной степени осознается и персонажами рассказа — правда, для них она опосредована советским дискурсом и, в первую очередь, фильмом Эйзенштейна «Александр Невский». Советскими фильмами «про войну» безусловно вдохновлено забрасывание вражеского клуба «бутылками с зажигательной смесью», а также допрос «пленного» зоотехника Аблязова, во время которого добродушный папа Карло играет роль жестокого дознавателя, а похмельный зоотехник Аблязов вынужден принять на себя роль героиче-



ского партизана. Те же самые персонажи принимают участие в постановке «пьесы» «Самолечение приводит к беде», сочиненной и режиссируемой фельдшером Серебряковым. Фельдшер с фамилией чеховского героя (что, по-видимому, должно обозначать его интеллигентскую генеалогию), ставящий пьесу собственного сочинения силами деревенской молодежи, — типичное клише «соцреализма с человеческим лицом» (и чуть ли не пародия на Сашу Зеленина из «Коллег» Аксенова). Но сама — подробно описанная — пьеса иронически возрождает другую культурную традицию: классицистскую. Героев этой поучительной драмы соответственно зовут Ветрогонов и Правдин, а в кульминационный момент должен звучать Голос Разума...

Интересно, что все эти культурные языки восходят к высоко иерархизированным художественным системам, основанным на концепциях общеобязательного Порядка и вытекающих из него Правил Жизни — этим, возможно, объяснимы взаимные переходы их кодов. Но языки этих литературных форм накладываются на совершенно абсурдные — бессмысленные, алогичные, разрушительные — события. Точнее, абсурдный сюжет Центральнo-Ермолаевской войны, начавшейся на пустом месте и закончившейся по причине солнечного затмения, как раз и рождается в точке пересечения этих литературных традиций.

Причем все участники этих событий строго следуют литературным Правилам Жизни: Петр Ермолаев играет Правдина и в пылу битвы произносит слова Александра Невского, он же во время солнечного затмения выглядит «до страшного похожим на жреца, который готовится к общению с небесами»; пророчище «Папа Карло» также ассоциируется с ролью резонера.

Сочетание «правильных» установок с абсурдными деяниями парадоксальным образом порождает ощущение предельной полноты жизни (и это, кстати, характерно для других рассказов Пещуха):

На обратном пути ермолаевские пели песни, а их вождь время от времени выкрикивал навстречу ветру следующие слова:

— Вот это жизнь, а, ребята?! Вот это, я понимаю, жизнь!

Ощущение полноты жизни, овладевающее персонажами рассказа, заставляет понять *историческую ценность абсурда*. Универсалистский контекст рассказа другого масштаба и не предполагает. Абсурд, с одной стороны, предстает как форма свободы и именно поэтому наиболее полного осуществления жизненных сил — свободы от разнообразных, всегда ограниченных, порядков, продиктованных культурой и историей. На фоне абсурдной и разрушительной «полноты жизни» сами культурные порядки — от средневековой героики до соцреалистического канона — предстают заведомо неосуществимыми утопиями, разнообразными языко-

выми оболочками *нормального* человеческого абсурда. Универсальность описания междоусобицы образца 1981 года убеждает в том, что и все иные русские усобицы, допустим, во времена князя Игоря или Александра Невского, протекали точно так же, как и Центрально-Ермолаевская война: «Просто какой-то основной закон нашей жизни строит универсальные характеры, чрезмерно богатые судьбы и разные причудливые происшествия, от которых так и тянет ордынским духом». Впоследствии в романе «**Роммат (романтический материализм)**» Пьецух эту гипотезу превратит в фундамент художественной концепции — и декабрьское восстание 1825 года опишет совершенно в духе «Центрально-Ермолаевской войны», как шалость жадных до жизни молодых русских людей. Национальный характер в этом плане предстает как некий «черный ящик», на входе которого находятся упорядоченные культурой «правила жизни», а на выходе — абсурдные последствия, сплошные руины всяческой упорядоченности.

Абсурдность фиксирует разрыв целостности исторического процесса: причинно-следственные связи теряют свою силу. Но постоянство «национального характера» предлагает парадоксальную целостность — через абсурд. Понимание истории как глобального текста, единство которого определяется его абсурдностью, внятно ощущается и в новеллистике *Виктора Ерофеева* (р. 1947). Недаром его любимый повествовательный прием — это своеобразный *межвременной сказ, соединяющий воедино речения разных эпох, сплетающий перифразы классических текстов с пародиями на текущую беллетристику, накладывающий натуралистические детали на изощренные литературные центоны*. Ярчайшие примеры такого межвременного сказа можно найти в рассказе «Попугайчик».

«**Попугайчик**» — это письмо палача, написанное отцу замученного мальчика, вся вина которого состояла в том, что он попытался воскресить умершего попугайчика — «принудить птицу к противуестественному полету». И хотя стилистика этого письма отсылает к XVI—XVII векам, эпохе дыбы, «слова и дела», Ерофеев сознательно нарушает единство времени. В речи палача то и дело звучат такие остросовременные обороты, как «превентивное» ущемление мошонки, «применил профилактику», «не наш человек», «выставить нас перед миром в глупом неправильном свете». А в финале рассказа в пейзаже старой Москвы вдруг обнаруживаются «гудки паровозов» и университет. Эти анахронизмы, разумеется, намеренны: Ерофеева интересует не конкретный палач, а архетип русского палачества, в его неизменных — надвременных — чертах.

Палач у Ерофеева абсолютно уверен в своем достоинстве и высоком профессионализме («пытали и мучили мы вашего сына Ермолая Спиридоновича с пристрастием, иначе не можем, не

научены»<sup>1</sup>). Главным в палаческом сознании оказывается твердое знание нормы. И вся деятельность палача, страшные детали которой придают особую убедительность его назидательным рацеям, продиктована пафосом охраны Нормы от «чуждых» влияний. Свой общественный и личный долг палач видит в том, чтобы разгадать в зародыше потенциальное нарушение Нормы, разыскать символ, сокрытый за любым нетривиальным поступком — вроде принуждения дохлого попугайчика «к противуестественному полету». Разумеется, такая логика предполагает потенциальную виновность всех без исключения — вне подозрений лишь сам палач, несущий тяжкое бремя ответственности за Норму народной жизни.

Парадоксально не только сочетание садизма и пафоса Нормы. Парадоксальна прежде всего трансформация самой категории нормы. И дело тут даже не в рассуждениях палача о «великой страсти человека к мучительству» и о том, что «человек всех и все продаст... только к нему подступись не спеша, не спутни, дай только время!» Гораздо существенней стилистическая пластика сказа. Так, не случайно пыточная «терминология» и советские бюрократические клише легко переходят у героя-рассказчика «Попугайчика» в народно-поэтическую лексику и стилистику:

«И ударил я сынка твоего кареглазого прямо в зубы от всей души, оттого что тоскливо стало, применил профилактику, а кулак у меня... ну, да вы, Ермолаич, знаете. Так и брызнули зубки его в различные стороны, словно жемчуг с порвавшейся нити, — так и брызнули, покатались».

«Как пришли мы с Ермолаем Спиридонычем к общему мнению, так и обнялись на радостях: конец, говорю, делу венец, не сите, молодцы, нам яств и вина, мы отпразднуем! И несут нам молодцы белорыбицу, поросят и барашков несут, суфле разные и вино, что зовется игриво молоком Богородицы. Закусили и точим балясы...»

В сращениях дыбы и фольклорной поэтики нет никакого насилия, переходы максимально органичны — и это страшнее всего. Вик. Ерофеев обнажает «иронию символов» (Р. Барт): то, что кажется нормой, укорененной в культуре и в истории, открыто для любой патологии, любого зверства. Более того, не знающее сомнений утверждение Нормы, в том числе и культурной (недаром палач постоянно апеллирует к авторитету «культуры мировой»), оборачивается торжеством патологии, пытки, мучительства.

Сказ характерен для многих рассказов Ерофеева (помимо «Попугайчика» и «Письма к матери» стоит упомянуть «Жизнь с идиотом», «Бердяева», «Девушку и смерть», «Как мы зарезали француза», а также его роман «Russkaja красавица»). Максимально вы-

<sup>1</sup> Все цитаты из прозы Вик. Ерофеева приводятся по изданию: *Ерофеев Вик.* Сочинения: В 3 т. — М., 1995.

явленный через сказ, голос повествователя на самом деле ему не принадлежит, он лишь проекция многочисленных и разноуровневых историко-культурных языков. Но взаимное столкновение этих языков, осколков когда-то самодостаточных культурных миров порождает фигуру пустоты, поглощающую и субъекта, и культурные языки, и саму историю как совокупность всех этих факторов. Синонимом этой фигуры пустоты становится у Ерофеева тема смерти и/или безумия. Именно смерть оказывается моментом единения палача и мученика в «Попугайчике». А в рассказе «Девушка и смерть» перед нами монолог человека, осознавшего смерть как шикарную мистерию единения и потому совершающего бессмысленное убийство ради экзистенциального самоосуществления. Аналогичным образом в «Жизни с идиотом» именно убийство жены окончательно отождествляет интеллигента-новостователя с идиотом (он же насильник, он же убийца, он же возлюбленный, он же Ленин): в финале рассказа интеллигент, приговоренный к жизни с идиотом, находит себя самого в одном из безумцев, которого он чуть было не выбрал себе в наказание в начале рассказа.

В такой картине мира единственно несомненной, устойчивой позицией оказывается позиция страдания, боли. Но характерно, что у Ерофеева роль мученика, как правило, отдается ребенку, традиционно воплощающему бесконечность обновления жизни. Таков «попугайчик» — Ермолай Спиридонич, таков мальчик из рассказа «Галоши». Ребенок у Ерофеева оказывается объектом приложения вселенской злобы — и потому мучеником, и потому святым. Соответственно, слезинка ребенка становится неизменным условием движения истории.

Сквозь сюжетно-стилистические диссонансы прозы Вик. Ерофеева просвечивает устойчивая мифологема жертвоприношения. Но, как и в «Москве — Петушках», жертвоприношение не служит здесь обновлению бытия, не предполагает воскрешения. История у Ерофеева движется в бесконечном самоуничтожении, самоотрицании всех составляющих ее живых элементов, но лишь за счет исполнения этой функции история продолжает существовать.

В прозе Вячеслава Пьецуха и Виктора Ерофеева история, безусловно, лишена ореола «объективности». Она релятивна и патологична, она рождается из культурных мифов и травестирующих эти мифы анекдотов, она бессмысленна и бесконечна, она саморазрушительна и вечна... И у Пьецуха, и у Вик. Ерофеева история разворачивается в безвремяе, и этим не в последнюю очередь объясняется то, что взаимодействие разнородных культурных языков и символов в их текстах выражается через мотивы разрушения, обесмысливания, смерти. Следующим шагом в развитии исторического сознания русского постмодернизма вполне логично становится восприятие истории как пустоты, заполняемой раз-

народными представлениями об истории. Эти представления также носят мифологический характер, но это мифы, знающие о своей созданности, о своей, так сказать, литературной (а не божественной) природе. Мы получаем возможность увидеть, как они, эти мифы, на наших глазах сочиняются — для того, чтобы немедленно сбываться. Ярким примером такой художественной стратегии становится проза *Владимира Шарова* (р. 1950) — автора таких романов, как «След в след» (1989), «Репетиции» (1991), «До и во время» (1993), «Мне ли не пожалеть» (1995), «Старая девочка» (1998), «Воскрешение Лазаря» (2001).

Каждый из этих романов предлагает совершенно фантазмагорические версии русской истории при ощущении полной фактографической достоверности этих интерпретаций. Наиболее показателен его роман «До и во время», вызвавший скандальный резонанс<sup>1</sup>. Это роман о трех жизнях известной французской писательницы Жермены де Сталь, бежавшей от Наполеона и посещавшей Россию, где она была очень популярна. По Шарову, мадам де Сталь умела магическим образом возрождать самое себя (нечто подобное встречалось в «Средстве Макропулоса» К. Чапека). Одновременно история самовоскрешающейся мадам де Сталь становится историей русской революции (и революции вообще), в которой естественным образом участвуют русский философ-утолист Николай Федоров, Лев Толстой, Достоевский, композитор Александр Скрябин и, конечно, Сталин, Ленин, Троцкий. Все они связаны между собой отношениями с де Сталь, непосредственно влияющей на ход русской истории (так, Сталин — ее сын, взявший себе псевдоним по фамилии матери, и одновременно ее любовник в следующей жизни). Заканчивается вся эта феерия происходящим в неопределенном настоящем (ориентировочно в конце 1960-х годов) всемирным потопом, причем ковчегом оказывается геронтологическое отделение Московской психиатрической больницы, где и спасаются мадам де Сталь и Николай Федоров, их сыновья и ученики, а также герой-повествователь. Это, разумеется, самое беглое изложение фабулы «До и во время». Но сочетание этой фантазмагорической фабулы с серьезностью тона, отсутствием даже малейшей дистанцированности автора от героя-рассказчика, в свою очередь так же без дистанции передающего рассказы других персонажей, порождает псевдодокументальный эффект: фантастическое не удивляет, условность никак не маркирована, ее, кажется, и нет совсем.

<sup>1</sup> После публикации в «Новом мире» (1993. — № 3, 4) сотрудники отдела критики журнала Ирина Роднянская и Сергей Костырко опубликовали в одном из следующих номеров (№ 6 — под заголовком «Сор из избы») свои внутренние рецензии, выражающие резкое несогласие с публикацией романа Шарова, который они охарактеризовали как искажающий историю и почти порнографический в своем потворстве низким вкусам.

В романе Шарова нет места противопоставлению фиктивной мифологии истории некоей «исторической правде». В сущности, *все персонажи романа Шарова заняты тем, что пытаются создать мифологию текущей истории*, которая была бы наиболее адекватна Божьему замыслу, потому что именно таким образом, как полагают они, можно обрести власть. Так у Шарова поступают Федоров, Скрябин, Ленин, Сталин. Но не мадам де Сталь.

Она с самого первого своего появления в романе без всякого интеллектуального усилия порождает вокруг себя мифологические ситуации. Недаром, когда крестьяне встречают ее, спящую в стеклянном паланкине, то принимают за Богородицу; несколько ранее Ифраимов, один из повествователей, говорит о том, что мадам де Сталь «была задумана совсем для другого времени, что Господь изначально предназначал ей быть Евой». Еще до того, как повествователь узнает о де Сталь, он любуется незнакомыми стариком и старухой (Федоровым и де Сталь), поражаясь тому, как «все вокруг этой пары начинало жить и жило». Этот мотив и потом не раз повторится: «жизни в ней было столько, что она сама ее рождала, и это то же, как и с хлебами, — ее было больше и больше», она «привыкла, что именно она — демиург мира, который ее окружал». Показательно, что среди героев-мифотворцев, озабоченных проблемой воскресения мертвых, лишь де Сталь не один раз воскрешает мертвых *практически* — согревая их теплом своего тела: сначала так она возвращает к жизни Сталина, потом стариков из больничного отделения. Сексуальность — вот в чем выражается витальная энергия де Сталь. «У нее вообще был удивительный дар любви», — констатирует рассказчик. И дело даже не в том, что ее лоно в буквальном смысле предстает как источник власти, и политической, и мифологической; важнее то, что через сексуальность де Сталь реализует себя в истории, превращая революцию в воплощение своего дара любви:

...Всех их, отчаянных и выдержанных, бесшабашных и расчетливых, и тех, кто просто хотел покрасоваться, всех их она любила до дрожи в ногах, до судорог и спазмов. Дело в том, что многие, очень многие из них были ее любовниками, и ни одного из тех, кого она любила и кто любил ее, она не забыла, не вычеркнула из своей памяти.

Именно дар любви и возвышает грешную де Сталь над Богом, по логике романа, циничным, уставшим и давно уже равнодушным к отдельной человеческой жизни.

Противопоставление власти Бога дарующей власть, но безвластной де Сталь, весьма многозначительно. Если Бог манифестирует традиционную мифологическую иерархию, распространяющуюся на историю, — то мифологическая жизненная энергия де Сталь, воплощенная через женскую сексуальность, принципиально не-

иерархична. Если все герои романа пытаются разгадать, кого выбрал Бог, то де Сталь любит *не выбирая*: молодых красавцев и дряхлых стариков, но каждый раз с божественной властью даруя любимым силу жизни.

Сексуальность де Сталь воплощает безвластную, иерархически не структурированную, но все-таки власть над жизнью, а точнее, власть жизни. Именно она становится основой авторского мифа русской истории, который Шаров создает, как бы соревнуясь со своими персонажами. Сама попытка создавать миф истории, понимая условность и фиктивность такого рода конструкций, весьма показательна: *пройдя путь деконструкции мифологий истории, Шаров убеждается, что создание таких мифологий — как бы ни были они нелепы и фантастичны — есть единственный способ существования личности в истории, и что история и есть сложное переплетение порождающих друг друга и спорящих друг с другом мифологий истории*. Причем сложная повествовательная организация помещает все это переплетение мотивов в сознание ничем не выдающегося Ифраимова, в свою очередь передающего обретенное им знание Алеше, лирическому герою-рассказчику. Да и главный персонаж романа, центральный объект повествования — мадам де Сталь, является таковой именно потому, что к ней все имеет самое прямое отношение.

Как ни странно, такая художественная структура предполагает полемику с характерной для постмодернизма философией истории. Постмодернистское видение истории зиждется на представлении о том, что история есть огромный незавершенный текст, который пишется по культурным моделям данной эпохи. При этом субъект неизбежно «децентрализуется» (по выражению Мишеля Фуко) — люди подчиняются власти «ничейных» дискурсов — культурных языков, которые и формируют сюжет истории<sup>1</sup>. Демонстрацию этого принципа мы наблюдали на рассказах Пьецуха и Ерофеева. Однако, по логике романа Шарова, для формирования истории существенными оказываются не только безличные дискурсы, но и личности — как авторы-сочинители и персонажи мифоподобных дискурсов.

Можно предположить, что в *романе (романах) Шарова постмодернистская философия истории, децентрализирующая субъекта, поворачивается к конкретному человеческому сознанию, ищет возможность для своего воплощения через индивидуальную психологию*. Такова, безусловно, тенденция, Шаровым выраженная. Хотя было бы преувеличением сказать, что он ее воплотил в полной мере. У Шарова образ человека лишен пластического объема — он существует лишь как сознание, причем не слишком индивидуаль-

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Hutcheon Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. — New York; London, 1988.*

ное, но именно поэтому легко перетекающее в сознания других персонажей и повествователей. Но если задуматься о том, куда ведет эта тенденция, то окажется, что ее реализация невозможна без синтеза постмодернистской эстетики с опытом старого реализма, с его техникой «диалектики души», с его игрой «характера и обстоятельств». Таким образом, внутри постмодернизма возникает тенденция, направленная на поиски диалога с реалистической традицией. Аналогичная тенденция возникает в стане «реалистов», ищущих способы модернизировать наследие XIX века. Встреча двух этих тенденций приводит к формированию «постреализма» — гибридного направления, о котором речь пойдет далее.

### 2.3. Евгений Попов

«Разор» — тотальное и, главное, давно привычное разрушение всех реальных понятий и отношений — вот центральная тема прозы Евг. Попова (р. 1946). На фоне разора ясно видна симулятивность всех категорий реальности, в которой существуют и герои, и повествователь, а в ряде текстов Попова — и сам «автор», сочиняющий данный текст (см., например, рассказы «На кол», «Недостижимость блискоучего идеала», «В скрадке»). В «плане содержания» это качество проявляется в том, как легко перетекают друг в друга счастье и беда, фарс и трагедия, драма и водевиль, злоба и нежность. Все объяснимо состоянием полной экзистенциальной невесомости, о котором, собственно, и написаны такие рассказы Попова, как «Нет, не о том», «Щигля», «Светлый путь», «Как съели петуха», «Барабанщик и его жена, барабанщица», «Тетя Муся и дядя Лева», «Зеленый массив» и многие другие.

Если искать традицию, к которой восходит поэтика Попова, то это, скорее всего, традиция русского балагурства. Вот что пишет о ней Д. С. Лихачев:

«“Смеховая работа” имеет и свою инерцию. Смелющийся не склонен останавливаться в своем смехе. Характерна в этом отношении типично русская форма смеха — балагурство. <...> Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т. д. <...> Стремление к непрерывности характеризует не только “смеховую работу” балагура, но и автора смеховых произведений. Автор строит свое произведение как непрекращающееся опрокидывание в смеховой мир всего сущего, как непрерывное смеховое дублирование происходящего, описываемого, рассказываемого»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — С. 21, 36, 37.



Разумеется, Попов довольно глубоко трансформирует эту традицию: у него инерция «смеховой работы» проявляется именно в том, что симуляция обнаруживается не только в социуме, повседневности, соцреализме, но и в смерти, и в творчестве, и в реальности письма. Причем, в силу непрерывности смехового процесса, *повествователь Попова одновременно выдает (или силится выдать) симулятивное за настоящее, подлинное, серьезно-трагическое*. И если стилевая игра балагурства, по Лихачеву, формирует поэтику «антипроизведений» средневековой смеховой культуры (антимолитв, антилечебников, антисудебного списка), то Попов на основе балагурства создает *стиль «антилитературы»*, моделирующей в собственной ткани не только «разор» культуры, но и его превращение в привычную, будничную среду обитания, «колесо жизни» (по названию одного из рассказов Попова). Естественно, эта форма стилевой игры чревата самоповторами: «эстафета смеха» идет по замкнутому маршруту, неизбежно затирая свои собственные виражи. Но в лучших текстах Попова паралитературность стиля, выморочные самоповторы целенаправленно работают на целостный миробраз, становясь его структурными элементами.

Так происходит, например, в повести «*Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину*» (1983). Ее центральный парадокс связан с категорией времени. С одной стороны, перед нами поиски историчности, личного контакта автора-героя-повествователя с историей: сначала через описание своей родословной и судеб родственников, вобравших в себя многие перипетии советской эпохи, потом через детальный отчет о похоронах Брежнева и об «*исторических блужданиях*» Е. А. Попова и Д. А. Пригова в окрестностях этих похорон. Но история в жизни бабушек и дедушек неизменно предстает отчужденной стихийной разрушительной силой. Причем во всем повествовании о предках чувствуется как бы двойной алогизм: во-первых, алогична сама историческая реальность, во-вторых, алогично восприятие потомка, Е. А. Попова, то и дело норовящего невпопад схохмить над чьим-нибудь гробом. Смерть ТОГО, КТО БЫЛ (Брежнева) — кульминация этой абсурдной истории. Рассказывая о государственном трауре и сопутствующих слухах, стараясь сохранить торжественно-историческую интонацию и постоянно срываясь на фарсовые ноты, распинаясь о пустом, ерничая, хихикая, передразнивая, Попов воссоздает поток сознания своего героя как исторический феномен — как моментальный слепок истории абсурда, докатившейся до 1982 года и покотившейся дальше; абсурда, в котором все — пустяки, все — неважно, в том числе и жизнь, и смерть, и кровь.

С другой стороны, вся поэтика этой повести утверждает возможность только одного типа времени — внеисторического, сиюминутного, кое-как стенографируемого балагуриющим автором. Его

дозунг лукав: «...не теряй зря ВРЕМЕНИ, описывай то, что ПОКА ЕСТЬ...»<sup>1</sup> А что ПОКА ЕСТЬ? Есть сам процесс письма, но — в отличие от метапрозы Мандельштама или Набокова — он, этот процесс, в сущности, сосредоточен на отсутствии для себя каких-либо серьезных оправданий, кроме личного «планового хозяйства» с «прогрессивной» от Господа и комических подсчетов предполагаемых гонимых в случае издания и переиздания настоящего сочинения в «Роман-газете». Сам процесс письма предстает здесь обесцененным, и обесценивает его именно отсутствие времени — пустота, в которой совершается письмо и которой оно продиктовано. Рефрен Попова «нет, не о том», «я всегда не о том» — собственно, и указывает на эту зияющую за балагурством *пустоту абсолютного безвременья*.

В этом контексте отсутствие времени, кроме сиюминутного момента болтовни, немедленно исчезающего и дискредитируемого болтовней следующего момента, оказывается максимально историческим состоянием, а «блажной восторг историчности», за которым гоняются герои повести, оборачивается чувством сосущей пустоты. Так, допустим, то Чудо, которое является им в результате их «исторических блужданий», состоит в том, что милиционер их «НЕ ПУСКАЛ, КАК ПУСКАЛ. Казалось, вот-вот пустит. А на самом деле, действительно, совершенно не пускал, как пускал, т.е. — вежливо, почти снисходительно. Что за чудеса! Действительно, чудеса, но на нашем примере видно, как нельзя баловать народ».

Абсурдизм сознания героя-повествователя акцентированно укоренен в советской истории и культуре: его главный комплекс — желание общности. Общности с читателем (отсюда фамильярно-заискивающий диалог с безликим Ферфичкиным), с общественной идеологией, с «требованиями времени», с Большой историей, якобы вершащейся за кольцом милицейского оцепления. Но через стилевую игру эта абсурдность незаметно переводится в метафизический план, приобретая значение метафоры хаоса мироустройства, по отношению к которому советский абсурд — лишь частный случай.

Происходит ли прорыв через хаос «совкового» сознания к чему-то, напоминающему о смысле и гармонии? Герой-повествователь создает свой текст *изнутри* советского сознания, выпячивая его хаотическую логику. Отсутствие времени как форма истории; мнимость смертного порога, государственного траура; пустота как смысл литературного письма — все это не только оксюмороны хаоса, но карнавальные мезальянсы, которые становятся для героя-повествователя источником особой карнавальной свободы.

---

<sup>1</sup> Все цитаты приводятся по изданию: *Попов Е.* Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину. — М., 1996.

Сознание повествователя, при всей его «совковости», оказывается подлинно карнавальным сознанием, развенчивающим все внешнее, устойчивое и незыблемое. Это то самое сознание, для которого мир рассыпался на множество равноценных театральных масок и которое оказывается максимально адекватным для таких состояний культуры, «когда прежние формы жизни, моральные устои и верования нреврашались в “гнилые веревки”, и обнажалась скрытая до этого амбивалентная и незавершенная природа человеческой мысли»<sup>1</sup>. Балагурство, не шадящее ничего, обнажающее даже опустошение самого процесса творчества, — эта избранная Поповым форма повествования есть одновременно сниженный, комический, но тоже образ «незавершенной природы человеческой мысли». Принципиально несвободное, закомплексованное жадой общности с чем-то надличным советское сознание, саркастически запечатленное Поповым, оказывается сознанием абсурдным, хаотическим — и потому по-карнавальному свободным. *Хаос, порождающий свободу и тем самым подрывающий основы власти, насаждающей хаос, — вот центральное художественное открытие Евгения Попова и его версии постмодернизма.*

#### 2.4. Владимир Сорокин

Поэтика Владимира Сорокина (р. 1955) представляет собой наиболее последовательный пример концептуализма в прозе. Как признается сам Сорокин, для него важна мысль философа Мишеля Фуко о тоталитарности любого дискурса, так как любой дискурс «претендует на власть над человеком. <...> Он гипнотизирует, а иногда — просто парализует». Сорокин начинал с деконструкции соцреализма, разрабатывая вслед за художниками Виталием Комаром и Александром Меламидом, Ильей Кабаковым, Эриком Булатовым, Леонидом Соковым и Д. А. Приговым такую версию концептуализма, как соц-арт<sup>2</sup>. Обращение к соц-

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 287.

<sup>2</sup> Термин придуман художниками Комаром и Меламидом по аналогии с поп-артом — постмодернистской игрой с элементами массовой культуры, ширпотребом, рекламой и т. д. О соц-арте см.: Эштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12; *Groys Boris. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond.* — Princeton, 1992. (Русский вариант этой книги называется «Стиль Сталин», издан в сборнике работ Гройса издательством «Знак» в 1993 году.); Халмогорова О. В. Соц-арт. — М., 1994; Кабаков Илья. Концептуализм в России // Театр. — 1990. — № 4. — С. 66—70; Добренко Е. Преодоление идеологии // Волга. — 1990. — № 11. — С. 168—188; Курицын В. Очарование нейтрализации // Книга о постмодернизме. — Екатеринбург, 1992. См. также сборник статей: Endquote: Russian Literature after the Socialist Realism. / Ed. by Marina Balina, Evgeny Dobrenko and Nancy Condee. — Evanston, 2000.

реалистическому дискурсу в соц-арте продиктовано предельным усложнением задачи высвобождения от власти дискурса: во-первых, властная — в буквальном, политико-идеологическом смысле — семантика соцреалистического стиля еще абсолютно свежа и актуальна, еще не ушла в область культурного предания, еще легко оживает в сознании (более того, сам период расцвета соцарта приходится на 1970-е годы, когда соцреализм еще был «у руля»); во-вторых же, в русской культуре нет другого такого стиля, который по самой своей природе в таком чистом, рафинированном, виде представлял бы собой манифестацию всеобъемлющей ВЛАСТИ<sup>1</sup>.

Это предположение подтверждается, в частности, тем, что в рассказах Сорокина наиболее часто повторяется коллизия, так или иначе разворачивающая отношения Учителя (наставника, старшего товарища, руководителя) и ученика (новичка, младшего продолжателя дела).

Эта коллизия, реализующая мотив собственно дискурсивной, а не политической, не физической, сексуальной или какой-либо другой власти, — лежит в основе таких рассказов, как «Сергей Андреевич», «Свободный урок», «Поминальное слово», «Первый субботник», а также, хоть и не так очевидно, но достаточно внятно, звучит в таких, как «Проездом», «Открытие сезона», «Геологи», «Желудевая падь». Примечательно, что именно эта коллизия неносредственно связана с одним из центральных мифов соцреалистической культуры.

Катерина Кларк показала, что в основе «прототипического сюжета» соцреализма лежат трансформированные структуры переходных, посвячительных мифов и прежде всего мифов (и соответствующих ритуалов) инициации:

«Сталинский роман обычно изображает современные институты и иерархии, но мотивировки, приводящие все конфликты к их разрешению, восходят к традиционному мифу. В этом свете можно понять основные сюжетные элементы типичного соцреалистического романа. Герой сознательно стремится к цели, которая включает в себя социальную интеграцию и коллективность в гораздо большей степени, нежели индивидуальное самоосуществление самого героя. <...> Герою в его поиске помогает более старый и более “сознательный” персонаж, который ранее уже успешно проделал такой же поиск. <...> Кульминацией романа становится сцена, знаменующая момент перехода как таковой, обряд инкорпорации. Старший осуществляет и представляет свой собственный статус племенного старшинства по отношению к посвящаемому. Как

---

<sup>1</sup> Интерпретация соцреализма как художественной «метафоры политической власти» подробно обосновывается в исследовании Е. Добренко о литературе сталинской эпохи. См.: *Добренко Е. А. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении.* — Мюнхен, 1993.

правило, старший будет давать посвящаемому некоторые советы и “инструкции”. С этого момента, собственно, начинается ритуал посвящения (incoorporation), старший часто вручает неофиту какие-то предметы или символы принадлежности к “племени” — например, знамя, значок или партбилет. В других случаях эти двое могут быть связаны во времени через прикосновение к одному и тому же объекту (как когда Петр дотрагивается до гроба Лэфорта в “Петре Первом” А. Толстого)<sup>1</sup>.

Как Сорокин трансформирует эту мифологему? К примеру, рассказ «Сергей Андреевич» (1992) достаточно четко ориентирован на эту ритуально-мифологическую модель в ее соцреалистическом опосредовании. Выпускники школы в последний раз идут в поход вместе со своим учителем. Ситуация похода в сочетании с окончанием школы соответствует первой фазе инициации — отделению неофита от прежнего, знакомого ему, окружения. В центре — собственно «переход», материализованный в системе наставлений Учителя ученикам. Наставления эти обозначают стандартную для соцреализма иерархию ценностей. Стандартность подчеркивается и стертым, абсолютно лишенным какой-либо индивидуальности повествовательным стилем (Сорокин, кстати, говорит о своей ориентации на соцреализм «среднего уровня», из «какого-нибудь калужского издательства»). В этих стереотипных поучениях четко заданы онтологические (природа — техника — человек), социальные (школа — институт — фабрика) и индивидуальные (величие простого человека) ориентиры соцреалистического дискурса. Одновременно проводится «испытание магического знания», также неотъемлемое от ритуала инициации. Испытание выглядит как простая проверка знаний о звездном небе — но в знаковой системе соцреализма звезды четко соответствуют высоте романтических устремлений. Показательно, что только один ученик, Миша, выдерживает это испытание. Кульминацией рассказа в вполне логично становится завершающее «поиск» ритуальное приобщение. Эту роль исполняет натуралистическая сцена экстатического поедания учеником экскрементов своего учителя.

Структура протосюжета соцреалистического поиска осталась неизменной. Только знамя или партбилет заменены калом, который экстатически поедается прошедшим посвящение героем. Семантически эта замена не противоречит цели поиска: отказа от индивидуального ради коллективного — более того, именно самоуничтожение здесь максимально усилено. Сохранен и механизм «приобщения» — через тактильный контакт, передачу материального объекта из рук в руки. Главное же отличие состоит в смене кода: символический код вытесняется кодом натуралистическим,

---

<sup>1</sup> Clark Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. — Chicago and London, 1981. — P. 167, 172, 173.

условные сигналы замещаются безусловными, «культура» — «природой» (или тем, что воспринимается как вне-культура, дикость, архаика).

Симптоматично, что аналогичный ритуальный жест встречается в кульминациях других рассказов Сорокина. В рассказе «Проездом» обкомовский начальник (Учитель) испражняется на руки начальника райкомовского (ученик) в знак верховного одобрения макета альбома в честь 50-летия комбината, причем этот жест включен в контекст знаков дискурсивной власти (выступление перед подчиненными, резолюция — «по-партийному честный документ»). В рассказе «Геологи» решается проблема, как связаться с потерявшей группу («инкорпорация»), — в финале старый геолог («двадцать лет в партиях») предлагает «просто помучмарить фонку»: под ритуальные заклинания («Мысль, мысль, мысль, учкарное сопление») все геологи вытягивают ладони, образуя из них подобие корытца, а Иван Тимофеевич «сунул себе два пальца в рот, икнул, содрогаясь. Его быстро вырвало в корытце из ладоней». В рассказе же, который так и называется «Свободный урок», эротический контакт, в сущности, и составляет содержание урока, который Учительница дает ученику.

Если же попытаться определить стратегию трансформаций соцреалистического дискурса в поэтике Сорокина, то окажется, что она соединяет в себе несколько противоречивых элементов. Во-первых, Сорокин обнажает мифологизм соцреалистического дискурса, делает его «сюжетно и наглядно зримым» (Бахтин), переподя скрытые механизмы, формирующие текст, в непосредственное изображение ритуальных акций. И здесь можно согласиться с Борисом Гройсом<sup>1</sup>: Сорокин действительно ремифологизирует соцреализм, а вернее: реритуализирует его, но не путем контакта с другими, древними и новейшими мифологиями. Сорокин апеллирует не к внешнему, а к внутреннему контексту соцреализма: вся мифологичность извлекается из структуры соцреалистической традиции — соцреализм как бы возвращается к своему структурному ядру. Во-вторых, при такой трансформации все стилевые элементы как бы разгоняются до своего максимума, при этом «культурное» переходит в «природное», и наоборот. В соответствии с этой логикой дискурсивная власть переводится во власть насильственную, телесную, сексуальную, причем образы, выражающие эту власть, неизменно вызывают непосредственную эмоциональную реакцию — чаще всего отвращение. В-третьих, — и это, пожалуй, самое важное — *происходящая «деконструкция» не только просвечивает соцреалистические клише архаикой ритуала, но и, наоборот, освещает миф тоталитарной семантикой. С одной стороны, ценности соцреалистического мирообраза резко травести-*

<sup>1</sup> Гройс Б. Стиль Сталин. — С. 91—93.

руются: поиск, нацеленный на социальную интеграцию, в буквальном смысле приводит к экскрементам, унижению, садистическому насилию. Но, с другой стороны, именно эти моменты, нарушающие миметическую инерцию соцреалистического дискурса, и знаменуют окончательный переход в измерение мифа. Обнажение абсурдности дискурса совпадает с торжеством мифологического порядка. Вот источник внутренней противоречивости концептуализма: отвратительное и абсурдное воплощают здесь мифологическую гармонию, достигнутая гармония вызывает рвоту.

Власть языка и порядка в интерпретации Сорокина неизменно переходит во власть абсурда. Этот переход из одного измерения дискурса в другое, глубинное, объясняет такой постоянный прием его прозы, как *стилевой скачок*. Редко кто, писавший о Сорокине, не отмечал его резких переходов из соцреалистической гладкописи в кровавый и тошнотворный натурализм или, другой вариант, в поток бессмыслицы, просто набор букв.

Сорокин знает множество вариантов такого перехода. Его книга «Норма» (1994) — своего рода «энциклопедия» приемов такого рода. Чаще всего это переходы внутри одного и того же, тщательно симитированного, соцреалистического дискурса. Сорокин достаточно изобретателен, чтобы распространить этот прием и на другие, не только соцреалистические типы дискурса — абсурдность обнаруживается и в оппозиционном соцреализму «диссидентском» дискурсе («Тридцатая любовь Марины»), и в классических традициях (квизитургеневский роман «Роман»). В принципе, несложно себе представить сорокинскую интерпретацию Библии или «Божественной комедии»: ведь для него любой авторитетный дискурс потенциально абсурден, ибо абсурдна сама установка на власть над сознанием.

Этот тип перехода может существовать у Сорокина отдельно, сам по себе, но может и служить первой ступенью другого, более сложного типа перехода: от одного дискурса к другому. При этом важно подчеркнуть, что этот случай, может быть, наиболее полно описывается понятием «деконструкция»: иной дискурс обнаруживается внутри, а не вовне соцреалистического контекста. Тут срабатывает некая «поэтика допроса» — пойманный на абсурдных противоречиях, дискурс выбалтывает свое «тайное тайных» — признается в равенстве самому себе.

Примером перехода такого рода может послужить включенная в книгу «Норма» повесть «Падеж».

Во-первых, центральный эпизод повести построен как переход внутри одного и того же дискурса: выясняется, что падеж скота, случившийся в колхозе, касается «вредителей», содержащихся в скотском состоянии. Натуралистическое описание трупов сочетается с бюрократической по стилистике «объектив-

кой» о каждом из них, по памяти приводимой председателем колхоза:

— Ростовцев Николай Львович, тридцать семь лет, сын нераскаившегося вредителя, внук эмигранта, правнук уездного врача, да врача... поступил два года назад из Малоярославского госплемзавода.

— Родственники! — Кедрин снова треснул по двери.

— Сестра — Ростовцева Ирина Львовна, использована в качестве живого удобрения при посадке Парка Славы в городе Горьком.

Саморазоблачение дискурса в данном случае усиливается натуралистическим описанием, напоминающим о поэтике рассказов, — взгляд изнутри соцреализма совмещается с взглядом извне.

Во-вторых, сюжет повести строится как фарсовый перифраз канонической модели соцреалистического повествования. «Старшие наставники», секретарь райкома и начальник ГБ, оборачиваются «трикстерами», «бесами», последовательно разрушающими все колхозное хозяйство<sup>1</sup>. При этом внутри повести присутствует образная модель соцреалистического канона в целом: реальная деревня дублируется ее идеальным планом, макетом, кропотливо сделанным нерадивым председателем, и все то, что в «реальности» гниет и разрушается, на макете сияет новизной: это, в сущности, буквальное воплощение «модальной шизофрении» соцреализма. В классическом соцреализме утопическая программа в конечном счете сходится с «реальностью». Того же эффекта добиваются и персонажи «Падежа»: только они решают уравнение не путем созидания нового порядка, а путем разрушения старого. Сжигая все на своем пути, они тщательно дублируют операцию на макете. Когда все, что возможно, уничтожено, и единство «плана» и «реальности» достигнуто — изменяется стилистика текста и вместе с ней происходит переход в координаты другого дискурса. Последние страницы повести строятся как разговор корифея с хором, жреца с народом — при этом каждая из сторон произносит и повторяет фразы, в которых прямое значение полностью замещено символическим. В соответствии с этой, мифологической, логикой, бензин, выплеснутый из ведра с надписью «вода» на грязного и избитого председателя, это и есть «вода», которой поят «скот».

«Деконструкция» соцреалистической мифологии в этой повести вместе с тем не сводится к простому «переворачиванию» соцреалистического протосюжета. В сущности, перед нами опять-таки

<sup>1</sup> Бесовские и «трикстерские» черты персонажей «Падежа» анализируются В. Поталовым в статье «Бегуние от дыма: Соц-арт как зеркало и последняя стадия соцреализма» (Волга. — 1991. — № 9. — С. 29—34).



переходный ритуал — только не индивидуальный, а социальный: обновление жизни оплачивается жертвоприношением «старого царя». Объятый пламенем председатель не случайно растворяется в пейзаже колхоза, уже сожженного дотла: так происходит его «социальная интеграция». Более того, разрушительная активность «наставников» также объясняется спецификой переходного обряда. В традиционном переходном обряде, — отмечает М. Элиаде, — происходит «символическое возвращение в Хаос. Для того чтобы быть созданным заново, старое сначала должно быть уничтожено»<sup>1</sup>. К. Кларк, комментируя это положение, доказывает, что в традиционном соцреалистическом романе «большинство тяжелых испытаний представляли символическую встречу с “хаосом”. <...> Испытания включали в себя не только страдание, но трансценденцию страдания. <...> Только проходя через физический хаос, герой мог обрести физический стазис»<sup>2</sup>.

Сорокин *всего лишь* переосмысливает «трансценденцию страдания». У него именно стадия хаоса соответствует «новому порядку», «физическому стазису». Финал повести воплощает финальную стадию ритуала. Дальше ничего не будет, потому что ничего уже нет. Качество «нового порядка», установленного посредством ритуала, в сущности, лишь выявляет сокрытое в «старом порядке»: соцреалистический мир с мертвым скотом, гнилыми постройками, колоколом без языка и аккуратным макетом — уже основан на принципах абсурда. Хаос — это лишь развертывание абсурда. Абсурд возникает в результате регулярных противоречий внутри дискурса. Хаос свидетельствует о тотальном взаимоуничтожении этих элементов.

На той же структурной основе построены и многие другие тексты Сорокина, в частности, его роман «Сердца четырех». Думается, прав А. Гецис, считающий, что в этом романе

«Сорокин подвергает деконструкции лежащую в основе жанра <производственного романа соцреализма> оппозицию Человек/Машина, показывая ложность как авангардной, так и соцреалистической интерпретации. В сорокинском мире вообще не различается одушевленная и неодушевленная материя. В книге ведутся интенсивные производственные процессы, объектами которых в равной мере могут быть и люди и машины. Поэтому текст можно считать как садистским, если считать, что речь идет о живом, так и комическим, если считать героев неживыми. Герои Сорокина — “не-машины” и “не-люди”. <...> В финале книги непонятный технологический процесс, превращающий тела героев в “спрессованные кубики и замороженные сердца”, как бы замыкается на самом себе. Производство, описанию которого посвящен весь роман, ничего не

<sup>1</sup> *Eliade Mircea. Birth and Rebirth: The Religious Meaning of Initiation in Human Culture / Transl. Willard R. Trask. — New York, 1958. — P. XII.*

<sup>2</sup> *Clark Katerina. The Soviet Novel: History as Ritual. — P. 178, 185.*

производит. Оно существует без всякой дополнительной, внешней цели и как раз в этом неотлично от жизни»<sup>1</sup>.

Вместе с тем в этом романе можно увидеть и «натурализацию» соцреалистической мифологии «большой семьи». С одной стороны, четыре главных героя романа — мужчина, молодая женщина, старик и мальчик — образуют некое подобие семьи, с «семейным» разделением ролей. Но, как и в соцреализме, социальная семья формируется на основе «общего дела», нередко противостоящего собственно родственным отношениям. Вот почему у Сорокина необходимыми элементами «испытаний», ведущих к успеху «общего дела», становится убийство и расчленение родителей Сережи и перемальвание на мясорубке матери Реброва («жидкая мать»). По логике соцреализма, «большая семья» неизменно увеличивается в размерах, из метафоры общества превращаясь в его гротескную метонимию. То же происходит и в романе Сорокина, но с важным уточнением: «семейные связи» создаются с помощью убийства, насилия, сексуальных нерверсий, издевательств, поедания экскрементов и т. п. Такие сцены, как «клеяние» старика Штаубе Ребровым и Ольгой по доносу Сережи — и унижительные пытки, через которые проходит где-то в военном бункере Ольга (как и многие другие сходные эпизоды), родственны — издевательство лишь укрепляет семейное доверие. Характерно также, что финальные сцены романа, состоящие из уже совершенно неясных по своей цели лавины убийств и пыток, венчаются тем, что в промежности замученной до смерти женщины показывается голова ребенка. И хотя смысл «общего дела» на протяжении всего романа остается совершенно загадочным — трансцендентным жизни, непостижимым в принципе, — его финал предопределен принципом разрастания большой семьи, принципом, соединяющим произвольность составных элементов (в семью может войти любой встречный) с обязательностью насилия, а в пределе — убийства, в качестве необходимого условия семейной связи. *Ритуализация и натурализация соцреалистической мифологии* здесь опять-таки приводят к эффекту отвратительной гармонии с мирозданием, не меньше.

В романе «Голубое сало» (1999) Сорокин обращает свой испытанный инструментарий деконструкции на традицию русского модернизма. Напомним, что русский постмодернизм с самого своего рождения скорее оглядывался на прерванный и запрещенный опыт русского модернизма, чем отталкивался от него. Ранние тексты русских постмодернистов с равным успехом можно анализировать и в модернистском контексте — особенно, скажем, рома-

---

<sup>1</sup> *Генис А.* Треугольник: авангард, соцреализм, постмодернизм // Иностранная литература. — 1994. — № 10. — С. 248; См. также: *Генис А.* Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 121, 122.

ны Саши Соколова или поэзию «лианозовцев». И у самого Сорокина, в той же «Норме», такие гимны поются (в своеобразной, понятно, манере) Марселю Дюшану — отцу сюрреализма и реди-мейда. Классики русского модернизма подверглись канонизации только в последние годы, обросли мифами и легендами, стали героями школьных сочинений. А значит — созрели для Сорокина, который питается авторитетностью и ничем другим. У него нюх на авторитетный дискурс — это его воздух, его наркотик, его питательная среда.

Однако ни платоновский, ни набоковский стиль в пародийных главах, якобы написанных «клонами» русских гениев, Сорокину по-настоящему ни развинтить, ни даже зацепить не удалось. Да и сорокинские ААА (А. А. Ахматова) и Оська (О. Э. Мандельштам) представляют собой точные (и очень простодушно сделанные) перевертыши окружающих их культурных мифов: вместо гордого достоинства изгоев — юродское самоуничужение, вместо страданий — садомазохизм, вместо высоты — деспотическая низость (аналогичным образом Хрущев изображен у Сорокина утонченным аристократом, горбуном, гомосексуалистом и садистом).

А лучший фрагмент из ряда сорокинских «именных медальонов», якобы написанных клонами великих русских писателей, — это безусловно «Толстой-4». Любопытный парадокс: Толстой из всех выбранных Сорокиным объектов клонирования наиболее далек от модернизма. И вот тут-то сорокинский метод срабатывает в полную силу: толстовский стиль воспринимается современным ухом, забитым многократными соцреалистическими подражаниями, как достаточно нейтральный, а перевод толстовского восхищения надличным-чувственной силой жизни в план садомазохистского эротизма оказывается одновременно шокирующим и органичным. Толстовская тема освежающе остро переживания телесной гармонии человека с мирозданием решена через садистский банный ритуал, что явно противоречит традиционным представлениям о гармонии, но... странным образом все-таки выражает ее. Фокус сорокинского стиля именно в том, что ему подвластно именно то письмо, которое основано на концепции гармонии человека с миром (органичной, как у Толстого или Пастернака, или насильственной, как в соцреализме). Его ход состоит в том, что он вплетает в эту гармоническую структуру архетипы дисгармонии и хаоса — насилие, экскременты, каннибализм и т. п., добиваясь тем самым сугубо постмодернистского эффекта взаимопроникновения хаоса и гармонии, гармонии хаоса, хаотизированного порядка, «хаосмоса». Но ничего подобного не получается, когда в качестве «материала» берется эстетика, обостренно передающая разрывы, дисгармонические надломы и гротески истории, культуры, психики — будь то Достоевский, Набоков или Платонов. Тут в лучшем случае получается глуповатое подражание

(как в случае с «Достоевским») или несмешная пародия («Платонов»), или вообще неизвестно что («Набоков»).

Так что «развод» Сорокина с модернизмом оказывается чистой декларацией о намерениях. Как ни странно, «деконструкция» не удаётся именно потому, что Сорокин остается близким отводком от дерева русского модернизма.

В то же время Сорокин в «Голубом сале» иронично деконструирует излюбленную им концепцию разрушения властных дискурсов как кратчайшего пути к свободе. Деконструкция эта воплощена в кольцевой композиции романа. Начинается роман с писем, которые биофилолог Глогер пишет своему возлюбленному из секретной лаборатории, где проводятся опыты по добыванию голубого сала — таинственной субстанции, не поддающейся воздействию окружающей среды, обладающей неизвестными магическими свойствами, одним словом, нредметного символа власти и свободы. Образуется эта субстанция как побочный результат творческого процесса клонов великих русских писателей (см. выше). Полученное голубое сало отнимают, попутно убивая Глогера и других экспериментаторов, ушедшие в глубь Сибири «земле...бы» (забавная пародия на почвенническое неоязычество). Посредством машины времени голубое сало пересылается Сталину в альтернативный 1954-й (Сталин бодр и жив, как, впрочем, и Гитлер, с которым он разделил власть над миром). Между Сталиным и Гитлером разыгрывается борьба за обладание голубым салом, в процессе которой Сталин вкалывает голубое сало себе в мозг. В результате происходит мировая катастрофа, гибнет вся планета, галактика, мир... и Сталин обнаруживает себя слугой того самого юноши, которому пишет письма Глогер, притом что юноша с презрением выбрасывает первое же письмо Глогера (с которого начинался роман); гораздо больше его занимает накидка из ...голубого сала, новинки сезона, в которой он отправляется на Пасхальный бал. Верховный обладатель эманации власти и свободы (А. Генис не без оснований называет голубое сало «русским Граалем»<sup>1</sup>) — оказывается лакеем у ничтожного красавчика, а сама таинственная субстанция годится лишь на светящуюся накидку. Стоило ли из-за этого огород городить?

В сущности, атакуя модернизм, Сорокин самый сильный удар наносит не по Мандельштаму и Ахматовой, а по себе самому, точнее, по эстетике концептуализма. Его роман оказывается первой концептуалистской *самопародией*.

Парадоксально, но от распада конструкции сорокинського романа спасает такое испытанное средство, как *мифологизм*. Нелишне напомнить, что в постмодернизме мифологизация либо полностью заменяется демифологизацией, либо неразрывно и нераз-

<sup>1</sup> Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 81.

лично сплетается с ней (как, скажем, в «Москве—Петушках» Ерофеева). Сорокин же в «Голубом сале» вполне сознательно подчиняет сюжетную структуру канону космогонического/эсхатологического мифа.

Как объясняет М. Элиаде, космогонические мифы обладают следующими качествами:

символическое возвращение к началу — началу мира или началу человеческой жизни (возвращение в утробу и новое рождение) — составляет структурную основу этих мифов;

возвращение к началу предполагает «символическое уничтожение всего прежде существовавшего мира»; «для того, чтобы нечто принципиально новое началось, остатки и руины старого цикла должны быть полностью разрушены» (буквальная гибель мира у Сорокина из-за голубого сала — субстанции жизни и творчества);

переход от смерти к новому рождению связан с пересечением зоны хаоса как состояния, необходимо предшествующего творению и содержащего в себе все потенциальные составляющие нового бытия (все более или менее шокирующие мотивы распада и саморазрушения у Сорокина связаны именно с этим состоянием);

новое рождение, как и новое начало жизни, — это не просто повторение уже случившегося, а «доступ к новой модальности существования»; поэтому смысл мифа состоит в том, чтобы «аннулировать работу Времени», «излечить человека от боли существования во Времени». «Возникает впечатление, что в архаических обществах жизнь не может быть исправлена без воссоздания, без возвращения к истокам»<sup>1</sup>.

Приложимость этих характеристик и к «Голубому салу» наводит на мысль о том, что и Сорокин, похоже, придает своему последнему роману значение ритуального акта, который должен символически стереть «работу Времени» и начать культурный процесс заново. Эта попытка разрушить, чтобы родиться заново, естественно, обращена и на собственное творчество, на собственные интеллектуально-художественные наработки и модели.

Подобные попытки свидетельствуют о глубоком кризисе не только концептуализма, но и всей историко-культурной среды, в которой развернулось это направление. Однако роман Сорокина свидетельствует еще об одном — о невозможности «начать с нуля». Жесткое культурное притяжение возвращает Сорокина, а вместе с ним и весь русский постмодернизм, к опыту модернизма, недостаточно, как выясняется, освоенному, не завершенному до сих пор и потому не отсыхающему никак, подобно пуповине. К мо-

---

<sup>1</sup> Все цитаты приводятся по книге: *Eliade Mircea. Myth and Reality / Transl. from the French by Willard R. Trask. — New York, 1975.*

дернизму, а значит, к ценностям интеллектуальной свободы, индивидуализму, экзистенциальному трагизму, напряженному спору-диалогу с памятью культуры, игрой с культурными архетипами всерьез и на равных, беспощадному самоанализу художника и многим другим эстетическим принципам.

А на продуктивность этого кризиса указывает поразительное многоязычие «Голубого сала». С одной стороны, это кропотливо воссоздаваемые художественные языки Толстого, Чехова, Достоевского, Набокова, Пастернака, Платонова, Симонова, соцреалистического масскульта и проч. — никогда прежде Сорокин не собирал такой пестрой компании в пределах одного достаточно стройного сюжета (даже в «Норме» спектр языков был ограничен соцреалистическими и близкими к соцреализму идиолектами, а ведь там не было единого сюжета). Но это еще не все. Герои Сорокина из будущего говорят на русско-китайском «пиджине» (к роману прилагается словарь китайских слов и выражений), кроме того, там же звучит некий придуманный жаргон будущего, состоящий из давно опробованных Сорокиным «заумных» идиом типа «сопливить отношения» или «раскрасить носорога» (лучший пример в этом смысле его давняя пьеса «Доверие»). Вдобавок, то и дело мелькают французские обороты, речь «земле...бов» насыщена старославянизмами, Веста Сталина поет песню по-немецки (без перевода), папа Бродского общается с сыном на идиш...

О плодотворности многоязычия когда-то писал Бахтин — именно на этой почве, по его мнению, родился роман с его полифонизмом и способностью художественно объять мир во всей пестроте его форм и смыслов. Разноязычие размывает языковые кругозоры, лишая каждый из них самоуверенности и ограниченности. На почве много- и межъязычия выросли «Золотой осел» и «Дон Кихот», весь ранний Гоголь и «Евгений Онегин», Набоков и Джойс. Многоязычие — это, как правило, признак культурного ускорения на переходе от одной большой эпохи к другой, принципиально новой. Многоязычие — это тот бульон, в котором распадаются традиционные формы мысли и зачинаются неведомые прежде гибриды, из которых могут вырасти монстры, но могут образоваться и такие мутации, которые будут наследоваться в поколениях. У Виктора Пелевина на этот счет сказано еще более решительно: «...Смешение языка и есть создание башни. Когда происходит смешение языка, возникает вавилонская башня».

## 2.5. Виктор Пелевин

Виктор Пелевин (р. 1962) вошел в литературу как фантаст. Его первые рассказы, составившие впоследствии сборник «Синий фонарь» (Малый Букер 1993 года), печатались на страницах журнала

«Химия и жизнь», славящегося своим отделом фантастики. Но уже после публикации в «Знамени» повести «Омон Ра» (1992) — своего рода антифантастики: советская космическая программа в ней предстала полностью лишенной каких бы то ни было автоматических систем — стало ясно, что его творчество выходит за эти жанровые рамки. Последующие публикации Пелевина, такие, как повесть «Желтая стрела» (1993) и в особенности романы «Жизнь насекомых» (1993), «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation П» (1999), поставили его в ряд наиболее спорных и интересных авторов нового поколения. Фактически все его произведения были вскоре переведены на европейские языки и получили очень высокую оценку в западной прессе<sup>1</sup>.

Начиная с ранних рассказов и повестей, Пелевин очень четко обозначил свою центральную тему, которой он до сих пор ни разу не изменил, избежав при этом существенных самоповторов. Пелевинские персонажи с настойчивостью «русских мальчиков» бьются над вопросом: что есть реальность? Причем если классический постмодернизм конца 1960—1980-х годов (в лице Вен. Ерофеева, Саши Соколова, Андрея Битова, Д. А. Пригова) занимался тем, что открывал симулятивную природу того, что казалось реальностью, то для «русских мальчиков» Пелевина (кстати, по возрасту самому младшему из известных русских постмодернистов) осознание иллюзорности всего окружающего составляет лишь стартовую точку размышлений.

Открытие фальшивой, фантомной природы советской реальности составляет основу сюжета первого крупного произведения Пелевина — повести «Омон Ра» (1992). Парадокс этой повести состоит в том, что все, укоренённое в сознании героя, обладает высочайшим статусом реальности (так, скажем, всю полноту ощущений полета он пережил в детстве в детсадовском домике-самолетике), напротив же, все, претендующее на роль действительности, — фиктивно и абсурдно. Вся советская система направлена на поддержание этих фикций ценой героических усилий и человеческих жертв. Советский же героизм, по Пелевину, отличается

---

<sup>1</sup> Приведем несколько фрагментов из газетных рецензий: «Пелевинский талант фантастики и гротеска и его блестящая изобретательность ставят его на одно из первых мест в русской литературе» («Time Literary Supplement»); «Пелевин соединяет плотную образность, напоминающую о Максиме Горьком, с абсурдистским комическим взглядом, который возвращает к волне русского авангарда 1920—1930-х годов» («Publishers Weekly»); «...Умно, смешно и остро, в традициях Гоголя, Булгакова и Довлатова, а кроме того, исключительно читабельно» («New York Times Book Review»); «Пелевин создает воображаемый мир, достойный Михаила Булгакова, его сатирический дар напоминает об Аксенове и Венедикте Ерофееве, а его энергичный стиль соперничает с Хемингуэем» («The Philadelphia Inquirer»); «Пелевин смешивает сатиру и мистику, создавая нечто промежуточное между абсурдом и возвышенной патетикой» («The San Francisco Review»).

не только полной отменой свободы выбора — человек *обязан* стать героем (так, курсантам Авиационного училища имени Алексея Мересьева в первый же день ампутуют ноги, чтобы потом сделать из каждого «настоящего человека», тем более что летать безногим выпускникам все равно не на чем). Затыкая людьми прорехи фиктивной реальности, утопический мир обязательно расчеловечивает своих жертв: Омон и его товарищи должны заменить собой части космической машины, воплощая песенную мечту о «стальных руках — крыльях» и «пламенном моторе» вместо сердца; образцовый советский герой Иван Трофимович Попадья заменяет собой зверей для охоты высоких партийных боссов (которые знают, в кого стреляют).

Однако повесть Пелевина — это не только и даже не столько сатира на миражи советской утопии. Советский мир представляет собой концентрированное выражение постмодернистского восприятия реальности как совокупности более или менее убедительных фикций. Но Пелевин вносит в эту концепцию существенную поправку. Убедительность абсурдных миражей всегда обеспечивается реальными и единственными жизнями конкретных людей, их болью, муками, трагедиями, которые для них самих совсем не фиктивны. *Писатель предлагает взглянуть на мир муляжей и обманов изнутри — глазами «винтика», встроенного в машину социальных иллюзий.*

Главный герой этой повести с детства мечтает о полете в космос — полет воплощает для него идею альтернативной реальности, оправдывающей существование безнадежной повседневности (символом этой повседневности становится в повести невкусный комплексный обед из супа с макаронными звездочками, курицы с рисом и компота, который неотвязно сопровождает Омона всю его жизнь):

...В синем небе над нашими головами среди реденьких и жидких звезд существовали особые сверкающие точки, искусственные, медленно ползущие среди созвездий, созданные тут на советской земле, среди блевоты, пустых бутылок и вонючего табачного дыма...

— именно эта устремленность в космос создает пространство для внутренней свободы Омона. Недаром он мысленно уподобляет себя египетскому богу Ра, умирающему и возрождающемуся, светносному и бессмертному. Ради осуществления своей идеи свободы Омон добивается принятия в секретную космическую школу КГБ, где выясняется, что вся советская программа, как и прочие технические достижения социализма, построена на колоссальном обмане — скажем, атомный взрыв в 1947 году был симитирован одновременным подсакиванием всех заключенных ГУЛАГа, а автоматику в советских ракетах заменяют люди: Омону предстоит



стать «двигателем» советского лунохода на велосипедном ходу, а затем установить на Луне передатчик, посылающий в космос закодированные слова «Мир. Ленин. СССР». После выполнения этой абсурдной задачи он должен застрелиться. Омон принимает это условие, полагая, что героическая гибель — вполне разумная плата за прорыв в реальность, сформированную воображением.

Результат этого компромисса между правом на внутреннюю свободу и условиями фиктивной реальности парадоксален. С одной стороны, Омон, как и его погибшие товарищи, безжалостно использован и обманут — Луна, к которой он так стремился и по которой, не разгибая спины, внутри железной кастрюли, он 70 км гнал свой «луноход», — оказывается расположенной где-то в подземельях московского метро. Но, с другой стороны, даже убедившись в этом обмане и чудом избежав пуль преследователей, выбравшийся на поверхность Омон воспринимает мир в свете своей космической миссии: вагон метро становится луноходом, схема метрополитена прочитывается им как схема его лунной трассы. Только теперь он сам распоряжается своей внутренней реальностью: он мог бы сказать о себе словами Высоцкого «я из-под контроля вышел». Вариант же возвращения к реальности для него неприемлем — ее безнадежно-фиктивная природа не изменилась, недаром, садясь в метро, Омон видит у соседки все тот же неотвязный набор полуфабрикатов, которым его кормили всю его жизнь.

Не КГБ, не страх, а подлинные муки и жестокие потери придали мечте Омона о космосе статус реальности. И он действительно унодобился божественному Ра — пройдя через смерть в московских подземельях, он возродился для новой, свободной, жизни — в своем космосе. В этом контексте авторское посвящение, предпосланное «Омону Ра»: «Героям Советского Космоса», — наполняется новым, отнюдь не саркастическим, смыслом.

Как отмечает Александр Генис: «Окружающий мир для Пелевина — это череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках “сырой”, изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае до тех пор, пока в них кто-нибудь верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи»<sup>1</sup>. Да, жизнь — скорее всего, есть сон («Синий фонарь»), компьютерная игра («Принц Госплана»), движение бройлерных цыплят по инкубаторскому конвейеру («Затворник и Шестипалый») и даже бессмысленное «гуденье насекомых» («Жизнь насекомых»). Пелевин виртуозно разыгрывает незаметные метаморфозы вальяжного начальника в компьютерного таксиста, а пляжной барышни не са-

<sup>1</sup> Генис А. Иван Петрович умер. — С. 83.

мых строгих правил — в стрекозу. Но делает он это не из сатирических побуждений: перемешивая, предположим, человеческие страсти с инстинктами насекомого, он тем самым пытается заглянуть за оболочку уничижительного уподобления бессмысленности человеческого существования слепоте летающих на огонь мотыльков. *Пелевина интересует не превращение реальности в симулякр, а обратный процесс — рождение реальности из симулякра.* Интенция, в сущности, прямо противоположная основным постулатам постмодернистской философии. Как говорит персонаж его ранней повести «Принц Госплана»: даже если цель поиска, на который потрачена вся жизнь, оказывается пустышкой, обманкой, картонной фикцией, «когда человек тратит столько времени и сил на дорогу и наконец доходит, он уже не может увидеть все таким, как на самом деле... Хотя это тоже не точно. Никакого “самого дела” на самом деле нет. Скажем, он не может позволить себе увидеть»<sup>1</sup>. Вот почему пелевинские скарабеи из «Жизни насекомых» (1993), для которых все мироздание сосредоточено в их навозном шаре, вовсе не насмешка над человеческими поисками смысла жизни; напротив, пелевинский навозник придает этим поискам гротескную серьезность: даже навоз, если с ним связаны драмы сознания, боль, надежда, отчаяние, упорство, даже он перестает быть просто навозом.

В лучшем на сегодняшний день романе «Чапаев и Пустота» (1996) Пелевин окончательно размывает границу между явью и сновидением. Герои перетекающих друг в друга фантазмагорий и сами не знают, какой из сюжетов с их участием есть явь, а какой сон. Очередной русский мальчик, Петр Пустота, живущий по той самой логике, к которой так трудно приходило Омон Ра, обнаруживает себя в двух реальностях одновременно — в одной, которая им воспринимается как подлинная, он, петербургский поэт-модернист, что волей случая в 1918—1919 гг. становится комиссаром у Чапаева. Правда, Чапаев, Анка, да и он сам, Петька — только внешне похожи на своих легендарных прототипов. В другой реальности, которая Петром воспринимается как сон, он — пациент психиатрической клиники, где его методами групповой терапии пытаются излечить от «ложной личности».

Под руководством своего наставника, буддистского гуру и красного командира Василия Ивановича Чапаева, Петр постепенно догадывается, что собственно вопрос о том, где кончается иллюзия и начинается реальность, не имеет смысла, ибо все есть пустота и порождение пустоты. Главное, чему должен научиться Петр, — это «выписываться из больницы», или иначе говоря, осознавать равенство всех «реальностей» как одинаково иллюзорных. Тема пустоты, конечно, представляет собой логическое — и

<sup>1</sup> Пелевин В. Бубен нижнего мира. — М., 1996. — С. 233.

предельное — развитие концепции симулятивного бытия (как говорит барон Юнггерн, он же буддистский бог смерти, «мир, где мы живем — просто коллективная визуализация, делать которую нас обучают с детства»). Однако для Пелевина сознание пустоты, а главное, осознание себя как пустоты дарует возможность небывалой философской свободы. Если «любая форма — это пустота», то и «пустота — это любая форма»<sup>1</sup>. Следовательно, «ты и есть абсолютно все, что только может быть, и каждый в силах создать собственную вселенную». Возможность реализации себя во множестве миров и отсутствие тягостной «прописки» в одном из них — так можно определить формулу постмодернистской свободы, по Пелевину — Чапаеву — Пустоте. Коротко и афористично эту философию выражает Чапаев:

Все эти построения нужны для того, чтобы избавиться от них навсегда. Где бы ты ни оказался, живи по законам того мира, в который ты попал, используй сами эти законы, чтобы освободиться от них. Выписывайся из больницы, Петька.

Для самого же Петра Пустоты (фамилия, естественно, «говорящая»), во всех его ипостасях, высшим смыслом всех философских поисков является то, что он называет «Золотой удачей» — «это когда особый взлет свободной мысли дает возможность увидеть красоту жизни». *Красота и превращает любую иллюзию в реальность* — так в какой-то, казалось бы, не очень значительный момент Петька вдруг переживает «ощущение полноты, окончательной реальности этого мига», понимая, что «эта полная и настоящая жизнь никогда не длится дольше, в силу самой своей природы». Но переживание такого рода обладает единственной абсолютной ценностью в «пустотной» вселенной романа Пелевина. Так, в одном из эпизодов сосед Пустоты по психбольнице, бывший люмпен Сердюк рассказывает о том, как он был принят в самураи японского клана Тайра, и как вместе с новым боссом они ходили по московским закоулкам в ларек за саке, и как потом пили его на улице «из горла», но, следуя древнему ритуалу, разыгрывали при этом привал всадников, привязывающих лошадей к ветвям, читающих стихи, а потом, от счастья, отпустивших коней на волю. Когда несколько часов спустя Сердюку предлагается сделать себе харакири, он внезапно соглашается, потому что иначе он предал бы этот странный вечер: «А в сегодняшнем вечере все-таки было что-то такое, чего не хотелось предавать, и Сердюк даже знал, что — ту секунду, когда они, привязав лошадей к веткам дерева, читали друг другу стихи». За миг реальности, прошедший через игру воображения, набор фикций, ритуальных под-

---

<sup>1</sup> Все цитаты из романа приводятся по изданию: Пелевин В. Чапаев и Пустота. — М., 1996.

ражений неизвестно кому и чему (типичные симулякры — «копии без оригинала»), оказывается, не жалко и умереть.

С этой же темой связан и образ Анки — с ее холодной, но завораживающей красотой. Не случайно рядом с ней Петька признается: «если есть для меня нечто реальное в мире, так это вы». А самой полной степенью «золотой удачи» становится то, что барон Юнгер называет «Внутренней Монголией», Чапаев — «Условной рекой абсолютной любви» (сокращенно — Урал), а философствующие бандиты в розовых пиджаках — «вечным кайфом». Это способность создавать реальность заново, полностью освободившись от пустоты навязанной извне псевдореальности. Судя по финалу романа и по завершающей его датировке «Кафка-юрт, 1923—1925», — сам этот роман и есть совокупность множества реальностей, роящихся в голове жителя Внутренней Монголии.

Александр Генис называет ««Чапаева и Пустоту» первым в России дзен-буддистским романом»<sup>1</sup>. Это так и не так. В отличие, например, от такой романизированной «энциклопедии буддизма», как «Монограмма» (1991) Александра Иванченко, в «Чапаеве» буддистская философия воссоздается с осязаемой иронией, как одна из возможных иллюзий. С отчетливой иронией Пелевин превращает Чапаева, почти цитатно перенесенного из фильма братьев Васильевых, в одно из воплощений Будды: эта «двуплановость» позволяет Чапаеву постоянно комически снижать собственные же философские выкладки. Популярные же анекдоты о Петьке и Чапаеве интерпретируются в этом контексте как древнекитайские коаны, загадочные притчи со множеством возможных ответов<sup>2</sup>. Пелевин пишет парадоксальный воспитательный роман о трансформациях симулякров и иллюзий в единственно непреложную для личности реальность, которая, в свою очередь, легко обнаруживает свою иллюзорную природу и незначительная (или даже оскорбительна) для кого-либо другого. Парадокс этого «воспитательного романа» в том, что центральным учением оказывается отсутствие и принципиальная невозможность «истинного» учения. Как говорит Чапаев, «свобода бывает только одна, когда ты свободен от всего, что строит ум. Эта свобода называется “не знаю”». Строго говоря, пелевинский герой взыскует утопии абсолютной свободы, но трезво сознает несбыточность и опасность достигнутой утопической цели.

Поэт-декадент Петр Пустота и главный герой следующего романа Пелевина «**Generation П**» (1999), «криэйтор» рекламных текстов и концепций Вавилен Татарский, в сущности говоря, антиподы. Пустота не знает, какая из известных ему реальностей реальна, а какая фиктивна. Но он сам выбирает для себя тот мир, в

<sup>1</sup> Генис А. Иван Петрович умер. — С. 232.

<sup>2</sup> Отмечено Дмитрием Быковым и Александром Генисом.

котором он — комиссар Чапаева, и следует этому выбору со всей возможной последовательностью. Татарский целиком и полностью принадлежит данной, т. е. сегодняшней реальности, и для того чтобы выйти за ее пределы, ему нужны стимуляторы, вроде мухоморов, дурного героина, ЛСД или, на худой конец, планшетки для общения с духами. Пустота проходит путь философского «просвещения» и в конце концов обретает способность «выписываться из больницы», иначе говоря — по примеру Чапаева — создавать свою реальность. Татарский тоже, казалось бы, проходит путь возвышения от ларечного «реализатора» до живого бога, главы некоего тайного ордена, Гильдии Халдеев, поставляющей России иллюзорную реальность. Но на самом деле его возвышение предопределено его именем — Вавилен, составленным из «Василия Аксенова» и «Владимира Ильича Ленина» и лишь случайно совпавшим с «именем города». Именем, т. е. «брэндом». А как шуткует коллега Татарского по рекламным делам, «у каждого Абрама своя программа, у каждого брэнда своя легенда». Вавилен Татарский такая же вещь, такой же продукт, как и то, что он рекламирует.

Петр Пустота — почти романтический образ модерниста; подлинного поэта, творца, избирающего пустоту как предельное выражение философской свободы. А Татарский — пустое место, никто, человеческий word processor, не творец, а «криэйтор», как настойчиво подчеркивается в романе, волей случая вознесенный до небес. Со своей книжечкой, в которую в любой удобный и неудобный момент записываются рекламные идеи, он просто наркотическое «прозрения», он «во искупление» сочиняет для Бога «слоган», действительно гениальный по своей пошлости: «Христос Спаситель. Солидный господь для солидных господ». Его продвижение по мистико-карьерной лестнице, разумеется, папоминает компьютерную игру (три ступени, три загадки, башня, на которую надо взойти), но на самом деле не он восходит, а им двигают, как фншкой — недаром каждое новое возвышение Татарского совершается после того, как его прежний босс/наставник по неясным причинам погибает. Если герой раннего «Принца Госплана» наполнял плоскую и фиктивную рамку игры самим собой и тем самым превращал симуляцию в свою, свободную, реальность, то Татарский, наоборот, принимается в чужую игру при фактическом условии утраты себя: акт снятия виртуальной маски, трехмерной модели, которая, собственно, и станет мистическим мужем богини Иштар, — символически фиксирует полное обезличивание и без того весьма стереотипного выпускника Литинститута.

Выбрав в качестве зеркала (сюжета) и маски (автора) — двух главных компонентов описанного в романе древнего халдейского

ритуала — вполне посредственного тупицу, «типический характер в типических обстоятельствах», Пелевин демонстративно захлопнул дверь, ведущую не только к романтико-модернистской традиции изображения исключительного героя в исключительных обстоятельствах, но и к себе самому прежнему. Роман «Generation П» рожден горестным открытием того факта, что принципиально индивидуальная стратегия свободы легко оборачивается тотальной манипуляцией «ботвой»: симулякры превращаются в реальность массово, в индустриальном порядке. Каждый рекламный клип — это на самом деле облеченный в виртуальную плоть квазиреальности симулякр счастья и свободы:

Свободу начинают символизировать то уют, то прокладка с крылышками, то лимонад. За это нам и платят. Мы впариваем им это с экрана, а они потом впаривают это друг другу и нам, автограм, это, как радиоактивное заражение, когда уже не важно, кто взорвал бомбу.

При таком раскладе разницы между творцом иллюзий и их потребителем не так уж и много. При «массовом воспроизводстве» творца заменяет криэйтор, а Петра Пустоту — Вавилен Татарский.

«Generation П» — первый роман Пелевина о власти по преимуществу, где власть, осуществляемая посредством симулякров, оттесняет поиск свободы. Да и, собственно, сама свобода оказывается таким же симулякром, вкачиваемым в мозги потребителя вместе с рекламой кроссовок; недаром жаргонное «лаве» саркастически расшифровывается одним из персонажей романа как сокращение от «liberal values», иначе говоря — ценностей свободы. А ведь именно на этих ценностях был сосредоточен поиск всех прежних героев Пелевина. Не оттого ли самому Пелевину нескрываяемо скучно писать о Татарском и ему подобных? Пелевин — все-таки лирик по складу таланта, и там, где нет нервного контакта между его «Я» и «Я» героя из текста, исчезает живой напор, и остается просто беллетристика среднего качества.

Последний роман обнажил внутренние пределы поэтики Пелевина. Из глубин постмодернизма Пелевин парадоксальным образом обратился к русской классической традиции с ее страстным морализаторством, направленным на создание религиозно-философского идеала, даже утопии. Если в произведениях других постмодернистов именно эта традиция была объектом жесткой полемики, саркастической деконструкции и травестики, то Пелевин пошел по пути сугубо постмодернистского компромисса между этой традицией и ее опровержением: *его проза в целом строится как развернутая проповедь об отсутствии универсальных истин и об истинности иллюзий, как религиозно-философская утопия пустоты, как идеальная модель обретения свободы, которую невозможно вос-*

произвести, так как эта модель сугубо индивидуальна. Этот компромисс был эффективен в «Чапаеве и Пустоте», где на первом плане было сознание, близкое авторскому. Однако стоило Пелевину «объективировать» эту модель, приложив ее к «типическому характеру в типических обстоятельствах», как сразу же возникла претензия на универсальность, несомкстимая с эстетическим кодом постмодернизма. В результате продуктивный компромисс оборнулся «первой осечкой Пелевина» (А.Генис).

### 3. Драматургия постмодернизма

Драматургия постмодернизма мало исследована в сравнении с прозой и поэзией этого направления. Этот пробел характерен не только для русской, но и для западной критики. С одной стороны, театральность, ролевая игра, демонстративная иллюзорность создаваемого мира — эти черты, характерные для драмы, были глубоко усвоены поэтикой постмодернистской поэзии и прозы. Но то, что в прозе или в поэзии воспринимается как черты нового художественного языка, в самой драме выглядит совершенно традиционно. *Чтобы обновить свой художественный язык, постмодернистская драма нередко идет путем возрождения архаических форм театральности, обнажающих фундаментальные приемы этого рода литературы.* В европейской культуре этот путь связан с именем Антонена Арто и его концепцией «театра жестокости», возвращающего театральное действие к опыту ритуала, дословесного, долитературного представления. В русской литературе показательное обращение Венедикта Ерофеева к опыту пятиактной трагедии классицизма («Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»), Нины Садур — к жанровой традиции «миракля», действия о чудесах; Алексея Шипенко и Владимира Сорокина — к «памяти жанра» средневековых мистерий и фарсов.

*Иной (хотя и не противоположный первому) путь обновления драматургического языка связан с внедрением в драму элементов, характерных для поэтики постмодернистской прозы и поэзии.* Особую роль в этой драматургии приобретают развернутые авторские ремарки, не столько описывающие сцену, сколько определяющие философскую и эмоциональную тональность, постоянное нарушение сценической условности: в постмодернистских пьесах часто показывается не само действие (его может и не быть вовсе), а внутренняя рефлексия персонажей по поводу жизни вообще. Особенно показателен *перенос внимания с действия на языковую игру*: персонажи в пьесах постмодернизма осуществляют себя не столько в поступках, сколько в словах — горьких шутках, перифразах, каламбурах, непрерывной языковой эксцентрике. Важной особенностью этих драм становится и сложная сеть *интертекстуальных*

*отсылка* — вряд ли улавливаемая на слух зрителем и пропускающая в полной мере лишь при внимательном чтении.

С другой стороны, проблемы постмодернистской драмы, по-видимому, связаны с тем, что особенности этого рода литературы вступают в противоречие с основными постулатами постмодернистской эстетики. Для драмы обязателен конфликт четко очерченного характера (с «позицией» и «волеием») с объективными обстоятельствами (судьбой, историей). Но постмодернизм, как уже отмечалось, последовательно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то и другое хаотичной совокупностью культурных симулякров. В соответствии с постмодернистской логикой между «характером» и «обстоятельствами» не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала. В сущности, наиболее радикальный тип постмодернистской драмы был создан Самюэлем Беккетом на исходе модернистской эры (1950-е гг.), в его знаменитых абсурдистских трагифарсах «В ожидании Годо», «Последние дни», «Последняя лента Крэпа» и др. Бездействие и отсутствие единства характера, рассыпающегося на множество бессмысленных слов и жестов, воплотило восприятие мира как энтропийного хаоса — состояние, в котором драматический конфликт невозможен. Рядом с Беккетом даже драматургия таких признанных классиков постмодернистской сцены, как Э. Олби, А. Копит, С. Шеперд и Т. Стоппард, выглядит шагом назад к эстетике модернизма и даже реализма. Этими авторами разработан целый ряд сюжетных моделей, позволяющих совмещать разворачивание традиционного драматургического конфликта с иронической деконструкцией самого этого конфликта и стоящих за ним ценностных систем.

А как противоречие между родовыми свойствами драмы и эстетикой постмодернизма разрешается в пьесах русских постмодернистов?

### **3.1. Венедикт Ерофеев. «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985)**

По определению немецкого слависта В. Казака, автора известного «Словаря русской литературы после 1917 г.», в этой пьесе «реалистически изображается положение советского еврея-алкоголика, ставшего объектом психиатрического насилия и репрессий со стороны персонала советской психиатрической клиники»<sup>1</sup>. При таком подходе «Вальпургиева ночь» превращается в типичный образец неонатуралистической «чернухи», что никак не со-

---

<sup>1</sup> Kazack Wolfgang. Dictionary of Russian Literature. Since 1917. — New York, 1988. — P. 471.



ответствует особенностям поэтики Ерофеева. Фабула пьесы действительно разворачивается в советской психушке и может быть изложена в нескольких словах: алкоголика Гуревича в качестве наказания помещают в дурдом, где он уже бывал раньше; там он, с одной стороны, встречает свою бывшую возлюбленную Наталью, с другой — вступает в конфликт с санитаром Борька-мордворотом, который наказывает Гуревича уколом «сульфу»; чтобы предотвратить действие укола, Гуревич, не без помощи Натальи, ворует из ординаторской спирт; однако веселая пьянка в палате оканчивается горой трупов, т.к. спирт, украденный Гуревичем, оказался метиловым; в финале разъяренный Борька-мордворот топчет ногами ослепшего, умирающего Гуревича. Однако этих событий явно недостаточно для пятиактной трагедии, в которой немаловажную роль играет упоминание о том, что события происходят в ночь накануне 1 мая, т.е. в Вальпургиеву ночь, а также прямо обыгрываются ассоциации с «Дон Жуаном» и «Каменным гостем»: уколов Гуревичу «сульфу», Борька-мордворот приглашает его на ночную вечеринку с Натальей, на что Гуревич, с трудом шевеля разбитыми губами, отвечает, подобно статуе командора: «Приду...» На самом деле, *трагедийный сюжет и конфликт пьесы разворачивается в пространстве языка.*

Мы не знаем, за какие «преступления» доставлен в психушку Гуревич, но мы видим, какую ненависть у облеченных властью тупиц вызывает его речь, насыщенная парадоксами, пародиями, на глазах создающая фантастические реальности из одного только звучания слов. Униженный и стоящий перед судом Гуревич в своем языке полностью свободен: это и высокая поэтическая свобода (недаром он то и дело переходит на шекспировские пятистопные ямбы), и свободное презрение ко всему официальному (так в духе и ритме некрасовского «Кому на Руси жить хорошо» он сочиняет стихотворение про соцсоревнование: «сколько можно выжать яиц из каждой курицы-несушки»<sup>1</sup>). Он не бунтарь («Мне, например, здесь очень нравится. Если что и не нравится — так это запрет на скитальчество. И... неуважение к слову. А во всем остальном...»). Он — юродивый скоморох, играющий со словами, потому что язык — это единственная область, где он может осуществить свою свободу, даже если эта игра и эта свобода идут ему во вред: иначе он существовать не умеет.

Показательно, что и другие обитатели психушки также реализуют себя в языке. Староста 3-й палаты и диктатор 2-й Прохоров устраивает виртуозные словесные фейерверки, пародирующие

---

<sup>1</sup> Пьеса Ерофеева вошла в его наиболее полный однотомник «Оставьте мою душу в покое» (М., 1995). Все цитаты приводятся по этому изданию. Также «Вальпургиева ночь» была напечатана в сборнике «Восемь нехороших пьес» (М., 1990. — С. 5—75).

советскую официозную риторику: таков его суд над «контр-адмиралом КГБ» Михалычем, «ядренным маньяком и сторожевым псом Пентагона», приговоренным к «пожизненному повешению». Сережа Клейнмихель (имя, опять-таки явно отсылающее к Некрасову) и Пашка Еремин, несмотря на общую замороженность, в минуты просветлений способны производить великолепные по своему комизму обороты типа «его надо убивать вниз головой», «водку пьянствовал и дисциплину хулиганил». Вова, «меланхолический старичок из деревни», в своих монологах создает блестящую абсурдистскую пародию на «деревенскую прозу» с ее упое-нием природой:

Утром, первым делом как просыпаешься, ...первым делом снимаешь с себя сапоги... надеваешь телогрейку, берешь с собой документы, и вот так, в чем мать родила, идешь в степь стрелять окуней... А впереди — что-то черненькое белеется... Думаешь, может, просто куст боярышника?.. Да, нет. Может быть, армянин?.. Да нет, откуда в хвощах может быть армянин? А ведь это, оказывается, мой внучок Сергунчик, ему еще только четыре годика, волосики на спине только начали расти, — а он уже все различает... каждую пичужку изучает по внутренностям...

«Декламатор и цветовод» Стасик перечисляет названия выведенных им растений, и этот список может конкурировать с названиями коктейлей из «Москвы — Петушков». В этом же ряду оказывается и Алеха-диссидент, прославившийся своей способностью метко сморкаться на «галстух» вышестоящего начальства (в палате он поражает таким образом Борьку-мордоворота): «весь город звал его диссидентом, их ошеломила безнаказанность и новизна борьбы против существующего порядка вещей и субординаций».

Множеству разнообразных языков шутовской и юродивой свободы противостоит в пьесе как унылая серьезность казенного жаргона («Ведь ни для кого не секрет, что наши недруги живут только одной мыслью: дестабилизировать нас, а уж потом окончательно...»), так и угнетающее однообразие хамского мата «сестры милосердия» Тамарочки и Борьки-мордоворота, которые «не смотрят на больных, а харкают в них глазами. Оба они понимают, что одним своим появлением вызывают во всех палатах мгновенное оцепенение и скорбь, которой много и без того». Причина их злобы и ненависти к беспомощным «пациентам» в том, что у них нет языка. Их мат заменяет отсутствие слова.

Но в том и состоит преимущество свободы языковой игры, что, не имея никаких сцеплений с материальным миром, она никак не зависит от господствующих обстоятельств. Будучи целиком и откровенно иллюзорной, она фактически отрицает реальность насилия и насильников:

Гуревич. Ведь... их же, в сущности, нет... Мы же психи... а эти, фантазмагории в белом, являются нам временами... Тошнит, конечно, но что же делать? Ну, являются... ну, исчезают... ставят из себя полнокровных жизнелюбцев...

Прохоров. Верно, верно, и Боря с Тamarочкой хохочут и обжимаются, чтоб нас уверить в своей всамделишности... что они вовсе не наши химеры и бреды, — взаправдашние...

Правда, до появления Гуревича словесные импровизации Прохорова, в сущности, умножают насилие — пусть и комически, но он издевается над беспомощным Михалычем за то, что тот «изменил Родине с помыслом и намерением. Короче, не пьет и не курит». Гуревич не пытается никого подчинить своей способности творить словесные миры, он приносит с собой чисто утопический «умысел»: «Да, умысел был: разобренных — сблизить. Злобствующих — умиротворить, приобщить их к маленькой радости... внести рассвет в сумерки этих душ, зарешеченных здесь до конца дней...» И ему это удается: пир, разворачивающийся в палате вокруг бутылки с метиловым спиртом, это действительно момент родства душ и всеобщей карнавальной свободы, где все подвергается веселому сомнению. Но логическим итогом этого освобождения может стать только гибель всех участников пира. Недаром Гуревич обещает «взорвать» нсихушку вместе со всеми ее палачами. Если насилие и насильники — всего лишь химера, бред свободного сознания, то «взорвать» эту химеру можно лишь вместе с самим сознанием, что и происходит. Но финал пьесы вовсе не выглядит как торжество свободы над «химерами»: ослепшего от метила, но еще живого Гуревича топчет ногами Боренька-мордоворот. Гуревич уже не видит «химеры», но это не спасает его от бойни и не избавляет от боли. Утопия свободного сознания, требующая для своего осуществления «полной гибели все-рез», не отменяет реальности душегубства и надругательства над человеком:

Занавес уже закрыт, и можно, в сущности, расходиться. Но там — по ту сторону занавеса — продолжается все то же, и без милосердия. Рык Гуревича становится все смертельнее... Никаких аплодисментов.

*Вместо классицистского конфликта между долгом и чувством Ерофеев разворачивает свою трагедию вокруг конфликта между насилием и языком. Насилие безязыко — оно утверждает свою реальность через боль жертвы. Чем больше жертв, чем сильнее боль, тем основательнее эта реальность. Реальность хаоса. Язык свободен, но он может противопоставить этой беспощадной реальности только свою иллюзорность, изменчивость, нематериальность: создаваемая Гуревичем утопия языкового карнавала неуязвима в своей беззащитности. Человек же в этой пьесе обречен на суще-*

ствование на границе языка и насилия (кто-то, конечно, как Борька, однозначно связывает свою жизнь с властью насилия). Силой сознания Гуревич создает вокруг себя языковой карнавал, но его тело — а в психиатрической клинике и сознание тоже — продолжает страдать от реальнейших пыток. В сущности, так возрождается средневековый сюжет о тяжбе между душой и плотью. Но у Ерофеева и душа, и плоть обречены: не только реальность насилия стремится растоптать творца веселых языковых утопий, но и последовательная устремленность к свободе, прочь от химер так называемой реальности, тоже ведет к самоуничтожению. Вот почему «Вальпургиева ночь» — это все-таки трагедия, несмотря на обилие комических сцен и образов.

Заданные автором в названии пьесы культурные ассоциации обнажают парадоксальность построенной им картины мира. Вальпургиева ночь — это, с одной стороны, время раскрепощения от социальных условностей, а с другой — время торжества бесовских, ведьминских сил. У Ерофеева оба эти значения совмещены: торжество свободы неотделимо от гибели всех участников счастливого «шабаша». Гуревич, казалось бы, выступает в роли Каменного гостя, т. е. посланца смерти. Но на самом деле он нарисован как Дон Жуан — и его сцена с Натальей служит тому блестящим подтверждением: он говорит стихами, он весь — любовь, поэзия и жизнь. Неразличимость дьявольщины и свободы, жизни и смерти — такое видение крайне характерно для постмодернистской философии и эстетики. Но Ерофеев не просто фиксирует это состояние бытия, у него именно *релятивность мироустройства приобретает значение трагической судьбы*, с которой героически, зная о неизбежности поражения, сражается Гуревич.

Помимо Ерофеева постмодернистская драма представлена такими авторами, как Алексей Шипенко (р. 1961)<sup>1</sup> и Михаил Волохов (р. 1955)<sup>2</sup>, О. Мухина (пьесы «Таня-Таня», «Ю»), Евг. Гришковец («Как я съел собаку», «Одновременно»)<sup>3</sup>, а также Владимиром Сорокиным (пьесы «Пельмени», «Землянка», «Доверие», «Ши», «Достоевский-trip», киносценарий «Москва» [в соавторстве с кинорежиссером Александром Зельдовичем]<sup>4</sup>). Однако, пожалуй, есть только один писатель новой генерации, которому удалось построить *свой театр* как самостоятельное культурное явление — со своей целостной эстетикой, философией, своим самобытным драматургическим языком. Это — Нина Садур.

<sup>1</sup> Шипенко А. Из жизни Комикалзе. — М., 1992; *Его же*. Смерть ван Халена // Театр. — 1989. — № 8; *Его же*. Археология // Восемь нехороших пьес. — М., 1990. — С. 223 — 270; *Его же*. Натуральное хозяйство в Шамбале // Театр. — 1991. — № 7.

<sup>2</sup> Волохов М. Игра а жмурики. — М., 1993; *Его же*. Великий утешитель. — М., 1997.

<sup>3</sup> Гришковец Евг. Город. — М., 2001.

<sup>4</sup> Сорокин В. Собр. соч.: В 2 т. — Т. 2. — М., 1998.

### 3.2. Театр Нины Садур

Ключом к фантазмагорическому театру Нины Садур (р. 1950) и ее художественной философии может стать пьеса «Чудная баба» (1982)<sup>1</sup>. В первой части пьесы («Поле») рядовая совслужащая Лидия Петровна, присланная с «группой товарищей» на уборку картофеля и заблудившаяся среди бесконечных пустынных полей, встречается с некой «тетенькой», которая поначалу производит впечатление слабоумной юрודивой. Однако при дальнейшем знакомстве «тетенька» обнаруживает черты лешачихи (она «водит» отставшую от группы женщину), она равна Природе и Смерти (ее фамилия Убненько), а сама себя определяет как «зло мира». Очевидно, что в отличие от «деревенщиков» и других традиционалистов (Айтматова, Войновича и даже Алешковского), Садур не связывает с природным началом представления о «законе вечности», высшей истине жизни, противопоставленной лжи социальных законов и отношений. Ее «чудная баба» зловеща и опасна, общение с ней вызывает непонятную тоску и боль в сердце («как-то потянуло... неприятное чувство»). В сущности, этот персонаж воплощает мистическое знание о бездне хаоса, скрытой под оболочкой обыденного упорядоченного существования. «Чудная баба» Убиенько предлагает своей попутчице странное ритуальное испытание: «Расклад такой. Я — убегаю. Ты — догоняешь. Поймаешь — рай, не поймаешь — конец всему свету. Сечешь?» Неожиданно для себя Лидия Петровна соглашается на эти условия, но в последний момент, уже догнав бабу, пугается ее угроз. В наказание за поражение «баба» срывает с земли весь «верхний слой» вместе с живущими на ней людьми и убеждает Лидию Петровну в том, что она осталась одна на всем свете и что вся ее нормальная жизнь — всего лишь муляж, созданный «тетенькой» для Лидиноного спокойствия: «Как настоящие! Точь-в-точь! Не отличишь!»

Во второй части пьесы («Группа товарищей») Лидия Петровна признается своим сослуживцам в том, что после встречи с «полевой бабой» она действительно потеряла уверенность в том, что мир вокруг нее настоящий: «Даже в детях я сомневаюсь, понимаете? даже они теперь смущают и печалят мое сердце», — и далее, когда ее пытаются поцеловать влюбленный в нее начальник отдела, она реагирует так: «Меня хочет поцеловать чучело. Макет, муляж Александра Ивановича... Вы даже меня не сможете уволить, потому, что вас нет, понимаете?» Самое поразительное, что сослуживцы, услышав признание Лидии Ивановны, неожиданно легко ей верят. Мистическое объяснение, предложенное

<sup>1</sup> Все цитаты из пьес Садур приводятся по кн.: Садур Нина. Чудная баба. — М., 1989. Помимо заглавной пьесы в сборник включены «Уличенная ласточка», «Замерзли», «Ехай», «Нос», «Заря взойдет», «Панночка», «Волосы».

«бабой», совпадает с внутренними ощущениями людей, пытающихся заслониться бытовыми заботами от безответного вопроса: «зачем мы живем?» Отсюда возникает главная проблема, которую пытаются решить все без исключения персонажи пьесы: как доказать, что ты живой? Настоящий? Единственным заслуживающим внимания аргументом оказывается способность человека выйти за пределы своей привычной жизненной роли: «Только живой я могу выскочить из себя?» Но куда? Лидия Петровна «выскакивает» в безумие, но этот выход вряд ли приносит облегчение. В сущности, это выход в смерть — под вой сирены «скорой помощи» Лидия Петровна кричит: «Только мое, одно мое сердце остановилось. Я одна, только я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой!» Однако неспособность ни одного персонажа в пьесе (кроме «бабы», конечно) найти убедительные доказательства подлинности собственного бытия наполняет слова о «цветении мира» трагической иронией.

Не вызывает сомнений связь этой драматургической притчи с центральной для постмодернизма философией симулякров и симуляции. Садур, однако, придает этой общей проблематике черты *мистического гротеска*. В ее театре персонаж, как правило, обнаруживает симулятивность окружающего его, а чаще ее, мира после встречи с хаосом — смертью, безумием, мраком. Не социальные или культурологические, а сугубо метафизические причины приводят к тому, что привычный мир теряет устойчивые очертания, превращаясь в хрупкую и страшную иллюзию. Театр Садур напоминает кунсткамеру, ибо населен разнообразными монстрами: нежной девушкой-ведьмой с высасывающими жизнь черными глазами, лунными волками, убивающими из сострадания, какими-то инопланетными посланцами, говорящими волосами и т. п. И все это в бытовых декорациях и в окружении вполне узнаваемых персонажей: студентов техникума, богатых скучающих барыnek и их мужей, бомжей и алкоголиков, освобожденных уголовников и неженатых машинистов. *Грань между «фантастикой» и «отражением реальности» здесь не существенна: реальность фантастична, мир монстров по-бытовому знаком и обжит.* Садур строит драматургическое действие так, что ее читатель и зритель, как и главный персонаж, не может отличить реальность от галлюцинации: большинство ее пьес напоминает детектив без конечной разгадки. Если даже разгадка и предлагается, то она немедленно восстанавливает ситуацию первоначальной неопределенности («Уличенная ласточка», «Нос»).

Фактически *все герои Садур*, как и персонажи «Группы товарищей», ошеломленные муляжностью мира и людей вокруг, *настойчиво пытаются найти доказательства подлинности собственного бытия*: чаще всего они пытаются убедить себя и других в том, что нужны другому человеку. Но этот путь чрезвычайно опасен.

Во-первых, потому, что люди не слышат и не видят друг друга, а только себя и свои житейские проблемы. Каждый замкнут в клетке собственных забот, и только общие мечты о счастье — общие иллюзии и страхи — способны сблизить с другим. Так, в пьесе-«малютке» «Замерзли» (1987) две уборщицы Надя и Лейла, не слыша друг друга, жалуются на одиночество и заброшенность, а соединяет их только фантастическая (ибо недоступная) мечта о доме у моря, детях, нежном муже и видение страшного, адского бога, чей лик возникает из луж грязной воды, вылитой в снег.

А в пьесе «Уличенная ласточка» (1982) главная героиня Аллочка либо имитирует полную потерю памяти, либо действительно потеряла ее после того, как был убит хулиганами ее молодой любовник, — после встречи с хаосом, она, привыкшая жить в окружении множества друзей и знакомых, предпочитает полную пустоту вокруг себя: внешняя пустота соответствует той пустоте, которую Аллочка открыла внутри. Как объясняет Аллочке другой персонаж этой пьесы:

... Ты пожизненная пленница всех! Видишь ли, пока ты жила с ними и говорила о своей причастности к их жизни, они видели тебя. Но когда ты замолчала, они уже не могли вспомнить, какая ты. Ты показывала лишь то, что хотели видеть. А когда тебе стало невозможно показывать все это, тебя не узнали!

Во-вторых, если же героям Садур все-таки удастся «выскочить из себя», и они вступают в контакт на уровне более глубоком, чем «нормальная наша слепая жизнь», то такое общение неизбежно ведет к трагическому исходу. По Садур, под покровом повседневных забот не только в мироздании, но и в человеке скрыт хаос, и попытка человеческого контакта на этом глубинном уровне может привести только к разрушению. Так, в пьесе «Нос» симпатичные студенты техникума, замороженные ведьмацкими глазами Ирмы, забывают о своих обычных отношениях и выплескивают друг на друга всю ненависть, накопившуюся на дне души. А Ирма, которая действительно любит их всех и мучительно переживает за них в своих снах, обречена на одиночество и отторжение — она «проклятая», баба-яга, «недоделанная». Другой персонаж Садур «лунный волк» Егор, мальчик-старичок, как и Ирма, чувствующий мистическое родство со всем мирозданием («Я думаю, что все — вот это вот все — я!»), разрывается между любовью к людям и зовом тьмы, к которой он принадлежит. Стремясь помочь чете несчастных алкоголиков, он убивает и поедает их (по их же просьбе), — тем самым даруя им гармонию с мирозданием, ведь весь мир — это он.

Мистическая атмосфера, ощущение тонкой пленки, отделяющей человека от бездны, иллюзорность повседневной жизни — все эти черты сближают драматургию Садур прежде всего с теат-

ром символизма (М. Метерлинк, «Саломея» О. Уайльда, пьесы А. Блока). Но оригинальность художественной системы Садур связана в первую очередь с тем, как интерпретируется в ее пьесах постмодернистский принцип диалога с хаосом. *Ее герои всячески стремятся заслониться от хаоса, но однажды встретившись с ним, они уже не могут отвести от бездны глаз — и это общение вытягивает из них жизнь, наподобие черной дыры.*

Ярче всего эта художественная концепция воплотилась в «Панночке» (1985—1986) — пьесе, написанной Садур на сюжет гоголевского «Вия». Характерно, что собственно Вия у Садур и нет — философ Хома Бруг должен выдержать испытание красотой панночки-ведьмы. Садур блестяще воссоздает гоголевскую атмосферу пышной и простой красоты казацкой жизни, с доброй горилкой, веселым обжорством, сочной Хвеськой — этот «мир стоит сам собой, трезвый и твердый, как козак перед шинком». Философ целиком принадлежит этому миру и радуется его красе. Но оседланный страшной ведьмой, он слышит голоса иного, по-иному прекрасного мира, который завораживает его:

Что это звенит, и поет, и плещется, и вытягивает всю мою душу! И не можно вынести этой сладости православному человеку. Страшно душе это счастье, и не можно очам человеческим зреть живое это в тумане кипящее... Господи, живое все... и балуется... и глядит... и зовет... все везде смеется и целует... Вся земля твоя, Господи!

Возникновение имени Божьего в ситуации дьявольского морока может показаться странным, но у Садур Бог — это красота, независимо от того, какие силы за ней стоят. Потому же в момент гибели Хома «рушатся на них балки, доски, иконы, вся обетшала, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками».

В течение каждой из трех ночных служб в церкви Хома пытается заслониться от панночки и ее красоты молитвой. Но сама близость к бездне вытягивает из него жизнь. Что может противостоять этой силе? После первой ночи Хома оживает от плотской красоты Хвеськи, его возрождает мысль о прочности семейной жизни, дома, хозяйства. После второй ночи его «размораживает» добрая драка с казаком — правда, казак после этой дружеской потасовки признается: «Неможется как-то мне. Будто вытянул кто-то силу из моих жил, и грустно стало на сердце и тяжело». Но все эти заслоны могут только па время отвлечь от зова хаоса — от любви к панночке. Именно любовь к ней заставляет молящегося Хому отозваться на ее жалобное «паныч, мне пальчик больно», именно от любви, понимая всю губительность этого жеста, он не может не посмотреть на нее после того, как она «нежно» попросит: «Погля-



ди на меня». И именно любовное влечение к хаосу, за которое человек платит жизнью, привязанностью к земной красоте, запечатлено в объятии Философа и Панночки, которым заканчивается пьеса: «Так они оба и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз...»

Этот миг любовного единения, в сущности, и составляет единственное возможное разрешение философской коллизии всей драматургии Садур. С одной стороны, мир повседневной жизни отторгается в ее пьесах как неподлинный и, соответственно, не свободный. С другой стороны, выйти за пределы реальности симулякров, по логике этого театра, означает вступить в область метафизического мрака (хаоса, смерти, безумия и т.п.) — иначе говоря, вступить на путь неизбежного самоуничтожения. *Но заворожённость красотой, даже если эта красота гибельна и рождена хаосом, даже если она влечет к катастрофе — и есть единственное возможное доказательство подлинности человеческого бытия, единственный доступный человеку способ «выскочить из себя» — иными словами, обрести свободу. Трагическую, конечно.*

---

---

## Глава III

# СУДЬБЫ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

---

---

### 1. Реалистическая традиция: кризис и переосмысление

Отношение к реализму в России XX века существенно отличается от западного. На Западе уже в 1960-е годы никого не удивляли констатации такого, например, рода: «основная традиция европейской литературы в девятнадцатом веке обычно определяется как «реализм», и, как это практически всеми признано, по крайней мере на Западе, история этой традиции закончена»<sup>1</sup>. В России же, напротив, реализм сохранил свой авторитет как в официальной культуре (соцреализм канонизировал классиков реализма XIX века ценой вульгарно-социологической привязки их творчества к «революционно-освободительному движению»), так и в неофициальной: реалистическая «правда», разоблачающая ложь соцреализма, оставалась знаменем всей либеральной советской литературы 1960—1980-х годов. Основной внутренней задачей этой литературы, как мы видели, было возвращение к традиции критического реализма XIX века как бы через голову соцреалистической мифологии.

Отмена идеологической цензуры в первые годы гласности и последовавшая публикация запрещенных и «задержанных» произведений позволила многим критикам заговорить о том, что великая традиция русского реализма XIX века не умерла в катастрофах XX века, а лишь укрепилась и обогатилась<sup>2</sup>. Вершинами критического реализма XX века попеременно объявлялись повести и романы Булгакова и Платонова, «Доктор Живаго» Пастернака и «Жизнь и судьба» Гроссмана, «Колымские рассказы» Варлама Шаламова и «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова. Не вда-

---

<sup>1</sup> *Williams Raymond*. Realism and the Contemporary Novel // 20th Century Literary Criticism: A Reader / Ed. by David Lodge. — L.; N. Y.; Gongman, 1972. — P. 583.

<sup>2</sup> См., например: *Белая Г.* Переутье // Вопросы литературы. — 1987. — № 12. — С. 27—41; *Иванова Н.* Смена языка // Знамя. — 1989. — № 11. — С. 221—231; *Дедков И.* Хожение за правдой, или Взыскующие нового града // Знамя. — 1991. — № 8. — С. 211—223.

ваясь в споры о правомерности подобных построений, отметим лишь, что ожидание нового подъема реализма было очень важной частью литературной атмосферы 1990-х годов — и в частности, определило позицию таких критиков разных поколений, как Ирина Роднянская, Карен Степанян и Павел Басинский (последний наиболее агрессивен в своей «борьбе за реализм»).

Написанные в 1970-е и опубликованные в конце 1980-х годов «задержанные» произведения лишь отчасти утолили эту тоску по реализму: в таких романах и повестях, как «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Васька» и «Овраги» Сергея Антонова, «Покушение на миражи» В. Тендрякова, слишком ощутимой была зависимость авторов от соцреалистических моделей — «правда» в их текстах представляла собой по преимуществу зеркальную, «наоборотную», проекцию соцреалистического мифа. То же самое происходило и в произведениях, созданных бывшими флагами либерализма в советской литературе — Чингизом Айтматовым («Плаха», 1986; «Тавро Кассандры», 1994), Василием Аксеновым («Московская сага»), Даниилом Граниным («Бегство в Россию», 1994), Григорием Баклановым («Суслики», 1993), «И тогда приходят мародеры...», 1995), Евгением Евтушенко («Не умирай прежде смерти», 1995). Эти произведения стали завершением традиции «соцреализма с человеческим лицом», зародившейся еще в годы «оттепели».

Вместе с тем в 1990-е годы появился целый ряд произведений, близких традиции классического реализма. В этом ряду нужно назвать романы А. Азольского («Клетка», «Диверсант»), Ю. Давыдова («Бестселлер»), Вл. Войновича («Монументальная пропаганда»), М. Кураева («Зеркало Монтаччи»), П. Алешковского («Владимир Чигринцев», «Жизнеописание Хорька»), А. Варламова («Лох», «Купавна», «Затонувший ковчег»), Л. Улицкой («Веселые похороны», «Казус Кукоцкого»), Д. Рубиной («Вот идет Мессия!»), О. Славниковой «Стрекоза, выросшая до размера собаки», «Бессмертный») и некоторых других авторов. Именно ожидание «подлинного реализма» определило те завышенные оценки, которыми были удостоены произведения таких молодых реалистов, как Олег Ермаков («Знак зверя», 1992) и Олег Павлов («Казенная сказка», 1994) — оба романа немедленно попали в финалы русской Букеровской премии и серьезно рассматривались как лучшие романы года, несмотря на затянутые сюжеты, рыхлаю композицию и вторичность стилистики. Ожидание реализма наконец разрешилось триумфом романа Георгия Владимова «Генерал и его армия» (1994), удостоенного Букеровской премии 1995 года.

Но что такое реализм в XX веке?

По мысли Ж. Ф. Лиотара, в XX веке реализм приобретает значение самого популярного, самого легкого для восприятия «коммуникационного кода» (фотографического и «киношного») и

поэтому, как правило, активной всего усваивается либо массовой, либо тоталитарной культурой (и воплощает соответствующие — конформистские и популистские — тенденции):

«Беспрецедентный раскол обнаруживается внутри того, что по-прежнему называется живописью или литературой. Те, кто отказывается пересмотреть правила [реалистического] искусства, делают успешную карьеру в области массового конформизма, удовлетворяя — посредством «верных правил» — повальное вождение реальности, утоляемое соответствующими объектами и ситуациями. Крайним примером использования кино или фотографии в этих целях является порнография. Именно порнография становится общей моделью для визуального и словесного искусства, не выдержавшего вызов массовых коммуникаций.

<...> Реализм, единственно определяемый стремлением избежать вопроса о реальности... всегда занимает позицию между академизмом и китчем. Когда власть присваивается партией, реализм с его неоклассицистскими элементами неизбежно торжествует над экспериментальным авангардом, не брезгуя в этой борьбе ни клеветой, ни запретами. Предполагается, что только «правильные» образы, «правильные» нарративы, «правильные» формы, требуемые, отбираемые и пропагандируемые партией, способны найти публику, которая воспримет их как терапию от переживаемого ужаса и депрессии. Требования реальности — означающие требования единства, простоты, общительности (понятности) и т. п. — приобретают разную интенсивность и различный общественный резонанс в Германии между двумя мировыми войнами и в России после революции: только в этом и состоит разница между сталинским и нацистским реализмом»<sup>1</sup>.

Но к русской культуре XX века этот взгляд приложим лишь отчасти. Традиции классического русского реализма оказались шире, а главное, значительно сложнее популистского коммуникационного кода. Развитие модернизма, с одной стороны, и опыт соцреализма, с другой, обнаружили ограниченность социологического подхода, согласно которому реалистическая эстетика материализует обусловленность характеров социальными обстоятельствами (в русской критике эта концепция была выдвинута и детально разработана Белинским, Добролюбовым, Чернышевским, Михайловским). Модернизм раскрыл заложенные в традиции реализма (в частности, в эстетике Достоевского) внесоциальные, онтологические и метафизические мотивировки человеческого поведения и сознания. Соцреализм, напротив, довел до абсурда представление о «типических характерах в типических обстоятельствах». Не случайно в современном российском литературоведении все чаще звучат голоса о том, что концепция социально-исторического и психологического детерминизма не исчерпывает

<sup>1</sup> Answering the question "What is postmodernism?" // Postmodernism. Critical Concepts / Ed. by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. — Foundational Essays. L.; N. Y., 1998. — Vol. 1., P. 753, 754.

потенциал реалистической традиции. Так, В. М. Маркович считает, что этой концепции реализма «наиболее адекватно соответствуют явления литературы “второго ряда”»:

«Если же мы обратимся к явлениям реалистической классики, к тому типу искусства, который, по слову Достоевского, можно было бы назвать “реализмом в высшем смысле”, то картина окажется иной. <...> Осваивая фактическую реальность общественной и частной жизни людей, постигая в полной мере ее социальную и психологическую детерминированность, классический русский реализм едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности, — к “последним” сущностям общества, истории, человека, вселенной... <...> В кругозор русских реалистов-классиков (Гоголя, Достоевского, Толстого, Лескова) входит категория сверхъестественного, а вместе с ней и дореалистические по своему происхождению формы постижения запредельных реальностей — откровение, религиозно-философская утопия, миф. Рядом с эмпирическим планом появляется план мистериальный: общественная жизнь, история, метания человеческой души получают тогда трансцендентный смысл, начинают соотноситься с такими категориями, как вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, царство Божие на земле»<sup>1</sup>.

Именно эти, трансцендентальные, качества русского реализма приобрели отчетливо антитоталитарный (и антипопулистский) смысл в созданных в 1960—1980-е годы произведениях В. Шаламова, Ю. Казакова, Ю. Домбровского, Ф. Горенштейна, Ю. Трифонова, В. Шукшина, В. Астафьева, писателей-«деревенщиков», В. Быкова, К. Воробьева, Ч. Айтматова. Русская литература XX века, в том числе и его последней половины, внятно свидетельствует о том, что реализм не умирает в эпоху модернизма и не обязательно уходит в область масскульты.

Попытки найти более гибкий подход к реализму, способный вместить в себя и художественный опыт XX века, предпринимались и раньше. Так, английский литературовед Р. Вильямс в классической работе «Реализм и современный роман» (1959), уже цитированной нами, предложил следующее определение реализма:

«Когда я думаю о реалистической традиции в прозе, я думаю о романе, который воссоздает и оценивает качество всей жизни в целом через качества личностей. Баланс, лежащий в основании этого процесса, пожалуй, важнее всего остального. <...> Такой роман предлагает оценку всего способа существования (a whole way of life) общества, которое крупнее каждой индивидуальности, его составляющей; и в то же самое время реалистический роман сосредоточен на оценке личностей, которые,

---

<sup>1</sup> *Маркович В. М.* Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения. — М., 1997. — Т. 1. — С. 243, 244.

принадлежа к обществу и помогая определить сложившийся в обществе тип бытия, выступают в своем мироотношении как абсолютно самодостаточные целостности. Ни один из элементов — ни общество, ни индивидуальность — не обладает приоритетом. Изображение общества не сводится к фону, на котором развиваются человеческие взаимоотношения, а реалистические характеры — это не только иллюстрации отдельных аспектов социального бытия. Каждый аспект индивидуальной жизни испытывает на себе радикальное воздействие качества общей жизни, но сама общая жизнь приобретает значение только в целомом и полностью личностных терминах. Мы погружаемся в картину общей жизни, но ценностным центром (*centre of value*) для нас всегда остается индивидуальная личность, причем не как изолированный объект, а во взаимоотношениях с великим множеством других характеров, что собственно и составляет реальность общей жизни»<sup>1</sup>.

Вилльямс считает, что этот тонкий баланс между социальным анализом и самоценностью человеческой личности был достигнут в великих романах XIX века — в русской литературе прежде всего Толстым, Достоевским и Чеховым. Однако баланс не может быть устойчивым: усложнение представлений о личности, открытие подсознательного, внимание к иррациональному и сверхрациональному и многие другие процессы модернистской культуры приводят к распаду реалистического метода в его традиционных формах<sup>2</sup>. Фокусировка внимания на личности, более или менее изолированной от социума, на внутренних процессах самосознания, притом что внешний (социальный) мир все отчетливее приобретает черты страшного и непостижимого хаоса, от которого необходимо куда-то уйти (в подсознание, в революцию, в теургию, в память культуры и т. п.), — это путь модернизма. Несколько схематично, но убедительно Вилльямс выделяет два типа «личностного» романа, вырастающего в XX веке, на основании распавшегося реалистического баланса: роман-описание (Пруст, В. Вульф) и роман-формула (Джойс, Кафка).

Параллельно распад этого баланса формирует эстетику, сосредоточенную на художественном анализе общества и представ-

---

<sup>1</sup> *Williams Raymond. Realism and the Contemporary Novel.* — P. 584. Далее ссылки на это издание в скобках после цитаты.

<sup>2</sup> Как этот процесс шел в русской литературе рубежа веков, показывает, например, Е. Б. Тагер в главах из коллективной монографии «Русская литература конца XIX — начала XX века: Десять лет» (М., 1968. — С. 92—188). Так, анализируя поэтику позднего Толстого, Е. Б. Тагер отмечает, что если в «Войне и мире» «торжествует пафос отдельного, личного, ни на что не похожего», то в «Смерти Ивана Ильича» господствует пафос общего» (102). Аналогично, «описание в «Воскресении» слагаются из подчеркнуто внеличных категорий» (114). Отсюда вывод: «Искусство воссоздания неповторимо своеобразного внутреннего мира человека, развертывание сложного динамического процесса, протекающего в многослойном сознании героя, «диалектика душ» отступают [у позднего Толстого] на второй план» (106).

ляющую человеческий характер как инструмент такого анализа. Дескриптивная версия, в которой почти документально воспроизводятся обстоятельства социального бытия, в сущности, предшествовала классическому реализму («натуральная школа»), но в XX веке она возрождается на новом уровне сложности, порождая устойчивую натуралистическую тенденцию. Характеристики же социального романа-формулы, в котором «определенная модель абстрагируется от социальных фактов, и роман создается как материализация данной модели» (585), как ни странно, подходят и к соцреалистическому роману (утопическая формула), и к таким ярким произведениям XX века, как «Мы» Замятина, «О, дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла, «Повелитель мух» У. Голдинга (антиутопическая формула).

«Старый наивный реализм в любом случае мертв» (590), — констатировал Р. Вилльямс. Но возможно ли восстановление утраченного баланса на новом уровне сложности, без редуционизма и наивности? Возможно ли цайти новое диалектическое сцепление между новым видением личности, видением, обогащенным опытом модернизма, и новым пониманием общества, учитывающим опыт социальных манипуляций массовым сознанием при посредстве идеологических конструктов (утопий, мифов, симулякров), лишенным иллюзий о «простом человеке» или «народе» в целом, знающем о хаотической природе социальной реальности, неизменно взрывающей заготовленные для нее рациональные модели? В русской литературе XX века в силу заложенного в русской культурной традиции гена «целостности», понимаемой как главное условие мировосприятия, такие попытки предпринимались еще в 1930—1950-е годы (А. Платонов, О. Мандельштам, Б. Пастернак), с новой силой они возобновились в 1960—1990-е годы (В. Шаламов, Ю. Трифонов, В. Маканин, С. Довлатов, Л. Петрушевская).

Вместе с тем одной из доминант литературного процесса 1960—1970-х годов было расшатывание «формульности» соцреалистического дискурса: большую роль здесь сыграл и «соцреализм с человеческим лицом», подрывавший убедительность соцреалистической формулы социальными и психологическими фактами, ей противоречившими; и гротескный реализм, создававший иные эстетические формулы, полемически противостоявшие разным аспектам соцреализма.

Вполне естественно, что крушение коммунистической идеологии в конце 1980-х годов сопровождалось подъемом «дескриптивного реализма», или натурализма (об эволюции этой тенденции в литературе 1990-х годов см. раздел 2 гл. III, части третьей).

С другой стороны, пятидесятилетнее давление соцреалистической догмы привело к неизбежному упрощению мировосприятия. Дело не только в том, что даже оппоненты соцреализма не-

редко воспринимали историю и общество в черно-белой гамме, лишь меняя соцреалистические оценки на нротивоположные, но сохраняя доктринерский тип мышления (характерны примеры Солженицына, Максимова, Зиновьева). Не стоит забывать и о том, что несколько поколений русских писателей сформировались практически в полной изоляции от важнейших философских дискурсов, во многом определивших интеллектуальный облик XX века: фрейдизм и постфрейдизм, бихевиоризм, экзистенциализм и франкфуртская школа, феноменология и герменевтика, теории информации и хаоса, культурная антропология и структурализм, деконструкция и неомарксизм — все эти течения затронули лишь верхний слой интеллектуальной элиты, но остались незамеченными (в силу цензурных и прочих барьеров не в малой степени) большинством советских писателей, критиков и читателей. Но именно эти теории и оформили те представления о сложности личности и общества, которые Р. Вильямс считал несовместимыми с эстетикой традиционного реализма еще в 1959 году!

Возможно, это не полное, но все же объяснение того факта, почему в русской литературе 1990-х годов предпринимается целый ряд попыток вернуться к реалистической эстетике XIX века; притом что совмещение эстетической формы XIX века с историческим «материалом» века XX неизбежно оплачивается редукционизмом, требует введения неких негласных и даже неосознанных «скобок», отсекающих все, что не укладывается в традиционную оптику.

Одним из убедительных свидетельств кризиса реалистической традиции является кризис самого заглавного жанра этого направления — жанра романа. Так было и в 1890-е, и на заре советской эпохи. С самого начала постсоветского периода жанр романа вновь пребывает в жестоком кризисе. Этому есть вполне объективные объяснения: в годы сломов и духовных катастроф, идейного «раздрая» роману с его установкой на поиск «всеобщей связи явлений» не удастся стать «формой времени» (романы пишутся, но не задерживаются в культурной памяти). Но как бы там ни было, за 1980—1990-е годы была растеряна культура многофигурного, симфонически сложного и композиционно слаженного романа, которым гордилась русская реалистическая словесность. Остается только вспоминать о грандиозной архитектуре «Анны Карениной» и «Братьев Карамазовых», об искусстве романа Булгакова, Леонова, А. Толстого, Гроссмана, Домбровского, Горенштейна.

Причина этого кризиса, по-видимому, кроется в следующем. Необходимым основанием реалистической эстетики является общая концепция социально-исторической реальности, разделяемая писателем и читателем. Разумеется, ядро реалистической



эстетики образуется сложной диалектикой узнавания («как в жизни») тематической и сюжетной новизны, как и конструктивного отстранения, но все же именно общая базовая концепция объективного мира есть в реализме главное условие продуктивного диалога между писателем и читателем. Крушение единой концепции реальности, возникновение множества конкурирующих друг с другом социально-исторических моделей прошлого, настоящего и будущего начинается уже в 1980-е годы, но в постсоветское время распад тоталитарного «базиса» привел не к утверждению единой альтернативной — и более или менее разделенной всеми социальными группами — концепции реальности и соответствующего ей языка, а выразился в лавинообразном дроблении когда-то единого языка на множество «диалектов», чем далее, тем менее открытых для взаимного «перевода». Именно отсутствие единого языка и единой концепции «правды» стало главной проблемой, с которой столкнулся реализм 1980—1990-х. Попытки разрешить эту проблему определили спектр русского реализма в постсоветское время.

Во-первых, реалисты конца 1980—1990-х годов, кто интуитивно, а кто сознательно, ищут образы реальности, значение которых оставалось бы более или менее устойчивым, несмотря на культурное многоязычие.

Такую роль, как правило, играют хронотопы армии (О. Ермаков, О. Хандусь, А. Терехов), «зоны» (Л. Габышев «Одлян, или Глоток свободы»), психушки (А. Бархоленко «Светило малое для освещенья ночи»), школы (О. Павлов «Школьники», Сигарев «Пластилин»), т. е. такие модели социума, единство которого обеспечивается механизмом насильственного нивелирования, обезличивания отдельной личности, причем механизмом официальным, государственным. Весьма показательны в этом отношении произведения А. Азольского («Женитьба по-балтийски», «Облдрамтеатр», «Монахи», «Клетка»), где настойчиво обнажается проникновение насилия армейского типа во все возможные сферы советского мира. Следовательно, такое сужение вариантов хронотопа как наглядно зримого образа социального мира явилось результатом того, что на языке реализма называется «верностью правде жизни».

Другая причина подобного сужения вариантов хронотопа видится в том, что в русской культуре 1990-х годов отсутствует такое важное условие реалистического письма, как социальный «базис общего понимания». Парадоксальным образом наиболее верным последователем реалистической традиции оказалась в 1990-е годы массовая литература, представленная именами А. Марининой, В. Доценко, Д. Корецкого и других лидеров постсоветского книжного рынка, — именно потому, что они освоили новый «насильственный» контекст, связанный с бандитизмом, мафией, терро-

ризмом и опирающийся на богатый канон триллера и полицейского детектива.

Во-вторых, в реализме 1990-х годов, в сравнении с традиционным реализмом, ощутимо трансформируется позиция субъекта, стремящегося «о-смыслить общество»: при этом субъект не создает смысл, а ищет его, исходя из *веры* в то, что этот смысл («правда») уже существует как *предзаданный*. Наиболее отчетливо сущность такой версии русского реализма сформулировал Павел Басинский в статье «Возвращение: Poleмические заметки о реализме и модернизме»:

«Реализм знает о замысле мира, чувствует его и берет на себя добровольное страдание правды лепить не по собственной воле, но “по образу и подобию”. Реалист обречен выжидать, пока “тайна” мира, “сердце” мира, “душа” мира не проступят сами в его писаниях, пока слова и сочетания их не озарятся сами внутренним светом, а если этого нет — игра проиграна и ничто ее не спасет»<sup>1</sup>.

Несмотря на профетический пафос, логика критика весьма уязвима: неясно, что скрывается за метафорами «сердце мира», «душа мира», каким образом (кроме, естественно, мистического экстаза) постигает и воплощает их художник? Чем реализм в таком понимании отличается от романтизма, классицизма и других нормативных методов? Благодаря каким художественным механизмам писатель постигает «душу мира» и как убеждает читателя в истинности своего открытия? А что если разные писатели по-разному видят «душу мира»: означает ли сие, что кому-то открылась подлинная «душа мира», а кто-то обманулся миражами? Каковы критерии оценки истинности писательского поиска? Кто определит их — Святейший Синод? Эта инстанция вспоминается не случайно, так как по своей природе концепция П. Басинского *теологическая*, а не эстетическая. Реализм, по Басинскому, опирается на веру художника в Божественный замысел и промысел — *веру в религиозный абсолют*. Парадоксальным образом эта модель реализма поразительно напоминает о социалистическом реализме: и в том, и в другом случае от художника ожидают не вопросов или сомнений, а иллюстраций к неким готовым доктринам — политическим в одном случае, религиозно-морализаторским в другом. К чему это приводит, видно по произведениям авторов, которых П. Басинский считает современными хранителями реалистических традиций. Так, романы Алексея Варламова «Купол» и «Затонувший ковчег» представляют собой странную смесь стереотипов, знакомых по «народным эпопеям» классиков позднего соцреализма (Павла Проскурина, Георгия Маркова), с прямолинейным иллюстрированием рус-

<sup>1</sup> Новый мир. — 1993. — № 11. — С. 238.

ской религиозной философии Серебряного века. Олег Павлов в повестях «Дело Матюшина» и «Карагандинские девятины, или Повесть последних дней» пытается скрестить натурализм «чернухи» с монологами автора и/или героя, рупора авторских идей, чисто декларативно утверждающего «высшие ценности» — жертвой экспериментов становится важнейшая категория реалистической эстетики: цельность и саморазвитие художественного мира. А мутация мистической веры в ксенофобную паранойю, весьма комфортно располагающуюся в прокрустовом ложе «идеологического романа» соцреализма, определяет поэтику Александра Проханова (самый показательный образец — роман «Господин Гексоген»).

Третий и, возможно, наиболее продуктивный путь современного реализма связан с активизацией таких форм реалистического романа, где значительно ослаблено влияние социальных обстоятельств на характер, им скорее отводится роль некоего фона, на котором разыгрывается по преимуществу личная драма. Именно таким образом трансформировал авторитарный *жанр исторического романа* Борис Акунин в своем «фандоринском» цикле («Азазель», «Статский советник», «Смерть Ахиллеса», «Коронация») — сочетание слегка ироничного обыгрывания сюжетов и тем русской литературы и истории XIX века с острым детективным сюжетом и историей личности главного героя обусловило огромную популярность этих романов.

Другой формой, позволившей освободить реалистическое письмо от социополитической детерминированности, оказался *жанр семейного романа*, приобретающего порой масштабность семейной саги. Его активно и изобретательно разрабатывают такие авторы, как Людмила Улицкая («Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого»), Валерий Исаков («Екатеринбург»), Александр Мелихов («Любовь к родному пепелишу»), Ольга Славникова («Стрекоза, выросшая до размеров собаки», «Бессмертный»), к нему пришла также и Александра Маринина («Тот, кто знает»).

Особенно показателен опыт Л. Улицкой, чей роман «Казус Кукоцкого» (журнальный вариант печатался под названием «Путешествие в седьмую сторону света», 2000) завоевал не только Букеровскую премию за 2001 год, но получил действительно широкое читательское признание, несмотря на отсутствие детективного или авантюрного сюжета.

Л. Улицкой удалось органично совместить традиционную канву семейного романа, с взаимоотношениями поколений, любовными драмами и трагедиями, и оптику, выработанную в рамках женской прозы (см. раздел 2 гл. III) с ее физиологической экспрессией, когда женское тело становится универсальной философской метафорой. Выбрав в качестве центрального героя профессора-гинеколога Кукоцкого, Улицкая вводит в роман немало грубо

натуралистических описаний — полостные операции, «выскабливания», последствия криминальных аборт, анатомические подробности, жуткий вид иссеченной матки с проросшей в ней луковицей и т. п. Но сколько поэзии открывает автор в том, что считается «низкой» физиологией!

Павел Алексеевич десятилетиями наблюдал все тот же объект, разводил бледные створки затянутой в резину левой рукой, вводил зеркальце на гнутой ручке и пристально вглядывался в бездонное отверстие мира. Оттуда пришло все, что есть живого, это были подлинныя ворота вечности, о чем совершенно не задумывались все эти девочки, тетки, бабки, дамы, которые доверчиво раскидывали перед ним изнанку ляжек.

И бессмертие, и вечность, и свобода — все было связано с этой дырой, в которую все проваливалось, включая и Маркса, которого Павел Алексеевич никогда не смог прочитать, и Фрейда с его гениальными и ложными теориями, и сам он, старый доктор, который принимал и принимал в свои руки сотни, тысячи, нескончаемый поток мокрых, орущих существ.

Физиологические мотивы в такой интерпретации преодолевают древнюю оппозицию духа и тела, насыщаясь семантикой *жизнетворчества*. Таким образом Улицкая превращает *историю рода* Кукоцких в историю борьбы за рождение человека и за спасение женщины.

Мотивы, связанные с жизнью тела, сплетаются у Улицкой с темой *судьбы* отдельного человека и целого рода. Судьба в романе выглядит слепой и хаотичной силой: угасает память Елены, умирает от случайного стакана воды с бактерией токсоплазмоза Таня, попадет под нож маньяка Сергей... Так, главным сюжетным стержнем истории Кукоцких становится борение между освященным любовью *жизнетворчеством* и слепой, убийственной силой рока.

Еще одной жанровой разновидностью романа, которая обретает новую актуальность в 1990-е годы, становится *роман воспитания*. Эта жанровая модель ярко развернулась в русском постмодернизме (так, все главные романы Пелевина — от «Омона Ра» до «Generation П» не что иное как романы воспитания) и постреализме («Блуждающее время» и «Читающая вода» И. Полянкой, «Альбом для марок» А. Сергеева, «НРЗБ» С. Гандлевского восходят к романтической версии романа воспитания — *Kunstelroman*'у — истории становления личности художника). В реалистической версии романа воспитания — от «Обыкновенной истории» Гончарова до автобиографической трилогии Л. Толстого, «Подростка» Достоевского и трилогии Гарина-Михайловского — главным «воспитателем» выступают социальные и исторические обстоятельства.

В новейшем реалистическом романе воспитания, представленном, например, романом «*Ложится мгла на старые ступени*» (1999) *Александра Чудакова* или «*Романом с языком*» (2000) *Владимира Новикова*, — власть обстоятельств замещается властью языка и культурной традиции.

Так, в романе А. Чудакова разворачивается поток впечатлений героя, нанизанных на биографическую фабулу и кое-как укрепленных сюжетом прощания с умирающим дедом, носителем исторического опыта и нравственного идеала. В этом потоке — замечательные люди с исковерканными судьбами, жертвы раскулачивания, ЧСИРы, ссыльные... Но собственно эстетическим цементом повествования становится особое отношение героя-повествователя к слову как эстетическому предмету: смакование слова, экзотика слова, игра как с сакральными текстами российской словесности, так и с политическими клише (типа «наши *союзники по соцлагерю*»). Подобная поэтизация словесного материала как такового служит неким гармонизирующим началом, пусть не упорядочивающим хаотическую социальную реальность, но шаг за шагом возвышающим героя над нею духовно — самим процессом эстетической деятельности с материей речи, в которой человек слышит душу и ум.

А в «Романе с языком» Вл. Новикова герой, ведущий весьма сумбурную, полную моральных компромиссов жизнь, в мире слова проявляет себя совершенно иначе — здесь он пурист, воинствующе нетерпимый к малейшим искажениям речи, он язвит, зло разит. По существу, у героя «Романа с языком» лингвалитет разведен с менталитетом, даже противопоставлен ему — в плоскости менталитета человек может себе позволить жить спустя рукава, но подлинную свою жизнь он проживает в плоскости лингвалитета — в той духовной реальности, которая выше и первичнее всего. «Животворящим филологизмом» назвал Вл. Новиков это энергичное состояние<sup>1</sup>.

Но при всех очевидных достоинствах подобной позиции она все равно представляет собой подмену настоящей жизни, подмену, не компенсирующую интеллектуальными экзерсисами и изящными филиппиками на лингвистические темы горе женщин, которых наш герой предавал что называется нечаянно, между прочим, случайно...

Весьма показательно, что в новейших романах воспитания крайне обострена именно субъективная составляющая повествования — не случайно А. Чудаков дал своему произведению жанровое обозначение «роман-идиллия», а Вл. Новиков присовоку-

<sup>1</sup> Выражение из статьи Вл. Новикова «Филологический роман: Старый новый жанр на исходе столетия» (1999), которую можно назвать своеобразным литературоведческим обоснованием избранной им жанровой формы. (См. *Новиков Вл.* Роман с языком. Три эссе. — М., 2001.)

пил второе название — «или Сентиментальный дискурс». Герои этих романов, перебирая минувшее, открывая его огромное значение для своего становления как личностей, переживают прошлое так свежо, так непосредственно, что тем самым восстанавливают его ценностное значение навсегда.

Одним словом, реализм в 1990-е годы не собирается умирать, хотя его существование достаточно сложно и по-своему драматично. Об этом свидетельствует роман Георгия Владимова «Генерал и его армия» (1994). В литературе 1990-х годов не найти произведения, более последовательно и серьезно возрождающего русскую реалистическую традицию и в то же время обнажившего наиболее глубокие ее противоречия, чем этот роман. «Генерал и его армия» вызвал острую полемику среди критиков, взбудоражил читателей<sup>1</sup>. Букеровский комитет признал его лучшим русским романом 1994 года, а в 2001 году, когда отмечалось десятилетие учреждения Букеровской премии (присуждаемой за лучший роман года на русском языке), то из всех произведений, отмеченных этой премией в течение десяти лет, самым достойным назвали «Генерала и его армию» Георгия Владимова<sup>2</sup>.

## Трансформация реалистической стратегии: роман Георгия Владимова «Генерал и его армия»

### 1

Георгий Владимов начинал в 1960-е годы в русле той художественной тенденции, которую по аналогии с известным течением в живописи можно назвать «суровым реализмом». Значительными явлениями в литературе «оттепели» стали его повесть «Большая руда»

---

<sup>1</sup> Роман был очень высоко оценен в рецензиях Н. Ивановой («Дым отечества» // Знамя. — 1994. — № 7); Л. Аннинского («Спасти Россию ценой России // Новый мир. — 1994. — № 10»); А. Немзера (Одоловая туман // Звезда. — 1995. — № 5), В. Лукьянина (Урал. — 1995. — № 4). Писатель Владимир Богомолов в обширной статье подверг «Генерала и его армию» уничтожающей критике. См.: *Богомолов В.* Срам имут и живые, и мертвые, и Россия («Новое видение войны», «новое осмысление» или новая мифология?) («Книжное обозрение». — 9 мая. — 1995). Богомолову ответили В. Кардин и М. Нехорошев в журнале «Знамя» (1995. — № 9), а затем и сам Г. Владимов (*Владимов Г.* Когда я массировал компетенцию: Ответ В. Богомолову // Книжное обозрение. — 1996. — 19 марта). Однако в резюме «Взгляд редакции на полемику...» были вновь приведены письма читателей, упрекавших автора «Генерала и его армии» за ряд фактических неточностей).

<sup>2</sup> Уместно напомнить, что с 1992 по 2001 год Букеровской премии были удостоены «Линия судьбы, или Сундучок Миклашевича» М. Харитонова, «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» В. Маканина, «Упраздненный театр» Б. Окуджавы, «Генерал и его армия» Г. Владимова, «Связка писем» А. Морозова, «Альбом для марок» А. Сергеева, «Клетка» А. Азольского, «Свобода» А. Бутова, «Взятие Измаила» М. Шишкина, «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой.

(1961) и роман «Три минуты молчания» (1969)<sup>1</sup>, а в 1970-е годы не менее важным событием стала его повесть-притча «Верный Руслан» (о ней см. раздел 5 гл. II части второй). И в 1990-е годы, в пору господства иных, во многом противоположных реализму, художественных направлений, он полемически заостренно и воинственно защищает реалистическую традицию.

Роман «Генерал и его армия» впервые увидел свет в 1994 году (Знамя. — 1994. — № 4—5), но журнальный вариант содержал только 4 главы. В первом книжном издании роман состоял уже из семи глав, и, судя по авторской датировке в конце книги (1996. Москва — Niedernhausen), Владимов внес в первоначальный текст какие-то коррективы<sup>2</sup>.

В своей присланной по факсу речи для праздника журнала «Знамя» (13 января 1995 года) Владимов писал:

«Далее моя благодарность обращается к методу, который никак не мешал, а скорее помог роману «Генерал и его армия» снискать интерес читателя. Это все тот же добрый старый реализм, говоря по-научному, изображение жизни в формах самой жизни. (Простим ему такую наивную формулу.) Наши суетливые Бобчинские, Добчинские по обе стороны Атлантического океана, спешащие хоть конец света объявить радостно, лишь бы первыми, — этот постылый реализм уложили в гроб, отпели и погребли, справили по нему поминки. Но вот стоило ему пошевелиться, и повышенный читательский интерес привлечен к роману, вполне консервативному, в котором нет привычных уже авангардных выкрутасов и постмодернистских загогулин. Похоже, надоело читателю эти выкрутасы и загогулины, точнее, надоело делать вид, что они ему интересны, захотелось чего-то внятного, где были бы на месте начало и конец, завязка и развязка, экспозиция и кульминация, все по рецептам старика Гомера».

И далее, обращаясь к своим неназванным оппонентам, которых он иронически величает «молодежью за сорок с лишним», Владимов призывает: «Лучше усвойте, что все уходы от реализма кончаются покаянным возвращением к нему. Этот единственный укорененный в жизни ствол будет еще веками держать и питать соками зеленеющую крону»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Характеризуя повесть «Большая руда» и ее героя, шофера Пронякина, критик Л. Аннинский писал: «В традиционном для социалистического реализма сюжете о “перековке” индивидуалиста Владимов сумел передать самоощущение личности, не способной смириться ни с каким гнетом, в том числе и с гнетом “коллектива”, — личности, ценой гибели отстаивающей свое достоинство». И в романе «Три минуты молчания», где в центре стоят матрос Сеня Шалай и команда рыболовецкого сейнера, критик находит ту же коллизию: «...Испытание сил индивида, подвергающегося давлению “массы”» (Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000. — С. 156, 157).

<sup>2</sup> Выходные данные первого отдельного издания: Владимов Г. Генерал и его армия: Роман. — М., 1997. Далее цитаты будут приводиться по этому изданию.

<sup>3</sup> Владимов Г. Речь на встрече старого Нового года и празднике журнала «Знамя» // Генерал и его армия. — С. 404, 405.

Как видим, Г. Владимов убежден в превосходстве реализма над всеми иными художественными стратегиями, он считает именно реализм самым животворным творческим методом в мировой культуре. Владимов заявляет, что верен реализму и что ему близки произведения, написанные «по рецептам старика Гомера» — «где были бы на месте начало и конец, завязка и развязка, экспозиция и кульминация». Однако повествование в романе «Генерал и его армия» ведется вовсе не так. Автор выстраивает довольно причудливую пространственно-временную композицию. Фабульным стержнем здесь является повествование о том, как осенью 1943 года (примерно в конце октября) едет с Первого Украинского фронта, который тогда форсировал Днепр, к Москве «виллис», где находятся генерал Кобрисов, его шофер, адъютант и ординарец. Само романное повествование представляет собой рефлексию этих персонажей на происходящее с генералом и вокруг него. В первых двух главах поочередно господствуют зоны сознания персонажей: сначала водителя Сиротина, потом — адъютанта майора Донского, далее — ординарца Шестерикова, с третьей главы повествование перемещается в зону сознания самого генерал-лейтенанта Кобрисова, и далее во всех остальных четырех главах над повествованием доминирует видение этого персонажа. *Такая субъективированность романного дискурса, где появление любой подробности и каждый оттенок эмоционального регистра мотивируются течением мыслей и настроений персонажей, конечно же, ближе к модернистской традиции, чем к реалистической: в такой повествовательной организации объективный мир не самодостаточен — он пропущен через душу героя, оценен по его личным, человеческим меркам.* А объективный мир, на который рефлектируют герои романа, эпически огромен — это мир Отечественной войны, мир исторического со-бытия эпохального масштаба.

Поскольку повествование ведется «изнутри» сознания персонажа, то и течение художественного времени не соответствует хронологии, а диктуется рефлексией Кобрисова и его спутников. Оттого в романе времена «перемешаны»: за событиями, которые происходили буквально несколько дней назад, в октябре 43-го, идут события декабря 41-го — Подмоскowie, Ясная Поляна; весна 42-го — история со 2-й ударной армией, окруженной на Волховском фронте; снова — Днепр, лето 43-го; потом май 41-го, Лубянка; затем — третий день войны, западная граница; снова — октябрь 43-го, окраина Москвы; возврат в 1917 год, экскурс в историю семьи Кобрисова — тридцатые годы; эпилог — год 1958-й, и снова — осень 43-го, Первый Украинский фронт.

Сказать, что это совершенно внятная хронология («по рецептам старика Гомера»), было бы большой натяжкой. Но есть основания полагать, что такая вроде бы сумбурная перетасовка времен подчинена *внутреннему сюжету*, который состоит из двух па-



раллельных, но разномасштабных по времени линий: первая, линия непосредственного события (по дороге с фронта и обратно на фронт), — это история сопротивления героя несправедливой воле высшей власти, а вторая, линия ретроспективного события, охватывающая всю жизнь Фотия Ивановича Кобрисова, — это история мучительного, трудного выпрямления личности. Причем обе сюжетные линии опять-таки самым непосредственным образом связывают судьбу человека с историческим со-бытием. Такой поворот эпического конфликта тоже неординарен — в нем значительно усилен полюс субъекта, воления личности, а это придает эпическому событию высокую драматическую напряженность.

Наряду с «субъективными» принципами организации романного повествования, Владимов активно использует испытанные формы эпического стиля, организующего кругозор точкой зрения безличного автора-демиурга. С одной стороны, он в соответствии с традицией пользуется ими для установления эпической дистанции, возводящей описываемое событие в масштабы Большого Времени и дающей всему «объективную меру». Но с другой — автор-демиург в романе «Генерал и его армия» ведет себя очень активно: он не только комментирует события, но и резонерствует, даже использует приемы письменной риторики — выделяет курсивом отдельные слова, а то и целые фразы, а порой дает волю своему ироническому темпераменту (например: «Победы маршала Жукова, покрывшие грудь ему и живот панцирем орденов, не для наших слабых перьев...»), причем наиболее язвительному комментарию подвергается именно та «эпическая объективность», которая навязывается официальной точкой зрения («Страницу эту назовут — Мырятинский плацдарм. Ее, как водится в стране, где так любят переигрывать прошлое, и потому так мало имеющей надежд на будущее, приспособят к истории, как ей надлежало выглядеть, но не как выглядела она на самом деле...»). Короче говоря, *взгляд и слово романного повествователя в «Генерале и его армии» нетрадиционно личностны для реалистического романа на историческую тему.*

Но сам Владимов всеми силами старается убедить читателя в том, что он-то как раз пишет о войне, которая вошла в русскую историю как Великая Отечественная война с немецко-фашистскими захватчиками, ту *правду*, которую до сих пор искажали все кому не лень. Для пушей убедительности в достоверности своего повествования он использует прием, вообще-то не характерный для беллетристики, а именно — иногда сопровождает текст сносками, где разъясняет читателю, что такое «барражирование» или что на самом деле обозначала маркировка «КМ» на бутылках с горючей смесью, которую на Западе расшифровывали как «Коктейль Молотова», кто такие генерал-полковник Кирпонос и генерал Франц Гальдер... В романе фигурируют реальные истори-

ческие личности: маршал Жуков, генерал армии Ватутин, член Военного совета Первого Украинского фронта Хрушев, командующий 2-й ударной армией генерал-полковник Власов, известный немецкий военачальник Гейнц Гудериан. А за фамилиями других персонажей просвечивают фамилии их реальных прототипов: Чарновский (Черняховский), Рыбко (Рыбалко), Терешенко (Москаленко). Даже фамилия главного героя, командарма Кобрисова, созвучна с фамилией генерала Никандра Евлампиевича Чибисова, действительно командовавшего 38-й армией.

А когда роман «Генерал и его армия» вызвал жесточайшую критику со стороны Владимира Богомолова, известного автора рассказа «Иваново детство» и романа «В августе сорок четвертого», обвинившего Владимова в том, что он создал «новую мифологию», где исказил историческую правду об Отечественной войне и допустил множество фактических неточностей, Владимов отвечал ему в той же системе координат — «было — не было», «так или не так». Но к художественной литературе такой спор вряд ли имеет прямое отношение: кого сейчас волнует, например, соответствует ли трактовка Львом Толстым диспозиции на Бородинском поле подлинным фактам или не соответствует?

*И хотя Г. Владимов яростно защищает свою версию Великой Отечественной войны, утверждая, что она наиболее отвечает исторической правде, он на самом деле создал в романе «Генерал и его армия» свой художественный миф о войне 1941—1945 годов.* Он предложил читателю конца XX века, которого от тех лет отделяет уже полстолетия, свою личную «контристорию». Это не та «альтернативная история», «которая рассматривает прошлое в сослагательном наклонении: “что было бы, если бы...”»<sup>1</sup>, это другая, но тоже «альтернативная история», которая предлагает иное, радикально отличающееся от общепринятых, укоренившихся в общественном сознании и ставших аксиомами объяснение сути того исторического события, которое вошло в историю России под названием Великая Отечественная.

Но особенность реалистического мифа состоит в том, что он действительно претендует на объективность, при этом сама реалистическая поэтика (*поэтика жизнеподобия*) предполагает диалог между авторским мифом и читателем, провоцируя читателя

---

<sup>1</sup> Это фраза из ответа Г. Владимова своему оппоненту. Далее Г. Владимов приводит аргументы в пользу «контристории»: «История обычная, с ее фатальными предначертаниями, с ее дубоватым постулатом “иначе быть не могло, потому что было так”, — действительно, не оставляет человечеству много свободы извлекать уроки из прошлого, — тогда как “альтернативная”, не отрицая многого выбора, подчеркивает ответственность исторических лиц за их решения, удачные или ошибочные, и делает из них выводы на будущее». (*Владимов Г. Генерал и его армия.* — М., 1997. — С. 435.) Эти резоны весьма убедительны, и их нельзя не учитывать при анализе «контристории», представленной в «Генерале и его армии».

постоянно сопоставлять свой опыт с «виртуальной реальностью» художественного мифа — искать в вымышленном персонаже «знакомого незнакомца», находить в той или иной мере условных обстоятельствах то, что делает их типическими. И в этом диалоге автор должен переубедить читателя, заставить его перестроить свои прежние представления, принять «новую мифологию». Это все самым непосредственным образом относится к роману «Генерал и его армия».

Выдвигая свою мифологию Отечественной войны, где, например, генерал Власов, чье имя стало символом предательства, рисуется фигурой трагической, а те русские люди, которые согласились с оружием в руках воевать на стороне гитлеровцев и которых всегда называли изменниками родины, представлены несчастными жертвами, попавшими в плен по вине бездарного командования, Владимов, несомненно, рассчитывал на эпатаж. Он буквально вступил на минное поле, потому что не просто сместил многие устоявшиеся представления, связанные с Отечественной войной, а крепко задел то, что еще сильно болит в душах людей, переживших войну, и посягнул на те святыни, которые для многих стали опорами духа.

## 2

С первых же страниц романа Георгий Владимов обозначает свою ориентацию на традицию эпического повествования в духе «Войны и мира» Льва Толстого — в прямых цитатах, в развернутых внутренних монологах персонажей, в деятельном бездействии главного героя — командарма Кобрисова (ср. Кутузов). Но дело даже не в конкретных стилевых приемах, а в философской установке автора. *Владимов, вслед за Толстым, видит существо эпической ситуации в особом решении проблемы свободы и зависимости.* Широко известны слова Толстого, сказанные по поводу «Войны и мира»: «Мысли мои о границах свободы и зависимости и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минутку занял меня. Мысли эти — плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того мирозерцания, которое Бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье»<sup>1</sup>.

Каждый из героев романа Владимова имеет свои представления о свободе. Так, ординарец Шестериков свою мечту о свободе связывает с куском земли, где он наконец-то сможет похозяйничать после войны. Адъютант Донской свободу видит в обретении самостоятельности и поэтому мечтает «пересесть» на полк или на бригаду. А сам генерал Кобрисов видит свою свободу в возможности активно влиять на историческое событие.

<sup>1</sup> Лев Толстой об искусстве и литературе. — М., 1958. — Т. 1. — С. 385.

Но все они находятся в зависимости от одних и тех же обстоятельств.

Глава, которой открывается роман, называется «Майор Светлооков». Фамилия «Светлооков» тут не случайна: этот улыбчивый, общительный, сочиняющий стихи майор — сотрудник армейской контрразведки «Смерш», он — «око государево». С самого начала романного события собственно изображенными эпизодами становятся воспоминания спутников генерала о том, как Светлооков вербовал их в секретные осведомители. Технология вербовки стандартна — по «схемке», которую майор заранее набрасывает в своем блокноте: посетовать на то, что генерал не бережется, высказать заботу о нем и соответственно предложить вербуемому позаботиться, «чтоб ни на минуту командующий из-под опеки не выпадал». Если вербуемый выказывает несогласие, то тут тактика зависит от объекта — одного (сержанта Сиротина) можно припугнуть, другому (майору Донскому) — польстить. А завершается процедура вербовки каждый раз одинаково: майор нрсит растолковать какой-то грязный скабресный сон, который ему якобы приснился. Это своего рода акты духовного надругательства: «смершевец» как бы говорит завербованному агенту — ты уже в моей власти и я могу делать с тобой все, что мне заблагорассудится.

Фигура майора Светлоокова приобретает в романе зловещую символическую роль. Он многолик — «появлялся то в форме саперного капитана, то лейтенанта-летчика, но чаще все же майора-артиллериста». Он вездесущ, его люди сидят везде, без его присутствия не обходятся разборы в штабе армии. Он даже позволяет себе вмешиваться с рекомендациями в решения командующего. И — что крайне странно — «генерал, хозяин армии... он неуловимо насовал перед вчерашним лейтенантом». Потому что Светлооков представляет так называемые «органы» — ту силу, которая опугала своими шупальцами всю страну, за спиной улыбчивого майора маячат трибуналы, штрафбаты, пыточные камеры Лубянки и забои Колымы...

Вот почему майор Светлооков распространяет вокруг себя электрическую напряженность страха, но страха совершенно особого рода, подобного тому, который испытывают перед всемогущей, мистической сатанинской силой: «Увы, есть такого рода страх, которому все подвержены без исключения, и даже вооруженные мужчины», — это рефлексия майора Донского после общения со «смершевцем» Светлооковым.

И далее, о каком бы времени ни шло повествование, в каком бы пространстве ни происходили основные события, они сопровождаются эксцессами страха. В частности, показательна история в санатории, где летом 1940 года отдыхали Кобрисов с женой. Однажды кто-то швырнул банку с баклажанной икрой в гипсовую скульптуру Сталина. И вот реакция отдыхающих: «Весь корпус при-

тих, и все окна были зашторены, и за портьерами стояли, с гулким сердцебиением, герои Перекопа и Халхин-Гола, победители Колчака, участники прорыва линии Маннергейма». И жена генерала Кобрисова, которая единственная набралась смелости просто-напросто смыть икру со скульптуры, хорошо понимает:

Этому неодолимому давящему страху подвержен каждый, он со всех сторон, он снизу и сверху, он рассеян в воздухе, которым дышишь, и растворен в воде, которую пьешь. И он самых отчаянных храбрецов делает трусами, что вовсе не мешает им оставаться храбрецами.

Причем, подчеркивает Владимов, атмосфера страха специально нагнетается государственной властью. В частности, именно в этом состояло назначение так называемых публичных «ответных» казней, которые стали проводиться на освобожденных территориях: вешая бывших полицаев, старост, поджигателей на глазах обывателей, власть напоминала им о своей карающей руке. По служебной обязанности присутствуя при одной такой казни («...Было не отговориться: сказали, что *политически важно для населения*<sup>1</sup>, чтобы самые крупные звезды присутствовали»), генерал Кобрисов с горькой иронией отмечает: «...Политически неразвитое население все воспринимало как-то растерянно, ошарашенно — может быть, чувствуя себя вторично оккупированным». То же назначение — запугать, покарать — разгадывает Кобрисов и в знаменитом приказе № 227, который называли «Ни шагу назад!»:

«Страх изгонялся страхом, — вспоминает генерал, — и изгоняли его люди, сами в неодолимом страхе не выполнить план, провалить кампанию — и самим отправиться туда, где отступил казнимый. Так обычен стал вопрос: «У вас уже много расстреляно?» Похоже, в придачу к свирепому приказу была спущена разнарядка, сколько в каждой части выявить паникеров и трусов. И расстреливали до нормы, не упуская случая».

Итак, *постоянная подозрительность, всепроникающий надзор и сыск, угроза репрессий, нависающая над каждым, как дамоклов меч, вечный страх — вот те обстоятельства, в которых находятся герои романа «Генерал и его армия», вот та «зависимость», которая ограничивает их свободу.* Героям «Войны и мира» такие границы даже в самом жутком сне не могли присниться.

К каким же моральным последствиям приводит атмосфера сыска и страха, в которой приходится жить всем, от маршалов до рядовых солдат? Что происходит с душами людей? Какая иерархия ценностей складывается? И как это всё сказывается на деяниях людей, от которых зависят исторические судьбы страны? — Вот вопросы, которые выдвигает Владимов в своем романе.

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив внутри цитат из романа принадлежит автору, Г. Владимову.

В атмосфере тотальной подозрительности и вечного страха перед репрессиями личность уродуется — ее поражает *синдром раба*. На переднем плане в романе «Генерал и его армия» стоят командармы, командующие фронтами, представители Ставки — словом, высшая элита Красной Армии. И тем более поразительно то, что даже они, люди, управляющие огромной военной силой, поражены рабским страхом перед «Верховным» и его карающими органами, угодничеством перед теми, кто ближе к высшей власти, грубостью, доходящей до хамства, перед теми, кто стоит ниже на служебной лестнице, и завистью к неординарным личностям, подсиживанием конкурентов, бешеным честолюбием, не признающим никаких нравственных тормозов. В сцене совещания с представителем Ставки препирательства красных командармов из-за будущей добычи отчетливо напоминают «модель воровской шайки» — того общества, «которое себя чувствует вне закона», о чем когда-то Кобрисову говорил умный сокамерник по Лубянке.

Роман предваряется эпиграфом из Шекспира: «Простите вы, пернатые войска, и гордые сражения, в которых считается за доблесть честолюбье...». И действительно, *главная коллизия в романе носит нравственно-психологический характер*, ибо оказывается, что от борьбы личных амбиций военачальников (каждый хочет получить право брать Предславль, «жемчужину Украины») в огромной степени зависит исход крупной военной операции. Тому, чьи войска первыми войдут в Предславль, будет обеспечена слава, почет, ордена, звезды на погоны, и вообще репутация выдающегося полководца. И начинаются закулисные игры, смысл которых — оттеснить генерала Кобрисова, чья армия стоит ближе всех к вождельной цели, занять его место.

Почему командарм Терещенко полез брать Сибезский плацдарм, не обещающий наступательных перспектив? А вот почему: «...Много раньше других доложить Верховному о форсировании Дненра». Почему сам Жуков, признавая очевидные преимущества предложенного Кобрисовым плана взятия Предславля, все же его не принимает? А вот почему:

— Есть тут один тонкий политес, который соблюдать приходится, —

объясняет Кобрисову комфронта Ватутин.

— Сибезский вариант согласован с Верховным. И так он ему на душу лег, как будто он сам его придумал. Теперь что же, должны мы от Сибеза отказаться? «Почему? — спросит. — Не по зубам оказалось?» <...> И в будущем сто раз он нам этот Сибез припомнит. Значит, как-то надо Верховного подготовить. И не так, что северный вариант лучше, а южный хуже, а подать это как единый план. И надо ему все дело так представить, чтоб он сам к этой идее пришел.

Вот что, оказывается, управляет помыслами красных командармов — выслужиться перед Верховным, избежать его гнева и польстить его стратегическому гению. А ведь за все эти подковырные игры генералов приходится расплачиваться сотням и тысячам солдат, и самой дорогой ценой — собственной жизнью. Но сами полководцы ни на минуту не задумываются *о человеческой цене* принимаемых ими решений.

Показателен диалог между генералом Кобрисовым и маршалом Жуковым. Кобрисов объясняет свое нежелание штурмовать Мырятин: «Операция эта очень дорогая, тысяч десять она будет стоить». А Жуков ему отвечает: «Что ж, попросите пополнения. После Мырятина выделим». Рассуждения о потерях совершенно не трогают первого заместителя Верховного Главнокомандующего Красной Армии. Собственно, этим и объясняется знаменитая «русская четырехслойная тактика»: «Три слоя ложатся и заполняют неровности земной коры, четвертый — ползет по ним к победе».

Вот в чем состоит — по Владимову — *главный принцип тоталитарного общества: здесь ценность человеческой жизни не берется в учет, она фактически сведена к нулю!* А в ситуации войны, где за любое решение руководителей расплачиваются своей кровью их подчиненные, эта бездушная, вничеловеческая сущность тоталитарного государства раскрывается с вопиющей очевидностью.

Поэтому и в социальной иерархии этого общества на первых ролях оказываются люди, подобные Терещенко, который свою славу «командарма наступления» приобрел тем, что, не считаясь ни с какими потерями, гнал людей в атаку палкой по спинам, плевками в лицо, а кумиром народа становится маршал Жуков:

Тем и велик он был, полководец, который бы не удержался ни в какой другой армии, а для этой-то и был рожден... <...> —

констатирует повествователь.

— Главное для полководца пролетарской школы было то, что для слова «жалко» не имел он органа восприятия. Не ведал, что это такое. И если бы ведал, то не одерживал бы побед.

Для усиления негативного эффекта от нравов, господствующих в Красной Армии, и, прежде всего пренебрежения достоинством человека и его жизнью, Владимов, явно рассчитывая на эпатаж, показывает совершенно идиллические отношения между командирами и солдатами в германской армии. Так, «гений блицкрига» генерал Гудериан, когда его танк сполз в овраг, «ни словом не попрекнув водителя — прусская традиция предписывала адресовать свое раздражение только вышестоящему, никогда вниз! — вылез через башенный люк и побрел по сугробам», ища путь танку. И собственно воинские качества германских солдат оцениваются очень высоко. Например, сообщается, что частям СС «отступить

не позволяют соображения престижа». Правда, после этой фразы идет маленькое добавление, сильно убавляющее героический пафос поведения эсэсовцев: «И перебежчиков от них не дождешься — *ввиду причастности к операциям карательным*» (курсив наш. — Авт.).

Однако в романе «Генерал и его армия» куда более сильный эстетический эффект имеют не лубочные картинки и риторические панегирики повествователя в честь гитлеровских «рыцарей без страха и упрека», а эпатаж иного рода. В системе нравственных противостояний романа, на полкесе, противоположном сообществу честолюбцев и интриганов, представленном на командном совещании в Спасо-Песковцах, стоит генерал Кобрисов, а за его спиной — еще два генерала: Гудериан и Власов. Хотя последние два персонажа непосредственно участвуют только в событиях, изображенных во второй главе, — это ноябрь — декабрь сорок первого года, бои под Москвой (глава так и названа — «Три командарма и ординарец Шестериков»), однако в интеллектуальном поле романа они присутствуют постоянно, и автор посредством прямых или скрытых ассоциаций побуждает читателя соотносить с их поведением и выбором мысли и поступки главного героя, генерала Кобрисова.

С Гудерианом Кобрисова сближает то, что отличает его от красного командарма Терешенко и великого советского маршала Жукова, а именно — ни у Кобрисова, ни у Гудериана не атрофировано чувство жалости, и в мучительнейшей ситуации, когда за собственную карьеру, а может, и жизнь, надо было расплачиваться кровью других людей, они оба предпочли пожертвовать карьерой и риском быть ошельмованными официальным мнением. Видя, что «летняя кампания проиграна», и не желая обрекать на смерть в подмосковных сиегах своих солдат («пусть кто-нибудь другой ногонит их в ледяную могилу»), генерал-полковник Гудериан, «гений и душа блицкрига», подносит *«первый за всю войну приказ об отступлении*. Приказ, грозивший ему отставкой, немилостью фюрера, вызовом на рыцарскую дуэль, злорадным торжеством многих его коллег из генералитета...» (курсив наш. — Авт.). А командарм Кобрисов, зная, что за захват Мырятина придется заплатить десятками тысяч солдатских жизней, не выполняет приказ о подготовке наступления на Мырятин и тем самым ставит крест на своей полководческой карьере, но существу — на всей последующей биографии<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Мотив бережного отношения к жизни солдат Владимов усиливает еще одним эпатирующим ходом. Генералы, которые изображены в романе с явной симпатией, выделяются, в частности, тем, что каждый (кроме Кобрисова, это Власов и Ватутин) в свое время умело организовал *отступление* своих войск, не допустив лишних жертв, не растеряв в панике людей. До сих пор в русской литературе генералов восславляли только за наступления.



Но для Кобрисова мотив ценности человеческой жизни приобретает особую, непереносимо тяжкую остроту: Мырятин обороняют власовцы — русские батальоны, воюющие на стороне гитлеровцев. Автор и его герой не вдаются в длинные рассуждения о том, как и почему эти люди встали на сторону захватчиков<sup>1</sup>. Здесь важнее всего другое — русским людям приходится воевать против русских. Хроника военных событий в романе обрамлена двумя кровавыми сценами — и это сцены расправ русских над русскими. Первая, в начале, когда под Обоянью майор Светлооков буквально науськивает еще распаленных боем красноармейцев на пленных русских в немецкой форме. А вторая кровавая сцена — уже на исходе романной фабулы, после взятия Мырятина: как пленных власовцев загнали в реку, велели переплыть («Кто доплывет, пусть землю целует, которую нредал, нросит у родной земли прощения»), обещали, что сверху стрелять не будут: «Слово чекиста». «И не стреляли. А послали катер вдогонку, он по ним носился зигзагами, утюжил и резал винтом. Вскинала кровавая нена. Не выплыл никто».

Эти страшные сцены самосудов русских над русскими, обрамляющие фабулу романа «Генерал и его армия», приобретают символическую роль — они проясняют, делая наглядно зримым смысл того, что происходит внутри этой фабулы: тотальный сыск и надзор, маниакальная подозрительность, «ответные казни», страх и подсиживание снизу доверху, — это и есть война, но война *внутри страны*, война русских с русскими. Вместе с тем трагические перипетии Отечественной войны 1941 — 1945 годов представлены в романе в связи с тем, что творилось в России ранее (подавление крестьянских волнений в 1920-е, Большой Террор конца 1930-х, аресты военачальников перед самой войной и т. д.), и становятся концентрированным воплощением и выражением сути того, что происходило в России с установлением диктатуры большевиков: начиная с 1917 года, непрекращающаяся гражданская война своих против своих стала перманентным состоянием страны и общества. Не случайно даже осторожный и очень осведомленный ком-

---

<sup>1</sup> Уже в октябре 1996 года, на творческом вечере в Бостонском университете (США), отвечая на вопрос «Как вы относитесь к власовскому движению, к Власову? В романе, в журнальном варианте все это было сказано не до конца» — Г. Владимов говорил: «Как я отношусь к этому движению? Как к большой народной трагедии, всю глубину которой наша литература еще не постигла и не выразила» (Владимов Г. Собр. соч.: В 4 т. — 1998. — Т. 4. — С. 456, 457). Однако, видимо, ему пришлось учесть ту идиосинкразию, которую вызывает у людей, переживших войну, само слово «власовцы». Вот показательный пример. В журнальном варианте романа было — на вопрос Шестерикова «Слышь, лейтенант, а как мне тебя потом вспоминать?», тот гордо отвечает: «Запоминай, кореш. Двадцатая армия наступает, власовцы!» (Знамя. — 1994. — № 4. — С. 60). В книжном варианте уже иначе: «Запомняй, кореш. Двадцатая армия наступает! Командующий-то у нас — Власов Андрей Андрееч. Он же шуток не поннмает, все всерьез» (277).

фронта Ватугин (он по долгу службы бывал вхож и в Кремль) говорит Кобрисову на «пределе доверительности»: «Ты же знаешь, Фотий, мы со своими больше воюем, чем с немцами...»

Каков же механизм этой перманентной гражданской войны?

Чем, в частности, мотивируется смещение генерала Кобрисова перед самым взятием Предславля, хотя он уже фактически сделал все для успешного овладения городом? А тем, что политически целесообразно, чтобы войсками, которые будут освобождать «город великий украинский», командовал украинец. Именно эту идею проталкивал на совещании командармов первый член Военного совета фронта Хрушев — а он, между прочим, еще и первый секретарь ЦК Компартии Украины и член Политбюро ЦК ВКП(б). За ним — мнение партийного руководства страны, перед этим мнением и сам Жуков пасует.

О цинизме подобной «политической целесообразности» с возмущением думает отстраненный от командования Кобрисов:

Пойдите же до конца — русских десантников, заодно казахов, грузин снимите с брони. Летчика-эстонца верните на аэродром. <...> Всех непричастных отведите в тыл, пусть отдыхают, пьют, гуляют с бабами, сегодня одни лишь украинцы будут умирать за свою «жемчужину».

Саркастическое предложение генерала Кобрисова проявляет всю несправедливость и безнравственность выдвижения национального критерия в качестве важнейшего критерия как объединения, так и разъединения людей. Но — это все-таки риторика, да еще выговоренная «про себя». А вот в авторском освещении и объяснении эпических событий романа национальный критерий приобретает немаловажную роль.

В частности, этот критерий выступает в качестве одного из важнейших объяснений того, почему в России установился жестокий репрессивный режим. В романе есть такая примечательная сцена. Первый месяц войны, наркомат Оборона — перед строем командиров, «числом не менее ста», попавших в число счастливых, которых возвратили из тюремных застенков и лагерей в самом начале войны, проходят Сталин и Берия. «Для них словно бы не существовало этой шеренги командиров», они говорят между собой по-грузински, в глазах Сталина горит злоба, ненависть и подозрительность к вынужденным командирам:

Вождь был сейчас со своей армией, готовой за него умереть, и ненавидел ее, и в чем-то подозревал, и не желал говорить с нею на языке, понятном ей. <...> Унизив, изнасиловав чужую ему страну, он теперь убежал туда, к своему горькому детству, к мальчишеским играм, к семинарии своей, где он себя готовил стать пастырем духовным. И выглядело это, как обильный верблюжий плевок во все лица, обращенные к нему в трепетном ожидании (курсив наш. — Авт.).

Из этой сцены, увиденной глазами генерала Кобрисова и эмоционально окрашенной его реакцией, явствует: беды России происходят оттого, что ею правят *чужаки*, — что им русская кровь, что им русские жизни? А многим ли подобная логика отличается от так возмущившей генерала Кобрисова логики члена Военного совета фронта Хрущева, который добивался, чтобы «жемчужину Украины» обязательно освобождал командарм, представляющий «титულную нацию» Украины?

*Сама по себе крайне сложная и в высшей степени взрывоопасная идея национального самосознания и национального единства получает в романе «Генерал и его армия» противоречивое освещение и осмысление.*

С одной стороны, Владимов утверждает, что именно национальное чувство объединило русских и отвратило их от оккупантов. Особенно показательна в этом плане сцена во дворе орловской тюрьмы, где по приказу Гудериана были выложены трупы сотен арестантов, которых советские власти уничтожили перед уходом из города. Пропагандистский расчет немецкого генерала понятен: на примере «этой массовой бессмысленной казни» показать жителям Орла преступления советского режима против своего народа. Но Гудериана потрясло сильнее всего то, как люди, которые пришли оплакивать своих близких, «смотрели на него самого: со страхом и ясно видимой злобой». Объяснение этой странности генералу дает «потертый русский батюшка»:

— ...Но это наша боль, — вымолвил батюшка, — наша, и ничья другая. Вы же перстами своими трогаете чужие раны и спрашиваете: «Отчего это болит? Как смеет болеть?» Но вы не можете врачевать, и боль от касаний ваших только усиливается, а раны, на которые смотрят, не заживают дольше.

Значит, сильнее ненависти к собственным палачам оказывается ненависть к захватчикам-чужеземцам. И такой «расклад» народного чувства в романе никак не оспаривается, признается как своего рода этический закон.

Но тогда как объяснить то эстетическое освещение, которое дано в романе образу генерала Власова? Важная роль этого персонажа в системе идейных и духовных противостояний романа несомненна. Генерал Андрей Власов — бывший крупный советский военачальник, действительно тот реальный исторический деятель, который прямо призвал к борьбе против сталинского режима и стал во главе так называемой «Русской освободительной армии» (РОА). Каким же рисуется генерал Власов в романе?

Власов появляется на страницах романа дважды. Первый раз — непосредственно в эпическом сюжете: в событиях под Москвой в начале декабря 1941-го года, когда он командовал 20-й армией.

Второй раз — в рефлексии генерала Кобрисова, вспоминающего свои довоенные встречи с Власовым и раздумывающего о его переходе на сторону немцев. В сущности, взаимодействие генерала Власова с обстоятельствами происходит только в одном моменте — когда он своевольно забирает свежую бригаду, направленную командованием для укрепления соседней армии, и бросает ее в наступление.

Романист утверждает, что именно Власов этим рывком своей армии «от малой деревеньки Белый Раст» спас Москву: «Он навсегда вошел в историю спасителем русской столицы». Это утверждение типично в ряду тех аттестаций, посредством которых автор строит этот образ: перед самой войной на слете высших командиров «была всем в пример поставлена власовская 99-я стрелковая дивизия»; «свою речь он пересыпал цитатами из Суворова и других полководцев российских»; в сорок первом году на 37-й армии Власова «держалась вся оборона Киева».

Вообще при создании образа генерала Власова Владимов предпочитает давать ему характеристики и аттестации, что не очень согласуется с реалистическим принципом — выверять и корректировать авторский замысел саморазвитием (или самораскрытием) героя «в предполагаемых обстоятельствах»<sup>1</sup>. Ведь характеристика и аттестация — это такие риторические жанры, которые неизбежно приобретают субъективно-оценочную окраску. Так, первое появление генерала торжественно ассоциируется «с выходом короля к своим приближенным», и действительно, «окружавшие не сводили с него преданных и умиленных глаз». Рисуя портрет Власова, безличный повествователь, в сущности, навязывает читателю совершенно определенный, а именно возвышенный, эстетический модус восприятия: «выделялся своим замечательным мужским лицом», «прекрасна, мужественно-аскетична была впалость щек при угловатости сильного подбородка, поражали высокий лоб...», «все лицо было трудное, отчасти страдальческое, но производившее впечатление сильного ума и воли». Особый акцент делается на том, что генерал Власов «резко выделялся... своим ростом», а в романе это немаловажная деталь: высокий рост — мета неординарности, знак выдающейся личности, и наоборот, малый рост, невзрачность (таких повествователь называет «недо-

---

<sup>1</sup> В свое время молодой критик Г. Владимов попенял маститому автору романа «Живые и мертвые» на то, что тот слишком часто применяет «едва ли достойный его прием растолковывания вместо показа, вместо движения характера» (Цит. по: *Владимов Г.* Собр. соч.: В 4 т. — М., 1998. — Т. 4. — С. 120.) Но, видно, опыт чужих просчетов не оберегает от их повторения в собственной практике.

<sup>2</sup> А вот, например, маршал Жуков по этой шкале выглядит двойственно: по первому впечатлению — «высокий, массивный человек с крупным суровым лицом». Однако «вставши, он оказался далеко не высоким». И эти подробности тоже работают на общую эстетическую оценку, которая дается Жукову в романе.

кормышами») — мета посредственностей, мелких личностей? Почти те же подробности дублируются во втором портрете Власова, запечатленном в памяти генерала Кобрисова. И, естественно, резюме из этого портрета делается столь же многообещающее: «Из такого можно было сделать народного вождя».

Но, видимо, возвышенные риторические характеристики и аттестации генерала Власова как выдающегося полководца показались Владимову недостаточными для того, чтобы раскрыть сущность этой личности. И он пускает в ход еще два весьма показательных приема.

Первый — из народной низовой культуры. Читателю сообщается, что генерал Власов слыл «первым матерщинником в армии» (это, в частности, «создало ему славу любимца солдат»), а также, что «пивал Андрей Андреевич крепко, а нить разговора не терял». В русской карнавальной культуре это едва ли не самые высокие оценки, правда, ими, как правило, награждаются специфические персонажи — ухари, балагуры, скоморохи. Вообще-то для выдающегося полководца, входящего в высшую военную элиту страны, грамотея и эрудита (о чем, по мнению повествователя, свидетельствуют толстые стекла очков, которые носит генерал), первенство в армии по мату и уменье «пивать крепко» — сомнительное достоинство. Но зато в национальной массовой, низовой культуре это самые безотказные способы демонстрации исконной «русскости» персонажа.

Ту же функцию преследует и второй прием — использование высокой сакральной, а именно — православной символики. Владимовский генерал Власов предстает как человек глубоко верующий: уже при первом своем появлении (в эпизоде у подмосковной деревни Белый Раст) он спатирует своих подчиненных тем, что «даже несколько театрально» крестится. При изложении сведений о поведении Власова после перехода на сторону гитлеровцев упоминается о посещении им Печерского монастыря, где «игумен ему кланялся до земли».

Заметим, что в романе Владимова православной символике принадлежит значение высших эстетических координат — на страницах романа дважды появляются религиозные святыни Киевской Руси: «заговоренный» храм — гигантский «купол с дырою от снаряда, чудом не разорвавшегося внутри», а также «черный ангел с крестом на плече, высоко вознесшийся над зеленым холмом». В связи с той ролью, которая отводится в романе православной символике, можно понять замысел эпизода, ключевого в обрисовке генерала Власова.

Стоя на паперти деревенского храма, Власов интересуется, «чей престол у этой церкви»? Ему докладывают: «Мученика Андрея Стратилата». Далее сам генерал объясняет окружающим, что слово «стратилат» означает «полководец, стратег», и сообщает: «Это

мой святой. И моего отца тоже». И хотя Власов утаивает от своих атеизированных слушателей «страшную историю» этого полководца, «преданного и убитого со своим отрядом теми, для кого он добывал свои победы»<sup>1</sup>, однако, сам он видит в таком совпадении некое «предзнаменование, ужасное по смыслу».

Символический смысл всего этого эпизода очевиден — окружить генерала Власова ореолом великомученика. Однако для того чтобы создать столь весомую по своей семантике интертекстуальную связь между генералом Власовым и великомучеником Стратилатом, автору пришлось проделать небольшую, но очень существенную корректировку сакрального текста — дело в том, что великомученика Стратилата звали Федором, а не Андреем<sup>2</sup>. Значит, он не мог быть святым Андрея Власова. А коли так, то вся интертекстуальная конструкция, возведенная автором, повисает в воздухе — она оказывается авторским вымыслом, который никак не может претендовать на авторитетность ноддинного сакрального текста.

*Когда писатель, исповедующий реализм, устанавливает интертекстуальные связи с сакральными текстами, — а этот прием, возникнув в классическом реализме, прежде всего у Достоевского, становится «общим местом» в культуре модернизма — это говорит прежде всего о попытке «расширить» границы реалистического детерминизма. Но обращение к сакральным мифологемам таит в себе определенные опасности. Ведь в течение многих веков эти мифологемы превратились в очень жесткие архетипы, их семантика канонизировалась. Поэтому малейшие расхождения между контекстом, созданным современным автором, и архетипическим каноном, который автор использует, неизбежно приводят к семантическим сдвигам. Хорошо, если такие именно сдвиги «запланированы» автором. А если нет?*

Например, из нескольких существующих версий пленения генерала Власова (в крестьянской баньке, в сельском магазине при попытке обменять часы на продукты) Владимов избирает такую:

---

<sup>1</sup> Как повествует житие Федора Стратилата Таврийского (284—305 гг.), он был язычником, но тайно веровал в Иисуса Христа. Перед решающим сражением против значительно превосходящих сил персов он выступил перед воинами с речью-проповедью во всемогущество истинного и всеильного Бога, персы были обращены в бегство. Сирия была спасена. Но завистники донесли сирийскому правителю Антиоху, что победу свою Федор Стратилат одержал именем Христа. За это он и его воины были подвергнуты пыткам, но не отреклись от Христа. В «Прологах, или Четырех-Минеех», написанных Дмитрием Ростовским, сообщается, что Федор Стратилат был подвергнут страшной казни — «распят на кресте, а затем усечен мечом».

<sup>2</sup> Этот факт первой отметила Иванова, правда, посчитав, что «Владимов ошибся» (Знамя. — 1994. — № 7. — С. 189). Но эстетические функции этой «ошибки» настолько значительны, что ее никак невозможно считать ошибкой. Такие вещи скорее называют сознательной подменой.

«...Прогудело басисто из глубины храма: «Не стреляйте, я — Власов». Видимо, автор полагал, что храм как место пленения будет усиливать высокий трагический пафос образа героя-великомученика. Есть немало канонических сюжетов, где в церкви принимали мученическую смерть за веру. Но сдаться в церкви на милость победителя? Это почти то же, что отречься от своей веры. Вряд ли Владимов рассчитывал на такой семантический эффект. Но в искусстве, как известно, важнее не то, что хотел сказать автор, а то, что сказалось текстом.

Резюмируем: образ генерала Власова настолько очевидно идеализирован, что говорить о его близости к историческому прототипу весьма рискованно. Владимовский миф о Власове создан не по законам реализма, а скорее на основании романтической идеализации — по принципу антитезы<sup>1</sup>. И его семантика такова: генерал Власов в романе «Генерал и его армия» — не просто крупный военачальник, он прежде всего исконно русский человек, верный национальным традициям и святыням. А коли так, то вполне понятна и оправданна его борьба против Сталина и чуждого России режима.

Однако остаются неясности по самому главному пункту. Если национальное сознание определяет сущность личности, если национальное чувство является решающей силой в войне, то тогда в чем состояло принципиальное различие между лозунгами, под которыми Сталин объединил страну, и лозунгами, под которыми Власов пытался собрать свою «Русскую освободительную армию»? Власов призвал русских патриотов бороться против большевиков за возрождение святой Руси. Но ведь и большевики устами своего вождя провозгласили национальную идею в качестве заглавной, задвинув в угол фанерные транспаранты со старыми коммунистическими лозунгами о пролетарском интернационализме. Об этом, кстати, в романе совершенно внятно и без корректировок со стороны автора-повествователя сказано устами проницательного Гейнца Гудериана: «Он (Сталин. — *Авт.*) приспустил один флаг и поднял другой». Тогда выходит, что между флагом Власова и флагом Сталина никаких различий не было. Но почему же Сталин победил, а Власов проиграл?

Выходит, национальная идея сама по себе решает еще не все. Вероятно, есть какой-то «ингредиент», который существенно отличал позицию Сталина от позиции Власова. И этот «ингредиент» очевиден: Сталин звал *защищать* Россию от иноземных завоевате-

---

<sup>1</sup> Для объяснения феномена идеализации в романе «Генерал и его армия» воспользуемся следующим рассуждением самого Г. Владимова: «Идеализация происходит оттого, что советская пропаганда навязла уже в зубах, она осточертела уже, набила оскомину, и рождается ответная реакция» (*Владимов Г.* — Т. 4. — С. 173). Это рассуждение вполне согласуется с общим для пафоса «Генерала и его армии» принципом эпатажа.

лей, а Власов вместе с захватчиками *напал* на Россию — и какими бы красивыми словами об освобождении России он ни манипулировал, все равно в глазах русского народа он был сообщником врагов родины.

Владимов также оставляет в стороне вопрос: а не означали ли призывы генерала-перебежчика раскручивание нового витка все той же бесконечной гражданской войны русских с русскими? А ведь не один Кобрисов уже понимает, что «страшнее войны гражданской быть не может, потому что — свои». Все эти, казалось бы, естественные для контекста романа «Генерал и его армия» вопросы не входят в созданный на его страницах художественный миф о генерале Власове.

Однако этот миф плохо согласуется со стержневыми мотивами романа. Если даже «потертый русский батюшка» понимает, что для национального достоинства русских людей оскорбительно вмешательство чужаков в свои дела, если даже «старый царский генерал» говорит, что с началом нападения Гитлера «теперь мы боремся за Россию, и тут мы почти едины», если даже немец Гудериан начинает находить в толстовских строках объяснение «силы сопротивления» России, то как же этого не понимает и не берет в учет человек, претендующий на роль русского национального вождя? Сотрудничество с захватчиками Власов микшировал в своем Смоленском манифесте одной-единственной оговоркой: «...Свергнуть большевизм, *к сожалению*, можно лишь с помощью немцев». Иных способов, посредством которых генерал пытался отмежеваться от гитлеровцев, в романе не отмечено. Все же оценки выбора, сделанного Власовым, носят сугубо риторический характер, хотя приписываются Кобрисову («...Кобрисов измену Власова считал роковой ошибкой»; «Власов — боевой генерал, разучившийся понимать, что такое война, русский, разучившийся понимать Россию!» и т. п.)

Вообще-то риторика не способна уравновесить органику художественного образа — при условии, если такая органика существует. Но вот как раз в образе генерала Власова органика нарушена. Отмеченные нами противоречия в самом построении образа Власова свидетельствуют о его умозрительности, сконструированности, что, в свою очередь, приводит к явно не запланированным автором семантическим сбоям, ставящим под сомнение те добродетели, которые он приписал своему персонажу. А коли так, то рушатся художественные оправдания выбора, сделанного Власовым: ради освобождения России от внутренних «чужаков» пользоваться помощью чужаков внешних, сокрушать силу отечественных палачей штыками захватчиков, т. е. палачей, призванных извне. Именно эти свойства образа генерала Власова, а не риторические филиппики против него, становятся обличением его выбора в истории.



Но существовала ли реальная возможность противодействия режиму, опутавшему Россию шупальцами «смерша»? Именно эта проблема определяет сюжет судьбы главного героя романа — генерала Фотия Ивановича Кобрисова.

Это настоящий профессионал, фронтовой трудяга, «воевал во всех войнах, которые вела Россия с 1914 года». «Я — человек поля. Поля боя», — аттестует себя Кобрисов. Хотя генерала Кобрисова относят к числу «негромких командармов», автор заявляет его личностью неординарной. Знаковая подробность: в отличие от «малорослых недокормышей, из кого и вербуются советские вожди», он высок ростом, дороден. Первая интригующая аттестация — легенда о том, что «он как бы заговоренный» (напомним, что таким же эпитетом был отмечен древний предславяльский храм). Впоследствии, уже характеризуя духовное существо Кобрисова, его сокамерник по Лубянке, умница «Писучая жилка», скажет: «Вы им не свой, только не подозреваете об этом...»

Но то, что дано читателю узнать о Кобрисове, заставляет усомниться в его чужеродности той среде, в которой он пребывает. Его биография довольно типична. Потомственный казак. В 1917 году он, юнкер Петергофской школы прапорщиков, «не успел перебежать через рельсы». Правда, выбор тех, кто успел перебежать, тоже не признается удачным: их ждало «повальное бегство из Крыма, чужбина, позор нищеты». А на Кобрисова в 17-м году «как бы напало оцепенение», в гражданскую воевал на стороне красных, так и стал винтиком в большой военной машине советской власти. Потом, как и другие красные командиры, на русском мужике «тактику отработывал». В тридцатые верно служил вождю народов (даже одну из дочек назвал Светланкой, «в честь сталинской»), соскабливал лица на фотоснимках и, как другие известные стране храбрецы, тряся за санаторными шторами, когда женщины смывали икру со скульптуры вождя.

Нет, он из того же теста, что и другие красные полководцы. И поведение, замашки, нрав у него, что называется, вполне типовые. Такое же крайне обостренное честолюбие. Такое же барство, как у других красных полководцев. Такая же, как у многих советских военачальников, «обаятельная солдатская непосредственность, временами переходящая в хамство». И когда от кобрисовского рыка у богатыря-танкиста вываливается каша из котелка, невольно вспоминается генерал Гудериан, к которому солдаты родного батальона обращались, как к равному — на «ты», и который просил штабных офицеров, «чтоб они, не зовя денщиков, убрали со стола...»

Но чем-то Фотий Иванович, действительно, отличается от других советских военачальников. На языке коллег это называет-

ся: «Обычная Фотиева дурь», — читай: независимость поведения, оригинальность принимаемых командных решений. Это то, что на виду. А есть еще и то, что не на виду — ну, хотя бы фрондерские разговоры со своим ординарцем о крестьянских восстаниях в годы коллективизации (в ответ на сетования Шестерикова, что «обрезов не хватало», он говорит: «Ну, выпьем, чтоб в следующий раз хватило»). Главным же проявлением «Фотиевой дури» становится фактический саботаж приказа атаковать город Мырятин, который обороняют власовцы.

Но это уже происходит осенью 43-го года. И это уже результат той духовной эволюции, которую пережил генерал Кобрисов.

*История выпрямления души Фотия Ивановича Кобрисова составляет в романе особый сюжет.* Это то, что сам генерал называет «планированием прошлого». Причем в своих воспоминаниях Кобрисов идет от недавних событий ко все более отдаленным событиям, буквально докапываясь до самых глубинных пластов. Если же идти по хронологии, то выстраивается такой «сюжет выпрямления».

Начальной ступенью стала Лубянка, куда комдив Кобрисов угодил по совершенно нелепому обвинению в мае сорок первого. Здесь он прошел через крайнее унижение: сначала моральной пыткой — его, боевого генерала, ставил на колени и бил по рукам линейкой какой-то лейтенант-следователь, а затем — подачкой, когда в день освобождения этот лейтенант «протянул на серебряной лопатке увесистый ломоть с ядовито-зеленым и розовым кремом». Но Лубянка стала для генерала Кобрисова еще и подлинным университетом свободомыслия: здесь, в общении с сокамерниками, интеллигентными и мудрыми людьми, в благотворных «размышлениях у параши» с образованнейшим литературоведом В., «Писучей жилкой», генерал «понемногу становился другим, чем был до этого». За сорок дней Лубянки (это сакральное число, означающее время, в течение которого душа умершего проходит через загробные мытарства, приутопляясь к восхождению к Богу) Кобрисов, действительно, прошел через внутреннюю трансформацию — он много узнал о «гнусных соображениях», которыми руководствуется поработившая страну «дьявольская сила», о противоестественности и обреченности затеянного ею социального эксперимента («искоренить неискоренимое — собственность, индивидуальность, творчество»), немало узнал генерал и о себе — прежде всего то, что вся его жизнь «доселе была, в сущности, компромиссом».

Следующая ступень выпрямления генерала Кобрисова — это испытания первыми неделями и месяцами войны. Когда он, в отличие от других деморализованных комдивов, взял на себя ответственность за несколько тысяч бойцов, «встал на армию», сохранил ее боеспособность и довел сквозь окружения от Клайпеды к самой Москве. Когда в ответ на ультиматум представителей ко-

мандования обороной столицы категорически заявил: «Оружие сдать отказываюсь». Это, в сущности, первый акт сопротивления генерала Кобрисова высшей власти — сопротивление непосредственным поступком.

Новая ступень — сцена расстрела генералом Дробнисом майора Красовского. Омерзительное самоуничтожение майора, старающегося услужить своему хозяину даже под дулом его браунинга, стало той каплей, что смыла в сознании Кобрисова последнюю веру в режим, которому он служит. И это рождает особое сопротивление — не физическое, а глубинное, корневое: «Он испытывал отчаянное сопротивление души, измученной неправедным и недобровольным участием». Это уже не единичный поступок, это — уже выбор линии поведения. Но как ей следовать на практике?

В романе обсуждаются три варианта преодоления «дьявольской силы» государственной власти.

Первый вариант — это вариант Власова: сместить сталинский режим с помощью «шмайсеров» захватчиков. Несостоятельность этой версии уже рассматривалась. Второй вариант — это идея бригадного комиссара Кирноса: Кобрисову объявить себя военным диктатором, встать во главе военной хунты. Самоубийство Кирноса после выхода к своим — самоочевидная дискредитация этой идеи, возникшей в воспаленном мозгу догматика-марксиста.

Третий вариант — это утопия самого Кобрисова: его войска врываются в столицу, «он первым делом отворяет тюрьмы, затем, надев шпory (деталь, несколько неожиданная, но по-своему характеризующая генеральскую психологию. — *Авт.*), сопровождаемый своими командирами и толпой недавних арестантов, входит в ворота Кремля, поднимается широкой лестницей, идет по ковровым дорожкам высочайшего учреждения...» А далее что? А далее — ничего: «Здесь обрывалась его фантазия».

Все три варианта — это не более чем утопии, безусловно ущербные. Так что же остается?

Еще зимой сорок первого под Москвой Кобрисов задумывался над трагической безвыходностью своей позиции: с одной стороны, ему «дико было представить», как бы он взламывал заслон, состоящий из частей НКВД, да к тому же прикрывшихся почти безоружными ополченцами; а с другой —

Но не так же ли дико плечом к плечу с ними, локоть к локтю, кровью и плотью своими оборонять истязателей и палачей, которые не имели обыкновения ходить в штыковые атаки и выставляли перед собой заслон из своих же вчерашних жертв?

До этих вопросов генерал Кобрисов уже дозрел в сорок первом году, но ответов на них он не знает. Да и есть ли они вообще?

В сорок третьем году коллизия с Мырятиным, который обороняют власовцы, становится самым очевидным испытанием «гра-

ниц свободы и зависимости» генерала Кобрисова: способен ли он субъективно, силою души, противостоять «дьявольской силе» тоталитарной государственной власти, и может ли он как-то повлиять на объективный ход исторического колеса, которым рулят из самого Кремля? Исследуя эту коллизию, Владимов с жесткостью последовательного реалиста отмечает всякие утешительные иллюзии. Да, Кобрисов может заявить: «Я не палац!». Да, он может в душе «решить бесповоротно — не прикладывать рук к делу, которому противится душа». Да, он может потихоньку саботировать приказ о подготовке наступления на Мырятин. Но остановить событие, где в очередной раз русские будут убивать русских, командарм-38 Кобрисов не может: его отстранят от армии, а другие генералы проведут утвержденную Ставкой операцию по взятию Мырятина, уложат там те десять тысяч солдат, которых он хотел сберечь, а самому Кобрисову подсластят пилюлю тем, что присвоят Героя Советского Союза и дадут звание генерал-полковника.

*Складывается ситуация, преисполненная глубокого эпического трагизма.* Кобрисов хорошо понимает, что державными подачками ему все-таки «вмазали... этот торт», — тот самый, которым его упизили на Лубянке. Ведь лично Кобрисов потерпел поражение — его тактические планы были отвергнуты и все было сделано вопреки им. Но, с другой стороны, он не может не радоваться тому, что освобождена еще какая-то часть родной земли, что армия, которую он пестовал, одержала победу и отмечена в приказе Верховного Главнокомандующего. Поэтому его реакция на сводку Ипформбюро двойственная — тут и радость, тут и горькие слезы.

Но двойственность ситуации Владимов старается разрешить традиционным для русского реалистического эпоса приемом — он апеллирует к «мнению народному». В принципе, в романе «Генерал и его армия» образ народа создается по известным стереотипам. Тут и сердобольный «солдатик в горбатой шинельке с бахромою па полах», что прямо-таки заходитя от соболезпования к «бедненьким» своим командующему с комиссаром и делится с ними сухарем. Тут и женщины с картофельного поля, что поначалу заигрывают со служивыми, выпивают с пими, а потом утешают плачущего генерала. Да и образ одного из центральных персонажей — ординарца Шестерикова, который представлен носителем народной морали, опыта и мудрости (он единственный знает цену «смершевцу» Светлоокову и не поддается на его уговоры стать стукачом), тоже не свободен от лубочных красок.

Но в любом случае — «мнение народное» становится моральной поддержкой Кобрисову в минуту его ликованья-гореванья, и тот холм на подъезде к Москве, который он по ошибке принял за легендарную Поклонную гору, стал для него подлинным Холмом Славы. На такой душевной волне Кобрисов принимает решение

не ехать в Ставку, а возвращаться к своей армии как победитель, получивший общее признание, официальное и народное.

Так завершался журнальный вариант романа. Но этот финал оказался не вполне внятным — он не исключал мысль: а может, и в самом деле «звезда на грудь и звезда на погон» примирили генерала с властью и он пошел с нею на очередной компромисс? Однако в полном тексте романа после этого финала появилась завершающая глава «Выстрел». Теперь возвращение генерала Кобрисова к своей армии предстает прежде всего как отчаянный поступок человека, осмелившегося нарушить распоряжение Ставки, за которым стоит воля самого Сталина. Тем самым Кобрисов впервые в своей жизни откровенно пошел против высшей власти. Да, он не смог уберечь от гибели те десять тысяч солдат, которых уложили под Мырятиным. Да, он не смог предотвратить кровавую бойню между русскими людьми. Но он, по меньшей мере, смог распорядиться *своей судьбой* так, как сам посчитал нужным — в соответствии со своим пониманием своего воинского и человеческого долга и права, а не так, как того требовал сам Верховный. Генерал должен быть со своей армией: и позор, и славу, и смерть он должен принимать среди своих солдат, которые доверили ему свои жизни! — вот этическое кредо генерала Кобрисова. И он никому не позволил сбить себя с этой позиции, выстраданной годами тяжелейших душевных мук и драматическим опытом самовыпрямления. Видимо, не случайно распрямление генерала Кобрисова сопровождается пробуждением в нем религиозного чувства (опять невольно вспоминается, что генерала Власова автор наделил им изначально) — идет процесс *внутреннего* развития, формирования базы *личного* самостоянья. Свой бой с тиранией генерал проигрывает. Но его поражение — это высокая трагедия, ибо он не капитулирует перед всемогущим злом, перед сатанинской силой тирании.

Судьбой генерала Кобрисова автор романа убедительно доказывает, что в тоталитарной системе человек, осмелившийся пойти против велений высшей власти, неминуемо попадает в разряд «умных ненужностей» — их система уничтожает. Финальный эпизод главы «Выстрел» исполнен зловещего символического смысла: огнем гаубиц по виллису генерала управляет все тот же неотвязный «смершовец» Светлооков, а артиллеристам, ведущим огонь с закрытых позиций, говорится, что они будут бить по просочившимся власовцам. Словом, система замела в одну кучу и генерала, не желавшего быть палачом, и тех, кого он отказался казнить, и вновь русские убивали русских...

Такой финал — это апофеоз генерала Кобрисова, это его подвиг. Ибо он пошел навстречу возможной гибели с ясным умом, понимая невозможность своей победы. Но — все равно идет. До конца! Однако подвиг генерала Кобрисова несет на себе печать

трагической горечи. Ведь возвращение Кобрисова к своей армии оказывается его *личным* решением — даже его ближайшие помощники, шофер Сиротин и адъютант Донской, не понимают своего генерала. Расстреливаемый своими же артиллеристами, в расположении своих войск он оказывается абсолютно одиноким — фактически оказывается генералом *без* своей армии, т.е. без народа, без его поддержки.

Это очень существенный аспект эпического конфликта в романе Г. Владимова. «Мнение народное», эта авторитетнейшая мифологема русского классического реализма, почти всегда спасающая эпического героя в его противоборстве с государственной властью любого колера, здесь не сработала. И объяснение тому находится на страницах самого романа — в образе народа.

Ибо, несмотря на следование известным стереотипам, *образ народа* предстал в романе Владимова все-таки куда более неоднозначным, чем в реалистических полотнах прежних лет. Герои, что ценою своей жизни удерживают плацдарм (лейтенант Нефедов и его солдаты, танкисты на переправе), и трусы, освоившие премудрость, что драпать «лучше всего — в середине» (шофер-таксист), сердобольный солдатик, что делится последним сухарем с командирами, и мародеры, что в суматохе отступления сдирают с раненого генерала папаху и бурки, — они все есть народ. Стараясь соблюдать эпическую взвешенность и объективность, романист устами своего главного героя констатирует:

...Кто ж тогда победы одерживал, если такие были защитники отечества, то в середку норовили, то в сторонку?.. И с удивлением признавал, что да, именно они.

Люди есть люди, и их надо принимать такими, какими их созидала природа. Но все же в сознании народа советской формации Владимов выделяет ту черту, которая никак не выглядит неким объективным, природой заданным свойством. Даже люди, входящие в ближний круг Кобрисова — его личный шофер, его адъютант, — согласились вести негласный надзор за своим, как говорится, «отцом родным», даже преданнейший слуга генерала ординарец Шестериков не предупредил его о том, что за ним ведется тайная слежка. Подобным же образом вели себя все, кого допрашивали «задолго до ареста» генерала: «Никто не отказывался показывать на “любимого командира”».

«Что же мы за народ такой, думал генерал»<sup>1</sup>. Ответ — в моральной атмосфере, запечатленной романистом: душа народа искалечена страхом, который висел над страной с 1917 года, страх за-

<sup>1</sup> Вспоминается из другой вещи Г. Владимова, повести «Верный Руслан», горестная фраза тети Стюры, признавшейся в том, что в прежнее время побежала бы донести на беглого зэка: «А как ты думаешь? Люди все свои, советские, какие ж могут быть секреты? Да, таких гнид из нас понаделали — вспомнить любо».

ставляет покоряться злой силе и следовать ее бесчеловечным требованиям. Но Владимов идет дальше. Размышляя вместе со своим героем над психологией своего народа, автор обнаруживает, что между народом и тоталитарной властью образуется нечто вроде *альянса*: запуганные люди не только боятся жестокостей власти, они еще и почитают режим за жестокость, видя в ней проявление силы, и этой силы они не только боятся, но и на нее надеются — раз она могущественна, значит, и защитит когда-то сможет. Более того, если этой власти боятся, если она может крепко ударить, то такой властью «простой человек» может и гордиться, чувствовать себя каким-то образом причастным к ней, хоть чуток погреться в лучах державной славы.

А власть это все учитывает. Владимов и его герой хорошо видят, как умело советский режим манипулирует «мнением народным», а точнее — народными эмоциями: когда надо — угрозами («ответные казни»), когда надо — праздниками (салютами, парадами). А главная-то приманка, которой «чужак» Сталин подкупает народ, — это игра на национальном чувстве, и если сильно прижмет, может очень по-русски, задушевно возгласить: «Братья и сестры! К вам обращаюсь я, друзья мои!..» При этом, как задним числом рефлектирует генерал Кобрисов, сердечное чувство словам Сталина слушатели приписали сами, потому что им хотелось именно это услышать.

Все это крайне усугубляет коллизию, в которой генералу Кобрисову пришлось делать свой выбор. *По существу, в истории генерала Кобрисова представлен новый вариант типичной владимовской ситуации: личность и ее сопротивление давлению «массы» — возможность такого сопротивления, варианты сопротивления, его результаты.* Но, в отличие от прежних произведений Владимова, в романе «Генерал и его армия» сама «масса»-то гигантская — это государственная власть, опирающаяся на боящийся и одновременно преданный ей народ, и плата за сопротивление страшная — даже не просто угроза гибели, а угроза быть представленным врагом своего народа, того самого народа, ради которого герой романа пошел против власти, что подавляет народ от имени народа.

\* \* \*

Достоинства и противоречия романа «Генерал и его армия» в высшей степени показательны для поисков, которые ведутся в конце XX века в русле реалистической традиции. Тут и стремление, в пику модернистскому «размыванию границ», изображать художественную действительность максимально приближенной к документальной основе, и в то же время — тенденция к мифологизации образов, переводящая историческое событие в «план вечности». Тут и следование принципам исторического детерминизма в изображении событий и судеб, и в то же время — апелляция

к мистическим мотивировкам при объяснении тайны человеческого характера. Тут и тщательная рельефность жизнеподобных подробностей и деталей, и тяготение к символической монументальности, например: «зловещая, отвратительная, но и прекрасная картина» — Днепр, который под медно-красным лучом утреннего солнца выглядит как «река крови»; два очень близко вытекающих родника, откуда начинаются две великие русские реки — Волга и Днепр. Немалое значение, как мы видели, приобретает и включение в исторический контекст символов из арсенала сакральных архетипов...

Далеко не всегда эти контаминации вполне органичны, а всякая стилевая «нестыковка» рождает сомнение в тех или иных концептуальных построениях автора. Но совершенно ясно, что реализм «по рецептам старика Гомера» уже не получается. *Роман Владимова отчетливо демонстрирует, что писатель-реалист прибегает к приемам из репертуара модернизма, когда стремится преодолеть ограничения, налагаемые условностями реалистического принципа (саморазвития типического характера во взаимодействии с типическими обстоятельствами).* Сами по себе эти ограничения не плохи и не хороши. Но столкновение автора с ними возникает, по крайней мере, по двум причинам. Либо в силу противоречия между авторской концепцией и теми историческими фактами, которыми он эту концепцию пытается обосновать. Либо в силу необходимости осмыслить такие психологические и социальные коллизии, которые никак не вписываются в детерминистическую логику. Однако и в том и другом случае зачастую страдает художественная органика: авторский миф вступает в противоречия с самим собой, а различные линии романа не столько подкрепляют, сколько подрывают друг друга.

Опыт романа «Генерал и его армия» со всей очевидностью свидетельствует, что *автор, стремящийся быть верным реализму и даже воинствующе декларирующий его превосходство над иными творческими методами, не смог обойтись без помощи приемов, относящихся к ведоству модернизма.* В этом Владимов не одинок: тем же путем в своих произведениях последнего десятилетия пошли и Александр Солженицын («двухчастные» рассказы, «Адлиг Швенкиттен»), и Владимир Войнович («Монументальная пропаганда»), и Владимир Максимов («Кочевание до смерти»), и Леонид Бородин («Царица смуты»). В литературе 1990-х годов обозначились две альтернативы этой компромиссной тактике. Один путь ведет к жесткому натурализму, «чернухе» — гипертрофированной форме реалистического детерминизма. Другой — представляет собой открытый диалог реализма с модернизмом и постмодернизмом: результатом этого напряженного взаимодействия становится, по нашему мнению, постреализм как новая художественная стратегия. Обе тенденции будут подробно рассмотрены ниже.



## 2. Феномен «чернухи»: от неонатурализма к неосентиментализму

Первые публикации авторов современной «натуральной школы» приходятся на первые годы «гласности» (1986—1991 гг.), и этот факт во многом определил отношение к литературной «чернухе» как к своего рода беллетризированной публицистике на прежде запретные темы. Парадоксальность этой прозы состоит в том, что ее художественное значение гораздо меньше, чем роль, сыгранная ею в культуре первых лет «перестройки». Проза Сергея Каледина и Олега Ермакова, Леонида Габышева и Олега Хандуся, Александра Иванченко («Рыбий глаз») и Александра Терехова, Виталия Москаленко и Бориса Крячко, «Печальный детектив» и «Людочка» Виктора Астафьева, как и «новая женская проза», интересны не только освещением прежде запретных тем: армейской «дедовщины», ужасов тюрьмы и «химии», быта бомжей и лимитчиков, проституции, но и «целого ряда тематических комплексов, жестко табуированных в высокой культуре или получающих в ней строго фиксированное освещение; смерть и ее физиология, болезнь, эротическое вождление, в том числе и нетрадиционного типа, изнанка семейной жизни и любовных отношений, сексуальная неудовлетворенность, аборт, алкоголизм, бедность и борьба за физическое выживание и пр.»<sup>1</sup>. Количественный напор произведений этого типа во многом перевернул господствующие в культуре представления о народе и о реальности.

Эта проза возродила интерес к «маленькому человеку», к «униженным и оскорбленным» — мотивам, формирующим уходящую в XIX век традицию возвышенного отношения к народу и народному страданию. Однако, в отличие от литературы XIX века, «чернуха» конца 1980-х показала народный мир как концентрацию социального ужаса, ставшего бытовой нормой. Самым непосредственным воплощением темы социального ужаса стал в этой прозе *мотив насилия*. Издевательства, изощренные пытки, унижения, избития — эти ситуации в высшей степени характерны для «чернухи». Но учиняются они не «власть имущими», а «униженными и оскорбленными» по отношению друг к другу! В сущности, эта проза доказала, что в современной «мирной» жизни ни на минуту не затихает кровавая война за выживание. «Чернуха», казалось бы, сосредоточила свое внимание на «жертвах этой войны, выброшенных из нормальной жизни, — хануриках, опойках, бомжах, раздавленных «дедовщиной» солдатиках, зэках. Но на самом деле оказывается, что «на дне» эта война продолжается еще в более жестоких и более обнаженных формах, поскольку здесь потеря

<sup>1</sup> Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: Чернуха в культуре последних лет // Знамя. — 1992. — № 10. — С. 198, 199.

достоинства, куска хлеба или угла равнозначна буквальной, а не метафорической гибели. Причем выживают в этой войне именно те, кто научился принимать ее условия как норму — без возмущения и без брезгливости. Однако такой подход к изображению народного мира разрушил почву для идеализации народа. «Чернуха» поставила под сомнение применимость таких категорий, как «нравственные основы», «духовные корни», к современной народной жизни.

Андрей Зорин показал, что эта проза представляла собой деконструкцию соцреалистического мифа о действительности и о герое, способном изменять обстоятельства:

«Литература вырабатывает новый тип героя, всецело зависимого от среды, представляющего собой, по существу, функцию принятого образа жизни, полностью замкнутого бытовой проблематикой. <...> Весь этот тематический ряд способствовал углублению традиционных для русской литературы представлений о “среде, заедающей личность” до уровня социально-физиологического детерминизма, резко противопоставленного пресловутой АЖП (активной жизненной позиции) государственной культуры»<sup>1</sup>.

Эта проза выразила ощущение тотального неблагополучия современной жизни. Оказалось, что область ужасного и безобразного, насильственно вынесенная за пределы культуры «застоя», огромна и вездесуща. Дело даже не в том, что по сравнению с масштабами «чернухи» область «нормальной» жизни съежилась до острова в океане насилия, жестокости, унижения и беспредела. Важнейшее открытие натуралистической прозы связано с осознанием иллюзорности границы между «нормальной» жизнью и «чернухой»: в тюрьме, в армии, на «дне» действуют те же житейские принципы и отношения, что и в «нормальной» жизни — только «чернуха» обнажила скрытое в «нормальной» повседневности безобразии этих принципов и отношений. Мир «дна» предстал в этой прозе не только как метафора всего социального устройства, но и как реалистическое свидетельство хаотичности общепринятого «порядка» существования в целом.

Как правило, образы хаотичной повседневности содержат в этой прозе отсылки к древним мифологическим мотивам. «Чернушный» быт неосознанно воссоздает архаические первобытные ритуалы, сквозь которые проступают архетипы ада и рая, крещения и посвящения. Но предстают эти архетипы в искаженном, изнаночном, виде. Неонатуралистическая проза строит свой образ мира по образцу средневекового «кромешного мира» (Д. С. Лихачев), который сохраняет структуру «правильного» мира, меняя смысловые знаки на противоположные. Однако мифологические

---

<sup>1</sup> Там же.

знаки, даже в искаженном виде, все же указывают на наличие некой устойчивой тверди, некой версии вечности даже посреди «кромешного мира». Такой неопровержимой твердыней в неонатурализме (как и в классическом натурализме) становится природа, — точнее, природное начало в человеке и человеческих отношениях. Природность не обязательно окрашена здесь в радостные карнавалы тона (как, например, у Ю. Алешковского), но она воплощает силу, неподвластную социальному хаосу, и потому так или иначе противостоит ему.

В качестве характерного примера неонатурализма 80-х годов может быть рассмотрена проза *Сергея Каледина* (р. 1949). Его первые повести «Смирненное кладбище» (1987) и «Стройбат» (1989) сделали сорокалетнего автора знаменным. В этих повестях на первом плане — описание среды и ее неписаных правил. Причем, рассказывая ли о нравах кладбища или стройбата, Каледин обращает внимание не столько на отношения между начальством и подчиненными — шире: между властью и народом — а на те жесткие правила, которые «регулируют» жизнь фактически бесправных людей. Это правила *стаи*: с одной стороны, надо быть как все, выживает тот, кто неразличим в массе, с другой стороны, каждый за себя — и потому надо все время держать ухо востро, ждать подвоха от кого угодно, за услугу — платить, на агрессию отвечать агрессией. Обречен тот, кто продемонстрирует слабость, — его затопчут... А слабостью в данном случае оказывается все, что противоречит принципу самосохранения, — сострадание к другому в первую очередь. Начальство, как выясняется, подчиняется тем же правилам выживания, без колебаний списывая свои «грехи» на исполнителей, а то и жертв. И в «Смирненном кладбище», и в «Стройбате» центральный персонаж приспособился к обстоятельствам и сумел сохранить человеческое достоинство. Но только до тех пор, пока обстоятельства более или менее благополучны, точнее, устойчивы. Однако и в той, и в другой повести Каледин показывает, как порядок, построенный на стайных принципах, не может не взрываться время от времени: кладбищенский мирок или стройбатовская рота находятся в точно таких же отношениях борьбы за выживание с внешними силами (городское начальство, рота «блатных»), которые не упустят момента расслабленности и атакуют без промедления. После атаки (снятие кладбищенского начальства или массовой драки) наступает момент расправы внутри стаи, стая должна найти виноватых в поражении, и виноватыми оказываются те, кто слабее. В этот момент герои «Смирненного кладбища» и «Стройбата» ведут себя по-разному: Леша Воробей ради спасения беззащитного старика от увольнения признается в том, что это он, по приказу начальства, разумеется, выкопал новую могилу на месте «бесхоза»; Костя Карамычев, спасая свой «дембель», предает Фишеля, который в драке убил садиста-надзира-

теля «губы» и тем самым спас друга от верной смерти. Воробей проявил сострадание, за что он выброшен из стаи, и судя по тому, что он опять, после долгой «завязки», тянется к водке, его ждет быстрая физическая деградация. Костя же за свое предательство, по логике стаи, награжден направлением в Московский университет.

Удивительным образом и в той, и в другой повести близость к земле, к отходам жизни — Воробей артистически роет могилы, а Фишель терпеливо и старательно, несмотря на близкий «дембель», разгребает ротные сортиры — оказывается у Каледина знаком нравственной доброкачественности человека и в то же время обреченности на страдание, а то и гибель. В полном соответствии с перевернутой эстетикой «кромешного мира» именно образы мифологического «низа» (смерть, земля, экскременты) подчеркивают у Каледина духовную высоту, сохранившуюся в самых, казалось бы, неподходящих для этого условиях. В то же время, по контрасту, традиционные знаки «духовного роста» (Московский университет, повышение по службе) осмысляются здесь как символы морального распада и душевной смерти.

Особое направление в неонатURALИЗМЕ представляет *женская проза*. Ее манифестами стали коллективные сборники «Не помнящая зла» (1990, сост. Л. Ванеева), «Чистенькая жизнь» (1990, сост. А. Шавкута), «Новые амазонки» (1991, сост. С. Василенко), «Абстинентки» (1991, сост. О. Соколова). Наиболее ярко эта тенденция была представлена Людмилой Петрушевской, Светланой Василенко, Людмилой Улицкой, Мариной Палей, Ириной Полянской, Ниной Горлановой и некоторыми другими писателями. Нередко к этому ряду, на наш взгляд не вполне основательно, относят и Татьяну Толстую. Важнейшей чертой этой прозы является то, что в ней «чернушный» хаос и повседневная война за выживание, как правило, разворачиваются вне особых социальных условий — напротив, «новая женская проза» обнажает кошмар внутри нормальной жизни: в любовных отношениях, в семейном быту.

По мнению американской исследовательницы Хелены Гошило, новаторство этой прозы состоит в том, что она разрушает традиционные для русской культуры идеальные представления о женской скромности, верности и жертвенности, выдвигая на первый план жизнь женского тела: «новая женская проза полностью и без осуждения принимает сексуальное наслаждение женщины, подобно физическому апнетиту, обращается не только к сексуальности, но и к другим телесным процессам, как-то к менструации, деторождению, описывая их спокойно и без умолчаний...»<sup>1</sup>. Но женское тело в «кромешном мире» подвергается унижению и

---

<sup>1</sup> *Goscilo Helena. Dehexing Sex: Russian Womanhood During and After Glasnost.* — Ann Arbor, 1996. — P. 105, 106.

насилию, наслаждение здесь неотделимо от физического страдания и болезней. Вот почему центральным хронотопом этой прозы становится *больница* — образ, по наблюдению Гоцило, во многом аналогичный хронотопу Зоны в прозе «шестидесятников». Этот хронотоп наполняется в женской прозе отчетливым философским смыслом: здесь, среди криков боли, в грязи, в слабости, встречаются рождение и смерть, бытие и небытие. Как пишет Марина Палей в предисловии к своим физиологическим очеркам о провинциальной больнице:

Экзистенциальная природа этого учреждения (больницы), с жуткой простотой обнажающей общую основу жизни и смерти, сходна с природой армейской казармы, тюремной камеры, отсека космического корабля, барака концлагеря... Список можно продолжить<sup>1</sup>.

В то же время в больничной палате, объединенные женскими болезнями, встречаются представители всех социальных слоев — «палата женской больницы уравнивается с микрокосмом женского сегмента общества»<sup>2</sup>. Именно в женской прозе происходит важная трансформация «чернухи»: открытая в этой прозе телесность создает почву для нео-сентименталистского течения 1990-х годов.

Впрочем, это вполне естественный процесс. М. М. Бахтин в раннее не публиковавшейся заметке «Проблема сентиментализма» подчеркивает, что «натуральная школа» возникает как «разновидность русского сентиментализма»<sup>3</sup>. Говоря о пафосе сентиментальной традиции, Бахтин тезисно выделяет следующие положения: «Семья не как социально-экономическая ячейка. Маленький слабый человек. Развенчание грубой силы, величия, героизма (грубого и внешнего). Ребенок и чужак. <...> Не подражание, а сострадание, сочувствие, оплакивание, вечная память. <...> Переоценка масштабов, возвеличение жизненных положений (ребенок, женщина, чужак, нищий). Переоценка жизненной мелочи, подробности. Я существую для другого»<sup>4</sup>.

В других заметках (1961 года), возвращаясь к теме сентиментального натурализма, Бахтин отмечает его ограниченность: «Человек перестает быть вещью, но не становится личностью»<sup>5</sup>. Комментируя эти тезисы, С. Г. Бочаров и Л. А. Гоготишвили подчеркивают, что для Бахтина «слезный аспект мира», ярче всего представленный именно сентиментализмом, образует неперемнную

<sup>1</sup> Палей М. Отделение пропавших. — М., 1991. — С. 128.

<sup>2</sup> *Gocilo Helena*. Op. cit. — P. 122.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — С. 305. Подобную точку зрения высказывали и Аполлон Григорьев, В. В. Виноградов.

<sup>4</sup> Там же. — С. 304, 305.

<sup>5</sup> Там же. — С. 306.

пару народной смеховой культуре, гораздо более подробно исследованной им<sup>1</sup>.

Все эти положения в высшей степени применимы к современной русской литературе. Они позволяют понять значение современного натурализма как радикального выхода за пределы соцреалистической «формульности», заданности человеческого бытия. В то же время эта литература возрождает «слезную традицию», уходящую своими корнями в древние формы культуры, в обряды оплакивания и поминания. Архетипическая связь этой культуры со смертью знаменательна: sentimentalный натурализм оплакивает человеческие судьбы, погребенные умирающей эпохой, он — эпилог этой эпохи и одновременно очистительный обряд, освобождающий живое от обязанностей перед мертвым. Переходный, неустойчивый характер этой тенденции связан с тем, что, заново открывая «маленького человека», эта литература окружает его состраданием и жалостью, но сам герой sentimentalного натурализма еще не готов к самосознанию, он целиком замкнут в эмоционально-физиологической сфере.

Появление этого течения в современной литературе было почти одновременно зафиксировано критиками самой разной эстетической ориентации — неофрейдистом Михаилом Золотоносовым<sup>2</sup>, «социологом» Натальей Ивановой<sup>3</sup>, теоретиком и идеологом русского постмодернизма Михаилом Эпштейном<sup>4</sup>. Каждый из этих критиков интерпретировал неосентименталистскую тенденцию по-своему, в соответствии со своей интерпретацией выбирая представителей тенденции: Людмила Улицкая (Золотоносов), Толстая и Петрушевская (Иванова), Кирилов и даже Пригов (Эпштейн). Такой широкий разброс может и смутить, но он показатель для статуса неосентиментализма в современной российской культуре. Именно на почве неосентиментализма встречаются, с одной стороны, маргиналы постмодернизма — такие как Тимур Кирилов, Анатолий Королев, Александр Кабаков, Алексей Славовский (особенно в повестях из цикла «Общедоступный песенник») и покойный «певец подпольной Москвы» Евгений Харитонов, а с другой — маргиналы реализма и соцреализма, такие как Людмила Улицкая, Марина Палей, Галина Щербакова, Марина Вишневецкая, драматург Николай Коляда (В. Литвинов во-

<sup>1</sup> Там же. — С. 614.

<sup>2</sup> Золотоносов М. Сентиментализм с приставкой «нео» // Московские новости. — 1993. — № 6 (7 февраля). — С. 26.

<sup>3</sup> Иванова Н. Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. — 1991. — № 8. — С. 211—223.

<sup>4</sup> Эпштейн М. Прото-, или Конец Постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196—209 (глава «О новой сентиментальности»). — С. 201—205). См. также: Epstein M. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: The Univ. of Massachusetts Press, 1995: 336, 370, 371.

дит в этот контекст и М. Жванецкого<sup>1</sup>). Особенно ярко эта же тенденция реализовалась в постсоветской массовой культуре — в репертуаре Аллы Пугачевой, Тани Булановой, Ирины Аллегровой, группы «Любэ», в амбициозном «Русском проекте» Д. Евстигьева и его же «Маме», в переводном и «самодельном» женском романе в глянцевого обложке, в совершенно обальной популярности мексиканских и бразильских мыльных опер, превратившихся из строчки телепрограммы в серьезный фактор национального самосознания. К сожалению, именно последние явления все чаще заслоняют подлинный потенциал течения, которое отнюдь не сводится к банальной слезливости и натужной пасторальности — и лишь условно может быть названо неосентименталистским.

Условность этого обозначения связана с серьезной переакцентировкой собственно сентименталистской традиции, происходящей в 1990-е годы.

С одной стороны, «новая сентиментальность» по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису и возвращает к традициям художественной системы романтического типа. Романтическую систему относят ко вторичным «большим стилям». Но это справедливо только с точки зрения генезиса системы. Исторически же романтическая система за два века своего существования превратилась в весомое явление духовной жизни, и ее культурный «багаж» не менее объективно значим, чем «некультурный» опыт, к которому апеллируют первичные системы. *То, что делает неосентиментализм в 1980—1990-е годы, прямо противоположно тому, чем занимается постмодернизм.* Последний дискредитирует не только фантомы культуры, он превращает в «симулякры» даже ту реальность, которая преломлена в культурном опыте. А «новый сентиментализм» уже обращается к романтическому мифу как к онтологической реальности. В произведениях «нового сентиментализма» актуализируется память культурных архетипов, наполненных высоким духовным смыслом: образы пушкинской сказки и андерсеновской «Снежной королевы» у Коляды («Сказка о мертвой царевне», «Ключи от Лёрраха»), мотив Медей у Л. Улицкой («Медья и ее дети»), параллель с феллиниевской Кабирией у М. Палей («Кабирия с Обводного канала»), травестирирование сюжета о благородном рыцаре — верном слуге своей Дамы в повести Г. Щербаковой «У ног лежачих женщин», но эти архетипы не канонизированы, они сдвинуты из своих семантических гнезд, а главное — в отличие от прежнего неосентиментализма, они не находятся в непримиримом антагонизме с окружающей их «чернухой». Отношения тут сложнее — и отталкивание, и находение

---

<sup>1</sup> См.: Литвинов В. Жванецкий как парадигма // Лит. газета. — 1997. — 30 апреля. — С. 6.

черт сходства, и озарение порывом из «чернушного дна» к свету, излучаемому архетипическим образом.

В то же время страдающие или, наоборот, ищущие наслаждения тела становятся центральными персонажами этой литературы. В этом смысле очевидное родство обнаруживается между поэмами Тимура Кибирова «Сортиры» и «Элеонора», в которых нереализованная сексуальность советского подростка или солдата срочной службы отождествляется с единственно значимым, хотя искаженным и задавленным, смыслом несвободного существования; и новостью Марины Палей «Кабирия с Обводного канала» (1991), в которой тело бескорыстно любящей мужской пол Моньки Рыбной вырастает в трагикомический символ природы, вечно обновляющейся жизни, неисчерпаемой витальности; романом Анатолия Королева «Эрон» (1994), в котором гонка тела за наслаждением представлена как главный сюжет целой эпохи, и романом Александра Кабакова «Последний герой» (1995), где совоплощение главных героев, специально для этого акта выдерживающих длительную муку неутоленного влечения друг к другу, выводит из строя компьютерную сеть государственной дезинформации и вообще влечет за собой новую революцию. *Телесность* выступает на первый план в результате глобального разочарования в разуме и его порождениях — утопиях, конценциях, идеологиях. Разумность воспринимается как источник фикций, симулякров. Тело же выступает как неотменимая подлинность. И чувства, окружающие жизнь тела, признаются единственно несимулятивными. Среди этих чувств самое почетное место занимает жалость, становящаяся синонимом гуманности<sup>1</sup>. Точнее будет сказать, что *новый сентиментализм ищет язык, в котором телесные функции приобрели бы духовное значение*. Сексуальность осознается здесь как поиск диалога. Единственным спасением для человека оказывается способность отдать свое тело другому.

Почему возникает это сращение телесности и сентиментальности — начал, казалось бы, противоположных? Телесное обыч-

---

<sup>1</sup> Этой тенденции можно найти параллели и в культурной истории XX века. В первую очередь — это, конечно, В. В. Розанов с его восприятием сексуальной сферы как антитезы катастрофическим социальным страстям и конфликтам. Затем это неосентиментализм послереволюционного поколения, о котором писал в статье «О смерти и жалости в “Числах”» (1931) ровесник Набокова, русский писатель-эмигрант Борис Поплавский: «Мистическая жалость к человеку — вот новая его нота. И не она ли нераздельно звучит в “Вечере у Клэр” [Гайто Газданова], в описании гибели вундеркинда Лужина [у Набокова], в сбитых с толку “Мальчиках и девочках” Болдырева? Но почему мистическая? — спросят меня. — Потому что абсолютная. И это единственное свое ощущение эмигрантский молодой человек противопоставляет большевистской жестокости» (Поплавский Б. Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма. — М., 1996. — С. 263).



но принадлежало к ведомству несентиментального натурализма, а сентиментализм был традиционно бестелесен.

Разумеется, не всякая телесность в современной русской литературе порождает сентиментализм. Скажем, Владимир Сорокин в своей прозе отчетливо телесен, но совсем не сентиментален. У Сорокина есть телесность как абстрактная категория, но нет страдающего конкретного тела, ведь его «герои» всего лишь функции властного (как правило, соцреалистического или «классического») языка.

Очевидно, что постмодернизм — не менее важный источник такого неосентиментализма, чем натурализм. Постмодернисты типа Т. Кибирова или А. Королева или того же М. Эпштейна, написавшего, совершенно в духе «новой искренности», трогательный роман-эссе «Отцовство», приходят к телесности и связанным с ней сентименталистским и сенсуалистским темам, как к тому, что замещает окончательно деконструированные идеологии и утопии, подобно траве, растущей на руинах когда-то авторитетных идеологий; как к «пост»-языку, не отсылающему ни к каким абстрактным смыслам и не нуждающемуся в категории «истины» вообще. Тут бессмысленны поиски «правды», поскольку телесный опыт одного неприменим к другому — разве что в сугубо медицинском смысле. Сентиментальность в этой интерпретации в принципе не может выражать какие-то вне- или надлические значения — она воплощает принципиальную единичность смысла.

Художественно-философские возможности и границы синтеза натурализма и сентиментализма отчетливо видны на примере драматургии Николая Коляды, самого репертуарного автора 1990-х годов.

## Драматургия Н. Коляды

### *Постсоветский быт и онтологический хаос*

Когда появились первые пьесы Николая Коляды (р. 1957), они сразу же были восприняты как натуралистический сколок с «постсоветской» действительности. До зубной боли приевшиеся черты скудного быта, жалкий уют, квартирные склоки, незамысловатые развлечения, пьяные разборки, подзаборный слэнг, короче говоря — «чернуха». Но с самого начала в вызывающе «физиологической» фактурности сцен ощущалось нечто большее, чем простое натуралистическое «удвоение».

Присмотримся к сцене. Коляда всегда тщательно описывает сценическую площадку. Вот ремарки из разных пьес 1980 — 1990-х годов: «много ненужных, бесполезных вещей», «мебель из дома поря

выкинуть на свалку», «груды мусора, пустые бутылки, мутные стаканы...» С этим грубо натуралистическим декорумом причудливо сочетаются «маленький коврик с райскими птицами и желтыми кистями», «сладкий, как патока, портрет-календарь певца Александра Серова» («Мурлин Мурло»), детские качели («Чайка спела» и «Манекен»), елочная гирлянда, часы с кукушкой («Полонез Огинского»). На сцене почти всегда присутствует какая-то живность, как в цирковом аттракционе (кошка в «Манекене», «собака, огромная, как теленок» в «Сказке о мертвой царевне», белый гусь в «Полонезе Огинского»). И на каждой сценической площадке есть какая-то предметная деталь, которая связана со смертью.

Так какое время и место запечатлено в этом сценическом хронотопе? Ответ не заставит себя ждать: время — «наши дни», место — постсоветская Россия, причем в ее самом задубелом, т.е. провинциальном обличье (чаще всего место действия — «провинциальный городок», «пригород»). И в то же время хаотическое нагромождение и «ассортимент» предметов, заполняющих сцену, вызывают впечатление странности, невзаправдашности — это какая-то *ирреальная реальность*, какой-то сюрреалистический абсурд.

С чего бы это? Что происходит в этом мире? Какие события его сотрясают?

В «Корабле дураков» — затопление, откровенная аллюзия на всемирный потоп. В «Мурлин Мурло» — ожидание конца света, который в конце концов наступает. Эти апокалиптические образы здесь выполняют функцию метафор — условных тропов, посредством которых дается эстетическая оценка происходящему на сцене.

А в других пьесах? «Рогатка» — самоубийство главного героя. «Чайка спела» — похороны и поминки. «Сказка о мертвой царевне» — самоубийство героини. Здесь апокалипсис без метафор, в натуральном виде — персональный, личный апокалипсис. Иначе говоря, в пьесах Коляды всегда создается ситуация, которую принято называть пограничной.

Следует также отметить, что внутри вроде бы жестко социальной хронологии («наши дни») время непосредственного действия Коляда выбирает, как правило, тоже «пороговое»: в день рождения главного героя («Канотье»), а чаще всего — под Новый год («Сказка о мертвой царевне», «Полонез Огинского», «Мы едем, едем, едем»), т.е. тогда, когда прощаются с прошлой жизнью и с надеждой или со страхом заглядывают в неведомое будущее.

Если мы уловим все эти нюансы, — а они достаточно отчетливо выступают как устойчивые, системные элементы в пьесах Коляды, — то *маргинальность той действительности, которую воссоздает драматург, открывается уже не только и даже не столько*

социальным, сколько иным смыслом: реалии постсоветского быта оказываются максимально выразительным воплощением онтологического хаоса, экзистенциальной «безнадёги» (это второе название пьесы «Чайка спела»). Причем в пьесах Коляды передний план в его бытовой, социальной и нравственной данности не размывается, не игнорируется — просто он вводится в иной масштаб, в иные, бытийные, координаты. И именно в этих координатах обнаруживает свою абсурдность.

А как же сами обитатели воспринимают ту действительность, которая их окружает? Оказывается — достаточно трезво, даже если «выпимши». «...Самое дно жизни» — так в «Сказке о мертвой царевне» демонстрирует Виталий своему другу обиталище, где будет происходить действие. «Маленький такой дурдом», — аттестует свою «тихую семейку» одна из героинь пьесы «Мурлин Мурло». «Дурдом на выезде» — это уже из «Полонеза Огинского». Но «маргинальный человек» — и это его первая характернейшая черта — существование в «дурдоме», жизнь по законам «дурдома» считает нормой. Более того, он притерся к такой жизни, научился извлекать из нее свои выгоды и бывает вполне доволен, а порой и счастлив. «Живем мы хорошо-о. Вон в парке статуи стоят», — говорит Ольга из «Мурлин Мурло».

Вся система характеров в пьесах Коляды рубежа 1980—1990-х годов представляет собой разные модели поведения в ситуации бытового хаоса, во всех его ипостасях — начиная от бытового «бардака» и кончая тем, что Бродский назвал «экзистенциальным кошмаром». По этому критерию персонажей пьес Коляды можно отнести к трем основным типам: озлобленные (или опустошенные), блаженные и артисты.

«Озлобленные» — это те, кто, столкнувшись со злом, царящим в этом мире, противопоставили ему то же зло. Сознание суверенности своего «я» у них стоит на первом месте. Поэтому они остро реагируют на все, что так или иначе унижает их достоинство, оскорбляет их чувства, ставит заслоны их свободе.

Но каковы конкретные лики зла, которое вызывает их протест, и как он выражается? Например, у Ильи («Рогатка») — это несчастный случай: в порту, на плавбазе «ноги перебило». И теперь он, оскорбленный своей физической ущербностью, преисполнен злобы по отношению к тем, кого судьба миловала. А в душе Петра («Манекен»), что насиделся немало по тюрьмам и лагерям, видимо, на всю жизнь оставили след унижения, которые ему пришлось претерпеть от властей, от разных начальников и паханов, и теперь он в отместку унижает женщину, которая его полюбила. Выходит, что у зла, которое посягает на суверенность личности, нет точной социальной или исторической привязки. Это воля случая, жестокость судьбы, роковая неизбежность. Короче говоря — зло мира. Но, бунтуя против вездесущего зла мира,

«озлобленные» приносят несчастье вполне конкретным, страдающим людям. Бунтари против зла мира оказываются орудием зла, исполнителями жестокой воли рока.

Другой тип героя у Коляды — «блаженные»: Ольга в «Мурлин Мурло», Таня в «Полонезе Огинского», Вера в пьесе «Чайка спела». Это те, кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душою с ним порвал и в противовес серой, уродливой реальности создал в своем воображении иной, праздничный, красивый мир. Чаще всего такую модель поведения Коляда мотивирует тривиально — «сдвигом по фазе» (Ольга в «Мурлин Мурло», Таня в «Полонезе Огинского»).

Совсем иначе ведут себя в мире «дурдома» те персонажи, которых можно назвать «артистами». Следуя нормам масскульта, они стараются занять верхнюю ступеньку в его иерархии — они сами лицедействуют. Это наиболее яркий и устойчивый тип в пьесах Коляды.

Ряд этот открывал Валерка-«опойка» из «Корабля дураков». В пьесах Коляды рубежа 1980—1990-х годов этот тип присутствует в разных вариантах. Тут и несостоявшийся артист — дядя Саня («Чайка спела»). Тут и артистка, так сказать, по совместительству — это продавщица Нина из «Сказки о мертвой царевне»: «Или вот, я выхожу на сцену... <...> Я ведь на полставки манекенщицей». Тут и, можно сказать, бывшая артистка кукольного театра — это Катя из «Канотье». Это и Людмила из «Полонеза Огинского», что «на-яривала» Деда Мороза по детсадикам. Ну и, конечно, это Инна из «Мурлин Мурло», которая, словно она конференсье, объявляет свой выход на сцену: «Инна Зайцева! Советский Союз! Впервые без намордника!»<sup>1</sup>

Эти персонажи все время лицедействуют, таково главное их занятие. И для этого им не надо никаких специальных приспособлений. Ибо они актерствуют в том пространстве, которое не требует ни декораций, ни костюмов, которое всегда при тебе — *они актерствуют в пространстве речи.*

У Коляды драматургично само слово, весь словесный массив в его пьесах насквозь диалогичен. У него встречаются диалогические сцепления даже на фонологическом уровне («Трундишь, как Троцкий», «ротвейлер — в-рот-вейлер» и т. п.). Но самую главную смысловую нагрузку в пьесах Коляды несет диалогичность на уровне речевых стилей. Причем первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей — того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, брапного. Нельзя сказать, что в использовании ненормативной лексики Коляда был пионером, дорогу проторили другие, более известные авторы (имена Веиедик-

---

<sup>1</sup> Цитаты приводятся по изданию: *Коляда Н. Пьесы для любимого театра.* — Екатеринбург, 1994. — С. 333.

та Ерофеева и Юза Алешковского вспоминаются сразу). Но надо сказать, что до Коляды российская сцена такого последовательного сопряжения нормативного и ненормативного слова не слышала. Диалог этих речевых стихий является *стилевой доминантой* драматургического дискурса Коляды. *Сшибка разных позиций, тайная работа души, сдвиг в сознании героя, динамика сюжета — все это преломляется в словесной игре на грани нормативного и ненормативного стилей речи, в амплитуде колебаний между ними, в динамике смещений от одного стилового полюса к другому.*

«Коляда изобрел свой язык», — сказала в одном из интервью Лия Ахеджакова, и она, несомненно, права<sup>1</sup>.

Играется-то особая речь — карнавальная, серьезно-смеховая. Внося веселость в мир, который, кажется, валится в тартарары, смеясь на «пороге», совмещая «верх» и «низ», зачатие и смерть, «артисты» Коляды, независимо от своих намерений (и даже, возможно, от замысла драматурга), актуализируют семантику, составлявшую суть древнейшего смехового обряда, который был оборотной стороной ритуала похорон и знаменовал возрождение, обновление, исцеление.

Вряд ли следует искать в словесном баловстве героев Коляды какую-то космогоническую семантику (по Фрейденберг: «появление солища, новую жизнь»), но в психологическом аспекте срамословие, которым дурачатся «артисты» Коляды, несомненно, имеет подлинно философское значение. Они ничего не боятся — ни Бога, ни черта. Они с самой смертью ведут себя в высшей степени развязно, насмехаясь над нею и дразня. Ядро характера «артиста» у Коляды составляет то, что Бродский назвал *метафизическим инстинктом*<sup>2</sup>. И в самом деле, в той словесной игре, которую ведут «артисты», столько витальной энергии и веселого азарта, что возникает какая-то иррациональная уверенность: нет, жизнь — не тулик, надежда имеет основания быть!

И однако, карнавальное мироощущение «артиста» далеко не безупречно. Да, карнавальный человек может умилять своим плебейским демократизмом, но он может и коробить своей плебейской вульгарностью.

---

<sup>1</sup> Ахеджакова Л. «С кошунством на устах». (Беседу вела Н. Агишева) // Московские новости. — 1996. — 15–22 сентября. — С. 24.

<sup>2</sup> Формула из предисловия И. Бродского к трехтомнику Юза Алешковского. Размышляя о творчестве этого непревзойденного мастера «блатного» слова, Бродский высказывает глубокие мысли о философии языка. В частности, он пишет: «Помимо своей функции голоса сознания, язык еще и самостоятельная стихия, способность которой сопротивляться экзистенциальному кошмару выше, чем у сознания как такового. <...> У жертвы уголовного кодекса, “тискающего” в барачке роман, другого варианта свободы, кроме языковой, нет. То же самое относится и к человеческому сознанию в пределах экзистенциального капкана». Бродский И. Предисловие // Алешковский Юз. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1996. — Т. 1. — С. 10, 11.)

Карнавальное мироощущение предлагает человеку «расслабиться», сорвать с себя моральную узду — в сущности, вернуться в доличностное состояние! Но согласится ли человек, осознавший себя личностью, такой ценой избавиться от экзистенциальных мук? Вот проблема, которая заключает в себе колоссальный драматический потенциал.

В пьесах Коляды именно эта проблема составляет содержание «ситуации выбора», именно она становится двигателем сюжета.

### *Эксперимент со смертью*

Итак, диспозиция в пьесах Коляды такова: «дурдом», в котором царит общая скука, где каждый погружен в свое одиночество. Оба эти понятия сродни здесь таким «пороговым» понятиям, как Пустота и Немота.

Толчком для сюжетного сдвига становится явление Пришельца из другого мира, где не знают «чернухи» (Антон в «Рогатке», Алексей в «Мурлин Мурло», Максим в «Сказке о мертвой царевне»). И у обитателя «дурдома», измученного вселенской тоской, рождается надежда на преодоление кошмара одиночества.

Но Пришельцы не оправдывают ожиданий. Да, они принесли в «дурдом», не знающий никаких мер, градуированные эталоны «правильной» жизни. И — обанкротились. Потому что оказались рабами стандарта. Алексей — его активным пропагандистом, Максим — послушным «совком», Антон — фрондером, не решившимся нреступить нормы, которыми сам нудится.

Но все равно встреча с Пришельцем оказывается поворотной вехой в духовной жизни тоскующего человека. Пусть герой, вызвавший чувство, оказался псевдогероем, но чувство-то он вызвал подлинное.

В душе человека, доселе заполненной только злобой или тупым безразличием, родилась любовь. И она озарила душу, осветила потемки, заставила оглянуться внутри себя.

Показательно, что сигналом очищения души героя становится очищение речи. В «Рогатке», например, есть такая переключка двух диалогов. При нервной встрече с Антоном Илья говорит: «На кухне кран текёт».

Антон его поправляет: «Надо — “течет”... Илья. Грамотный какой. Замечания будет делать». А потом, в сцене с Ларисой, когда та, униженно выпрашивая у Ильи любовь, говорит: «Я ведь за тобой хожу, убираю... Вон на кухне кран текёт, я его сделала...», уже Илья ее поправляет: «Не “текёт”, а “течет”». «Грамотный ты стал больно, гляжу...» — теперь уже замечает Лариса.

И она вообще-то не ошиблась. Илья и в самом деле «грамотный стал». В промежутке между этими диалогами есть новоротная

в развитии сюжета сцена. Антон произносит, красуясь своим отчаянством, такой монолог:

— ...Ты знаешь, мне ведь так часто-часто хочется умереть...  
(*Антон сел на пол у стены, смотрит в потолок, мечтательно.*)  
Я умру — под машиной. Я даже знаю, как это будет. (*И описывает, смакуя подробности.*) И чернота! И темнота! И смерть! Красиво как! Ага? Классно!

(*Пауза.*)

Илья. Ты чего? Ты... умереть хочешь? Правда?

Антон. А что? Жить хорошо? Да? Что хорошего? Незачем жить. Не-за-чем. Вот так.

(*Илья подвезжает к Антону, сидящему на полу, и начинает хлестать его по щекам, бить кулаками.*)

Илья. Гнида, гнида! Вон, скотобаза! Вон! Скотобаза, падла, пошел отсюда, ублюдок! Носишься со своими ногами, как дурень с писаной торбой, пошел, скотобаза, пошел, вон, вон, вон!!! (*Вытолкал Антона, захлопнул дверь...*)

Отчего так взорвался Илья? Ведь их первая встреча произошла тогда, когда сам Илья как раз и норовил сунуться под колеса, а Антон его удержал. Но теперь, с появлением в его «берлоге» Антона, чистоплотного, отзывчивого, нормального парня, с зарождением привязанности к нему, перед Ильей, который доселе знал и видел вокруг только грязь и зло, стала открываться ценность Жизни — сама Идея Жизни стала обретать положительное, высокое значение. И поэтому инфантильная, легковесная болтовня Антона о смерти стала теперь нестерпимой для Ильи.

Здесь необходимо сказать о месте *мотива смерти* в драматическом действии у Коляды.

Уже Александр Вампилов, а вслед за ним драматурги «новой волны» стали настойчиво вводить в свои пьесы «пороговые ситуации». Но у Вампилова герои «Провинциальных анекдотов» попадали в «пороговые ситуации» что называется сдуру, проходили сквозь них и, оклемавшись, возвращались в свое одноклеточное состояние. Герои многих пьес Людмилы Петрушевской постоянно живут «над бездной». Но они ни сном, ни духом не осознают «пороговости» своего существования — только в глазах зрителя их слепое коношение и мелочная суета над «бездной» выглядят бессмысленным абсурдом.

Коляда же идет дальше. Фабулы в его пьесах — это либо анекдотические ситуации, либо розыгрыши. А *розыгрыш* — это особая форма драматической активности персонажей. Они нетерпеливы (и «артисты», и «озлобленные»), они не могут дожидаться, пока повернется скрипучее колесо судьбы. Они сами провоцируют, подстегивают, конструируют ситуацию выбора. Но — подчеркнем — выбор этот из категории «последних»: начиная с самой первой пьесы «Играем в фанты», *герои Коляды делают полем ро-*

зыгрыша «пороговую ситуацию» — они хотят заглянуть в «бездну», чтоб обдумать самое главное. Так до чего же додумывается человек из «дурдома»? Каково ему живется с его открытиями?

В «тяжелых» пьесах Коляды довольно часто есть такая сюжетная ступень: испытав озарение любовью, человек из «дурдома» не находит никакого душевного облегчения. Наоборот! В свете Идеи Жизни как высшей ценностной меры человек, который вполне притерпелся к «дурдому», выработал соответствующие способы самообороны (холодная злоба или тупое безразличие), вдруг начинает понимать, как же беспросветно жутко он существует, насколько расходитя его «чернушная» житуха со смыслом, который должен же быть, раз ты явился на этот свет.

С этого момента начинается новая, наиболее драматическая фаза сюжета. Самый крайний вариант ее развития и разрешения представлен в «Сказке о мертвой царевне» (1990). Главная героиня этой пьесы, Римма, находится на последней ступени распада личности: никакой женственности, отупелость и бесчувствие (она ветеринар, привычно умерщвляющий бездомных собак и кошек), какая-то одичалая, грязная речь («тыр-тыр-на-ты», так ей слышится по радио слово «альтернатива»). Появление в запущенной комнатухе ветлечебницы нового человека, не дерганного, не выделывающегося, не опустившегося, а просто спокойного, ровного Максима (да еще счастливого — «у него — две макушки») потрясает Римму, она тянется к нему.

Она начинает исповедоваться перед Максимом. А исповедь — это уже рефлексия, это уже работа самосознания. И первым шагом сознания Риммы становится открытие: «Я ведь вижу, что плохо живу». Причем фраза «плохо живу» означает нечто иное, чем констатация бытовой неустроенности и социальной маргинальности. «Плохо живу» — это самооценка в свете Идеи Жизни. Не случайно за первым шагом следует раздумье Риммы, но раздумье не о себе, не о своем обустройстве, а совсем о другом — о секрете смерти. Она по роду службы всегда стоит над бездной, вроде не задумываясь отправляет туда своих «пациентов», а тут заглядывает в бездну и задается вопросом:

А я им в спину — плюс, в башку — минус, двести двадцать на рубильник, брык! — и готово. Только-только бегало: веселое, смешное, котенок маленький, беленький, — брык! — и нету... Откуда взялось, куда ушло — не знаю. Куда у них девается ихнее? А? (Пауза.) Я все понять хочу и не пойму. Только что вот было и нету. И лежит. И холодное. И назад не сделаешь.

Ударившись мыслью о тайну исчезновения жизни, Римма хочет найти какие-нибудь способы сохранения того, что существовало, что было на этом свете. «У меня вот мечта есть одна: чтобы кто-нибудь про меня написал рассказ или повесть, или даже ро-



ман», — делится она с Максимом. — «...Ну, чтоб осталось что-нибудь, что ж я, так вот помру — и ничего не останется? А так бы — люди читали, знали бы, что я была когда-то, жила вот, с собаками разговаривала, за коровой ухаживала...» Мечта высказана как-то по-детски наивно, да и выражена она смешно — корявыми, спотыкающимися фразами. Но на фоне предыдущих почти сплошь матерных «заворотов» Риммы это уже нечто цивилизованное.

Следующая ступень. Не умея еще додумывать свои смутные мысли, а значит оформлять их собственным словом, Римма ищет чужое слово, которое бы адекватно выражало ее состояние. И она его находит — занимает у Пушкина, в «Сказке о мертвой царевне». Римма читает наизусть: «И в хрустальном гробе том... Спит царевна вечным сном...» — и сразу же, без перехода, — «А он ее потом ка-ак поцелует, она — раз! — и живая стала, вот так. Не дура». Возникает какой-то щемящий диалог между высоким, хрустальным словом Пушкина и примитивной речью Риммы: вроде и смешно, и наивно такое сочетание, но — чувство героини омыто пушкинским словом, очищено и возвышено им.

Конечно, Римма хочет «при помощи» Пушкина объясниться с Максимом. Но та аналогия, которую нашла Римма: она — мертвая царевна, Максим — царевич Елисей, — никак не воспринимается самим Максимом. Чувствующий и мыслящий стереотипами, он не способен разглядеть за грубой, отталкивающей коростой живую, измученную душу Риммы. Отчаянное, откровенное вымалывание Риммой любви, этот последний шанс на человеческую жизнь, Максим с презрением отвергает.

В чем же корень нравственного расхождения между Максимом и Риммой? Различие это потом оформится в афористически кратком, даже рифмой усиленном, обмене репликами:

Римма. А ты о ней никогда не думаешь?

Максим. О чем?

Римма. О смерти? Никогда?

Максим. Мне некогда. Я — живу. Плохо ли, хорошо ли — живу!

Римма. А я с детства только о смерти и думаю.

Максим из тех, кто не задается «последними вопросами». Потому-то у него и нет подлинной нравственной меры ни чужой, ни собственной жизни. У Риммы же, задумавшейся о хрупкости человеческого существования, вот сейчас, на наших глазах, происходит осознание этой меры.

И в духовном противоборстве с Максимом Римма все-таки одерживает верх. Своей отчаянной открытостью, своим бесстрашием перед «последними вопросами» она что-то сдвинула в душе Максима. И у него, как у Риммы, тоже начинает «болеть», и он,

доселе вполне уравновешенный и довольный собственным существованием, впервые сам задумывается: «...Скажи мне, вот это вот настоящее, да?» — ищет он ответа у Риммы. — «...Ну, что происходит с нами со всеми — это вот то, для чего мы появились? Да? Другого уже, значит, не будет, так? Вот эта вся глупость, суета... вот эта... ерунда вся, это вот все — настоящее, дано нам, чтобы жить, да? Да? Да?!»

В сюжете духовного противоборства главных героев «Сказки о мертвой царевне», Риммы и Максима, наиболее явственно выступает принципиально важная для Коляды антитеза двух философий существования. Эта антитеза определяется отношением героев к «последним вопросам». Оказавшись «на пороге», даже самые развеселые «артисты», действительно, на какое-то мгновение задумываются о смысле собственной жизни. Но все это чаще всего происходит в пьяном угаре, проскальзывает мимо души, забалтывается ерничеством либо просто вытесняется из сердца — чтоб не беспокоило.

Другая, противоположная философия воплощена в позиции человека «порогового сознания» — того, кто живет с ощущением «бездны». В пьесах Коляды рубежа 1980 — 1990-х годов такие персонажи не редкость. Но Илье из «Рогатки» и Римме из «Сказки о мертвой царевне» принадлежит особое место: они на наших глазах нриходят к «пороговому сознанию» и — по сюжетной логике — возвышаются духовно над своими сценическими антагонистами, будь то «артисты», носители карнавального мироощущения, или Пришельцы, носители среднестатистической нормы.

У Коляды «карнавальный человек» предстает в фарсовом свете, а человек «порогового сознания» — по преимуществу, в трагическом.

Смысл такой эстетической поляризации персонажей очевиден: «карнавальный человек» бежит от «последних вопросов», он готов поступиться своей *духовной* сущностью ради *душевного* покоя, а человек «порогового сознания» не отказывается от своей *духовной* сущности ради покоя неведения, он сам идет навстречу «последним вопросам», старается понять, постигнуть мучительную тайну бытия-небытия. Римма-ветеринарша, которая читала наизусть «Сказку о мертвой царевне», вряд ли знала строки Пушкина «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», но, в сущности, она совершила восхождение с самого дна вегетативного существования на вершины именно такого, гордого само-сознания, которое выразило себя в пушкинской формуле.

Но какова цена «самостоянья человека» (воспользуемся еще одной формулой Пушкина)?

Во все времена веселое профанирование, которым «заговаривает» смерть «карнавальный человек», опирается на религиозную модель мира. В этой модели, кроме «этого света», есть еще и «тот

свет», «за порогом» есть еще и иной мир — пусть анти-мир, пусть «кромешный мир», но он есть. Со Страшным судом, но судом справедливым — и на его милость можно уповать. Словом, смерть не убивает надежду на инобытие. И «карнавальный человек» своими действиями — глумлением и пародированием, в сущности, и пытается установить фамиллярный, неофициальный контакт с «тем светом».

Человек «порогового сознания» принадлежит к безрелигиозной мировоззренческой традиции. Для него «за порогом» нет ничего. Никакого инобытия, только не-бытие. Даже не пустота, а ни-что. В отличие от религиозного человека, он не надеется на помощь неких высших, трансцендентных сил. Он ни на кого не перелагает ответственность за свою судьбу. Он полностью ответствен за себя. Коляда достаточно взвешенно рассматривает позицию человека «порогового сознания», обнаруживает таящиеся в ней опасности и осмысляет условия достойного выбора. Один, самый страшный, вариант обозначен драматургом в образе жизни уголовного Валерки из пьесы «Чайка спела», который избрал в качестве компенсации онтологической «безнадёги» насилие и зверство («Я, говорит, себя человеком только тогда чувствую, когда кому-нибудь к горлу нож приставлю»). Объяснение подобной форме самореализации найти нетрудно: здесь мы имеем дело с феноменом полой души — души, для которой нет на свете ничего дорогого и святого, души, которая ничем не защищена от онтологического ужаса. Голый человек на голой земле.

Но «пороговое сознание» центральных персонажей «Рогатки» и «Сказки о мертвой царевне» принципиально отличается от образа мысли Валерки из «Чайки». У Ильи и Риммы возвышение к «пороговому сознанию» переплетается с озарением любовью. И оказывается, при диалогическом взаимопроникновении этих, казалось бы, несовместимых душевных процессов происходит постижение ценностного смысла бытия: у человека из «дурдома» зарождается нравственное отношение к жизни, точнее — он начинает вырабатывать свою, взыскательную систему этических координат.

И в этом он тоже отличается от «карнавального человека», который со своей верой в то, что «кривая вывезет», интуитивно ориентируется на религиозную модель мироздания. Для человека с религиозной интуицией этические ценности существуют как нечто предзаданное высшими силами и обладающее порождающей волей, он верит в их чудодейственную силу, он верит, что эти ценности его спасут. Человек безрелигиозный знает — для того, чтобы ему остаться человеком, он сам должен эти ценности созидать и спасать. Даже ценой собственной жизни!

Выстраданный человеком «порогового сознания» этический императив накладывает на него тяжелейший груз ответственности

сти — он не позволяет жить дурно, т. е. существовать в разладе со своей духовной сущью. В свете нравственной меры, признаваемой над собою в качестве высшего закона бытия, герой Коляды и осуществляет акт «воления». И тем самым поднимается над роком — ибо его судьбу определяет не некая высшая воля, не некий всевластный закон, не случай, а собственный осознанный выбор.

Герои «Рогатки» и «Сказки о мертвой царевне», Илья и Римма, сами совершили свой выбор по этому высшему нравственному кодексу: они предпочли вообще не жить, чем продолжать существовать не по-человечески.

Выбор трагический. Но почему же в «Сказке о мертвой царевне» так настойчиво звучит мотив света? Потому что человек, рожденный и возвращенный «дурдомом», но пробившийся, обдирая кожу, к Идее Бытия, самым разрывом с «чернухой» признает верховенство над собою Света, символа разума и духовной озаренности. Себя он уже судит по законам Света, и в последнем своем выборе он уже осуществляет себя как личность. И оттого «фарс только для взрослых» превращается в «Сказку о мертвой царевне» со всем шлейфом романтических ассоциаций, которые вызывает этот пушкинский текст.

### ***«Малоформатные мелодрамы»: поиски частных святынь***

В середине 1990-х годов Н. Коляда задумал создать «Хрущевку» — цикл из двенадцати одноактных пьес в жанре «малоформатной» мелодрамы. В этих одноактовках писатель максимально «сгустил» поэтику мелодрамы. В подчеркнутой рельефности жанровых черт мелодрамы есть солидная доля авторской иронии, которая служит неким «противовесом» сентиментальному пафосу. Кроме того, при столь сильной концентрации художественной «материи» все несущественное, наносное, случайное в человеке отсекается, зато отчетливо проступает главное — родовая сущность личности.

Теперь на первое место вышел «блаженный». Но его характер стал поворачиваться новыми гранями по сравнению с прежними пьесамн Коляды. Прежде всего, он способен к самооценке. Так, инспектор энергоннадзора Миша («Мы едем, едем, едем») честит себя и уродом, и убожеством, и обрубком, а Она из «Персидской сирени» все ловит себя на «заплетыке» («У меня заплетык за заплетыком в бури... Это у меня маразм, да?»). В своих самооценках «блаженный» предстает не таким уж и блаженным — он отлично знает законы здравого смысла, он хорошо понимает всю нелепость, «непрактичность» своих действий на фоне прагматической реальности и принятых в ней правил.

А вот «артисты» утратили лидирующую позицию. Их артистизм автоматизировался. В пьесе «Мы едем, едем, едем» «челночница»

Зина привычно, по-залаженному выстреливает очередями «юморных» фразочек: «Здравствуй, лошадь, я — Буденный», «Не городи брахмапутру! ...Средь шумного бала случайно с вещами ты встретилась мне», «На. Пей мою кровь в валютном исчислении». Но все это уже не свежо, заемно. Это уже новый стандарт, стереотип речи. «Артистизм» потерял свою карнавальность, он стал профессиональным жаргоном «новых русских».

Но главное, бойкая «челночница» занимает оборонительную позицию, и ее карнавальное слово играет защитную роль — так она пытается оградить от возможных посягательств свой искусственный рай «желтой сборки». Но этот штучный рай с зеркалами на потолке оказывается никому не нужен — здесь нет радости душе, «змеюшник».

Зинину дорогостоящему раю «желтой сборки» противостоит мирок, созданный Мишей, — он собирает потерянные, забытые кем-то вещицы: старые зонты, зажигалки, шпильки, сумочки и прочую мелочь. И, стыдясь своей «клептомании», он все же испытывает какую-то особую радость, когда раскладывает и развешивает все эти штучки в своей комнатухе.

В чем тут секрет? В отличие от «блаженных» из прежних пьес Коляды, которые пытались (и безуспешно) бежать от реальности в какой-то другой, выдуманный мир, «блаженные» в «малоформатных мелодрамах» стремятся очеловечить собственное существование внутри этой самой реальности, они стараются найти источник света внутри «чернухи». И в том, как Миша относится ко всем этим забытым кем-то «вещицам», заключен большой символический смысл. Не уповая на внешние, трансцендентальные силы, он сам создает из мелочей, хранящих тепло человека, свои, приватные святыни.

Прекрасный образчик превращения бытовой вещицы в священный предмет — монолог о портсигаре, сымпровизированный Мишей:

Вы видите, крышка у него такая гладкая, чистая, что даже сейчас, в полумраке, она отражает свет — какой-то свет! печали свет? ...Весь этот крохотный свет, что вокруг нас есть и был, из всех предметов, собравшись на крышку портсигара, перешел, вместе, вошел в ваше лицо, в ваши глаза и остался там, в нем — поразительный фокус!.. и т.д.

В сущности, Миша сакрализует обычную вещицу, обнаруживая в ней нечто иное, сверхчувственное, несущее духовный смысл. И функция у этой и других вещичек, которые собирает Миша, та же, что у религиозных святынь, — концентрировать в себе духовное содержание, спасти от забвенья, передавать эстафету нравственного опыта.

Из этих мелочей повседневной жизни герой Коляды *творит предание*. Так он сопротивляется энтропии. Оказывается, без предания никак нельзя — это сосуд исторической памяти. Но в отличие от фальшивого, державного, обезличивающего предания, над которым ерничали «артисты» в прежних пьесах Коляды, новое предание носит сугубо приватный характер, оно принадлежит этому человеку, оно есть знак его личного существования<sup>1</sup>.

Творя предание, персонажи новых пьес Коляды, как и положено по ритуалу, поэтизируют свое прошлое. А детство их пришлось на советское время. И, дразня зрителей консерватизмом, они вспоминают то, что еще совсем недавно проходило под рубрикой «счастливое советское детство», — с пионерскими песнями, нервомайскими демонстрациями, с флагами. Но прошлое им дорого не тем, что оно было советским, а тем, что было детством. Детство же в принципе — в онтологических координатах — всегда счастливое.

В полном согласии с законами предания герои Коляды создают свой культ предков. Вспоминая о своих отцах и мамах, шоферах и учительницах, они запоздало мучаются виноватостью без вины перед ними за их «так плохо, так быстро, так незачем» нрожитые жизни. Но даже в песне «Чому ж мэни, боже, ты крыльив не дав», которую рычал, подвыпив, отец, Миша сегодня прозревает ранее не понятые смыслы. И маминими присказками он сыплет («...Войдешь в ум, как моя мама говорила», «Мама говорила: не так страшна смерть, сынок, как старость» и т.п.) Значит, духовный контакт с предками не нрерван, значит, их чувства и мысли продолжают свое существование на этом свете.

*Вот так «маленький человек» Коляды, маргинал Вселенной, доказывает свое законное право на бытие, утверждает себя перед лицом Вечности — у него здесь есть свое наследие, свои предания, свои святости.*

В свою очередь, приватные, интимные основы самостоянья человека посреди экзистенциального хаоса становятся мерой его социального поведения: свои отношения с другими людьми он начинает осуществлять в соответствии с теми моральными принципами, которые он освоил, творя свое предание. Это древние, как мир, ценности — жалость, сочувствие, терпимость, нежность. Зачем, например, герой «Персидской сирени» читает чужие письма по брачным объявлениям? А вот зачем: «...Читаю и плачу. Своровыл чужую жизнь. Повесил себе на шею чужие заботы. Будет сниться теперь, мучать...» Так он ищет работу душе — через сострадание к неизвестным людям.

---

<sup>1</sup> Интересно, что идея «низового» героя Коляды в деталях совпадает с пост-модернистской концепцией «лирического музея», предложенной М. Эпштейном еще в начале 1980-х годов. (См.: *Эпштейн М. Парадоксы новизны*. — М., 1988).

Не случайно высшей точкой драматического действия в «Персидской сирени» становится взаимное исповедование героев. А даже сострадание одного одинокого человека другому, столь же одинокому, уже приводит к образованию некоего сгустка духовной энергии, некоего кратковременного островка устойчивости посреди вселенского хаоса.

Это, если угодно, и есть новая социальная концепция, которую «развивает Коляда в своих «малоформатных мелодрамах», написанных в 1994—1996 годах. По логике драматического действия, такая концепция благотворна. Не случайно в финалах обеих пьес трагическая мысль о «пороге» соседствует со светлым чувством, которое скорее всего можно назвать умилением. Конечно, герои Коляды, при всей своей непосредственности, сами хорошо понимают зыбкость того равновесия в мире, которое они установили (например, в финале «Мы едем, едем, едем» оказывается, что все герои лишь разыгрывали страх перед змеей — но очень уж хотелось избыть свое одиночество). Да и в мотивах старомодности, которыми окрашены «малоформатные мелодрамы» Коляды, есть немалая толика авторской иронии, в ностальгических интонациях нетрудно уловить привкус горечи, но — таков вкус и цвет жизни, которую принимает драматург вместе со своими персонажами.

## Глава IV

# ПОСТРЕАЛИЗМ: ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

### 1. Гипотеза о постреализме

В 1990-е годы в критике зазвучали голоса о сближении модернизма и постмодернизма с реализмом, о формировании нового типа поэтики, преобразующего элементы «родительских» систем в новое химическое соединение<sup>1</sup>. Интересно, что фактически одновременно подобные гипотезы высказываются и на Западе. Так, в американской критике появился целый ряд исследований<sup>2</sup>, в ко-

<sup>1</sup> Так, в 1992 году была опубликована статья Н. Л. Лейдермана «Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века: Предварительные замечания» (Русская литература XX века: Направления и течения. — Екатеринбург, 1992. — Вып. 1.), где в числе прочих художественных тенденций впервые назывался процесс формирования на основе взаимодействия модернизма и реализма нового творческого метода. Тогда же появилась в печати статья К. Степаняна с выразительным названием «Реализм как заключительная стадия постмодернизма» (Знамя. — 1992. — № 9). В 1993 году вышла наша (Лейдерман и Липовецкий) статья «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме» (Новый мир. — 1993. — № 7). Изложенная в ней гипотеза о постреализме была подкреплена анализом произведений Людмилы Петрушевской, Владимира Маканина, Фридриха Горенштейна, Марка Харитоновна, Иосифа Бродского и некоторых других авторов. Статья вызвала полемику в литературной периодике (резкое неприятие П. Басинского и В. Курбатова, поддержка Евг. Ермолина, Д. Штурман). А в 1998 году Н. Иванова в статье «Преодолевшие постмодернизм» (Знамя. — 1998. — № 4) уже вводит свой собственный термин «трансмодернизм» — не разъясняя его и не ссылаясь на предшественников, хотя имеется в виду все тот же синтез реализма с модернизмом и постмодернизмом, правда, в качестве примеров привлекается несколько расширенный круг авторов. К сожалению, критерии «трансмодернизма», предложенные Н. Ивановой, а именно: «развертывание текста как единой многоуровневой метафоры; интеллектуализация эмоциональной рефлексии; проблематизация «проклятых вопросов» (?) русской классики», — не выдерживают исторического анализа. Все эти признаки без труда можно обнаружить в классических романах модернизма — от «Петербурга» Белого до «Дара» Набокова, не говоря уж об «Улиссе» Джойса или романах Пруста.

<sup>2</sup> См.: *Begiebing Robert. Toward a New Synthesis*: John Fowler, John Gardner, Norman Mailer. — London, 1989; *Kuehl John. Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealist Fiction*. — New York, 1989; *Strehle Susan. Fiction in the Quantum Universe*. — Chappel Hill, 1992; *Wilde Alan. Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. — Philadelphia, 1987.



торых выдвигается идея о том, что англоязычный постмодернизм в лице таких писателей, как поздние Норман Мейлер и Джон Фаулз, а также Роберт Кувер, Дональд Бартелм, Маргарет Этвуд, Тони Моррисон, Дон Делилло, Макс Эпл и некоторые другие, приходит к своеобразному возрождению реалистического импульса, точнее, к некоему компромиссу между постмодернизмом и реализмом. С. Стрихл, автор монографии «Проза в квантовой вселенной» (1992), определяет это явление как «актуализм», поясняя, что все эти авторы

«утверждают и процесс искусства (в его авторефлексивности и сознании собственных традиций), и реальность (главным образом, реальность постмодернистского мира, детально осознающего свою природу и историю). Эта проза принимает и сад за окном и само окно... Разрушая фальшивую и ограничительную альтернативу между реализмом и антиреализмом, эти постмодернистские авторы создают оригинальное сплетение обоих волокон литературного наследия»<sup>1</sup>.

Возможно, синтез реализма, модернизма и постмодернизма представляет собой процесс, выходящий за пределы одной национальной культуры и характеризующий становление новой масштабной парадигмы художественности и шире: нового типа культурного сознания?<sup>2</sup> Однако специфика русской литературы состоит в том, что в ней поиски синтеза между постмодернизмом и реализмом были в огромной степени стимулированы актуализацией опыта литературы 1920—1930-х годов, долгое время пребывавшей под цензурным запретом. Влияние Замятина, Платонова, Мандельштама, Ахматовой, Пастернака на современный литературный процесс неуклонно возрастало, начиная с «оттепели». К 1990-м годам сформировалось, как минимум, два литературных поколения, с молодых ногтей впитавших в себя уроки «запрещенной» классики, — притом что именно запретность придавала произведениям, написанным полвека назад, особую остроту и актуальность.

Еще в 1924 году Евгений Замятин писал:

«Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Strehle Susan*. Fiction in the Quantum Universe. — Chappel Hill, 1992. — P. 5.

<sup>2</sup> Особый научный интерес представляет вопрос о «магическом реализме» (как определяют художественную стратегию латиноамериканского романа 1960—1970-х годов) и его отношениях с европейским постреализмом.

<sup>3</sup> *Замятин Евг.* Я боюсь: Критика. Публицистика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 100.

Метод, прогнозируемый Замятинным, вбирает в себя «идею-страсть» классического реализма — устремленность к постижению всего спектра отношений между человеком и миром, но теперь в XX веке он стоит перед несравненно более усложнившимся представлением о личности и действительности. Неотъемлемой частью этих представлений стали алогизм, абсурдность, логическая недоступность — недоступные для «эвклидова» реализма. Кризис традиционного русского реализма, по-видимому, раньше других ощутил Достоевский. Именно он, опережая свой век, увидел вместо целесообразного космоса бездну и, ужаснувшись ею, стал, с одной стороны, подвергать сомнению все мироустройство, а с другой — лихорадочно искать разрешение противоречий в широком спектре ценностей — от Божьей воли до слезинки ребенка.

Но даже Достоевский (как показала, например, Н. В. Драгомирецкая<sup>1</sup>), как и его предшественники, вводит в систему своих эстетических координат некую *изначальную позицию*, заданную религиозной, просветительской или какой-либо иной авторитетной «инстанцией». Эта позиция может лишь мерцать в общей идее, в самом предварительном замысле вещи, но все равно автор с нею соотносит творимый им художественный мир.

Исходная аксиома «позиции»: в реальности есть смысл! (Версия традиционного реализма.) Или наоборот: в реальности нет смысла! (Версия модернизма.) Однако в XX веке многие художники не решились ни утверждать, ни отрицать. Они отказались от позиции, заменив ее непрерывным вопрошанием: а есть ли смысл в реальности? что есть реальность? как сделать смысл реальным, а реальность осмысленной? Именно по этому пути пошли и Чехов, Бунин, и еще более радикально — Бабель, Замятин, Платонов, Манделштам.

Так рождается новая парадигма художественности. В ее основе лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Именно этот феномен мы определяем термином *постреализм*.

Принципиальная новизна постреализма видится в том, что в его основе лежит новая эстетика. Наиболее полно эта эстетика была сформулирована М. М. Бахтиным. Сегодня уже стали общепризнанной классикой его теоретические идеи об амбивалентности народной культуры, о полифоническом романе как форме, узаконивающей равноправие всех голосов и отсутствие последнего слова о мире; взгляд на роман как на такое жанровое образование, которое, в противоположность эпопее, ориентируется на

---

<sup>1</sup> Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1992.

живую становящуюся современность и на незавершенный характер («он или больше своей судьбы или меньше своей человечности»); наконец, его теория «романного слова» как глубоко диалогизированной структуры и хронотопа как материализованного единства определенного пространства и времени, обладающего самостоятельностью и формирующего свой тип бытия, отличный от бытия в ином хронотопе. Но если рассматривать эти идеи не порознь, а в единстве (тем более что и разрабатывались они в едином хронологическом потоке — с конца 1920-х до начала 1940-х годов), то перед нами предстанет целая эстетическая система. В сущности, Бахтин закладывает основы новой *релятивной эстетики*, которая предполагает взгляд на мир как вечно меняющуюся текучую данность, где нет границ между верхом и низом, своим и «чужим», вечным и сиюминутным. Близкие к бахтинским идеи звучат в эссе Мандельштама «Разговор с Данте» (1933). Особенно показательны его рассуждения о поэтическом слове («слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»), о «гераклитовой метафоре», «подчеркивающей текучесть явления»; о «кинетически раскаленном сравнении», которое «никогда не диктуется нищенской логической необходимостью». Здесь прозреваются принципы новой, *релятивной поэтики*. Речь идет о новом творческом «инструментарии», позволяющем осваивать мир как дискретный, алогичный, абсурдный хаос — и более того, искать в нем смысл.

Релятивная эстетика постреализма вместе с тем противоположна духовному релятивизму. Она нацелена на «глухонемое осознание связи сущего» (слова Вяч. Иванова) вопреки хаосу и из глубины хаоса. Причем для художников советской эпохи, как Мандельштам, Платонов, Ахматова, Булгаков, ясное, горькое осознание хаоса наполнялось не только метафизическим, но и вполне конкретным смыслом — все их творчество было ответом на хаос трагической истории, государственного насилия, ломившегося «в халтурные стены “московского злого жилья”».

Стратегия постреализма оказывается близкой постмодернистскому диалогу с хаосом. Но в постреализме диалог с хаосом приобретает несколько иные очертания и иные цели<sup>1</sup>. Во-первых, в

<sup>1</sup> Примечательно: в творчестве некоторых больших мастеров, прошедших путь и школу авангарда, проступают структурные контуры постреализма. Характерный пример — Эрнст Неизвестный. Читаем в разных статьях, собранных в книге Э. Неизвестного «Кентавр»: «И вот, собственно, задача моего искусства, моего модернизма: взять вертикаль, которая представляет временные, эзотерические, философские проблемы, и взять горизонталь, которая представляет сегодняшние, сиюминутные проблемы, и найти новое качество — слав — в центре этого креста» (Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. — М., 1992. — С. 108, 109.) «Я стремлюсь к архетипу, к знаку, к ритму, крест сам в себе, в своих линиях напряжения, имеет вертикаль — тело человека — и горизонталь — раскинутые руки распятого» (С. 143). «Мне много хочется сказать, и

постреализме никогда не подвергается сомнению существование реальности как объективной данности, как совокупности множества разнопорядковых обстоятельств, так или иначе влияющих на человеческую судьбу. Во-вторых, постреализм никогда не порывает с конкретным измерением человеческой личности. Именно через человека и ради человека постреализм пытается постигнуть хаос, чтобы найти в его глубине нить, опору, за которую человек мог бы держаться, которая могла бы стать оправданием и смыслом единственной человеческой судьбы, разворачивающейся в «обстоятельствах» хаоса.

В таких произведениях, как «Наводнение» Замятина, «Реквием» Ахматовой, в рассказах Добычина и романах К. Вагинова, в романах и повестях Платонова 1930-х годов, в московских и воронежских тетрадах Мандельштама, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» формируются следующие структурные принципы постреализма:

1. *Сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей.* Отсюда характерное для Ахматовой и Пастернака, Цветаевой и Мандельштама парадоксальное совмещение почти архитектурной четкости лирического сюжета, высокой интеллектуальной связности образов с невиданным доверием к просодии — звуковым метафорам, инерции ритма, к интонационным ауканьям и отголоскам, понимаемым как инструментарий интуитивно-нащупывания связей между человеком и миром, между существованием и бытием.

2. *Взаимопроникновение типического и архетипического как структурная основа образа, приводящая к сочетанию социальности и психологизма с исследованием родового и метафизического слоев человеческой природы.* Отсюда та сращенность социально-типического, даже густо замешанного на натурализме, с трансцендентным в

---

моя скульптура обрастает дополнительными элементами, усложняющими генеральную идею. Но я всегда стремлюсь, чтобы основная мелодия сдерживала убегающие от центра импровизации и капризы. Именно поэтому идея знака, идея архетипа так важна для меня. Дополнительные ритмы, детали являются только инструментальной, контрапунктами, паузами, усиливающими выразительность целого. Они должны входить в знак креста, знак тотема, знак кентавра, знак сердца. Они создают множественность в едином» (С. 146) Кстати, та же крестовая основа организует пространство в полотнах зрелого Дали, созданных в течение одного пятилетия (1950—1955), — это «Мадонна», «Атомный крест», «Христос Сан Хуана де ла Крус», «Распятие», «Тайная вечеря». А вот Валдим Сидур шел к той же творческой парадигме иным путем. Он доводит объем до первичной формы — до бруска, болванки, геометрической фигуры, но затем из нее создает человеческое Тело, выделяет из нее позу, полную одухотворенности, нравственной значимости («Портрет Альберта Эйнштейна», «Проект надгробия», «Инвалид», «Памятник погибшим от иасилия»). Значит, не удается никому и ничему уничтожить дух человеческий, даже низведенный до винтика и колесика, до шулки и детали, он все равно не перестает быть духом, он все равно само-организуется в смысловое целое, оформляющее его духовную сущность.

платоновском «сокровенном» человеке. Отсюда же характерное для зрелого Мандельштама взаимопроникновение «современного» бытового плана и плана культурфилософского, или легендарного (мандельштамовский «человек эпохи Москвошвея» легко входит в роль пушкинского Вальсингама и еврея-изгоя Александра Герцовича, ему душевно родственны и «писатель-гоголек», и «неизвестный солдат», гибнувший в аравийском месиве).

3. *Амбивалентность художественной оценки.* Оценка становится неразрешимой проблемой и для автора, и для читателя. Достаточно вспомнить те аттестации, которые современная критика давала инженеру Николаю Вермо из «Ювенильного моря» Платонова — от восторженно-патетических до разоблачительно-иронических. Аналогичный разброс оценок возникает и по отношению к Воланду Булгакова.

4. *Моделирование образа мира как диалога (или даже полилога) далеко отстоящих друг от друга культурных языков, и прежде всего — языков остро современных и архаических.* Отсюда активизация «памяти жанра» (Бахтин) народного плача в «Реквиеме» Ахматовой, отсюда сопряжение социального сюжета с библейским мифом о строительстве Вавилонской башни в «Котловане» и с Апокалипсисом в «Чевенгуре» Платонова.

Уже в первых произведениях постреализма происходит *восстановление космоса*. Это новый *релятивный* космос, космос из хаоса. Этот космос открывает цельность мира в его разрывах, связность — в конфликте противоположностей, устойчивость — в самом процессе бесконечного движения. Такой космос не примиряет с хаосом и не навязывает ему никаких умозрительных «чертежей». Но он, по меньшей мере, изнутри упорядочивает хаос диалогическим прением сторон, организующим, но не замыкающим освоение «страшного мира». Космос, который открывался в первых произведениях постреализма, укреплял сопротивляемость человека не только казарменному единомыслию, но и духовному релятивизму.

## 2. Постреализм в литературе 1980—1990-х годов

Как известно, многие открытия литературы 1920—1930-х годов были либо насильственно приглушены, либо задушены вместе с их авторами. И потому только в конце 1970 — начале 1980-х годов выходит на литературную сцену поколение, усвоившее уроки запрещенной классики. В 1990-е годы уже есть основания говорить о постреализме как об определенной системе художественного мышления, логика которого стала распространяться и на мэтра, и на дебютанта, как о набирающем силу литературном направлении со своими стилевыми и жанровыми предпочтениями.

(1) Первые значительные шаги в направлении постреализма в современном литературном процессе были сделаны в конце 1970 — начале 1980-х в поздней прозе Юрия Трифонова («Опрокинутый дом», «Время и место») и в так называемой «прозе сорокалетних» (В. Маканин, А. Ким, Р. Киреев, А. Курчаткин и некоторые другие). Показательно, что и проза Трифонова, и проза «сорокалетних» при своем появлении немедленно вызвали критические обвинения, во-первых, в расплывчатости, а то и в отсутствии «авторской позиции», а во-вторых, в мелкотемье, в уходе от крупных социальных проблем. Однако и Трифонов, и вслед за ним «сорокалетние» сознательно стремились к амбивалентности художественного образа, превращающей художественную оценку в напряженную и зачастую неразрешимую проблему. Что же касается «мелкотемья», то тут стратегии Трифонова и «сорокалетних» разнятся: для Трифонова бытовая, новседневная жизнь воплощала подлинную, не видную глазу, сущность истории, в своих последних произведениях он полемически противопоставил историю, запечатленную в быту, «Большому времени» исторических событий — как настоящее и глубинное внешнему и лживому. В отличие от Трифонова, «сорокалетние» обнаружили в подробностях бытовой жизни то, что повторяется из века в век, независимо от исторического фона. *Они увидели быт как экзистенциальный процесс, напрямую соединяющий человека с вечностью.* При таком подходе социальные проблемы воспринимались ими как временная вариация вечных условий существования — всегда трудных и непоправимо драматичных в любую эпоху, при любом режиме<sup>1</sup>. В этом смысле первые шаги современного постреализма были отмечены демонстративным отходом от социального пафоса всей предшествующей литературы. Пафосу социальной литературы «сорокалетних» противопоставила *пафос частной жизни* — не убогой и ограниченной, как предполагала соцреалистическая традиция, а насыщенной сложными философскими коллизиями, разворачивающимися в ежедневной борьбе «маленького человека» с безличным, отчужденным житейским хаосом. Наибольшей яркости этот тип художественного сознания достигает в творчестве Владимира Маканина: идеи «поколения сорокалетних» легли в основу его собственного экзистенциального мифа, далеко вышедшего за пределы эстетической платформы «сорокалетних» (см. о нем ниже).

<sup>1</sup> Более подробно о прозе «сорокалетних» см.: Дедков И. «Когда рассеялся лирический туман...» // Лит. обозрение. — 1981. — № 8. Собственно с этой, резко критической, статьи началась бурная дискуссия о «сорокалетних», которая шла на страницах «Литературного обозрения» вплоть до первых номеров 1982 года. См. также: Курчаткин А. Время штиля // Лит. обозрение. — 1980. — № 12. — С. 26—30.

Экзистенциальное и метафизическое осмысление хаотичной, а то и абсурдной повседневности, начатое «сорокалетними», в 1990-е годы было продолжено в поэзии Сергеем Гандлевским, Бахытом Кенжеевым, Вениамином Блаженным, Николаем Кононовым, Михаилом Айзенбергом, Ларисой Миллер, Владимиром Гандельсманом; а в прозе — Марком Харитоновым (роман «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича»), Андреем Дмитриевым (повести «Воскобоев и Елизавета», «Поворот реки», роман «Закрытая книга»), Юрием Буйдой (сборник рассказов «Прусская невеста»), Александром Верниковым (сборник рассказов «Дом на ветру», повести «Никто не забыт, ничто не забыто», «Зяблицев, художник», «Легкая тяжесть в легких»), Ириной Полянской (рассказы, романы «Прохождение тени» и «Читающая вода»), Дмитрием Бакиным (сборник рассказов «Страна происхождения»), Михаилом Шишкиным (романы «Всех ожидает одна ночь» и «Взятие Измаила»), Евгением Шкловским (сборники рассказов «Заложники» и особенно «Та страна»). О сонально-философской основе этого направления хорошо сказал М.Эпштейн (он писал о поэтах группы «Московское время»):

«Все они, дети своего безвременья, испытали не только негативное воздействие исторического застоя, превратившее их в «задержанное» «застоявшееся» поколение, но и позитивное ощущение сверхисторических устоев, обнажившихся на отдели последних десятилетий. Безвременье — пародийный памятник вечности»<sup>1</sup>.

(2) Другое течение в постреализме 1980—1990-х годов связано с *переосмыслением фундаментальных религиозно-мифологических систем путем создания современных версий Священного писания*. Наиболее показательны в этом плане творчество **Фридриха Горенштейна** (1932—2002). В его повестях и романах («Искушение», «Ступени», «Чок-Чок») внешне все выглядит вполне реалистично, но на самом деле все коллизии строго подчинены *логике мифа*: герои заново, в самых, казалось бы, неподходящих и при этом изображенных с натуралистической дотошностью, обстоятельствах, переживают древние ритуалы, наполняя конкретным психологическим смыслом вековые архетипы, всей кожей, физиологией своей возрождая логику любого мифа и ритуала — претворение Хаоса в Космос, добывание сакрального знания о бытии из глубины самой обыденной, даже «низменной» нрозы жизни<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Эпштейн М. Вера и образ: религиозное бессознательное в русской культуре XX века. — Телулу, 1994. — С. 83.

<sup>2</sup> См. анализ романа «Искушение» и повестей «Ступени» и «Чок-Чок» в статье М.Липовецкого «Рожденные в ночи»: (Детство — отрочество — юность: Версия Фридриха Горенштейна) // Детская литература. — 1992. — № 9. — С. 38, 39).

В художественном мире Горенштейна на первое место выходит вечная борьба между добром и злом как универсальный конфликт, бурлящий в подсознательных глубинах отдельного человеческого существа и в немыслимо бескрайних просторах Вселенной. Во всех произведениях писателя так или иначе встает вопрос о злодеянии — будь то убийство одичалым от злобы дворником своих соседей («Искушение») или многовековые гонения на целый народ («Псалом») — и возмездие за него.

«В известном смысле творчество Горенштейна — это нравственно-этический суд над человечеством, пережившим свое грехопадение, Страшный суд, который незримо вершится от лица Того, кто говорит: «Мне отмщение, и аз воздам». Отсюда стремление Горенштейна обрести торжественную и грозную интонацию ветхозаветного библейского повествования, нащупать в бытовой вязи людских поступков и судеб неторопливый ритм неотвратимо осуществляющейся вечности»<sup>1</sup>, —

так определяется главная «идея-страсть» писателя и его стиль. Но в наибольшей степени эта характеристика относится к центральному произведению Горенштейна — роману «Псалом»<sup>2</sup>.

В предисловии к первой публикации романа в России Вяч. Вс. Иванов предупреждал читателей о том, что это произведение «принадлежит к числу книг совершенно особого рода, построение которых не подчиняется никаким ранее установленным правилам»<sup>3</sup>. Необычность романа Горенштейна состоит прежде всего в том, что здесь грубая историческая и социальная действительность сюжетно и стилистически сращена с мотивами, образами и сентенциями из Священных книг. Библейские образы и поучения актуализированы, осовременены и парадоксально переосмыслены писателем.

«Псалом» имеет подзаголовок: «роман-размышление о четырех казнях Господних». Речь идет о тех карах, которые названы в Священном писании: «первая казнь — меч, вторая — голод, третья — зверь, толкуемый как похоть, четвертая — болезнь, моровая язва». В романе Горенштейна все эти казни Бог насылает на Россию в XX веке, в советскую эпоху. О казни голодом повествуется в первой притче — 1933 год, Харьковщина, голодомор как результат коллективизации; о казни мечом — во второй притче, теперь события протекают в начале Отечественной войны под Ржевом,

<sup>1</sup> Кондаков И. В. Горенштейн Фридрих Наумович // Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000. — С. 199.

<sup>2</sup> Роман «Псалом» закончен в 1975 году, опубликован в 1986 году в Мюнхене (издательство «Страна и мир»), в России напечатан в журнале «Октябрь» (1991, № 10—12; 1992. — № 1—2).

<sup>3</sup> Октябрь. — 1991. — № 10. — С. 3. Вместе с тем Вяч. Вс. Иванов отмечает близость «Псалма» к традиции европейского философского романа (Кафка, Музиль, Брех), сходство с «магическим реализмом» латиноамериканцев Варгаса Льясы или Гарсиа Маркеса.



оккупация, насильственная отправка мирных жителей в Германию; об испытании похотью — третья притча, события происходят в первый послевоенный год в городке Бор Горьковской области; казнь моровой язвой представлена в притче о болезни духа — так называет автор трусливый отказ героя притчи, искусствоведа Иволгина, от своего национального достоинства, в начале 1950-х годов, в разгар антисемитской кампании.

Совершенно естественно, что в романе о казнях Господних в качестве сквозного героя всех притч выступает Антихрист, «Дан их колена Данова, Аспид, созданный не для Благословения, а для Суда и Проклятия». Но, вопреки евангельскому протосюжету, Антихрист, «сын Божий, посланный для проклятия», не выполняет задание Господа — не осуществляет Суд и Возмездие. Ибо, видя, какие муки претерпевают в России ни в чем не повинные женщины и дети, Дан-Антихрист проникается состраданием к этим людям, делится с ними хлебом изгнания, прирастает к этой земле, кровно сливается с ее народом. А затем бессмертный Антихрист и сам испивает полную чашу мук смертного русского еврея, чья любовь к земле, в которой он укоренился могилами своих прадедов, и отцов, наталкивается на неприязнь и оскорбления со стороны разнокалиберных «часовых нации». Дана-Антихриста, вступившего в романное событие в облике юноши, почти мальчика, за тридцать лет странствий по «кровавой, нопираемой земле» сострадание и страдание делают «ностаревшим и носедевшим, со спиной, веками сгорбленной».

Никакого сюжетного разрешения вечного конфликта между добром и злом в романе нет, да и быть не может. Фабулу автор замыкает смертью Дана, а осмысление конфликта переводит в риторический план: заключает роман притчей о пятой казни — казни жаждой и голодом по Слову Господнему. Здесь уже «Псалом» начинает скорее походить на богословский трактат, где органическое саморазвитие художественного мира подавляется жесткой монологичностью авторской проповеди. Не случайно «Псалом» вызвал очень противоречивую реакцию — им восторгаются и в то же время ужасаются, с ним в чем-то соглашаются, а в чем-то бескомпромиссно спорят<sup>1</sup>. Но творческий опыт Горенштейна со всеми его озарениями и заблуждениями в высшей степени показателен для того течения в постреализме, которое представляет собой современные версии Священных книг.

---

<sup>1</sup> См.: *Иванов Вяч. Вс.* <Предисловие к роману «Псалом»> // Октябрь. — 1991. — № 10. — С. 3—6; *Хазанов Б.* Одну Россию в мире видя. <Предисловие к роману «Псалом»> // Октябрь. — 1992. — № 2; *Памеранц Г.* Псалом Антихристу: О романе Фридриха Горенштейна и не только о нем // Лит. газета. — 1992. — № 13. — 25 марта. — С. 4; *Тихомирова Е.* Эрос из подполья // Знамя. — 1992. — № 6; *Твердислова Е. С.* Споры о Ф. Горенштейне // Общественные науки за рубежом: Реферативный журнал. — Сер. 7. Литературоведение. — 1992. — № 5—6.

Аналогичные художественные эксперименты были предприняты Александром Иванченко в романе «Монограмма», Алексеем Славовским в романе «Первое второе пришествие», Владимиром Шаровым в романах «Репетиции», «Воскрешение Лазаря». Во всех этих произведениях рецепты мировой гармонии, предлагаемые авторитетнейшими религиями, оказываются несовместимыми с трагедиями индивидуальной человеческой жизни. Но зато выясняется, что *единичные, случайные, а то и «грешные» озарения частного человека, подвергаемого в двадцатом веке бесчисленным «казням Господним», способны осветить (пускай на мгновение) «связь всего сущего» и тем самым возвыситься до универсального масштаба.* Как правило, эти озарения связаны с обретением любви к другому человеку — с ощущением неразрывного сцепления своей судьбы с судьбой другого. Все эти романы, с одной стороны, раскрывают трагедию богооставленности, демонстрируя провал надежды на всеобщее и универсальное спасение; а с другой — отстаивают способность отдельного человека приносить свои собственные, личные, смыслы в экзистенциальный хаос и, сопрягая свои смыслы со смыслами другого, тоже частного, тоже заброшенного, человека, создавать метафору всеобщей связи явлений в пространстве собственной судьбы. Парадоксальным образом совмещение (ради диалога и взаимного испытания) мифологических и легендарных архетипов с натуралистически воссозданной повседневностью приводит к наиболее сильному эффекту не в многотомных романах, а в минималистском масштабе — как, например, в прозе и драматургии Людмилы Петрушевской (о ее поэтике см. ниже).

(3) Еще одно течение, несомненно, развивающееся в координатах постреализма, получило в критике название *«новый автобиографизм»*. Его родоначальником, бесспорно, является Сергей Довлатов, превративший собственную биографию в неисчерпаемый источник абсурдных, трагикомических, сюжетов (подробный анализ его поэтики см. ниже). В литературе 1990-х годов «новый автобиографизм» представлен «Трепанацией черепа» (Малый Букер 1994 года) и «НРЗБ» Сергея Гандлевского, «Альбомом для марок» Андрея Сергеева (Букеровская премия за 1996 год), «Бесконечным тупиком» Дмитрия Галковского, мемуарами Евгения Федорова. Парадоксальность этой поэтики связана с резким нарушением «абсолютной эпической дистанции» от описываемых событий. Авторы этих произведений вспоминают повседневность, а не события, помеченные печатью «Большой Истории», и вспоминают не через много лет, а с достаточно близкой временной дистанции, превращая в персонажей мемуаров живых и активных коллег-современников. Незавершенность автобиографического опыта неизменно подчеркивается: так, Довлатов многократно варьирует версии одних и тех же событий собственной биогра-

фии, а Галковский пишет в форме бесконечного ветвящегося комментария к малозначительному исходному тексту. *Эти произведения также посвящены истории поединка личности с хаосом жизни, в данном случае — через построение родной современности как единственного, изнутри освоенного и наполненного субъективными смыслами и связями, только автору принадлежащего отрезка истории и вечности.* Достоверность же личности автора (он же центральный герой), среды, персонажей придает этому философскому эксперименту реалистическую убедительность.

Как правило, постреалистические произведения 1980—1990-х годов довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, «открытость» текста для интерпретаций и вариантов). Но главное воздействие постмодернизма видится в том, что постреализм воспринимает постмодернистскую художественную логику, направленную на построение взрывчатого компромисса между философскими или эстетическими противоположностями. Правда, если в постмодернизме такой «параλογический» компромисс осуществляется на уровне авторского сознания, в концепции художественного мира в целом, то в постреализме аналогичный компромисс осуществляется в жестко локализованном пространстве и времени героя, в сюжете его или ее жизни (нередко даже подчеркнуто освобожденном от элемента вымысла, т. е. авторского произвола).

Это могут быть поиски компромисса между жизнью и литературностью («чернухой» и мифом), которые в буквальном смысле приводят к взрыву в «Воскобоеве и Елизавете» Дмитриева, к литературному взрыву-скандалу в «Бесконечном тупике» Галковского, к трагедийности судеб героев Петрушевской, к экспрессивным оксюморонам исповедей Гандлевского (в поэзии и прозе), Сергеева, Евг. Федорова.

Это могут быть поиски компромисса между абсурдом и жизненной нормой, философским законом бытия — в первую очередь характерные для автора и лирического героя Довлатова, но также очень значительные для исканий героев Горенштейна, Иванченко, Шарова.

Это могут быть поиски компромисса между сознательными ориентирами существования и бессознательными «голосами», архетипами, немотивированными импульсами: на основе этого конфликтного компромисса строит свою художественную философию Маканин, и именно внутренняя конфликтность, неустойчивость компромисса служит источником постоянной динамики его художественной мифологии, страхуя ее от застывания и завершенности. Эта коллизия также очень существенна для поэтики Марка Харитоновна, Юрия Буйды, Ирины Полянской и Александра Верникова.

Разумеется, постреализм 1990-х годов знает и другие направления философского поиска. Но важно подчеркнуть, что знаком достигнутого (хотя и обязательно непрочного) философского компромисса в постреализме становится эмоционально-интуитивное постижение героем «связи всего сущего», выражающееся прежде всего через обретение *личной ответственности*. Герой постреализма, как и постмодернистский автор, воспринимает мир как хаос и пустоту, но, в отличие от постмодернистского автора, принимает на себя ответственность хоть не за весь мир, а всего лишь за примыкающий к человеку небольшой пространственно-временной фрагмент этого мира — пытаюсь согреть его обитателей своим дыханием, заполнить пустоту своими субъективными смыслами, своим телом, чувствами, мыслями. Постреалист убежден в том, что эти хрупкие, подчас абсурдные, личные смыслы могут быть преобразованы в объективные — связывающие мироздание, строящие порядок из хаоса и внутри хаоса. Единственный путь такого преобразования — это ответственный диалог, который ведет герой, сопрягая собственную раздробленную, «фантичную» трагикомедию жизни с «фантиками» такого же единственного другого.

Интересно, что фактически у всех русских «постреалистов» так же, как и в американском «актуализме», оживает жанровый архетип *романа воспитания*, традиционно сосредоточенный на сопряжении ограниченного личного опыта со множеством истин «другого» человека. В современном постреализме встречаются как прямые версии этого жанра — в «Монограмме» А. Иванченко или «Знаке зверя» О. Ермакова, так и структурные элементы этого жанра, как-то диалог Учителя и Ученика (учеников), пропускающий в основе «Репетиций» В. Шарова, «Сундучка Милашевича» М. Харитоновна, «Первого второго пришествия» А. Слаповского, или же парадоксальная «учительность» абсурдных или анекдотических притч С. Довлатова, Л. Петрушевской, В. Маканина. При чем в постреализме традиция романа воспитания, как правило, сплетается с абсурдным поиском так, что герой редко обретает в конце истину: значимыми — не только для автора или читателя, но и для самого героя, в первую очередь, — оказываются поражения, именно они наполняют жизнь личным и неотчуждаемым смыслом. Так постепенно, усилиями самого человека, пусть и носящими бронзовский, т. е. неупорядоченный, случайностный, характер, через разрушение и поражения («Разрушится, глянь, новое зеленеет что-то, разрушительное тоже, как-то по костям себя собирает и живет...» — Л. Петрушевская) вырастает, строится хаосмос человеческой жизни, центральный, пожалуй, философский мотив современного постреализма.

«Посох мой — моя свобода, сердцевина бытия...» — восклицал в 1914 году молодой Мандельштам. А вот эстетическое кредо со-

временного писателя, Фазиля Искандера: «Размышляя о том, что лежит в основе художественного творчества и что лежит в основе того удовольствия, которое мы от него получаем, я прихожу к простому выводу, что творчество не имеет другого содержания, кроме свободы. О чем бы писатель ни писал, творчеством, мне кажется, становится то, что он пишет тогда, когда внутри того, что он пишет, конечная цель — свобода». И в модернизме Серебряного века, и в авангарде 1920-х годов, и в литературе нравственного сопротивления сталинской эпохи, и во всем диапазоне неофициальной литературы — от Солженицына и Синявского до молодежного андеграунда 1980-х годов, да и в той части подцензурной литературы 1960—1970-х годов, что создавалась «фронтовиками» и «шестидесятниками», — везде свобода осознавалась как высшая духовная ценность. Постмодернизм возникает как продолжение этой тенденции, превращая сам процесс построения текста в процесс оформления свободного, ничему не подвластного, сознания.

В постреализме же в XX веке ценность свободы подвергается сомнению, и на первый план выдвигается *концепция смысла* как неперемного условия свободы, такого условия, без которого сама свобода превращается в безделку, игрушку, пустышку — в «невыносимую легкость бытия», по выражению Милана Кундеры. У постреалистов постижение человеком «связи всего сущего» необходимо предполагает несвободу, даже поиск желанной зависимости. В их произведениях проблема свободы и смысла получает парадоксальное разрешение: лишь в полной мере проникнувшись *экзистенциально осмысленной несвободой*, человек может выстоять в катастрофическом, релятивном и хаотичном мире.

Однако в литературе 1980—1990-х годов обнаружили и тупики этой тенденции. Показателен в данном случае пример романа *Л. Леонова «Пирамида»*. За сорок лет после «Русского леса» Леонов написал вполне отвечающий политической конъюнктуре киносценарий «Бегство мистера Мак-Кинли», выпустил щемящую элегическую повесть «Evgenia Ivanovna», но главным делом всех этих долгих лет был роман «Пирамида». В 1994 году, незадолго до смерти, девяностопятилетний писатель отдал его в печать. Этот монументальный труд в полторы тысячи страниц требует очень обстоятельного исследования — к нему только подступаются<sup>1</sup>. Но несомненно, что Леонов задумал создать грандиозный современный Апокалипсис. Время романного события — считанные месяцы в конце тридцатых годов, место события тоже

<sup>1</sup> См., в частности, обстоятельный отчет В. Н. Запезалова о международной научной конференции «Роман Л. Леонова "Пирамида": Проблема мирооправдания» (Русская литература. — 1998. — № 4. — С. 239—249). Интересно, что последний редактор романа О. Овчаренко рассматривает «Пирамиду» как явление «магического реализма» (Теория литературы. — М., 2001. — Т. IV. Литературный процесс. — С. 425—442.)

очень локально — Подмоскowie и Москва. Но этот художественный «локус» Леонов сделал концентрированным воплощением сути не только того времени, которое историки назвали Большим Террором, и даже не только сути целой эпохи, которая ведет отсчет с октября семнадцатого года, когда целый народ повели «с переплясом... в землю обетованную», а самого существования рода людского — писатель вознамерился вскрыть «трагедийную подоплеку и космические циклы большого бытия». На этом клочке Вселенной романист собрал пестрый ансамбль персонажей — от малых мира сего, страдальцев и блаженных, словно сошедших с полотна Павла Корина «Русь уходящая», до всемогущего кремлевского Хозяина, от земных бесов до ангела, прибывшего на Землю для ревизии местного состояния. Безысходная скорбь и язвительная издевка над самой «грибной эфемерностью земного существования», ужас безбожья и сомнения в разумности Божьего промысла, неотвязная мысль о приближении всемирной катастрофы — таков, если характеризовать его в самых общих чертах, пафос последнего произведения Леонова, который сам автор назвал «романом-наваждением». С бунтарской Книгой Иова сравнивают его первые исследователи, сам писатель указывал на связь с апокрифом Еноха, в котором говорится об изначальной ущербности человеческой природы, которая сама себя уничтожила посредством «самовозгорания человечины».

Но в апокрифе Еноха сторали глиняные люди, ниспровергалось плотское, бездушное начало в человеке. В последнем романе Леонова все человечество со всеми своими духовными озарениями и накоплениями представлено обреченным на испепеляющее «самовозгорание». Автор не ищет спасения роду людскому, не пытается увещавать — он обстоятельно доказывает неминуемость «мирокрушения», и сарказма в его голосе куда больше, чем сострадания. Такой надмирный взгляд, взгляд «с позиции Вечности», обусловил существеннейший изъян грандиозной конструкции леоновской «Пирамиды», разрушительный для самой природы художества: здесь «ценностный центр» искусства — человек, не только глиняная плоть, но также мыслящая и страдающая душа, обращен в жалкую игрушку вселенских вихрей и взрывов. Оттого то великолепная теплая, сказочная метафора «чудо жизни» из «Русского леса» заменена в «Пирамиде» язвительной, народной формулой «мир чудес», которой автор обозначил апокалиптическую реальность, что окружает его героев.

Таковы окончательные результаты того умаления личного, духовного, индивидуального начала в человеке перед общим, «ровным» — даже перед магией таких святых, как народ и нация, которая проявилась еще в «Русском лесе»<sup>1</sup>. Однако нельзя не признать, что этот результат представляет собой одну из крайностей

предполагаемой постреализмом художественно-философской парадигмы.

В этой художественной стратегии таятся и другие опасности. Так, совмещение переднего и мифологического планов провоцирует притчевую двуплановость, ведущую к уплощению изображения и к дидактической спрямленности. Этой инерции не избежал в своих новых повестях «Буква «А»» (2000) и «Лучший рассказ о любви» (2001) Владимир Маканин. А мифологизация, не получающая релятивной энергетике, может превращаться в самодовлеющий прием — в игру не лишенных яркости и изящества стилизаций под мифы разных времен и народов. (Таковы произведения Павла Крусанова и его петербургских коллег по издательству «Амфора».<sup>2</sup>)

### 3. Сергей Довлатов

Сергей Довлатов (1941 — 1990) сам превратил свою биографию в литературное произведение. Читатель Довлатова знает о его жизни гораздо больше, чем может рассказать самый осведомленный биограф. Семья (цикл «Наши»), учеба в университете, исключение, служба во внутренних войсках (книга «Зона»), первые литературные опыты, литературный андеграунд, группа «Горожане» (в которую помимо Довлатова входили Б. Вахтин и Вл. Марамзин), ленинградская литературная среда конца 1960-х годов, об-

---

<sup>1</sup> Хотя, похоже, даже «Пирамида» — не последнее слово Леонова в философском прении с самим собой. На такое предположение наводят следующие факты. Как помнит читатель «Русского леса», профессор Грацианский многие годы сочинял «один очень такой фундаментальный труд», который при ближайшем рассмотрении оказался «самой полной научной подборкой материалов для монографии о самоубийстве», подборка эта сопровождалась рассуждениями самого Александра Яковлевича и его заключенным: «Хотение смерти есть тоска бога о неудаче своего творения». Судя по этому содержанию, можно с определенной долей уверенности полагать, что в труде, который автор «Русского леса» приписывал Грацианскому, накапливалось нечто, предвещающее «Пирамиду». Но вот как аттестует повествователь профессорские размышления: «Также, в утешение уходящим, было там нечто и о конструкции космоса, о повторяемости миров, о каких-то кольцевидно влетых друг в дружку сферах бытия, о содержащихся в ядрах атомов миллионах галактик и еще многое, доморощенное и с неприятным нравственным запахом, каким бывает пропитаны в смятении написанные завешания...» Разве не похожи эти аттестации на авторецензию на будущий роман? Если так, то это значит, что Леонов загодя ставил под сомнение те истины, в которых стал спустя четыре десятка лет убеждать читателей романа «Пирамида». Может быть, в этом и осуществилась победа глубочайшего диалогизма леоновского мышления над нормативностью всех и всяческих доктрин, навязываемых веком жестоких конфронтаций и идейной нетерпимости?

<sup>2</sup> См. о них: *Козлов Е.* Неомифологизм в петербургской прозе девяностых // Звезда. — 2001.

щение с Бродским («Невидимая книга»), работа журналистом в Эстонии (цикл «Компромисс»), редактором в детском журнале «Костер», публикация неудачной (официозной) повести-очерка в журнале «Юность», запрет на публикацию сборника его рассказов, бесконечные отказы из советских издательств и журналов, работа экскурсоводом в Пушкинском заповеднике (повесть «Заповедник»), эмиграция («Филиал», «Иностранка»), краткая, но бурная история жизни и гибели газеты «Новый американец», редактируемой Довлатовым («Невидимая газета»); литературный успех в США, публикации в журнале «Нью Йоркер» (где до Довлатова из русских писателей печатался только Набоков) — все эти сюжеты, иной раз с многочисленными вариациями, описаны самим Довлатовым. Разве что ранняя смерть и феноменальная популярность в постсоветской России (его трехтомник был переиздан трижды в течение двух лет, общим тиражом в 150 тыс. экземпляров) — остались за пределами довлатовской прозы.

Довлатовский автобиографизм при этом очень литературен. Не случайно его проза вызывает такое множество ассоциаций. Так, И. Серман, подчеркивая, что «главный герой довлатовской прозы — он сам»<sup>1</sup>, тут же сравнивает этого героя с таким литературным персонажем, как Остап Бендер; Вик. Топоров находит сходство довлатовского автобиографизма с нью-йоркской школой (Сэлинджер, Апдайк, Рот, Белоу), А. Генис и П. Вайль встраивают автобиографического героя Довлатова в ряд «лишних людей» русской классической литературы.

И это не случайно. Внешне не выходя за пределы реалистического жизнеподобия, Довлатов вместе с тем обнажает именно литературную сторону жизни — неосознанно следуя постмодернистскому принципу «мир как текст». Работа с автобиографическим материалом, где достоверность рассказа подтверждена фотографией на форзаце книги, придает этому сочетанию особую остроту и парадоксальность. В этом смысле Довлатов, начинавший писать на исходе 1960-х годов, не продолжает, а отталкивается от «исповедальной прозы» «оттепели». В этой прозе герой был литературной тенью своего поколения, его полномочным представителем. У Довлатова жизнь автора представляет собой отражение сугубо литературных, нередко фантазмагорических сюжетов и коллизий.

Строго говоря, Довлатов неуклонно претворяет автобиографический материал в метафоры, а точнее, в анекдотические притчи. О чем? Две взаимосвязанные темы занимают его на протяжении всего творчества: *взаимоотношения литературы и реальности, с одной стороны, абсурда и нормы — с другой*. Нетрудно увидеть в этих темах связь с важнейшими художественно-философ-

<sup>1</sup> Серман И. З. Гражданин двух миров // Звезда. — 1994. — № 3. — С. 189.



скими сюжетами постмодернизма, вырастающими вокруг проблемы симуляции и симулякров, с одной стороны, и диалога с хаосом — с другой.

Уже в ранней книге «Зона», повествующей о службе автора (в книге лирический герой носит имя Борис Алиханов) в лагерной охране, Довлатов сопровождает лагерные рассказы комментирующими письмами к издателю, Игорю Ефимову. Лагерный мир в этих комментариях помещен в достаточно широкий литературный контекст. Первое, что сразу бросается в глаза, — это прямое сближение лагерной эстетики с соцреализмом: «В лагере без нажима и принуждения торжествует метод социалистического реализма». С другой стороны, Довлатов в одной фразе сближает лагерь и культ классики XIX века: «Меня интересует жизнь, а не тюрьма. И — люди, а не монстры. И меня абсолютно не привлекают лавры современного Вергилия. (При всей моей любви к Шаламову.) Достаточно того, что я работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике...»<sup>1</sup> Вообще, отсылки к классике носят здесь последовательно непочтительный характер. В перечне классиков после Толстого, Пушкина, Лермонтова у Довлатова следует анекдотический Ржевский. А небольшой трактат о «месте поэта в рабочем строю» завершается микроновеллой: «Только что звонил Моргулис, просил напомнить ему инициалы Лермонтова».

Эти, казалось бы, разнонаправленные мотивы довлатовского автокомментария на самом деле бьют в одну точку: они подрывают веру в связь между жизнью и литературой, надежду на то, что литература способна изменять безобразную реальность. Эта вера и надежда объединяют мир зоны — с соцреализмом и наставничеством русской классики. Довлатов же отстаивает свою непринадлежность к этой великой традиции. Поэтому он так настойчиво лишает свое сочинение всяких героических претензий вообще и претензии на владение Истиной Жизни в особенности. Впрочем, Довлатов в самом начале «Зоны» говорит о том, что за решеткой ему открылась «правда». Но далее, конкретизируя это сакральное для шестидесятнической (и не только!) эстетики понятие, Довлатов придает ему совершенно иной смысл — правда, говорит он, в том, что сознание существует параллельно реальности, оно не зависит от реальности, не отражает ее и не влияет на нее:

<sup>1</sup> Мир, в который я попал, был ужасен. В этом мире дрались заточенными рашпилями, ели собак, покрывали лица татуировкой и насиловали коз. В этом мире убивали за пачку чая. <...> Мир был ужасен. Но жизнь продолжалась. Более того, здесь сохранялись обычные жизненные пропорции. Соотношение добра и зла, горя и радости — оставалось неизменным. <...> Мир, в который я

<sup>1</sup> Все цитаты из прозы Довлатова приводятся по изданию: *Довлатов С. Собр. прозы в 3 т.* — СПб., 1993.

попал, был ужасен. И все-таки улыбался я не реже, чем сейчас. Грустил — не чаще.

В сущности, принципиальная несовместимость литературного — а шире: культурного, рационального, сознательного — опыта с реальностью и рождает у Довлатова ощущение абсурда как нормы жизни. Если у Шаламова и Солженицына зона — это прежде всего пространство-время насилия, то для Довлатова зона — это прежде всего наиболее наглядно-зримая реализация абсурда как универсального принципа бытия. Именно абсурдность формирует особое, довлатовское, единство мира зоны и единство зоны с миром. Так, по Довлатову, никакой существенной разницы между охранниками, вообще «вольными» и заключенными не существует. Этот мотив обсуждается и в письмах к издателю, и в рассказах. В рассказах это сходство настолько очевидно, что нуждается лишь в кратких поясняющих ремарках: «Она была вольная, но с лагерными манерами и приклатненной речью. Вообще административно-хозяйственные работники через месяц становились похожи на заключенных. Даже наемные инженеры тянули по фене. Не говоря о солдатах...» В письмах, разумеется, предлагается более развернутый комментарий: так, в одном из писем Довлатов предваряет рассуждение о «чертах подозрительного сходства между охранниками и заключенными... а если говорить шире, между «лагерем» и «волей», неожиданным тезисом о принципиальной близости революционеров и полицейских: «Полицейские и революционеры действовали одинаковыми методами. Во имя единой цели — народного блага. Они были похожи, хотя и ненавидели друг друга». Нельзя не заметить и ту настойчивость, с которой Довлатов подчеркивает, что лагерь «представляет собой довольно точную модель государства. Причем именно советского государства».

Этот контекстный ряд потом будет подхвачен в рассказе «Представление», где заключенные разыгрывают для заключенных же спектакль про Ленина и Дзержинского, и, скажем, «Дзержинскому», когда тот беседует с «Лениным», подсказывают из зала: «Встань, Мотылина! Как ты с паханом базаришь?» В том же рассказе Гурин, исполнитель роли Ленина, вдруг осознает, что разница между эками и «вождями революции» состоит лишь в том, что последние совершили свои преступления безнаказанно.

На фоне репетиций спектакля к юбилею советской власти особую роль приобретает мотив «народа», — эпический и официальный одновременно. Довлатов развивает его в соответствии с тем же абсурдистским принципом: «Наши люди», — реагирует Алиханов на перечень криминала, числящегося за исполнителями главных ролей в спектакле. «Народ как народ... сучье да беспредельщина», — отвечают политруку из шеренги эзков. Но совершенно иным смыслом этот мотив наполняется в финале рассказа.

В финале «Представления» происходит явное «обнажение приема». Сближение театра и жизни, мира соцреалистических иллюзий и зоны возможно лишь на почве абсурда — именно абсурд их и соединяет, и он-то становится наглядно зримым не только для автора, но и для всех персонажей рассказа в тот момент, когда рецидивист Гурин, исполняющий роль Ленина, обращается к залу с казенно-патетической речью вождя:

— Кто это?! — воскликнул Гурин. — Кто это?!

Из темноты глядели на вождя худые, бледные физиономии.

— Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые, блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых?..

В голосе артиста зазвенели романтические нотки. Речь его была окрашена неподдельным волнением. Он жестикулировал. Его сильная, покрытая татуировкой кисть указывала в небо.

Реакция на явление абсурда оказывается достаточно сложной и изменчивой.

Сначала это смех — абсурд узнан в лицо и узнан всеми, без различия социального статуса: «Сначала неуверенно засмеялись в первом ряду. Через секунду хохотали все. В общем хоре слышался бас майора Амосова. Тонко вскрикивала Лебедева. Хлопал себя руками по бедрам Геша Чмыхалов. Цуриков (исполнитель роли Дзержинского. — *Авт.*) на сцене отклеил бородку и застенчиво положил ее возле телефона». Затем возникает чувство протеста, смех едва не перерастает в бунт: «Замри, картавый, перед беспредельщиной!» — и эта трансформация также вполне логична: «узnavание» абсурда выходит за пределы спектакля, распространяясь на зону, социальную систему — мир узаконенной лжи в целом.

Но следующий поворот совершенно неожидан: коммунистический гимн «Интернационал» — символ исторического абсурда, всего того, что только что вызывало смех и протест, — *снимает* назревающий взрыв. Два психологических жеста сопровождают этот сюжетный поворот. Первый связан с Гуриным: во время пения «Интернационала» «он вдруг странно преобразился. Сейчас это был деревенский мужик, таинственный и хитрый, как его недавние предки. Лицо его казалось отрешенным и грубым. Глаза были полузакрыты». Здесь абсурд выступает как проявитель подлинного, скрытого, заслоненного — перед нами какой-то мистический ритуал: абсурд предстает как вечная, изначальная сущность человеческого бытия. Обнажение абсурда оборачивается ритуальным трансом, выводящим из временного в область вечного.

Но реагирует на «Интернационал» и лирический герой-повествователь, интеллигент-охранник Алиханов. На протяжении всего цикла остро ощущавший свою «чужеродность» по отношению ко всему лагерному миру, он именно в этой сцене переживает подлинно эпическое породнение с миром:

Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. *Я весь состоял из жестокости, голода, памяти, злости...* От слез я на минуту потерял зрение. Не думаю, чтобы кто-то это заметил... (курсив наш. — Авт.)

Лирический герой действительно ощущает себя неотделимым от народа, переживая растворение в народном целом. В сущности, это анти-эпический синтез — ведь основой для него становятся анти-ценности: жестокость, голод, злоба, горькая память, а не «скрытая теплота патриотизма» и не «вера в победу». Этот синтез никуда не ведет («А потом все стихло. Последний куплет дотянули одинокие, смущенные голоса»), он скорее сродни религиозному озарению — но опять-таки вывернутому наизнанку — объединяет не истина, а скорее ее отсутствие, опыт потерь, а не обретений. Причем жестокость, память, голод, злоба в контексте представления про вождей революции, годовщины октябрьского переворота («Шестьдесят лет свободы не видать...») непосредственно ассоциируются с войнами, террором, т.е. непрекращающимися «эпическими ситуациями» — именно они и обернулись потерями, именно они превратили абсурд в норму жизни.

*Парадоксальная эпичность, вырастающая на почве абсурда, становится отличительной чертой довлатовского стиля.* Эпическое родство с миром утверждается у Довлатова прежде всего через необычную позицию автора по отношению к описываемым им абсурдным характерам и обстоятельствам. Особенность этой «эпической позиции наоборот» хорошо определена А. Генисом: «Довлатов — как писатель, так и персонаж — выбрал для себя чрезвычайно выигрышную нозицию. Китайская мудрость учит, что море всегда победит реки, потому что оно ниже их. Так и Довлатов завоевывал читателей тем, что он был не выше и не лучше их: описывая убогий мир, он смотрит на него глазами ушербного героя. Довлатовскому герою нечему научить читателя»<sup>1</sup>.

Эпичность его стиля объясняет и тот факт, что Довлатов выглядит гораздо убедительнее, когда оперирует сценами и ситуациями, отделенными от него солидной временной или, по крайней мере, географической дистанцией. Лучшие свои книги о России он не случайно написал в Америке, и опять-таки не случайно, «Филиал», «Иностранка» и «Невидимая газета» по своему художественному качеству гораздо слабее «Заповедника», «Наших» и «Чемодана». Довлатову была нужна эпическая дистанция, чтоб обращаться с собственной судьбой и средой как с эпическим преданием, допускающим множество толкований и интерпретаций, среди которых уже не существует истинных и ложных — все равноправны.

<sup>1</sup> Генис А. Сад камней: Сергей Довлатов // Звезда. — 1997. — № 7. — С. 235, 236; То же в кн.: А. Генис. Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 55.

Эпический стиль объясняет и такую важную особенность прозы Довлатова, как повторения. Давно замечено, что Довлатов довольно часто повторяет сам себя, по два, три, а то и по четыре раза пересказывая одни и те же истории, анекдоты, сцены. Речь в данном случае идет даже не только о перекличках между «Записными книжками» и рассказами (хотя довлатовские «Записные книжки», трижды изданные самим автором при жизни, таковыми, конечно, не являются — это не заготовки к будущим рассказам, а особый новеллистический жанр), но и о перекличках между различными циклами и даже внутри одного цикла. Повторения — классический для эпического стиля прием (циклические структуры, рефрены, сюжетные повторения в эпических поэмах, сказках, былинах). Через повторяемость выражается эпическое *понимание бытия как закона*, неуклонно реализующего свою власть. В качестве такого закона у Довлатова выступает абсурд, т. е. законом оказывается отсутствие закона, как впрочем и логики, смысла, целесообразности. Но как абсурд может стать материалом для эпоса, если эпос предполагает масштабные связи, соединяющие человека с мирозданием, а абсурд как раз характеризует отсутствие каких бы то ни было связей — полную бессвязность? Эпос созидает, а абсурд расплывает. Эпос центростремителен, абсурд — центробежен. Эпос тяготеет к монументальности, абсурд — к фрагментарности и минимализму.

*Оригинальность довлатовской поэтики* объясняется именно тем, что она *строится на этом оксюморонном сочетании абсурдности и эпичности*. Довлатовские повторения, быть может, самое характерное воплощение этого странного синтеза, и его «химический» механизм простирает здесь с наибольшей отчетливостью.

Не только сюжетные, но и структурные повторения характерны для стиля Довлатова. Многие его рассказы строятся как цепь структурно однотипных эпизодов. Казалось бы, такая предсказуемость должна быть скучной и утомительной. Но не у Довлатова. Рассмотрим для примера два рассказа из цикла «Наши» — трактуемые на этот раз не тему народа, как «Зона», а не менее значимую для эпической традиции тему семьи и семейных связей.

Рассказ про дядю Романа Степановича (глава третья) строится как цепь парадоксальных иллюстраций к любимому дядиному афоризму: «В здоровом теле — соответствующий дух!», многократно повторяемому по ходу рассказа. Сначала это микроновеллы о дядиной глупости при неизменном физическом здоровье и бодрости. Завершается этот ряд микроновелл сюжетом, буквально (в духе карнавального юмора) материализующим дядин девиз:

У него были дети от Сухаревой Анны Григорьевны. Мальчик и девочка. Дядя регулярно навещал их. Просматривал школьные тетрадки, расписывался в дневнике. И неизменно пол.орял:

— В здоровом теле — соответствующий дух!

Как-то раз Анна Григорьевна возилась на кухне. Дети играли с отцом. Неожиданно мой дядя пукнул. Дети стали хохотать.

На шум пришла Анна Григорьевна. Остановилась в дверях и значительно произнесла:

— Все-таки детям нужен отец! Как они весело играют, шутят, смеются...

Дальше начинается новый цикл вариаций на тему «соответствующего духа» в здоровом теле. «Рослый человек», попросивший воды для беременной жены (мотив плодородия родственному мотиву здоровья), оказывается маньяком, без всякой причины ударившим дядину жену Галину остро заточенным рашпилем в живот. Дядина овчарка — сначала «прелестный косолапый щенок», медалист каких-то собачьих выставок (здоровое тело!) — «без всякого повода жестоко искусила Галину». Наконец, дядя, как мы уже знаем, никогда не страдавший от избытка интеллекта, сходит с ума и попадает в психиатрическую лечебницу, где его навещает рассказчик. Этот визит развернут в самый крупный эпизод всего рассказ (описание визита занимает страницу в трехстраничном тексте). Дядя страдает от паранойи, и его абсурдные рекомендации, абсурдная убежденность и настойчивость сочетаются с подчеркнутыми признаками физического здоровья: «...дядя выглядел оживленным и бодрым. Он даже немного загорел. Сказал, что кормят хорошо. А главное разрешают подолгу бывать на свежем воздухе. <...> И он ушел, в нелепом халате, легкой спортивной походкой».

Структурные повторения в рассказе строятся по принципу градации. Здоровью, т.е. нормальности, упорядоченности, правильности существования, в первой части соответствует глупость, а во второй безумие с отчетливой агрессивной направленностью. Это и есть тот «закон бытия», который выявляется посредством повторений. В финале рассказа, как в музыкальной коде, две эти темы — здоровья и безумия — сведены воедино:

Через месяц мой дядя выздоровел. Мы виделись на семейных торжествах. Дядя застенчиво посмеивался.

Он рассказывал, что ежедневно бегаёт вокруг Лесотехнической академии. Чувствует себя здоровым и бодрым как никогда.

Специально для него были приготовлены тертые овощи. Рядом сидела Галина Павловна. На руках ее темнели шрамы от собачьих укусов.

Я представил себе, как мой дядя бежит рано утром вдоль ограды Лесотехнической академии.

О, господи, куда?!

Парадокс довлатовской композиции состоит в том, что повторяется странное сочетание здоровья/нормы с глупостью/безумием («смесь обыденности и безумия», как скажет Довлатов в другом рассказе) и при этом каждый раз дает непредсказуемо

новый и поэтому смешной результат. Оказывается, даже один, отдельно взятый, принцип абсурдности, лежащий в основе повторяющихся эпизодов, способен порождать бесчисленное множество разнообразных сюжетов. Абсурдный закон, в отличие от любого другого, «позитивного», «объективного», «вечного» закона, проявляется через анти-закономерности: непредсказуемое, невиданное, невероятное — именно потому, что нарушает готовую логику, пересекает границы, выходит за пределы. Абсурдность в жизни эквивалентна талантности в человеке (и наоборот): и то и другое нарушает привычные устои, и то и другое вызывает массу неудобств и подчас катастроф. Да, Довлатов воспринимает абсурд как опасность, ищет от него защиты и убежища, но тщетно: и прежде всего потому, что он сам исподволь любит абсурдность жизни, находя в ней чисто эстетическую радость непредсказуемого<sup>1</sup>. Вот почему довлатовский герой никогда не может отказать себе в удовольствии приумножить абсурдность мира.

Аналогичную структуру, основанную на принципе повторяемости неповторимого, можно встретить во многих известных рассказах Довлатова — таких, например, как «Переезд на новую квартиру», «Лишний», «Приличный двубортный костюм», «Куртка Фернана Леже», «Виноград»; в «Наших» особенно показательны главы о дедах, о дяде Ароне, о тетке Маре, об отце и о жене. Своего рода обнажение довлатовского видения абсурдности происходит в рассказе «Брат» (глава девятая в «Наших»), также построенном на многократных структурных повторах. В этом рассказе, как минимум, шесть раз повторяется одна и та же сюжетная конструкция: брат Борис быстро идет в гору, добивается необычайных успехов, а затем срывается в какое-то бессмысленное преступление, после которого весь цикл начинается заново. Эту повторяемость Довлатов подчеркивает однотипными фразами-сигналами: «И вдруг произошло нечто фантастическое... Не подда-

---

<sup>1</sup> С этим отношением к абсурду связана и такая важная черта довлатовской эстетики, как «метафизика ошибки», по точному определению А. Гениса. Довлатовская любовь к ошибкам, неудачам и неудачникам, всякого рода провалам, разгильдяйству, лени, пьянству мотивирована философски: «У Довлатова ошибка окружена ореолом истинности. Ошибка — след жизни в литературе. Она соединяет вымысел с реальностью, как частное с целым.

Ошибка приносит ветер свободы в зону, огороженную повествовательной логикой. Мир без ошибок — опасная, как всякая утопия, тоталитарная фантазия. Исправляя, мы улучшаем. Улучшая — разрушаем.

Недостаток — моральный, физический — играл роль ошибки, без которой человек как персонаж судьбы и природы выходил ненастоящим, фальшивым. Несовершенство венчало личность. Ошибка делала ее годной для сюжета. <...> Как раз жизненный провал и превращает отрицательных персонажей [Довлатова] если не в положительных, то в терпимых. Аура неуспеха мирит автора со всеми» (Генис А. Довлатов и окрестности. — М., 1999. — С. 58, 59).

ющеся описанию... У меня буквально не хватает слов»; «И вдруг мой братец снова отличился. Я даже не знаю, как лучше выразиться. Короче, Боря совершил двенадцать ограблений»; «Дальше я вынужден повторяться».

Брат бесспорно талантлив, причем не в какой-то определенной сфере, а именно в искусстве удачно жить — он неизменно легко завоевывает симпатии окружающих, он с изяществом добивается того, что другим достается тяжким трудом, он умен и хладнокровен (и именно благодаря этим качествам он находит выход из ужасной ситуации, когда он в пьяном виде задавил человека, офицера советской армии). Борис — талантливый конформист, он не просто приспосабливается к обстоятельствам, он умеет заставить любые обстоятельства работать на себя. Причем, чем хуже обстоятельства, тем эффектнее его победа. Талант конформизма в советских условиях прямо ведет к власти — «предрасположенность» Бориса к власти подчеркивается «тайной его происхождения»: его отцом оказывается заместитель Кирова Угаров. В замечательной сцене тюремного свидания Борис точно — но в совершенно неподходящих условиях — воспроизводит речевой стиль и всю манеру поведения солидного советского начальника: «Да, загубил Никита сельское хозяйство... А было время — Европу кормили. <...> Послал тут одного деятеля за водкой, и с концами... Какой-то бардак, а не воинское подразделение. <...> А этого сверхсрочника я все равно приморю. Для меня главное в человеке — ответственность». Абсурдность ситуации подчеркивается тем, что на «бардак в воинском подразделении» сетует заключенный, которому охранник вовремя не принес из магазина водку.

Противоречие возникает между талантливостью как таковой и природой Бороного таланта. Талантливость обладает взрывным (абсурдистским) эффектом непредсказуемости и поэтому толкает брата на иррациональные, фантастические поступки: вроде того, что сделал Борис накануне окончания школы, — из окна второго этажа «помочился на директора школы», или когда, будучи завлитом Театра Ленинского комсомола, ограбил с товарищем двенадцать заграничных туристских автобусов. С другой стороны, его конформизм проявляется именно тогда, когда для простого выживания требуются совершенно невероятные усилия — в тюрьме, в лагере. «Я думаю, — пишет Довлатов, — он мог жить только в неволе. На свободе он распускался и даже заболел».

Абсурдные выходки брата обладают интересным эффектом: они обнажают природу вещей (подобное действие абсурда отмечалось Довлатовым уже в рассказе «Представление»). Так, скажем, обмоченный Борисом директор Чеботарев «совершенно потерял лицо»: в нем «пробудился старый лагерный нарядчик. А ведь кто бы мог подумать?.. Зеленая фетровая шляпа, китайский мантиль, туго набитый портфель». Как криминальные наклонности, так и на-



чальственный тон брата в тюрьме, как ни странно, соответствуют его собственной «генетической» природе — хоть незаконный, а все-таки сын большого коммунистического — т. е., по Довлатову, однозначно уголовного — начальника.

Повторения в этом рассказе опять-таки превращают абсурд в закономерность, но несколько иначе, чем в рассказе о дяде Романе Степановиче. Здесь сама повторяемость абсурдных поступков подчеркивает их неизбежность, их обязательность. Неожиданной объясняющей параллелью к абсурдным выходкам брата становится история о побеге из лагеря, как бы невпопад рассказанная нелепым алкашом капитаном Дерябиным:

Поставил конвоира. Отлучился за маленькой. Возвращаюсь — нет одного зэка. Улетел... Нагнули, понимаешь, сосну. Пристегнули зэка к верхушке монтажным ремнем — и отпустили. А зэк в полете расстегнулся — и с концами. Улетел чуть не за переезд. Однако малость не рассчитал. Надеялся в снег приземлиться у лесобиржи. А получилось, что угодил во двор райвоенкомата... И еще — такая чисто литературная деталь. Когда его брали, он военкома за нос укусил.

Абсурд — это такой же полет вопреки земному притяжению. Абсурд оказывается воплощением ничем не искоренимой, органической (подчас бессознательной) потребности в свободе (именно поэтому Довлатов называет брата «стихийным экзистенциалистом»). Абсурдный полет в небеса ни к чему не может привести — он возвращает в исходное положение (на двор райвоенкомата), но это поражение порождает новый абсурд («укусил за нос военкома»), совершенно лишенный реального смысла, однако значимый как «чисто литературная деталь» — как эффектный художественный прием.

Абсурд роднит Бориса не только с безымянным зэком. Контрапунктом к истории брата проходит через рассказ история самого Довлатова. Если брат удачник и конформист, то у Довлатова (персонажа) талант — совершенно противоположный: неудачника и нонконформиста. Естественно, братьев то и дело разносит в разные стороны. Но нелепые дары, полученные рассказчиком от брата («четыре куса рафинада, японские сигареты “Хи лайт”, голубая фуфайка да еще вот этот штопор»), оказываются самым дорогим в его собственной жизни. А Борис отказывается искать родственников со стороны своего биологического отца, говоря Сергею: «У меня есть ты, и больше никого...» Правда, аргументируется это братское родство вполне абсурдно (а может ли быть иначе?): «Как странно! Я — наполовину русский. Ты — наполовину еврей. Но оба любим водку с пивом».

Все дело в том, что абсурд у Довлатова обладает особой «скрытой теплотой», обнаруживающей (или подтверждающей) человеческое родство. Не случайно большинство рассказов из цикла «Наши»,

построенных так же, как рассказ о дяде Романе или о двоюродном брате, завершаются довлатовским признанием в родстве: «Мои внуки, листая альбом, будут нас путать» (о деде по отцовской линии), «Сейчас мы в Нью-Йорке, и уже не расстанемся. И прежде не расставались. Даже когда я надолго уезжал...» (о матери), «...что бы я ни сделал, моя жена всегда новаторет: — Боже, до чего ты похож на своего отца» «В остальном мы похожи. Немолодые раздражительные чужестранцы с комплексами... Сообща таскаем колбасу из холодильника» (о собаке Глаше). Подобные финалы вообще характерны для прозы Довлатова — достаточно вспомнить рассказ «Представление».

В сущности говоря, не только лирический герой Довлатова оказывается версией, авторской биографией, но и все прочие довлатовские персонажи выступают в той же функции. Почему? Потому что их жизнь точно так же строится из повторяющихся «микроабсурдов» (термин Виктора Топорова). Вся проза Довлатова напоминает разбитое, распавшееся на мелкие осколки, зеркало, над которым склонился человек, его разбивший, — автор. И в каждом, даже мельчайшем осколке мы снова и снова видим его лицо. Точнее, его лица, одновременно похожие и не похожие друг на друга. Абсурдность — знак распада, распада целостностей, распада логики, распада перспективы. Но Довлатов претворяет абсурдистский распад — в общую «почву и судьбу». Все похоже на автора, и автор похож на всех, потому что все, включая автора, живут в абсурде, дышат абсурдом, любят, ссорятся, умирают в абсурде. В числителе человеческой дроби может быть любая величина и любое ничтожество, но знаменатель у этих дробей один, общий — абсурд. Все поделены на абсурд, но только благодаря этому общему знаменателю человеческие «дроби» могут вступать друг с другом в отношения, объединяться, расходиться, тосковать, чувствовать родство и отчуждение.

*Абсурд у Довлатова приобретает черты постмодернистского компромисса между несовместимо полярными состояниями и понятиями. Абсурд одновременно оказывается уникальным и универсальным он примиряет повторяемость и неповторимость. Благодаря абсурду эпический мир Довлатова наполняется лирическим смыслом, и наоборот: все лирическое предстает в виде эпического предания<sup>1</sup>. В конечном счете, абсурд выступает у Довлатова как основа порядка в человеческой судьбе, в отношениях с людьми, в мироздании. Недаром он писал в «Записных книжках»: «Основа всех моих занятий — лю-*

<sup>1</sup> Крайне уместным здесь представляется наблюдение Виктора Кривулина: Довлатов «создал собственный жанр, в пределах которого анекдот, забавный случай, нелепость в конце концов прочитываются как лирический текст и остаются в памяти, как в стихотворении — дословно. Перед нами не что иное как жанр возвышающего романтического анекдота. Жанр парадоксальный, не могущий существовать — но существующий» (Кривулин В. Поэзия и анекдот // Звезда. — 1994. — № 3. — С. 123).

бовь к порядку. Страсть к порядку. Иными словами — ненависть к хаосу. Кто-то говорил: «Точность — лучший заменитель гения». Это сказано обо мне».

Довлатовский абсурд не делает мир постижимым, он делает мир понятным. И это, пожалуй, самый удивительный парадокс довлатовской поэтики.

#### 4. Людмила Петрушевская

Первоначально мир прозы Людмилы Петрушевской (р. 1938) воспринимался критикой и читателями как «натуралистический», с «магнитофонной» точностью воспроизводящий кухонные скандалы и бытовую речь. Петрушевскую даже характеризовали как родоначальника «чернухи». Но Петрушевская в этих характеристиках не повинна. Свою прозу она писала с конца 1960-х годов, тогда же началась ее карьера драматурга.

Проза и драматургия Петрушевской, бесспорно, замешаны на абсурдных коллизиях. Но ее абсурдизм не похож на приемы Евг. Попова или Сорокина. Петрушевская не пародирует соцреализм. Хотя нельзя сказать, что она совершенно не «замечает» соцреалистический миф. Петрушевская, минуя собственно соцреалистическую эстетику, как будто бы напрямую обращается к «жизни», сформированной этой эстетикой. Она изображает ситуации, в принципе невообразимые в соцреалистическом контексте, но соцреалистический миф здесь работает как «минус-прием»: он сформировал особый мир «недопущенного» в свои священные пределы. Теневым двойником соцреализма была концепция о «жизни как она есть». Убежденность в том, что открытие социальной «правды» о жизни адекватно идеалам добра, справедливости и красоты, — питало мощное течение критического реализма в литературе 1960—1970-х годов. Эта вера объединяла таких разных писателей, как Солженицын и Айтматов, Астафьев и Искандер, Шукшин и Трифонов... Но Петрушевская последовательно демонтирует и эту эстетическую мифологию, доказывая, что правда жизни сложнее и трагичнее, чем правда о преступлениях социальной системы.

Одновременное противостояние лжи соцреализма узкой социальной правде «критического реализма» 1960—1970-х годов формирует особенности поэтики Петрушевской, как в драматургии, так и в прозе.

#### *Драматургия: мифологизация абсурда*

Пьесы, принесшие Петрушевской театральную славу, были написаны ею в 1970—начале 1980-х годов. В это время они крайне

редко ставились, их мрачные бытовые коллизии никак не соответствовали помпезным декорациям «развитого социализма». При первых постаповках (в начале 1980-х) обпаружились два основных подхода к пьесам Петрушевской: либо они воспринимались как психологические драмы в чеховском духе о распаде семьи и о страданиях не приспособленных к грубой жизни интеллигентных людей («Три девушки в голубом» в ленкомовской постановке Марка Захарова), либо как абсурдистские трагифарсы, лишь использующие современные реалии в качестве материала для актерской импровизации («Квартира Коломбины» в театре «Современник», постановка Романа Виктюка). *Парадоксальность и новизна драматургического языка, созданного Петрушевской, состоит, по нашему мнению, в сочетании тонкого реалистического психологизма с поэтикой абсурда.*

Английская исследовательница Кэти Симмонс в книге о драматургии Петрушевской последовательно доказывает родство ее пьес с эстетикой театра абсурда, расцветшего на западе в 1950—1960-е годы (С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер, Ж. Жене и др.)<sup>1</sup>. По мнению К. Симмонс, драматургия Петрушевской, как и европейский театр абсурда, рождены тотальной дискредитацией идеологии, на которую опиралась жизнь общества: Петрушевская «разделяет с абсурдистами внимание к процессам дезинтеграции в мире, потерявшем устойчивые ценности и определенность, вытекающую из веры, — распад общества и человеческих отношений, обесмысливание языка, который перестает быть средством общения между персонажами, постоянно подверженным... разрушительным воздействиям внешней среды»<sup>2</sup>. К. Симмонс отмечает особую для абсурдизма Петрушевской роль следующих элементов содержания и поэтики:

*драматическая ситуация у Петрушевской всегда обнажает искаженность человеческих отношений, особенно в семье или между мужчиной и женщиной; ненормальность и патологичность этих отношений неизменно приводит ее персонажей к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества; вообще Петрушевская выразила в своих пьесах катастрофический кризис семьи как социального института;*

невозможность нормальных человеческих отношений выражается в том, что *диалог у Петрушевской, как правило, приобретает черты монологов глухих*, в сущности, язык не в состоянии выразить ту глубину отчаяния и одиночества, на которой находятся ее герои, и потому сам язык деградирует: языковая коммуникация

<sup>1</sup> *Simmons Katy. Plays for the Period of Stagnation: Liudmila Petrushevskaya and the Theatre of Absurd. Birmingham Slavonic Monographs. — No. 21. — Birmingham, 1992.* См. также: *Kolesnikoff Nina. The Absurd in Liudmila Petrushevskaja's Plays // Russian Literature. — XLIII (1998). — P. 469—480.*

<sup>2</sup> *Simmons Katy. Op. cit. — С. 12.*

не способствует взаимопониманию, а еще больше изолирует персонажей;

*важной характеристикой персонажей Петрушевской является их анонимность* (нередко имя характера обозначается просто буквой) — они взаимозаменяемы и безличны, одинаково тяжкие условия существования стирают их индивидуальные черты. Кроме того, как и в пьесах Беккета, характер у Петрушевской постоянно зависит от течения времени и меняется в зависимости от малейших изменений жизненной ситуации: только в данной конкретный момент характер равен самому себе — человеческая жизнь таким образом распадается на цепь изолированных друг от друга моментов, в которой не имеют значения ни опыт, ни культура, ни память, каждый новый момент начинается с нуля;

*особенностью сюжета пьес Петрушевской является неразрешимость конфликта*, пьесы завершаются либо возвращением к начальной ситуации, нередко усугубленной новыми осложнениями («Три девушки в голубом», «Дом и дерево», «Изолированный бокс», «Опять двадцать пять»), либо «ничем» — осознанием тщетности попыток преодолеть одиночество, вступить в человеческий контакт, найти помощь или просто сострадание («Лестничная клетка», «Я болею за Швецию», «Стакан воды»), либо мнимым финалом, разрешающим ситуацию лишь иллюзорно («Чинзано», «День рождения Смирновой», «Анданте», «Вставай, Анчутка»).

Эти наблюдения безусловно справедливы, но драматическая ситуация, характеры, конфликт и диалог у Петрушевской обладают также чертами, отличающими их от поэтики театра абсурда.

Прежде всего, бросается в глаза то, что Петрушевская, как правило (за исключением пьесы «Вставай, Анчутка»), избегает фантастических или условных ситуаций, характерных для Беккета, Ионеско или Жене. У нее абсурдистская коллизия разворачивается в узнаваемой декорации, в сплетении обычных (и шокирующих именно своей обычностью) бытовых обстоятельств. Вместе с тем Петрушевская никогда не выходит за пределы бытовой ситуации — скажем, отношения между властью, историческими обстоятельствами и людьми, кажется, совсем или очень мало занимают ее. Бытовая ситуация выступает как ситуация внесоциальная и даже вневременная (приметы времени могут быть сведены до минимума или даже совсем замещены стандартными театральными декорациями — как в «Квартире Коломбины»). Таким образом, абсурдизм у нее выступает как вечная характеристика самых фундаментальных человеческих отношений — между родителями и детьми, мужчиной и женщиной, друзьями и родственниками.

Все эти отношения предстают изломанными и искаженными потому, что на первом плане в театре Петрушевской разворачивается ожесточенная борьба за существование: за крышу над го-

ловой, за квадратный метр, за сортир во дворе, за десятку до полочки, за стакан воды на старости лет. Точно написала о театре Петрушевской М. Туровская: «Выжить, выдержать в разваливающемся или напротив слишком плотно обступающем быту, — вот лейтмотив пьес Петрушевской»<sup>1</sup>. Человеческие отношения здесь превращены в одно из средств выживания — с кем-то, с минимальной поддержкой от кого-то, пускай давно уже не близкого человека, выжить легче. Критиков в свое время шокировало то, что пошлый Николай Иванович завоевывает сердце тонкой Ирины в «Трех девушках в голубом» тем, что строит ей отдельный сортир на даче; между тем с точки зрения героев, ведущих непрерывную борьбу за выживание, это действительно царский подарок.

Но в мире Петрушевской наивысшей ценностью обладает то, что не вписывается в условия этой жестокой борьбы. То, что существует вопреки ей. Это *беспомощность и самопожертвование*.

Мотив беспомощности, вызывающей к состраданию, как правило, связан у Петрушевской с образами детей. Зброшенные дети, раскиданные сначала по детсадикам-пятидневкам, нотом по интернатам; сын Ирины («Три девушки»), оставшийся дома один и от голода сочиняющий трогательные и мучительные сказки; Дима из пьесы «Я болею за Швецию», который говорит о родителях, что они «подохли», — его мать повесилась от измен отца, а отец умер из-за того, что его «загнала в гроб» телефонными звонками теща; погибшие и не родившиеся младенцы («Уроки музыки», «День рождения Смирновой», «Стакан воды») — вот главные жертвы распада человеческих отношений, раненые и убитые на бесконечной войне за выживание. Тоска по детям и вина перед детьми — это самые сильные человеческие чувства, переживаемые персонажами Петрушевской. Причем любовь к детям обязательно отмечена печатью жертвенности или даже мученичества:

Я с детьми в воскресенье на диете (т. е. не пью. — *Авт.*). Утром в воскресенье просыпаюсь, а мои бурундуки сидят на мне. Говорят: папа, мы будем тебя мучить, пока не закричишь. Ну, говорю. У них иголки. Пока не закричишь. Я молчу. Они глубже загоняют. Папа, почему ты не кричишь. А я говорю: партизаны всегда молчат.

Эта странная сцена отцовской любви несет на себе явный садомазохистский отсвет, но если учесть, что слова эти принадлежат персонажу пьесы «Чинзано», алкоголику, скрывающемуся от своих многочисленных жен и подруг, то станет понятно, что эта пытка оправдана желанием искупить вину перед детьми страдания. В то же время дети оказываются единственным оправданием повседневного мученичества, единственным тем, за что можно держаться:

<sup>1</sup> Туровская М. Памяти текущего мгновения. — М., 1987. — С. 198, 199.

...У меня Владуку семь, а Светочке четыре с половиной. Ради них надо кое-как жить. Я тут в экспедиции была, летом в Каракумах. Вышла в пески, легла на бархан и думаю: вот бы так от солнца удар получить, умереть. Но детей ведь не оставишь, их надо поднимать. Старики уже старые. («День рождения Смирновой»)

Самопожертвование в театре Петрушевской встречается крайне редко. Наиболее чистый, почти идеальный пример — Анчутка из цикла «Бабуля-блюз». Но Анчутка в русском фольклоре — это одно из имен Лешего. Анчутка, созданная Петрушевской, также обладает сказочно-фантастическими чертами — она бессмертна, хотя от сострадания чужим горестям буквально рассыпается прахом («она чем хороша, что она неистребимая...»). Анчуткина готовность к самопожертвованию — вот что делает ее бессмертной. Другие созданные Петрушевской старики и старухи борются до последнего момента за скромные жизненные блага, стараясь не поддаться соблазну самопожертвования ради детей, внуков, правнуков. Инерция борьбы за выживание настолько сильна, что они уже не могут остановиться. Но на самом деле их неспособность к состраданию и самопожертвованию выдает их страх смерти и, главное, внутреннюю неготовность к смерти.

Мотив смерти неизменно возникает в пьесах Петрушевской и особенно в цикле «Бабуля-блюз». Это своеобразный критерий вечности, и редкий персонаж Петрушевской выдерживает испытание им. Паша из «Чинзано» пускается в заной, только чтобы не хоронить мать, мать Иры («Три девушки») оставляет пятилетнего внука одного в пустой квартире и уходит умирать в больницу («ухожу умирать с чистой совестью»), Вера Константиновна из пьесы «Дом и дерево» ходит к юристу, чтобы выяснить, как бы так сделать, чтобы детям после ее смерти ничего не досталось — ни дача, ни квартира и т. п.

Но несмотря на то, что сюжетное развитие доказывает, как понижаются и игнорируются ценности, выходящие за пределы борьбы за выживание, в структуре пьес Петрушевской эти ценности представлены мотивами смерти, голосом ребенка, надеждой на сострадание (пусть даже тщетной), иррациональной потребностью жить для кого-то, которую испытывают даже самые черствые: «Я хотела всегда первая о нем заботиться, все ему отбила, сама расхлебала, а он тоже человек, тоже хочет жить по-человечески, о ком-то думать» («Стакан воды»). Иногда знаками этих ценностей становятся такие чисто литературные сигналы, как, например, «звук разорвавшейся струны» в пьесе «Любовь» или страшный ритуальный танец Паши из «Чинзано» с материнским похоронным платком на глазах, символизирующий ослепление и явственно вызывающий ассоциацию с «Царем Эдипом» («Я ничего не вижу... Слушай, у тебя лицо ночернело»). Как бы ни был текуч и анонимен характер у Петрушевской, каждый из них осознает себя через отношение к

этим категориям. У каждого есть свой трагический микросюжет, воплощающий его или ее неповторимую и неизменную душевную боль. Так, М. из «Стакана воды» не может забыть, как истопница сжигала в тонке ее не рожденных близнецов, а Эля из «Дня рождения Смирновой» помнит о том, как, сделав поздний аборт, она услышала от врача: «Эх, какого парня загубили!».

Язык диалогов Петрушевской — со спутанной грамматикой и смешными стилистическими ошибками («Ира, ты гордая, пойми об этом!», «я так соскучился за вам», «это не играет никакого веса»), конечно, отражает сдвинутые, смещенные и ненормальные отношения между людьми. Но не только. Роман Тименчик пронизательно писал о языке драматургии Петрушевской: «Здесь своя иерархия ценностей. Здесь фамильярничают со всем, что попахивает официальным. Подрывание основ, хранение и распространение, тенденциозная подборка и прочее, прочее, здесь заложены в самом языке. Но эта ехидная наивность, ерническое косноязычие, скороговорки нахальных метафор через голову книжно-газетного языка аукаются с поэтическим словом, с бессмертными стихами. И с Петрушевской мы входим не столько в прозу жизни, сколько в поэзию языка»<sup>1</sup>. И в самом деле, ответ на вопрос о месте жительства «Сейчас еще нигде, пока уже опять» («Чинзано»), обещание «я в пятницу буду, как отщепенец», или же характеристика семейной пары: «жена у него дочь какого-то генерала, совсем простая девка. А он из Рюриковичей» («День рождения Смирновой») и многие другие парадоксы, произносимые героями Петрушевской, воплощают максимально доступную им свободу. Зажатые в тисках бытовых обстоятельств, они только в языке чувствуют себя свободными, только в речи могут выразить свое «я». Права М. Туровская, когда пишет о том, что театр Петрушевской отличается «всцелой выраженностью через язык», и что «обмен словами, “выясняловка” и есть главное действие пьес Петрушевской»<sup>2</sup>.

С этой точки зрения, необходимо внести поправку в представление о неразрешимости конфликтов Петрушевской. Да, в практическом смысле ситуация не изменяется к лучшему, а чаще всего ухудшается. Но диалог героев, «выясняловка», даже если эти персонажи и не слышат друг друга, отнюдь не бесполезен. Во-первых, их одновременные, перебивающие друг друга монологи слышит зритель (читает читатель), и он видит, как похожи в своих несчастьях эти разные люди, и главное, как похожи они на нас. *Мы не одиноки в своем одиночестве* — так можно обозначить драматическую кульминацию фактически любой пьесы Петрушевской. Это

<sup>1</sup> Тименчик Р. «Ты — что?», или Введение в театр Петрушевской // *Петрушевская Л. Три девушки в голубом.* — М., 1989. — С. 397.

<sup>2</sup> Туровская М. Памяти текущего мгновенья. — С. 131.



сознание парадоксально преодолевает изоляцию, протягивает хрупкую нить сострадания между людьми. Так, в пьесе «Стакан воды» М., не пускающая на порог пришедшую просить о помощи А. (после смерти матери она попала в психиатрическую больницу, а когда выписалась, брат-близнец выгнал ее из дома), несмотря на отказ помочь, на видимое непонимание, М. как бы узнает в А. свою не родившуюся дочь («Я тебе рассказывала, моим близнецам было бы сорок лет... Только не говори про брата, что близнецы. А то он на меня кричать будет — это ты все выдумала, опять у тебя галлюцинации, опять близнецов приплела. Ты ведь не галлюцинация»). А пьеса «Любовь» начинается с того, что сразу после свадьбы Толя объясняет Свете, что он не любит ее, потому что «любить никого не способен». Но на самом деле его любовь выражается не в романтических словах и поступках, а в том, что он все время помнит о том, что у Светы стерта нога и ей больно ходить в новых туфлях, и Света чувствует его способность к состраданию и чувствует его одиночество (такое же глубокое, что и у нее), когда решается уйти вместе с Толей от своей разгневанной матери.

Да, мир драматургии Петрушевской абсурден и раздроблен, но в глубине распада всегда ощущается некое большее, чем бытовое, единство. Это единство парадоксально: оно опирается на образы вечности, начала и конца жизни (дети и старики), явления не в возвышенном, а, скорее, в униженном виде; оно реализуется через диалогические созвучия между изолированными монологами одиноких героев; оно окрашено в оксюморонные тона вольным и не подчиняющимся никаким правилам языком ее персонажей. Но это единство вносит в жизнь ее героев измерение вечности, не отделимое от измерения бытовых войн и катастроф. По сути дела драматургия Петрушевской убеждает в том, что распад и разрушения, ненависть и жестокость в повседневной жизни на самом деле истребляют бытие и вечность, не менее. И только сострадание и самопожертвование способны укрепить тонкую ткань вечности, на поверхности которой идет смертельная борьба за выживание.

### ***Новелистика: эсхатология повседневности***

В прозе Петрушевской грубо натуралистические, максимально приближенные к «правде жизни» ситуации и коллизии сочетаются с исключительной и подчеркнутой литературностью. Даже в названиях ее новелл постоянно звучат интертекстуальные сигналы, в повествовании скрытые или полускрытые за «жизнеподобием» сюжета: «Случай Богородицы», «Песни восточных славян», «Медя», «Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Новый Фауст», «Дама с собаками», «Элегия», «Теща Эдипа», «Мост Ватерлоо»... Петрушевская, как правило, продолжает интертекстуальную связь, заданную в названии рассказа. Зачем-то знаки высо-

кой культуры нужны Петрушевской. Самое легкое — объяснить все это тем, что так создается тот контрастный фон, на котором отчетливее проступают дикость и безумие жестокой повседневности, в которую Петрушевская всматривается без малейших признаков брезгливости. Однако в интонации повествования у Петрушевской никогда це прорвется гнев или осуждение. Только понимание, только скорбь: «...все-таки болит сердце, все ноет оно, все хочет отмщения. За что, спрашивается, ведь трава растет и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело» («Смотровая площадка»). Тем самым Петрушевская демонстрирует такой важный элемент реалистической традиции, как учительское всезнание автора, дающее ему право суда над заблудшим героем. Автор у Петрушевской такого права лишен.

Максимально приближенная к обыденной речи, звучащая как бы из глубины обыденности, повествовательная интонация Петрушевской насыщена элементами той речи, что звучит в российских очередях, курилках, канцеляриях и лабораториях, во время семейной ссоры и дружеского застолья. Но эта интонация обязательно содержит в себе какой-то сдвиг, причем сдвиг этот ничуть не выпадает из общей сказовой стилистики, он, скорее, ее утрирует, добавляя трудноуловимый элемент некой неправильности, логической или грамматической. Эти повороты то и дело происходят и в речи автора-повествователя, и в так называемых монологах — разницы тут почти никакой нет, дистанция между автором и героем сведена до минимума:

Пульхерия увидела, однако, не совсем то, а увидела мальчика, прикрывшегося для виду седой гривой и красной кожей... такой у нее получился результат», «...у ее суженого был ненормированный рабочий день, так что его свободно могло не быть ни там, ни здесь», «Действительно, в положении жены все было чудовищно запутано и даже страшно, как-то нечеловечески страшно», «...ясно только одно: что собаке пришлось туго после смерти своей Дамы — своей единственной.

Эти сдвиги фиксируют возникновение какой-то *новой, нереалистической, точки зрения внутри повествования*. Почему нереалистической? Потому что этот сдвиг никак не мотивирован изменением обстоятельств существования героев: а ведь детерминированность сознания обстоятельствами — важнейший постулат реалистической эстетики. Стилистические сдвиги у Петрушевской создают эффект метафизических «сквозняков». На наших глазах предельно конкретная, детально мотивированная, строго конкретная ситуация вдруг развоплощается и, не теряя в конкретике, оборачивается притчей, параболой, абстрактной экзистенциальной моделью. Притча у Петрушевской как бы просвечивает сквозь конкретную ситуацию изнутри. На эти параболические абстракт-

ции и работают интертексты, прошивающие натуралистические сюжеты прозы Петрушевской.

Во-вторых, проза Петрушевской убеждает в том, что «жизнь как она есть» при ближайшем рассмотрении этически безразлична, если не бессмысленна. В 1990-е годы Петрушевская все активнее стала работать в жанрах, казалось бы, весьма удаленных от ее обычной манеры. Ее «*страшилки*» («Песни восточных славян»), *волшебные сказки «для всей семьи», «дикие животные сказки*» (в которых наряду с пчелой Домной и червяком Феофаном действуют поэт Евушенко и славистка Нюся Мильман) — все эти формы, в сущности, сублимируют тот пласт, то измерение, которое всегда присутствовало в подсознании поэтики Петрушевской. Это *измерение мифа*. Именно координаты мифологического сознания объясняют, почему, например, герои «реалистических» рассказов Петрушевской абсолютно не совместимы с реалистической концепцией «типического характера» как «знакомо-незнакомца» — индивидуального психологического продукта более или менее всеобщих социальных обстоятельств. Петрушевская парадоксально деконструирует этот постулат реализма: при всем своем жизнеподобии она совершенно игнорирует какую бы то ни было индивидуальность психологии персонажа, так называемую «диалектику души», зато максимально утрирует «типичность» персонажа — правда, она связывает характер не с социальными обстоятельствами, а с категорией более древней, абстрактной и строго метафизической — с *роком*. Человек у нее полностью равен своей судьбе, которая в свою очередь вмещает в себя какую-то важную грань всеобщей — и не исторической, а именно вечной, изначальной — судьбы человечества<sup>1</sup>.

Недаром в ее рассказах формальные, чуть не идиоматические фразы о силе судьбы и власти рока звучат с мистической серьезностью: «Все было нонятно в его случае, суженый был прозрачен, глуп, не тонок, а ее впереди ждала темная судьба, а на глазах стояли слезы счастья» («Темная судьба»). «Но рок, но судьба, немолимое влияние целой государственной и мировой махины на слабое детское тело, распростертое теперь неизвестно в каком

---

<sup>1</sup> Мифологизм поэтики Петрушевской проявляется и в том, какие черты приобретают в ее прозе пространство и время. Как показала Джозефина Волл, у Петрушевской пространство разбито на замкнутые локусы-клетки, заменяющие для обитателей этих локусов весь мир; а временные параметры максимально размыты и неопределенны: «Ограниченная, клаустрофобная атмосфера художественного пространства Петрушевской усиливается благодаря разрушению временных барьеров. Время в ее прозе расчленено, действие разворачивается вне времени... Ее мужчины и женщины существуют в своих изолированных микрокосмах, не столько не имея представления о событиях в большом мире, сколько не имея каких-либо значимых контактов с этим миром» (Wall Josephine. *The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya* // *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*. — 1993. — Vol. 67, № 1 (Winter). — P. 125, 126.)

мраке, повернули все не так...», «...хотя потом оказалось, что никакой труд и никакая предусмотрительность не спасут от общей для всех судьбы, спасти не может ничто, кроме удачи». Нередко фразы такого рода звучат у Петрушевской в концовках рассказов — как некое снимающее этическую оценку завершение, на самом деле не завершающее сюжет, а размыкающее его в метафизическую бесконечность.

*Судьба, проживаемая каждым из персонажей Петрушевской, всегда четко отнесена к определенному архетипу: сирота, безвинная жертва, суженый, суженая, убийца, разрушитель, проститутка (она же «простоволосая» и «простушка»). Все ее «робинзоны», «гулливеры», другие сугубо литературные модели — не исключение из этого же ряда. Речь идет всего лишь о культурных опосредованиях все тех же архетипов судьбы. Петрушевская, как правило, только успев представить персонажа, сразу же и навсегда задает архетип, к которому будет сведено все ее/его существование. Скажем, так: «Дело в том, что эта... Тоня, очень милая и печальная брюнетка, на самом деле представляла из себя вечную странницу, авантюристку и беглого каторжника» (курсив наш. — Авт.). Более того, Петрушевскую чрезвычайно увлекают причудливые взаимные метаморфозы различных архетипов. Так, например, в рассказе «Новый Гулливер» повествование ведется от лица прикованного к постели человека, которому кажется, что его окружают лилипуты (никто, кроме него, их не замечает), ворующие у него еду и лекарства, таскающие перья из подушки, всячески ему досаждающие. Однако в конце рассказа «новый Гулливер» превращается в Бога и в лилипута одновременно:*

Я стою на страже и уже понимаю, что я для них. Я, всевидящим оком наблюдающий их маету и пыхтение, страдание и деторождение, их войны и пиры... Насылающий на них воду и голод, сильнопалые кометы и заморозки (когда я проветриваю). Иногда они меня даже проклинают. <...> Самое, однако, страшное, что я-то тоже здесь новый жилец, и наша цивилизация возникла всего десять тысяч лет назад, и иногда нас тоже заливают водой, или стоит сушь великая, или начинается землетрясение... Моя жена ждет ребенка и все ждет не дождется, молится и падает на колени. А я болею. Я смотрю за своими, я на страже, но кто бдит над нами, и почему недавно в магазинах появилось много шерсти (мои скосили полковра)...

Почему?...

Интересно, что замечание о связи между появлением шерсти в городских магазинах и тем, что «мои (т. е. лилипуты. — Авт.) скосили полковра», рисует жизнь Богов парадоксальным образом зависимой от жизни лилипутов: кто по отношению к кому более могуществен, непонятно. Иерархия разрушена — вместо нее возникают отношения взаимной зависимости, при которых каждая, даже не видимая глазу мелочь, может оказать влияние на жизнь.

## Повесть «Время ночь»

Во всем пестром хороводе мифом отлитых ролей центральное положение у Петрушевской чаще всего занимают Мать и Дитя. Лучшие ее тексты про это: «Свой круг», «Дочь Ксении», «Случай Богородицы», «Бедное сердце Пани», «Материнский привет», «Маленькая Грозная», «Никогда». Наконец — ее повесть «Время ночь». Именно «Время ночь» (1991), самое крупное прозаическое произведение писательницы, позволяет увидеть характерную для Петрушевской интерпретацию отношений между матерью и дитем с максимальной сложностью и полнотой.

Петрушевская всегда и в этой повести в особенности доводит будничные, бытовые коллизии до последнего края. *Повседневный быт в ее прозе располагается где-то на грани с небытием* и требует от человека колоссальных усилий для того, чтобы не соскользнуть за эту грань. Этот мотив настойчиво прочерчен автором повести, начиная уже с эпиграфа, из которого мы узнаем о смерти повествовательницы, Анны Андриановны, считавшей себя поэтом и оставившей после смерти «Записки на краях стола», которые, собственно, и образуют корпус повести. Как нам кажется, повесть и заканчивается этой «смертью автора». Несмотря на то, что она, эта смерть, прямо не объявлена — о ней можно догадаться — ее приход подготовлен постоянным ощущением сворачивания жизни, неуклонного сокращения ее пространства — до пяточка на краях, до точки, до коллапса наконец: «Настало белое, мутное утро казни».

Сюжет новости также выстроен как цепь необратимых утрат. Мать теряет контакт с дочерью и с сыном, от жен уходят мужья, бабушку отвозят в далекий интернат для психохроников, дочь рвет все отношения с матерью, и самое страшное, бьющее насмерть: дочь отнимает внуков у бабушки (своей матери). До предела все накалено еще и оттого, что жизнь по внешним признакам вполне интеллигентной семьи (мать сотрудничает в редакции газеты, дочь учится в университете, потом работает в каком-то научном институте) протекает в перманентном состоянии абсолютной нищеты, когда семь рублей — большие деньги, а даровая картофелина — подарок судьбы. И вообще еда в этой повести — всегда событие, поскольку каждый кусок на счету, да на каком! «Акула Глотовна Гиглер, я ее так один раз в мыслях назвала на прощание, когда она съела по два добавка первого и второго, а я не знала, что в тот момент она уже была сильно беременна, а есть ей было-то нечего совершенно...» — это так мать думает о своей дочери.

Как ни странно, «Время ночь» — повесть о любви. Об *испепеляющей* любви матери к своим детям. Характерная черта этой любви — боль и даже мучительство. Именно восприятие боли как про-

явление любви определяет отношения матери с детьми, и прежде всего с дочерью. Очень показателен телефонный разговор Анны Андриановны с Аленой, когда мать дешифрует каждую свою грубость по отношению к дочери как слова своей любви к ней. «Будешь любить — будут терзать», — формулирует она. Еще более откровенно эта тема звучит в финале повести, когда Анна Андриановна возвращается домой и обнаруживает, что Алена с детьми ушли от нее: «Живыми ушли от меня», — с облегчением вздыхает мать.

Анна Андриановна неуклонно и часто неосознанно стремится доминировать — это единственная форма ее самореализации. Но самое парадоксальное состоит в том, что именно власть она понимает как любовь. В этом смысле Анна Андриановна воплощает своеобразный «домашний тоталитаризм» — исторические модели которого отпечатались на уровне подсознания, рефлекса, инстинкта<sup>1</sup>. Способность причинять боль служит доказательством материнской власти, а следовательно — любви. Вот почему она деспотически пытается подчинить своих детей себе, ревнуя дочь к ее мужчинам, сына к его женщинам, а внука к его матери. В этой любви нежное «маленький мой» тянет за собой грубое: «сволочь неотвязная». Любовь матери у Петрушевской *монологична* по своей природе. За все жизненные потери и неудачи мать требует себе компенсации любовью — иначе говоря, признанием ее безусловной власти. И естественно, она оскорбляется, ненавидит, люет, когда свою энергию любви дети отдают не ей, а другим. Любовь в таком понимании становится чем-то ужасно материалистичным, чем-то вроде денежного долга, который обязательно надо получить обратно, и лучше — с процентами. «О ненависть тещи, ты ревность и ничто другое, моя мать сама хотела быть объектом любви своей дочери, т.е. меня, чтобы я только ее любила, объектом любви и доверия, это мать хотела быть всей семьей для меня. Заменить собою все, и я видела такие женские семьи, мать, дочь и маленький ребенок, полноценная семья! Жуть и кошмар», — так Анна Андриановна описывает свои собственные отношения с матерью, не замечая, что и ее отношения с дочерью полностью укладываются в эту модель.

Однако несмотря на «жуть и кошмар», любовь Анны Андриановны не перестает быть великой и бессмертной. Собственно го-

---

<sup>1</sup> Такая интерпретация повести Петрушевской была наиболее подробно обоснована Х. Гоцило. См.: *Goscilo Helena. Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaya // A Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature / Ed. Sona Stephan Hoisington. — Evanston, 1995. — P. 105—161; Goscilo Helena. Dexcing Sex: Russian Womanhood During and After Glasnost. — Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1996. — P. 40—42. Гоцило Х. Ни одного луча в темном царстве: Художественная оптика Петрушевской // Русская литература XX века: Направления и течения. — Вып. 3. — С. 109—119.*

воря, это попытка жить ответственностью, и только ею. Эта попытка иной раз выглядит чудовишно — вроде шумных замечаний незнакомому человеку в автобусе, который, на взгляд Анны Андриановны, слишком пылко ласкает свою дочь: «И опять я спасла ребенка! Я все время всех спасаю! Я одна во всем городе в нашем микрорайоне слушаю по ночам, не закричит ли кто!». Но одно не отменяет другое: противоположные оценки здесь совмещены воедино. Парадоксальная двойственность оценки воплощена и в структуре повести.

«Память жанра», просвечивающая сквозь «записки на краю стола», — это *идиллия*. Но если у Соколова в «Палисандрии» жанровый архетип идиллии становится основой метапародии, то у Петрушевской идиллические мотивы возникают вполне серьезно, как скрытый, повторяющийся ритм, лежащий в основе семейного распада и перманентного скандала. Так, «конкретный пространственный уголок, где жили отцы, будут жить дети и внуки» (Бахтин), идиллический символ бесконечности и целостности бытия, у Петрушевской воплощен в хронотопе типовой двухкомнатной квартиры. Здесь смысл «вековой прикреплённости к жизни» приобретает все — от невозможности уединиться нигде и никогда, кроме как ночью, на кухне («дочь моя... на кухне будет праздновать одиночество, как всегда я ночами. Мне тут нет места!») вплоть до продавленности на диванчике («...пришла моя очередь сидеть на диванчике с норочкой»).

Более того, у Петрушевской *бабушка — мать — дочь* повторяют друг друга «дословно», ступают след в след, совпадая даже в мелочах. Анна ревнует и мучает свою дочь Алёну, точно так же, как ее мать Сима ревновала и мучила ее. «Разврат» (с точки зрения Анны) Алёны полностью аналогичен приключениям Анны в ее младые годы. Даже душевная близость ребенка к бабушкой, а не к материю, уже была — у Алёны с Симой, как теперь у Тимы с Анной. Даже претензии матери по поводу якобы «чрезмерного» аппетита зятя повторяются из поколения в поколение: «...бабушка укоряла моего мужа в открытую, “все сжирает у детей” и т.д.»<sup>1</sup>. Даже ревность Алёны к брату Андрею отзывается в неприязни шестилетнего Тимы к годовалой Катеньке. Даже кричат все одинаково: «...неся разинутую пасть...на вдохе: и...Аааа!»). Эту повторяемость замечают и сами персонажи повести, «...какие еще ста-

---

<sup>1</sup> Интересно, что эти вечные скандалы между разными поколениями из-за еды по-своему тоже оправданы «памятью» идиллического жанра: «Еда и питье носят в идиллии или общественный характер (походы Анны Андриановны с внуком Тимой по гостям в надежде на даровое угощение, поездка с выступлением в пионерлагерь — с той же целью. — *Авт.*), или — чаще всего — семейный характер: за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей» (разрядка автора — *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* — М., 1975. — С. 267).

рые, старые песни», — вздыхает Анна Андриановна. Но удивительно, никто и не пытается извлечь хоть каких-то уроков из уже совершенных ошибок, все повторяется заново, без каких бы то ни было попыток выйти за пределы мучительного круга. Можно объяснить это слепотой героев или бременем социальных обстоятельств. Идиллический архетип нацеливает на иную логику: «Единство места поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу... детство и старость... Это определяемое единством места смягчение всех граней времени содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» (Бахтин)<sup>1</sup>.

В соответствии с этой логикой перед нами не три персонажа, а один: единый женский персонаж в разных возрастных стадиях — от колыбели до могилы. Извлечение опыта здесь невозможно, потому что в принципе невозможна дистанция между персонажами — они плавно перетекают друг в друга, принадлежа не себе, а этому циклическому потоку времени, несущему для них только утраты, только разрушения, только потери. Причем Петрушевская подчеркивает телесный характер этого единства поколений. Колыбель — это «запахи мыла, флоксов, глаженных пеленок». Могила — «наше говно и пропахшие мочой одежды». Это телесное единство выражается и в признаниях противоположного свойства. С одной стороны: «Я плотски люблю его, страстно», — это бабушка о внуке. А с другой стороны: «Андрей ел мою селедку, мою картошку, мой черный хлеб, пил мой чай, придя из колонии, опять, как раньше, ел мой мозг и пил мою кровь, весь слепленный из моей пищи...» — это мать о сыне. Идиллический архетип в такой интерпретации лишен традиционной идиллической семантики. Перед нами антиидиллия, сохраняющая тем не менее структурный каркас старого жанра.

*Сигналы повторяемости в жизни поколений, складывающиеся в этот каркас, образуют центральный парадокс «Времени ночь» и всей прозы Петрушевской в целом: то, что кажется саморазрушением семьи, оказывается повторяемой, циклической, формой ее устойчивого существования. Порядком — иными словами: алогичным, «кривым» («кривая семья», — говорит Алена), но порядком. Петрушевская сознательно размыкает приметы времени, истории, социума — этот порядок, в сущности, вневременной, т.е. вечный.*

Именно поэтому смерть центральной героини неизбежно наступает в тот момент, когда Анна выпадает из цепи зависимых отношений: когда она обнаруживает, что Алена ушла со всеми тремя внуками от нее, и следовательно, ей больше не о ком забо-

<sup>1</sup> Там же. — С. 266.



тяться. Она умирает от утраты обременительной зависимости от своих детей и внуков, несущей единственный осязаемый смысл ее ужасного существования. Причем, как и в любой «хаотической» системе, в семейной антиидиллии присутствует механизм обратной связи. Дочь, ненавидящая (и не без причины) мать на протяжении всей повести, после ее смерти — как следует из эпиграфа — пытается опубликовать записки матери. Всегда называвшая мать графоманкой, она теперь придает этим запискам несколько иное значение. Этот, в общем-то тривиальный литературный жест в повести Петрушевской наполняется особым смыслом — в нем и примирение между поколениями, и признание надличного порядка, объединяющего мать и дочь. Сами «Записки» приобретают смысл формулы этого порядка, именно в силу его надличностного характера, требующего выхода за пределы семейного архива.

\* \* \*

По сути Петрушевскую все время занимает лишь одно — *перипетии изначальных природных зависимостей в сегодняшней жизни. Это ее версия вечности.* В ее прозе вполне нормально звучат мотивировки, допустим, такого рода: «Собственно говоря, это была у Лены и Иванова та самая бессмертная любовь, которая будучи неутоленной, на самом деле является просто неутоленным несбывшимся желанием продолжения рода...» («Бессмертная любовь»). Если же уточнить, что входит у Петрушевской в мифологическое понимание природы, то придется признать, что природа в ее поэтике всегда включена в *эсхатологический* контекст. Порог между жизнью и смертью — вот самая устойчивая площадка ее прозы. Ее главные коллизии — рождение ребенка и смерть человека, данные, как правило, в нераздельной слитности. Даже рисуя совершенно проходную ситуацию, Петрушевская, во-первых, все равно делает ее пороговой, а во-вторых, неизбежно помещает ее в масштабы космоса.

В сборниках своей прозы, в собрании сочинений (1996) Петрушевская всегда выделяет раздел под названием «Реквиемы», в который входят такие рассказы, как «Я люблю тебя», «Еврейка Верочка», «Дама с собаками», «Кто ответит» и др. Но соотнесение с небытием конструктивно важно для многих других ее рассказов, в этот раздел обычно не включаемых, — особенно показательны маленькие антиутопии Петрушевской «Новые Робинзоны» и «Гигиена», в подробном бытовом изображении материализующие мифологему конца света. А в фантастических рассказах Петрушевской то и дело внимание концентрируется на посмертном существовании и мистических переходах из одного «царства» в другое, а также на взаимном притяжении этих двух царств (см. «Бог Посейдон», «Два царства», «Луны», «Рука»).

Природность у Петрушевской предполагает обязательное присутствие критерия смерти, вернее, смертности, брэнности. Для нее важно, что очерченная природным циклом и окаменевшая в древних архетипах логика жизни трагична *по определению*. Всей своей поэтикой Петрушевская настаивает на осознании жизни как *правильной трагедии*. Ее главный вопрос о том, как жить с этим сознанием. «В этом мире, однако, надо выдерживать все и жить, говорят соседи по даче...»; «...завтра и даже сегодня меня оторвут от света и тепла и швырнут опять идти одну по глинистому полю под дождем, и это и есть жизнь, и надо укрепиться, поскольку всем приходится так же, как мне, потому что человек светит другому человеку только раз, и это все...» («Через поля») — таковы максимы и сентенции Петрушевской. Других у нее не бывает.

Укрепиться же в прозе Петрушевской можно только одним — *зависимостью*. От того, кто слабее и кому еще хуже. От ребенка. От слабого. От жалкого. Это решение не обещает счастья, но это единственный возможный путь к катарсису, без которого неодолимый круг существования лишается смысла. Классический образец такого катарсиса находим в рассказе «Свой круг», в котором мать, уже знающая о своей скорой смерти, ради блага ребенка инсценирует его избиение на глазах у всей компании друзей и отца мальчонка, ушедшего к подруге, после чего возмущенные друзья забирают сына у матери. Иначе говоря, мать приносит в жертву сыну свою сегодняшнюю любовь к нему, свое последнее утешение:

Я же устроила его судьбу очень дешевой ценой. Так бы он после моей смерти пошел по интернатам и был бы с трудом принимаемым гостем в своем родном отцовском доме... <...> И вот вся дешево доставшаяся сцена с избиением младенцев дала толчок длинной романтической традиции в жизни моего сироты Алеши, с его благородными новыми приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его будут блюсти. Так я все рассчитала, и так оно будет. И еще хорошо, что вся эта групповая семья будет жить у Алеши в квартире, у него в доме, а не он у них, это тоже замечательно, поскольку очень скоро я отправлюсь по дороге предков. Алеша, я думаю, придет ко мне в первый день Пасхи, я с ним так мысленно договорилась, показала ему дорожку и день, я думаю, он догадается, он очень сознательный мальчик, и там, среди крашенных яиц, среди пластмассовых венков и помятой, пьяной и доброй толпы, он меня простит, что я не дала ему попроситься, а ударила его по лицу вместо благословения. Но так — лучше для всех. Я умная, я понимаю.

Символический план Пасхи (нарочито сниженный до бытовых образов «пьяной и доброй толпы») не случайно возникает в этом финале: катарсис зависимой ответственности оказывается у Петрушевской единственным противовесом смерти, единственным

обещанием *воскресения* — не буквального, естественно, но весомого в контексте архетипических образов и обывовленных мифологем, из которых соткана ее поэтика.

## 5. Владимир Маканин

Сегодня Владимир Маканин (р. 1937) признан одним из лидеров современной русской литературы<sup>1</sup>. Но это признание пришло к нему далеко не сразу. Его первая повесть, написанная в духе «исповедальной прозы», «Прямая линия» (1965), была тепло встречена критикой, однако появилась эта повесть в момент, когда «оттепель» стремительно шла на убыль и остывающее время требовало новых песен. Поколение «шестидесятников», к которому Маканин мог бы примкнуть (как его одногодки Битов и Ахмадулина — дебютировавшие, правда, значительно раньше), переживало жесточайший кризис, рассыпаясь на противоположные идеологические течения (почвенники и диссиденты, «горожане» и «деревенщики», бунтари и конформисты). Маканин, однако, не примкнул ни к одной из неформальных литературных групп того времени.

В 1970-е годы Маканин написал несколько повестей-портретов, практически не замеченных критикой («Безотцовщина», «На первом дыхании», «Валечка Чекина», «Старые книги», «Погоня», «Повесть о старом поселке» и некоторые другие). Возможно, в литературном процессе эти повести не сыграли большой роли, но для эволюции Маканина они были существенны. В этих повестях он наблюдал за тем, как активный характер молодого человека, разбуженного «оттепелью», приспособливает свою неостребованную энергию к новому социальному климату — как из романтиков формируются люди практического действия, живущие интересами одной минуты, для которых вопрос прописки, обмена или карьеры становится способом осуществить свою личность, свою свободу. В сущности, его герои были сродни вампиловским «аликам» или Лукьяновым Трифонова, но Маканин ни в коем случае не осуждал своих прагматиков, а даже в какой-то мере любовался ими. Они убеждали его в том, что для осуществления

---

<sup>1</sup> В качестве иллюстрации приведем мнение известного канадского слависта Нормана Н. Шнейдмана: «Сегодня Маканин — один из немногих русских писателей, кому удалось за пределами брежневской эры сохранить уровень художественности своей прозы. Путем создания экзистенциального мифа Маканин в своих недавних произведениях сформулировал новую концепцию реальности, причем не застывшую, а подвижную и текучую. Он создает сюжеты, впечатляющие своей философской значительностью, которые обновляют без тривиализации обсуждаемые им темы» (*Shneidman N. N. Russian Literature, 1988—1994: The End of an Era.* — Toronto; Buffalo; London, 1995. — P. 86).

витальной энергии, а значит, свободы нет высоких или низких материй: в этих повестях он исследовал поиски свободы внутри «мебельного времени», в тайных махинациях, аферах «черного рынка», остапо-бендеровских комбинациях, донжуанских рейдах, карьерных гамбитах. В сущности, эти повести строили мост от идеализма «исповедальной прозы» 1960-х к «амбивалентности» прозы «сорокалетних» в 1980-е годы.

### «Самотечность жизни»

Именно дискуссия о «сорокалетних» сделала имя Маканина известным широкой публике. Но и маканинская проза к рубежу 1970—1980-х годов серьезно трансформировалась. Именно в это время сложилось ядро новой поэтики Маканина. В конце 1970-х годов Маканин перенес тяжелейшую травму позвоночника и был в течение года прикован к постели. Трудно сказать, какие психологические изменения происходили в его сознании в это время. Однако именно с произведений, написанных на рубеже 1970—1980-х, с рассказов «Ключарев и Алимускин», «Река с быстрым течением», «Антилидер», «Человек свиты», «Гражданин убегающий», повестей «Отдушина» и «Предтеча», романа «Голоса» — проза Маканина приобретает отчетливое философское, а именно *экзистенциалистское* звучание.

Гораздо позднее, в 1990 году критик А.Агеев определил *центральную тему зрелого Маканина как драматическое противоборство индивидуального и роевого, хорового, начал в душе человека*<sup>1</sup>. Авторитетность идеи приоритета «роевого» (народного, соборного) над личностным глубоко укоренена в русской классической традиции. Не случайно многие маканинские тексты строятся на прямых или косвенных отсылках к Гоголю («Человек свиты»), Чехову («Отдушина»), Толстому («Кавказский пленный»), Лермонтову («Андеграунд, или Герой нашего времени»). Однако Маканин придает этой концепции совершенно новое значение, связывая ее с такими феноменами культуры XX века, как «восстание масс», «массовое сознание», интерес к подсознанию, «массовая культура» и «массовые мифологии» (ММ — как он называет их в повести-эссе «Квази»).

В рассказах и повестях конца 1970 — начала 1980-х годов центральной маканинской метафорой отчуждения личности становится «самотечность жизни» (выражение, впервые прозвучавшее в «Повести о Старом Поселке», 1974). «Самотечность жизни» — это хаотическая логика повседневности, «сумасшествие буден», когда человек уже не контролирует свою жизнь, а превращается в щепку в

<sup>1</sup> Агеев А. Истина и свобода. Владимир Маканин: Взгляд из 1990 года // Лит. обозрение. — 1990. — № 9. — С. 25—33.

безличном потоке бытовых сцеплений, зависимостей, обязанностей, ритуалов, автоматических действий. «Самотечность» противоположна свободе, она стирает различия между личностями, уравнивая их в единстве функций. «Самотечность» — это и метафора безвременья, тотального социального разочарования и «примирения» с уродливой действительностью «застоя». По Маканину, главное орудие «самотечности» — стереотип, воплощающий некую отчужденную логику общепризнанного и несомненного. Герои Маканина обнаруживали свою зависимость от «самотечности», когда в силу каких-то обстоятельств попадали в «конфузную», нестереотипную ситуацию — выпадали из потока. Так, Митя Родионцев из рассказа «Человек свиты» (1982), маленький чиновник, адъютант при большом начальнике, чувствует безмерную трагедию, потерю смысла всей жизни в тот момент, когда его отставили от свиты. Не сразу он понимает, что его просто выкинули, как вещь, не за какие-то личные проступки или преступления, а просто так, по внешней изношенности — «как ненужный старый шарф или старую нерчатку». Переживая эту внутреннюю драму (а Маканин не опускается до иронии над своим «маленьким человеком»), Родионцев отдаляется от власти samotecnости, начинает понимать ее обезчеловечивающую силу и постепенно приходит к ощущению свободы как ценности:

Родионцев улыбается: свободен от свиты, это же замечательная мысль! Это же очень умно!.. кого или чего бояться теперь ему, Родионцеву. Он смеется: великолепная мысль! Он приваливается спиной к какой-то стене. Свободен — пронзает его мысль еще раз. Родионцев улыбается и засыпает.

Восторг открытия очевидного показывает, что делает с человеком «самотечность», вытравляя из него самый инстинкт свободы. То, что не смогло сделать тоталитарное насилие, сделала тотальная повседневность — «жизнь без начала и конца». Собственно, весь рассказ «Человек свиты» оказывается о том, как трудно пробуждается в человеке «самотечности» инстинкт свободы.

Но Маканин одновременно показывает, что инстинкт свободы — недостаточное орудие против «самотечности». В рассказе «Гражданин убегающий» (1984), повести «Предтеча» (1982) он рисует характеры профессионального первопроходца Костюкова, знахаря Якушкина — людей, живущих вопреки заведенному порядку вещей. Однако обнаруживается, что их существование очень быстро обрастает своей «самотечностью» — другими, нестандартными, но ритуалами и автоматизмом. И точно так же, как и «человек свиты», «убегающие» персонажи понимают, что они не властны над своей собственной жизнью и что убежать от samotecnости можно только в смерть. Более того, Маканин показывает, что существование, подчиненное только «инстинкту свободы»,

обладает колоссальной разрушительной силой — метафорой этого разрушения становится первопроходчество Костюкова, оставляющего на своем пути брошенных женщин, детей, выросших без отца и затем идущих по его следу, изнасилованную природу... В «Предтече» платой за неспособность совладать с «самотечностью» культа знахаря, мышинной возней поклонников и пропагандистов, становится утрата стихийно-диким и страшноватым Якушкиным своего целительного дара.

Глубинная неудовлетворенность «самотечностью» и трагическое неумение преодолеть ее власть наиболее глубоко исследованы в одном из лучших рассказов Маканина — «Антилидере» (1983). В одном и том же человеке, слесаре-сантехнике Толике Куренкове, сочетаются послушное следование заведенному порядку вещей («человек он был смиренный и терпеливый») и неуправляемое бунтарство, направленное обязательно на какого-нибудь удачника, любимца публики, мелкого пахана. Против чего бунтует Толик? Против логики «самотечности» — одних почему-то возвышающей, хотя они ничем не лучше, а чаще хуже других: «Ну, Шура, говорил он негромко, — ну почему же одному все можно — и деньги, и похвальба? А его еще и любят, унижаются»... Причем Толику для себя ничего не надо, он вполне доволен своей жизнью, своей работой, друзьями («Куренков вовсе не самолюбивый и не обидчивый»). Его бунтарство носит метафизический и иррациональный характер: он бунтует против *несправедливости судьбы*, пытаясь исправить ее доступными ему средствами — дракой. Показательно, что симптомы приближающегося бунта описаны Маканиным как чисто физиологический процесс — у Толика жжет в животе, темнеет лицо, съезживается тело. Он сам боится своих порывов, пытается их как-то сдерживать, но безуспешно. В конце концов, после одной из драк оказавшись «на химии», Толик со стоическим снокойствием идет навстречу собственной гибели, не умея сломать себя перед холодной жестокостью «урока»: он и здесь остается самим собой. Начатый как анекдот, рассказ заканчивается как высокая трагедия.

Характер Куренкова получил в критике очень разноречивые оценки: если И. Роднянская называет его «еще одним не согласным с ходом вещей Дон Кихотом»<sup>1</sup>, то Л. Аннинский увидел в «антилидере» квинтэссенцию люмпенского, «барачного», сознания, стремящегося «всех уравнивать» любой ценой<sup>2</sup>.

Думается, маканинская интерпретация этого характера далека и от апологии, и от осуждения. В Куренкове наиболее ярко выразилось маканинское понимание «самотечности» и свободы. Порыв

<sup>1</sup> Роднянская И. Б. Незнакомые знакомцы // Художник в поисках истины. — М., 1989. — С. 108—145.

<sup>2</sup> Аннинский Л. Структура лабиринта: Владимир Маканин и литература «сердцевого человека» // Локти и крылья. — М., 1989.

«антилидера» внутренне оправдан, но и разрушителен, потому что замешан на инстинкте, не осмыслен самим Куренковым, не обдуман, не пропущен через опыт культуры и цивилизации, да и откуда этот опыт у советского «маленького человека»? В этом смысле Куренков похож на шукшинских «чудиков», чье стремление к гармонии мира не было оплачено серьезной духовной работой. Но в отличие от Шукшина, Маканин видит источник освобождения от власти «самотечности» именно в бессознательном, в той неконтролируемой области, что рождает бунт тихого Толика. *По Маканину, свобода от «самотечности» может быть достигнута ценой сознательного погружения в бессознательное, путем поиска корней своего «Я» в глубине прапамяти, в том, что он называет «голосами».*

### **«Голоса» и экзистенция**

Как пишет Маканин в одноименной повести, «голоса прямо противоположны стереотипам, которые в отличие от голосов всегдашны и даже вечны». Вечность стереотипов (хотя, казалось бы, вечными должны быть «голоса», восходящие к архетипам бессознательного) объясняется их безличностью — они соответствуют отчужденному от индивидуальности потоку массовой жизни, власти социальных ритуалов, правил, абстрактных идей; в то время как «голоса» у Маканина воплощают неповторимо личный, и потому уникальный, способ контакта с бытием, соответствуют предельно конкретному переживанию смысла жизни. Напряженное и сознательное вслушивание в «голоса», звучащие под сознанием, в прапамяти, — это, в сущности, то же самое, что и поиски ускользающей от абстракций, всегда личностной и неповторимой «экзистенции», «окликание бытия» (М. Хайдеггер). Человек Маканина стремится в архетипическом отзвуке услышать подтверждение подлинности и незаменимости своего существования. Это для него так важно именно потому, что «самотечность» лишает жизнь индивидуального смысла, превращая человека в молекулу в потоке таких же молекул.

Начиная с «Голосов», Маканин накапливает в своей прозе ситуации, позволяющие человеку пробиться к «голосам» сквозь корку «самотечности»: это и сознание собственной смертности («Утрата»), и чувство метафизической вины («Отставший»), и «конфузная ситуация» («Человек свиты»), и точка болезни, безумия («Река с быстрым течением», и опять «Утрата», «Отставший»), безысходное одиночество («Один и одна»)… Отставание, утрата, одиночество, с одной стороны, дают «бессмыслием жизни вообще перед лицом рано или поздно подбирающейся смерти», а с другой — дарят недолгую возможность выйти за пределы «ограниченного и одностороннего своего опыта». *Герой прозы Маканина —*

*человек безвременья, не питающий ни малейших иллюзий насчет возможности обрести духовную почву во внешнем мире. Вот почему он ищет эту почву в себе, в собственной психике, пытаясь открыть в себе самом нечто тайное, нереализованное, связывающее изнутри и с прошлым, и с будущим:*

Тоска же человека о том, что его забудут, что его съедят черви и что от него самого и его дел не останется ни следа (речь о человеке в прошлом), и вопли человека (в настоящем), что он утратил корни и связь с предками — не есть ли это одно и то же? Не есть ли это растянутая во времени надчеловеческая духовная боль? («Утрата»)

Вместе с тем для Маканина крайне важно, что окликание «голосов» может быть только результатом напряженного *интеллектуального труда*. Через всю его прозу проходит образ счастливого «дурачка», юродивого, слабоумного — в «Голосах», «Отставшем», «Где сходилась небо с холмами», «Сюжете усреднения», «Лазе», «Андеграунде» — он счастлив, потому что живет в полном согласии со своими «голосами». Это они наделяют «дурачка» способностью чувствовать то, что безуспешно ищут другие (так в повести «Отставший» несчастный дурачок, изгнанный из партии золотоискателей, разбивает свою ночевку именно там, где золотая жила выходит на поверхность, и тщетно пытаясь догнать ушедшую от него бригаду, он не знает, что золотоискатели на самом деле идут по его следу). Но этот вариант недоступен для центрального героя Маканина — точнее, он лишен смысла: «голоса» нужны как опора для *индивидуального само-сознания*, которого лишен счастливый «дурачок».

Человек Маканина обретает себя только в «промежутке» между двумя формами роевого, массового сознания — между стандартизированной «самотечностью» внешней, социальной, жизни и между коллективным-бессознательным. Углубление в коллективное-бессознательное у Маканина не равнозначно растворению в нем. Это всегда напряженный поиск своего «голоса», уникального созвучия — равного обретению свободы. Так складывается *экзистенциальный миф* Маканина.

Крайне показательны, что одним из сквозных мотивов в зрелой прозе Маканина становится *образ туннеля* — купчик Пекалов в повести «Утрата» роет бессмысленный, по видимости, туннель под рекой Урал; Ключарев в повести «Лаз» по вертикальному туннелю спускается в некий подземный благополучный мир, в туннеле — «андеграунде» провел всю свою жизнь непризнанный писатель и бомж Петрович из последнего романа. Конечно, маканинский туннель шире этих конкретных образов. Неустанно пытаюсь зарыться «в глубь слоистого пирога временн», а точнее, в пра-память, в пласт коллективного-бессознательного, маканинский



герой все-таки ищет (и строит!) из темноты коллективного-бессознательного выход наружу — к своему «Я».

Наиболее сложно и интересно этот поиск разрешается в повести «Где сходилась небо с холмами» (1984). В центре повествования композитор Башилов, мучающийся виной перед своим родным Аварийным поселком — ему кажется, что он высосал «поселковый мелос», использовав душу народного хора в своей музыке. На самом деле, по Маканину, Башилов сохранил коллективную прамemory в своем индивидуальном творчестве, в то время как сам поселок утратил связь с «голосами», полностью поглощенный «самотечностью». Причем вина и боль Башилова оказываются воплощением темы трагической философской ответственности перед породившим тебя «хором» — той ответственности, без которой обретаемая в муках индивидуальная свобода была бы пустой или разрушительной. «Ему казалось возле темного раскрытого окна, что весь мир вокруг — это его поселок», — пишет Маканин. Именно ценой этой муки ответственности перед миром, сосредоточившимся в маленьком уральском поселке, рождается «завораживающая, заклинаяющая башиловская музыка» — один из немногих у Маканина примеров осуществленной свободы личности. Башилов действительно не может создать свою музыку вне силового поля «поселкового мелоса», именно отсюда он извлекает то единственное, что его индивидуальности, его уникальному таланту соответствует. Но неизбежная плата за личную свободу — разрушение безличной целостности поселкового хора-роя, бессознательного единства «голосов», уходящих в «слоистый пирог времени».

И, конечно, груз свободы от роя, от общины, поколения, выводка настолько велик, что не каждый его выдержит — не случайно в конце 1980-х Маканин пишет горькую повесть о постаревших «шестидесятниках» «Один и одна», в которой даже эти либералы, вестники прогресса, обнаруживают неспособность к «частной» жизни — даже борьбу за свободу личности они могут вести лишь «обща», и утратив единство со своим поколением и с «самотечным» потоком своего времени, они предпочитают отказаться от тягостного бремени одиночества (и возможной свободы) ради слияния с «Мы»: «Он [Голошеков] говорит, что страдает и тоскует по рою. Он говорит, что хочет слиться с людской массой, он устал, он, наконец, хочет настолько слиться и раствориться, чтобы совсем лишиться индивидуальности. Он хочет, чтобы не стало его “я”...»

### ***Трансформации «самотечности»***

Однако в начале 1990-х годов экзистенциальный миф Маканина претерпел существенные изменения. Наиболее ярко они проявились в повести «Лаз» (1991).

В момент появления «Лаз» был прочитан как одна из социальных антиутопий и рассматривался в ряду таких произведений, как «Невозвращенец» Александра Кабакова, «Записки экстремиста (Строительство метро в нашем городе)» Анатолия Курчаткина, «Не успеть» Вячеслава Рыбакова. Однако такой подход заслонил двуплановость повести, в которой поверх социального гротеска о возможных последствиях экономической разрухи и политической нестабильности развивается сугубо философский сюжет.

Лаз, соединяющий верхний мир социального хаоса и разорения с подземным городом, где можно добыть все необходимое для существования, где идет спокойная и безопасная жизнь, — это тот же маканинский туннель. Однако Ключарев (постоянный маканинский персонаж — «средний интеллигент», «частный человек») спускается в лаз не только и даже не столько за предметами первой необходимости, сколько за «высокими словами», за интеллигентскими разговорами и спорами, «без которых ему не жить». Высокие слова оказались в самом низу — казалось бы, мир перевернулся!

Несмотря на то что жизнь внизу спокойна и благополучна, а наверху — опасна и хаотична, именно «верхний» мир ассоциируется с жизнью, а подземный город осознается как царство теней. Дело, по-видимому, в том, что внизу все одновременно и слишком легко — даже смерть здесь остается фактически незаметной, бесследной. Зато наверху все предельно сложно, каждый элементарный шаг опасен, а смерть человека порождает множество смертных испытаний (и потому совсем не бесследна) для близких людей.

Что же изменилось в структуре бытия? Отчего так круто сдвинулась вся система координат? Ответ очевиден: исчезла «самотечность» жизни — чего-чего, а инерции обыденности в «верхнем» мире не осталось и в помине, все непредсказуемо и требует постоянного напряжения. «Самотечность» рухнула, а точнее, ушла в подземную сытую повседневность, и не сдерживаемый ничем «рой» бессознательного вышел на поверхность. И теперь реальное, наземное, течение жизни целиком определяется инстинктами, материализованными архетипами коллективного-бессознательного. Толпа, сметающая все на своем пути, — так выглядит в «Лазе» коллективное-бессознательное: «Стычки поминутны, но все стычки отстают перед главным: перед некоей усредненностью, которой не перед кем держать ответ, кроме как перед самой собой, прежде чем растоптать всякого, кто не плечом к плечу». Бессознательное, вышедшее на поверхность, оказывается еще более беспощадным к индивидуальному, чем «самотечность». Материализация архетипов порождает кафкианские сюжеты, вроде тех, что были рассказаны Маканиным в рассказах из цикла «Сюр в пролетарском районе», — огромная мозолистая рука (рука судьбы!) пре-

следует несчастного слесаря и в конце концов выдавливает его «содержание» не в переносном, а в самом буквальном, натуралистическом, смысле; патологические убийцы-некрофилы буднично выполняют политические задания и т. п.

Ясно, что в этой модели существования маканинскому человеку, Ключареву, деваться некуда: «сделаться меньше и незаметней» не получается — даже случайный шофер узнает в Ключареве со товарищи интеллигентов (интеллектуалов, своими «туннелями» подточившими «самотечность»), которые «были и есть виноваты». Даже надежда на свой персональный «микралаз» проваливается — пещеру, где можно спрятаться с семьей, разрушит толпа. Но показательно, что герой повести в конечном счете выходит из лаза в ту страшную реальность, в которой ему нет места. Он не может покинуть наземный мир, потому что здесь у него остается беззащитный ребенок с замедленным психическим развитием, неуклюжий «дурачок», который не сможет пролезть в туннель.

Как и прежние герои Маканина, Ключарев из «Лаза» разрывается между двумя мирами — только теперь, когда оппозиция бессознательного и рационального («высокие слова») перевернута, оказывается, что свобода, которую Ключарев мог бы обрести, уйдя в подземный город, скучна и не имеет ценности, потому что предполагает свободу от ответственности — за ребенка, жену, случайную женщину на улице, за умершего друга. В подземном мире свободы и высоких слов от Ключарева ничего не зависит, и потому этот мир подчинен «самотечности». В наземном мире от него, Ключарева, зависит его собственное выживание и жизни близких людей.

Прежде маканинский герой полагал, что свобода есть главное условие осмысленного существования. Теперь он убеждается в том, что только *ответственность* (тягостная, мучительная, безысходная) наполняет жизнь смыслом. Именно это строительство индивидуального смысла из «кирпичиков» ответственности за ребенка, жену, любимых людей выходит на первый план, когда рушатся прежние основы социального порядка, когда так долго задавливаемое «самотечностью» бессознательное взрывается, подобно вулкану, выплескивая горящую лаву, сметающую все на своем пути — и «частного человека» в первую очередь. В сущности, повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века — века исторических катастроф, рожденных «восстанием масс», восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса.

Однако, как Маканин убеждается в своих следующих за «Лазом» произведениях, лава бессознательного довольно быстро остывает, порождая новую инерцию, новую, уродливую и пуга-

ющую «самотечность жизни». Особенно показателен в этом плане рассказ «Кавказский пленный» (1994)<sup>1</sup>. Война — ярчайшее воплощение социального хаоса — показана Маканиным как бесконечная рутина. Российский нолковник-интендант и местный авторитет Алибек мирно, в полудреме, за чаем, обсуждают сделку по обмену российского оружия на кавказское продовольствие. Военные операции повторяют тактику еще ермоловских времен. Не случайно бывалый солдат в конце рассказа вместо «Уж который год!..», оговариваясь, произносит: «Уж который век!..» Да, сама война выглядит «вялой», статичной — центральная ситуация рассказа связана как раз с непреодолимостью этой статики: запертой в ущелье российской колонне нозарез нужен пленный, чтобы выторговать у боевиков право прохода. Но пленный погибает на пути к ущелью. Герои этого рассказа Рубахин и Вовка-стрелок относятся к «боевым заданиям» и к смерти вполне буднично, для них опасное поручение и приказ насыпать песка на садовые дорожки у дома полковника равнозначны, как почти равнозначны найденные в чистом поле старенький приемничек и убитый ефрейтор. Их собственные задачи тоже будничны и просты: где и как добыть еду, выпивку, женщину, а если повезет, и носпать лишний часок. Первобытность, явный приоритет инстинктов (и нрежде всего инстинкта выживания) — т. е. бессознательного — над чем бы то ни было («высокими словами», властью, моралью и прочими условностями цивилизации) — вот что отличает этот вариант «самотечности».

---

<sup>1</sup> Этот рассказ, опубликованный в «Новом мире» (1995. — № 4), вызвал в критике противоречивую реакцию. С одной стороны, в нем увидели отражение Первой Чеченской войны (начавшейся в декабре 1994 года), хотя Маканин писал рассказ до начала собственно военных действий. С другой стороны, обозреватель «Литературной газеты» Павел Басинский осудил Маканина за «игру в классики на чужой крови» (так называлась его статья в «Лит. газете» (1995. — 7 июля. — № 22). Особенное раздражение у оппонентов Маканина вызвало гомосексуальное влечение русского солдата Рубахина к «кавказскому пленному». Так, Олег Павлов видит «громადу неправды» в маканинском изображении кавказского юноши: «Жеиоподобие презирается у горцев и даже карается. И того юноши жеиоподобного, которого Маканин пишет как война, никак и никогда не могло в боевом отряде горцев существовать, да еще с оружием в руках. Горцы, с их почти обожествлением мужественности и силы, такого бы юношу, возьми он в руки, как и они, оружие, брось он на них хоть один самый безвинный взгляд, удушили бы перее, чем тот русский солдат» (Знамя. — 1996. — № 1. — С. 209). Бесплезно спорить с наивной логикой «а в жизни так не бывает». Парадоксально, что, взывая к гуманизму русской классики, критики Маканина обнаружили собственную нетерпимость, вряд ли совместимую с гуманизмом. Возможно, впрочем, что Маканин сам спровоцировал эту реакцию той смелостью, с которой он соединил интертекстуальные отсылки к русской классике (Пушкин, Толстой, Лермонтов, Достоевский) с приметами новой постмодернистской культуры, для которой в высшей степени характерно внимание к социально маргинализированным группам и феноменам.

Этой «самотечности» противостоит в рассказе *мотив красоты*: «Солдаты скорее всего не знали про то, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала...» — так начинается рассказ. А вот его финал: «Горы. Горы. Горы. Который год бередит ему сердце их величавость, их немая торжественность — но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?» Именно красота взятого в плен юноши-горца выбивает Рубахина из колеи военной «самотечности». Она его беспокоит, рождает сострадание, а затем и нежную заботливую ответственность — за кого? за «врага»? за «предмет», предназначенный для обмена?

Чувства, рожденные красотой, нежность по отношению к пленному, чувственный, а потом и духовный контакт с ним — не только нарушают рутину войны, но и явно выходят за пределы первобытного инстинкта выживания. Гомосексуальное влечение Рубахина глубоко отлично от мимолетного романа Вовки-стрелка с местной «молодухой»: Вовкин роман ни в чем не выходит за пределы солдатской обыденности, солдат просто удовлетворяет сексуальный голод, сводя эмоциональную сторону «дела» к краткому ритуалу «заигрывания»... Чувства же, испытываемые Рубахиным к юноше-горцу, прежде всего не обыденны, потому что вызывает их не физиологическая потребность, а духовное озарение красотой.

Однако сохранить это чувство в смертоносной повседневности войны практически невозможно (или возможно ценой трагического самопожертвования). Зажатый двумя отрядами боевиков, попиная инстинкту самосохранения, Рубахин с такой силой зажимает юноше рот и нос (чтоб не закричал, не позвал на помощь), что тот умирает от удушья. «Сдавил; красота не успела спасти...»

«Голоса», выводящие из плена «самотечности», в этом рассказе звучат не из глубин бессознательного (именно бессознательные инстинкты самосохранения на войне определяют логику «самотечности»), а из области духовной, ведь красота — ценность не практическая, для выживания бесполезная. Трепетная ответственность за другого здесь соединяет с областью «высоких слов», с культурой, с красотой, возвышая «гунна» с автоматом до личности, заставляя его ощутить свою уникальность; в то время как инстинкт выживания возвращает в первобытную обезличивающую «самотечность». Но в «самотечности» войны и хаоса человек уже больше не может жить в промежутке между двумя мирами — всякий выход за пределы инстинкта здесь чреват гибелью. Только в мучительных снах (в подсознании) остается у Рубахина память о красоте, прорывается такая «ненужная» любовь к юноше.

## Роман «Андеграунд, или Герой нашего времени»

Своеобразным обобщением маканинской прозы 1990-х годов стал роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998)<sup>1</sup>.

В прозе Маканина существует несколько устойчивых образов «роевого» социума — прежде всего это *Поселок* («Повесть о старом поселке», «Где сходилось небо с холмами», «Утрата»), затем *поколение* («Отставший», «Один и одна»), позднее — *очередь* («Сюжет усреднения») и *толпа* («Лаз»). Каждый из них обладает огромной метафорической силой, представляя собой модель мира в целом и человеческой души в частности. В «Андеграунде» таким образом-символом становится *общага* — точнее, общага, переоборудованная в обычный жилой дом, но сохранившая всю не внешнюю, а глубинную сущность *обще-жизния*.

Рисую общагу жесткими натуралистическими красками, Маканин постоянно подчеркивает универсальность этого жизненного уклада для всего советского и постсоветского мира: «коридоры, в растяжке их образа до образа всего мира». Коллективизация всего личного, когда драма двоих становится «общей» всекоридорной тайной». Замена любви простым совокуплением, которое всеми однозначно воспринимается как вещь, которой можно расплатиться за услугу. Взаимозаменяемость людей, стертых до неразличимости «самотечностью», делает унижение нормой существования. В этом смысле предельным выражением общажного духа становится психушка, где людей насильственно превращают в безличных и безразличных к унижениям «овошей».

Однако в общаге сохраняется и тяга к свободе. Подобно любви, она приобретает в общажном мире конкретно-материалистические параметры: эквивалентом свободы стала здесь жилплощадь. И борьба за жилплощадь здесь исполнена подлинно экзистенциального накала: в буквальном смысле — свобода или смерть!<sup>2</sup> «Захват территории», «механизм вытеснения», а главное, ненависть к чужаку, претендующему на жизненное пространство, — все эти «роевые» эмоции, сплачивающие общагу в единый кулак, на самом деле оказываются уродливым выражением идеи *свободы без личности*. Но и обретенная жилплощадь (свобода) не приносит успокоения: либо продолжается борьба за расширение территории, либо му-

<sup>1</sup> Роман вызвал широкий резонанс в критике. См., например: *Немзер А.* Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: Опыт краткого путеводителя // Новый мир. — 1998. — № 10; *Архангельский А.* Где сходились концы с концами // Дружба народов. — 1998. — № 7; *Златоносов М.* Интеллигент-убийца // Московские новости. — 1998. — № 25.

<sup>2</sup> Показательно, что рядом с романом Маканина напечатана повесть Людмилы Петрушевской «Маленькая Грозная» (Знамя. — 1998. — № 2), в которой разрабатывается та же метафора — главная героиня борется за свою жилплощадь, за свое пространство, как за единственную реализацию своей свободы, неся страдание и смерть своим же детям.

чительно тянет в коридоры, прочь из добытых таким трудом камер; те же, кто уже не могут от старости и болезней покинуть хоть на время свои «пределы», издают лишь стон боли и ненависти, «поддельвающийся под страсть».

Причем, как убеждает Маканин, не только прежние властители (Лада Дмитриевна), но и «новые русские» в полной мере сохраняют в себе весь психологический комплекс общаги. Общага, таким образом, воплощает самую агрессивную и самую универсальную для России форму «самотечности жизни».

Главный герой романа, Петрович, бывший писатель из непубликуемых, зарабатывающий себе на жизнь тем, что сторожит чужие, общажные, квартиры, не без вызова определяется Маканиным как «герой нашего времени». Внутри общаги он смог выработать свою стратегию и тактику реальной свободы. Петрович гордится своей принадлежностью к андеграунду — к числу непризнанных всенародной общагой и не «прописанных» в ней.

Андеграунд же, по Маканину, — «подсознание общества. И мнение андеграунда так или иначе сосредоточено. Так или иначе оно значит. Влияет. Даже если никогда (даже проговорками) не выходит на белый свет». Потому-то даже бывшему андеграундному писателю, ныне купающемуся в лучах славы, так важно, чтоб его «не забыли» там, в социальном подполье. Потому же к живущему на птичьих правах Петровичу, «писателю», то и дело приходят полузнакомые соседи и соседки — выговориться, исповедоваться. В другом месте Петрович рассуждает о Цветаевой как «предтече нынешнего андеграунда», уточняя: «она из тех, кто был и будет человек подземелья — кто умеет видеть вне света. А то и вопреки ему». И там же звучит обобщающая формулировка: «Племя подпольных людей, порожденное в Москве и Питере, — тоже наследие культуры. То есть сами люди в их преемственности, люди живьем, помимо их текстов, помимо книг — наследие». Из приведенных цитат видно, что образ андеграунда представляет собой трансформированную маканинскую тему «голосов», звучащих из области бессознательного<sup>1</sup>. Но только

---

<sup>1</sup> На пресс-конференции, посвященной выходу романа, Маканин еще более явно определил андеграунд как экзистенциальное подсознание общества: «Есть андеграунд социальный, готовый стать истеблишментом, как только сменится власть. Это, в сущности, была форма оппозиции режиму, когда каждый умный человек понимал, что гораздо выгоднее быть в подполье, нежели при власти.

Совсем другое дело андеграунд экзистенциальный, подсознание общества, отражающее его внутренние процессы: он биологичен по природе и никогда не выйдет наверх, подсознание не может стать сознанием. Как говорит мой герой, это Божье сопровождение любого действия, любых реалий, нечто, всегда дающее почувствовать тем, кто нами управляет, что они не есть последняя инстанция. Если поискать модель андеграунда в прошлом — это были юридические, чьи проговорки сознания позволяли что-то услышать, какие-то вещи понять» (Цит. по: *Мартыненко О.* Выход из подполья: Первая пресс-конференция Владимира Маканина // *Московские новости.* — 1998. — № 21 (31 мая — 7 июня). — С. 30).

теперь, когда вся «внешняя» жизнь человека и общества полностью захвачена «общагой», повинующейся бессознательным инстинктам борьбы за выживание, в подполье ушла культура, культурная память, и прежде всего модернистская философия личной свободы — воплощенная даже не в текстах, а в людях-текстах, уникальных, не поддавшихся обезличивающей власти «общаги».

Маканинский Петрович, как и любой «агэшник» (человек андеграунда) находит свободу в *неучастии*. В общаге, где каждый квадратный метр оплачен борьбой без пощады, а то и жизнями, он выбрал бездомность — его вполне устраивает положение сторожа при чужих квартирах. Конечно, ему хотелось бы иметь свой угол, свое пространство, но прилагать для этого усилия означает втянуться в грязные общажные войны (по сути дела, неотличимые от войны, изображенной в «Кавказском пленном»). И то, что две возможности получить квартиру просто так, без борьбы, «за заслуги», уже в новое время срываются, свидетельствует о неизменности общажного принципа жизнеустройства. По той же причине он не пытается опубликовать свои рукописи.

Для Петровича важен принцип неприкрепленности к чему-то материальному — вопреки «материализму» общаги — непривязанности собственной свободы, собственного «я» ни к месту, ни даже к тексту:

Вот ты. Вот твоё тело. Вот твоё жизнь. Вот твоё «я» — все на местах. Живи... Я с легким сердцем ощутил себя вне своих текстов, как червь вне земли, которой обязан. Ты теперь и есть — текст. Червь, ползающий сразу и вместе со своей почвой. Живи...

Его тактика свободы выражается в том, что на всякое, даже, казалось бы, не очень значительное покушение на его личность и прежде всего на унижение — он отвечает *ударом*, физической агрессией, отметающей всякие попытки заставить его играть по правилам общаги. Удар нарушает эти неписанные правила и спасает тем, что ставит Петровича «вне игры».

Однако эта тактика приводит к тому, что Петрович совершает два убийства — убивает кавказца, ограбившего и унижившего его, а затем КГБшного стукача, пытавшегося «использовать» Петровича (а значит, унижить его человеческое достоинство!) как источник информации.

С одной стороны, Петрович так защищает свое «я» от агрессии общаги — не выбирая средств, а точнее, выбирая самые радикальные. С другой стороны, Петрович сам понимает, что его право на убийство, в сущности, парадоксально отражает скрытую логику общаги:

Ничего высоко нравственного в нашем «не убий» не было. И даже просто нравственного. Это, т.е. убийство, было не в личной компетенции — убийство было всецело в



их компетенции. Они (государство, власть, КГБ) могли уничтожать миллионами. <...> Они могли и убивали. Они рассуждали — надо или не надо. А для тебя убийство даже не было грехом, греховным делом — это было просто не твое, сука, дело. И ведь как стало понятно!.. Не убий — не как заповедь, а как табу.

От общаги исходит внутреннее разрешение на убийство — Петрович, не «прописанный» в общаге, всего лишь свободен от внешних табу. Но как совместить это право убивать с пафосом культуры и принципом непричастности к общаге?

Неразрешимость этих вопросов приводит Петровича к нервному срыву, после которого он оказывается в психушке, где его «лечат» подавляющими сознание препаратами. Теми же препаратами и те же врачи, что в свое время, по приказу КГБ, залечили до слабоумия его брата — в юности гениального художника. Мучительно подробный эпизод в психушке важен не только как предельное воплощение агрессии «общаги» (внешне с общагой психушку сближают бесконечные коридоры). В сущности, в психушке происходит *встреча общаги и андеграунда*. Тотальное стирание личности сочетается здесь с апофеозом непричастности, невовлеченности (достигаемой, конечно, ценой психиатрического насилия): «полное, стопроцентное равнодушие к окружающим». Показательно, что и состояния, вызываемые нейролептиками, в полной мере стимулируют комплекс андеграундного интеллигента: «мука отчуждения, мука молчания», «жажда выговориться», «одержимость молчанием (и самим собой)», иррациональное «чувство вины».

Эти совпадения не случайные: *они обнаруживают глубинное родство андеграунда и общаги*. По сути дела, андеграунд оказывается формой свободы, возвращенной «общагой», и потому от «общаги» неотделимой. *Андеграунд как тень «общаги»*.

В конечном счете предельным воплощением андеграундной свободы становится брат героя, доведенный до слабоумия, Веничка (его имя несомненно отсылает к другому юродивому гению русского андеграунда — автору и герою «Москвы — Петушков»): «российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду я сам!» — этой фразой завершается роман. Веничка сохраняет инстинкт свободы даже, казалось бы, при полной победе раздавившей его социальной общаги. Но такой исход все-таки неприемлем для Петровича, который не только последовательно оберегает свое «я» от общаги, но и зависим от нее — его свобода осуществима только как подсознание «общаги», более того, его свобода питается общагой:

Жизнь вне их — вот где увиделась моя проблема. Вне этих туповатых, травмированных людишек, любовь которых я вбирал и потреблял столь же естественно и незаметно, как потребляют бесцветный кислород, дыша воздухом. Я каждодневно жил этими

людьми (вдруг оказалось). «Я», пустив здесь корни, подпитывалось.

Петрович действительно оказывается героем нашего времени — свободным человеком *при общаге*.

В «Андеграунде» Маканин попытался расширить диапазон постреализма, развернув свой экзистенциальный миф до объемной метафоры советского и постсоветского общества. Иными словами, он попытался привить постреализму социальный пафос, от которого это направление в 1970—1980-е годы стремилось уйти. Этот поворот по-своему логичен: кризис традиционного реализма с его «социальной озабоченностью» (М. Эпштейн) поставил вопрос о необходимости социального анализа (функции, всегда высоко ценимой в русской культуре), но другими средствами. Маканин решает эту задачу, соединяя интеллектуализм с приемами «чернушного» натурализма. Этот синтез не всегда удачен — отсюда некая затянутость романа: архетипическая плотность маканинского стиля как бы разжигается подробностями социальной среды. Однако в целом этот роман подтверждает плодотворность маканинского метода, основанного на конфликтном диалоге между «голосами» и «самотечностью», нацеленного на поиск экзистенциальных компромиссов между интеллектом, само-сознанием и архетипами бессознательного — как в душе человека, так и в мироустройстве.

## 6. Поэзия Иосифа Бродского

### Философия языка

В своей Нобелевской речи (1987) Иосиф Бродский (1940—1996) говорил о культурной миссии, выпавшей на долю его поколения: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точнее, пугающем своей опустошенностью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к созданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся таковым современным содержанием.

Существовал, вероятно, другой путь — путь дальнейшей деформации, поэтики осколков и развалин, минимализма, пресекаемого дыхания. <...> Мы отказались от него, потому что выбор на самом деле был не наш, а выбор культуры — и выбор этот был опять-таки эстетический, а не нравственный»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Все цитаты из Бродского приводятся по изданию: *Бродский И. А. Сочинения: В 4 т. — СПб., 1992—1994.*

Может показаться, что первый вариант — «создание эффекта непрерывности культуры» ориентирован на классическую парадигму, а второй — «поэтика осколков и развалин» представляет постмодернизм и в особенности концептуализм. Однако это верно лишь отчасти. Второй путь действительно прямо соотносится с художественной практикой постмодернизма (от «лианозовцев» и Вен. Ерофеева до Пригова, Сорокина, Рубинштейна, Пелевина), в котором «диалог с хаосом» приобретает значение ведущей художественной стратегии. Но «создание эффекта непрерывности культуры» для самого Бродского означало возвращение не к классической для России традиции реализма XIX века, а возрождение опыта модернизма в лице Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, Элиота, Одена.

Важной составляющей подхода Бродского к проблеме непрерывности культуры является его *мысль о поэте как «инструменте языка»*: «...Кто-кто, а поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Мюзы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он средством языка к продолжению своего существования. Язык же — даже если представить его как некое одушевленное существо (что было бы справедливым) — к этическому выбору не способен. <...>

Зависимость эта — абсолютная, деспотическая, но она же и раскрепощает».

«Такая степень зависимости от языка была свойственна, может быть, только двум русским поэтам — Хлебникову и Цветаевой, стилистическое родство с которыми ощутимо в поэтике Бродского в большей мере, чем духовное родство с Ахматовой», — отмечает В. Полухина<sup>1</sup>. Это утверждение не бесспорно (близкие Бродскому высказывания о языке можно найти и у Мандельштама, и даже у Маяковского), но важно в данном случае, что такое отношение к языку характерно для модернизма и авангарда (Хлебников). Следование за «шумом языка», музыкальный слух к отпечатавшимся в языке культурным архетипам является важнейшим условием свободы поэта — свободы от «суеты» в самом широком понимании этого слова: в этом отношении Бродский прямо продолжает модернистскую традицию, и его опыт личного общения с Ахматовой придает этой преемственности особую убедительность<sup>2</sup>.

Но в предлагаемой Бродским интерпретации зависимости поэта от языка есть два очень существенных положения, которые противоречат философии модернизма. Одно из этих противоречий ведет к постмодернизму, другое — к классической парадигме.

---

<sup>1</sup> Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика Бродского / Под ред. Л. В. Лосева. — Терапу, 1986. — С. 64.

<sup>2</sup> См.: Винокурова И. Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. — СПб., 1998. — С. 124—128.

С одной стороны, по Бродскому, власть языка принципиально лишена этического содержания, безразлична к категориям добра и зла — и соответственно, нравственно индифферентным не может не быть верный языку, то есть подлинный, по Бродскому, поэт. В таком понимании «язык» приближается к «архе-письму» в философии деконструкции Жака Деррида — подсознательному языку, прорывающемуся сквозь текст и нередко разрушающему его внешнюю логику путем наслоения на то, что автор хотел сказать, множества противоречивых значений. Обнажение «архе-письма», или деконструкция, превращает любой текст в принципиально неоднозначное, и потому решительно не поддающееся моральной и идеологической интерпретации единство<sup>1</sup>.

С другой стороны, как справедливо замечает Я. Гордин, у Бродского «впервые... в качестве абсолюта выбран сам язык и превращен в некую модель мира, очищенную, гармонизированную, живущую по более совершенным законам, чем мир как таковой. И он выбран, не знаю, насколько это полностью осознано, но выбран как идеальная модель существования мира, гармоническое отношение к которой оправдывает существование поэта, если он живет внутри этой сферы, а не по ее поверхности. <...> Это поиски незыблемой и родной опоры...»<sup>2</sup> Ориентация на поиски объективного и надличного абсолюта характерна именно для классической, а не модернистской парадигмы. Подвластность поэта и поэтического слова некой высшей безличной силе — Богу, народу, государству, канону, правде, идеалу — важнейший постулат классической эстетики: его различные версии воплощены в средневековой этикетности, классицистской нормативности, романтической иронии, реалистической типизации. Язык традиционно не воспринимался как абсолют, а лишь как средство достижения поэтической гармонии; внимание к языку как к важнейшей онтологической силе рождено культурой модернизма и постмодернизма. Но полемическая направленность «бродской» концепции языка против модернизма видится в том, что власть языка, по Брод-

---

<sup>1</sup> Высказывания Деррида об отношении между автором и языком подчас очень близки к тому, о чем говорит Бродский. В книге «Writing and Difference» Деррида пишет: «Слова выбирают поэта. <...> Искусство писателя состоит в том, чтобы мало-помалу выполнять волю и интерес слов... так, постепенно книга окончит меня» (Chicago, 1978. — P. 65). Современный исследователь так комментирует эту концепцию Деррида: «Свобода письма двусмысленна, так как соединяет в себе дар богоизбранности с богооставленностью, это награда пустотой, изгнанием, одиночеством, избранием» (Черняева Н. А. Поэтика подвластности письму // Русская литература XX века: Направления и течения. — Екатеринбург, 1995. — Вып. 2. — С. 34). Как мы увидим ниже, комбинация именно этих составляющих характерна и для художественной философии Бродского.

<sup>2</sup> Бродский глазами современников. — СПб., 1998. — С. 63—64. С утверждением Я. Гордина перекликается: Глушко А. Лингводицея Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. — С. 143, 144.

скому, лишает поэта права на роль центра мироздания, на роль нового бога, творящего свой собственный субъективный универсум — тезис, принципиальный для эстетики модернизма. В своих зрелых стихах Бродский высказывается на этот счет предельно жестко: «...вообразить себя/ центром даже невзрачного мироздания/ непристойно и невыносимо». По Бродскому, именно неравность человека Богу, не центральное, и более того, по-человечески отчаянное и безнадежное положение поэта в мире, придает поэтическому слову ту «отчетливость», которая сохраняется на века — в языке:

Бог сохраняет все; особенно — слова  
прошенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,  
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,  
затем что жизнь — одна, они из смертных уст  
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

(«На столетие Ахматовой», 1989)

«Поэтика Бродского — это продолжение и развитие (или “сверхразвитие”) семантической поэтики акмеистов», — говорит Томас Венцлова<sup>1</sup>. «Бродский для меня не только поэт 1960-х годов, но и первый русский поэт постмодерна», — утверждает Виктор Кривулин<sup>2</sup>. О противоположности Бродского авангарду и постмодернизму рассуждает Ольга Седакова: «Преодоление я вижу и в его верности культуре, на фоне контр-культурных движений, и наших, и западных. Они борются с культурой, а Бродский видит в ней предмет любви, средство против расчеловечивания человека»<sup>3</sup>. Даже простое сопоставление этих высказываний показывает, что эстетика Бродского строится как радикальная попытка синтеза классических, модернистских и постмодернистских тенденций, и потому, казалось бы, противоречивые характеристики не опровергают друг друга, а высвечивают различные стороны проделанного Бродским художественного эксперимента.

### **«С точки зрения смерти»: переосмысление барокко**

Вместе с тем анализ важнейших поэтических тем Бродского, таких как *смерть* (и шире — вообще *утраты*), *время*, *пустота*, *пространство*, *язык* (более конкретно — *поэзия*, *искусство*), *свет/тьма*, позволяет высказать предположение о том, что философско-эстетической основой, на которой и при посредстве которой Бродскому удалось сплавить столь несхожие тенденции, стала в его творчестве традиция барокко.

<sup>1</sup> Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. — С. 268.

<sup>2</sup> Там же. — С. 223.

<sup>3</sup> Там же. — С. 57.

Причины обращения Бродского к опыту барокко (прежде всего в лице английских поэтов-метафизиков) наиболее определенно названы Л. В. Лосевым: «...Мировоззрение Бродского определяется философским экзистенциализмом Кьеркегора и Шестова, Достоевского, разумеется. Сюда же относится и экзистенциализм 1940—1950-х годов, который был в культурном воздухе эпохи, когда воспитывался Бродский. Но в русской поэзии не было средств для воплощения такого рода медитаций. В европейской поэзии они были, так как проблематика экзистенциализма и метафизическая проблематика эпохи барокко имеют весьма много общего: одиночество человека во Вселенной, противостояние человека и Бога, вопрошание самого существования Бога. Поэзия европейского барокко естественно пришла к поэтической форме, адекватной такого рода философствованию, к кончетти, к логизированию в стиховой форме, к гипертрофии развернутой метафоры»<sup>1</sup>.

Помимо этих, достаточно конкретных причин, но-видимому, важную роль сыграло типологическое сходство культуры барокко с постмодернистской культурой в целом и процессом распада советской культуры в частности. В барокко, как и в постмодернизме, как и в поздней советской культуре, очень значимо восприятие реальности как системы симулякров или хрупкой иллюзии. Симулятивность культуры барокко объясняется глобальным философским кризисом, когда «знание о мире исчезало и появлялось за множественными масками искусственных феноменов»<sup>2</sup>. Мир барокко принципиально лишен стабильности: «Человек помещен посреди противоречивого, неопределенного, обманчивого и радикально ненадежного мира», — пишет Хосе Антонио Маравал в своем известном исследовании культуры барокко, — «социальное сознание кризиса, нависшего над людьми, провоцировало мировоззрение, ошеломившее людей этой эпохи чувством глубочайшего беспорядка»<sup>3</sup>.

Наиболее ярким выражением этого философского кризиса стала характерная для барокко замороженность смертью или, точнее, смертностью, ставшая фактом не только эстетического, но и социального сознания. Недаром Ролан Барт считал похоронный об-

---

<sup>1</sup> Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. — С. 131. Более подробно аналогичный подход к вопросу о соотношениях между эстетикой Бродского и традицией европейского барокко развернут в книге: *MacFayden David. Joseph Brodsky and the Baroque.* — Montreal and Kingston, London, Ithaca: McGill Queen's University Press, 1998. Автор этой книги также рассматривает экзистенциализм Кьеркегора и Шестова как соединительное звено между Бродским и трагической метафизикой барокко.

<sup>2</sup> *Bornhofen P. L. Cosmography and Chaography. Baroque to Neobaroque. A Study of Poetics and Cultural Logic.* — A Diss ... Univ. of Wisconsin — Madison, 1995. — P. 80.

<sup>3</sup> *Maravall Jose Antonio. Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure / Transl. by Terry Cochran.* — Minneapolis: Univ. of Minesota Press, 1986. — Vol. 25. Theory and History of Literature. — P. 158.

ряд ценностным центром всей культуры барокко. «Смерть фигурирует как интегральный фактор всей поэтики барокко... Смерть стала в барокко единственным выражением полной определенности, свободной от постоянного смешения реального и нереального», — доказывает П. Борнхофен<sup>1</sup>.

Аналогичное значение придается смерти в поэтическом мире Бродского. Сравнивая Бродского с английским поэтом-метафизиком Джоном Донном, американский исследователь Д. Бетеа отмечает: «Свойственное Донну стремление охватить смертность глубоко разделено Бродским, который заморожен смертью, как своей, так и чужой, более, чем любой другой русский поэт, за исключением, возможно, Иннокентия Аннецкого... Абсолютная природа смерти, ее тотальное молчание и пограничный статус создают идеальные условия для поэтического высказывания»<sup>2</sup>. М. Эпштейн характеризует поэтику Бродского как «поэтику вычитания»: «У Бродского... тщательное прописывание деталей служит их вычитанию из бытия и наглядному представлению как последней реальности, самого небытия»<sup>3</sup>.

И в самом деле, *начиная с ранних стихов Бродский смотрит на мир «с точки зрения смерти»*. Степень подлинности любой ценности проверяется у Бродского через мысленное сопоставление со смертью: «Неужели все они мертвы, неужели это правда,/ каждый, кто любил меня, обнимал, так смеялся,/ неужели я не услышу издали крик брата,/ неужели они ушли,/ а я остался». («Июльское интермеццо», 1961); «ты имя вдруг мое шепнешь беззлобно,/ и я в могиле торопливо вздрогну» (1962); «я хотел бы чтоб меня нашли/ оставшимся навек в твоих объятьях,/ засыпанного новой золою» (1962); «Здесь, захороненный живьем,/ я в сумерках брожу жнивьем...» (1964). Последний образ пройдет через всю поэзию Бродского: его лирический герой живет, «с тенью своей маршруя в ногу», ни на минуту не забывая о близости края, мрака, небытия, о том, что «все неустойчиво (раз и сдуло)». Именно смерть парадоксальным образом служит главным доказательством реальности бытия: «Так и смерть, растяжение жил/ — не труды и не слава поэта —/ подтверждает, что все-таки жил, делал тени из ясного света» (1963). Все это не свидетельства особого пессимизма

<sup>1</sup> *Bornhofen P. L.* — Op. cit. — P. 80.

<sup>2</sup> *Bethea David M.* *Joseph Brodsky and the Creation of Exile.* — Princeton, 1994. — P. 93.

<sup>3</sup> *Эпштейн М. Н.* Демоническое, апофатическое и секулярное в русской культуре: Переход от двоничной модели к троничной // Доклад на Вторых Чтениях по русской культуре (Лас Вегас, 1997). — Звезда. — 1999. — № 1. Близкая концепция развивается в работах А. Уланова и М. Павлова. См.: *Уланов А.* Опыт одиночества: Бродский // Бродский: Творчество, личность, судьба. — С. 108—112; *Павлов М.* Поэтика потерь и исчезновений // Там же. — С. 16—21.

поэта, а, по словам Я. Гордина. «бешеная попытка прорваться в органичное мировосприятие — не жалобная, а трагедийная»<sup>1</sup>.

Образ смерти возникает у Бродского как логическое завершение мотивов боли и утрат, носящих характер универсального «вещества существования». Уже в ранней поэме «Холмы» (1962) Бродский разворачивал философскую метафору бытия как нормального перехода от страдания к смерти:

Холмы — это наши страдания.

Холмы — это наша любовь.

Холмы — это крик, рыданье,

уходят, приходят вновь.

Свет и безмерность боли,

наша тоска и страх,

наши мечты и горе,

все это — в их кустах.

<...>

Присно, вчера и ныне

по склону движемся мы.

Смерть — это только равнины.

Жизнь — холмы, холмы.

В более поздних стихах эта философия отпечатывается в формулах спокойного стоицизма: «Поскольку боль — не нарушение правил:/ страданье есть/ способность тел,/ и человек есть испытатель боли»; «Боль же учит не смерти, а жизни»; «Только размер потери делает смертного равным богу»; «Жизнь есть товар на вынос:/ торса, пениса, лба»; «Человек отличается только степенью отчаянья от самого себя». Непрерывность утрат складывается в образ бытия, лишённого связности, состоящего из зияющих провалов и разрывов:

Разрозненный мир черт

нечем соединить.

Ночь напролет след,

путеводную нить

ищут язык, взор,

подобно борзой,

упираясь в простор,

рассеченный слезой.

Может быть, наиболее выразительно эта модель мира воплощена в известном стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», написанном Бродским в день собственного сорокалетия (24 мая 1980). Каждая строфа этого стихотворения строится как модель всего мироздания, взятого в определенном аспекте. Первая перебирает всевозможные формы соотношения человека

<sup>1</sup> Бродский глазами современников. — С. 62.



с социумом: от жертвы и изгоя («входил вместо дикого зверя в клетку», «выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке»), до свободы («жил у моря»), и принадлежности к социальной элите («обедал черт знает с кем во фраке»). Вторая строфа моделирует универсальное пространство индивидуальной судьбы: здесь есть предельная высота («с высоты ледника я озираю полмира»), и дно, соседствующее со смертью («трижды тонул, дважды бывал распорот»); однако на нервный план в этой строфе выдвигаются пространство отчуждения («Бросил страну, что меня вскормила») и забвения («из забывших меня можно составить город»<sup>1</sup>). Третья строфа рисует всевозможные формы существования, избранные личностью, при этом опять-таки избираются нолярные состояния: свободный бродяга («Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна») и франт, зависимый от колебаний вкуса («надевал на себя что сызнава входит в моду»), работага («сеял рожь, покрывал черной толью гумна») и опустившийся алкоголик («не пил только сухую воду»). Предпоследняя, четвертая строфа резюмирует реакции внутреннего мира на жизнь, и все они, вопреки разнообразию пережитых состояний, оказываются однокачественными — все они связаны с болью:

Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,  
жрал хлеб изгнанья не оставляя корок.

Позволяя своим связкам все звуки, помимо воя;  
перешел на шелот. Теперь мне сорок.

Различные срезы бытия накладываются друг на друга, давая в итоге отрицательный результат: «Только с горем я чувствую солидарность», — так определяется «равнодействующая» бытия в последней строфе. Но парадоксальным образом «солидарность с горем» оборачивается у Бродского формой гармонии с миром — из горя, утрат и страданий состоящего — и потому приводит к поэтическому жесту приятия и благодарности жизни:

Но пока мне рот не забили глиной,  
из него раздаваться будет лишь благодарность<sup>2</sup>.

Этот поворот — от констатации отрицательной сути бытия к благодарности жизни — может показаться немотивированным.

---

<sup>1</sup> По поводу этой строчки М. Эпштейн замечает: «Поэзия Бродского — это как бы платонизм наизнанку, его мир состоит из минус-идей, отрицательных сущностей. Его город создается из людей, забывших Бродского, — некая идеальная общность, основанная на минусовом признаке» (*Эпштейн М. Демоническое, апофатическое и секулярное в русской культуре: Переход от двичной модели к трончной.* — С. 42).

<sup>2</sup> Подробный анализ этого стихотворения в контексте творчества Бродского см. в статье: *Polukhina Valentina.* «I, Instead of a Wild Beast Entered the Cage» // *Joseph Brodsky: The Art of a Poem.* — London, New York, 1999. — P. 68—91.

Однако он глубоко органичен для художественной логики Бродского. В программном для Бродского «Разговоре с небожителем» (1970) звучит аналогичный мотив: «Там, наверху —/ услышь одно: благодарю за то, что/ ты отнял все, чем на своем веку владел я... <...> теряя/ (пусть навсегда)/ что-либо/ что-либо/ не смей кричать о преданной надежде:/ то Времени, невидимые прежде,/ в вещах черты/ вдруг проступают...» Утраты и, в конечном счете, смерть приближают к сути бытия, к Времени как метафизической стихии. Только ценой утрат человек, не абстрактно, а болью, мукой, постигает бытие и совпадает с бытием, тем самым обретая гармонию. Единственную возможную и единственно неподдельную. Вот почему у Бродского *образы пепла, руин* и даже *падали* — последних форм разрушения жизни — оказываются одновременно метафорами нетленного духовного свершения и максимальной свободы: «Да, здесь сгорело тело, существо./ Но только ночь утрюмо шепчет в ухо,/ что этот пепел спрятал дух его,/ а этот ужас — форма жизни духа»; «Только пепел знает, что значит сгореть дотла./ Но я тоже скажу, близоруко взглянув вперед:/ не все уносимо ветром, не все метла,/ широко забирая по двору, подберет <...> потому что падаль — свобода от клеток, свобода от/ целого: апофеоз частиц».

*По Бродскому, способность человека принять, не прячась, вместить в сознание мрак смерти, боль утрат, боль вообще как то, из чего сделана жизнь, как ее существо — есть единственный способ преодоления мрака и боли.* Вот почему лирический герой Бродского, начиная с самых ранних стихов, напряженно вглядывается во мрак: «с недавних пор я вижу и во мраке», «Отче, дай мне поднять очи от тьмы крошечной!», «Я сижу в темноте. И она не хуже/в комнате, чем темнота снаружи». По Бродскому, только вглядываясь в темноту, можно увидеть свет. Потому, что «то, что кажется точкой во тьме, может быть лишь одним — звездой» («Колыбельная трескового мыса», 1975). Только помня о конечности существования, можно понять красоту жизни — и в этом смысле человек превосходит богов («Вертуман»). Неизбежность превращения в «никто, ничто» лишь усиливает сознание уникальной ценности жизни и человека, «очерк чей и через сто/тысяч лет неповторим».

*Повторяющийся ход поэтической логики Бродского — максимальное погружение в мрак и безнадежность, в абсурд и хаос, последовательное обживание и интеллектуальное освоение этих экзистенциальных антимиров, которое поразительным, иррациональным образом выводит к свету и чувству гармонии с мирозданием<sup>1</sup>.* Точно об этом

<sup>1</sup> Аналогичный ход прослеживается и в прозе Бродского. Так, например, в эссе «Похвала скуке» он пишет: «Если вас поразила скука, следуйте за ней. Позвольте ей раздавить вас, примите ее удар. Вообще, с вещами неприятными правило одно: чем раньше вы достигнете дна, тем скорее выйдете на поверхность» (*Brodsky Joseph. On Grief and Reason.* — New York, 1995. — P. 108).

превращении говорит Я. Гордин: «Он <Бродский> так говорит о холоде и пустоте, что возникает ощущение печального, но тепла и неодинокости. <...> И то, что он так часто выводит на словесную поверхность человеческий ужас перед неотвратимостью пустоты, это тоже момент гармонизации»<sup>1</sup>. Бродский сам воспринимает это превращение как чудо. Именно с этим эффектом связано его настойчивое, повторяющееся, а в последние годы жизни фактически ритуальное обращение к сюжету Рождества, который почти все время описывается им в одном аспекте, обозначенном впервые в стихотворении «24 декабря 1971 года»:

Пустота. Но при мысли о ней  
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.  
Знал бы Ирод, что чем он сильнее,  
тем верней, неизбежнее чудо.  
Постоянство такого родства —  
основной механизм Рождества.

«Ты был нервным, с кем это случилось, нравда?» — спрашивает автор «Римских элегий» (1981) Христа, предполагая, что «случившееся» с Христом превращение смерти в жизнь вечную, а поражения в победу, нормально вошло в плоть бытия, став возможностью, открытой для любой личности.

### *Пустота, время и вечность*

Бродский наиболее радикально развил философскую тему, центральную как для барокко, так и для постмодернизма — ощущение симулятивности, мнимости реального. Эта тема у него выразилась в осознании *пустоты* как неизбежной среды существования, *отсутствия* как универсального онтологического принципа, *Ничто* как предела времени и пространства. Точно об этой черте художественного сознания Бродского сказал В. Кривулин: «Дело в том, что мы все <неофициальные поэты 1960—1970-х> исходили из какого-то фундаментального понятия пустоты человеческого существования, пустоты, которая как бы является центром. Потом этот центр стал заполняться каким-то образом. Для одних это был религиозный поиск, для других — социальный, а Бродский остался поэтом, остался в этом метафизическом колодеце, где человек один во всей вселенной»<sup>2</sup>.

М. Ю. Лотман и Ю. М. Лотман отмечают, что внимание Бродского к пустоте свидетельствует о том, что в его художественной онтологии беспорядок неревешивает порядок, а хаос — гармонию; при этом: «В нротивоположность Платону, сущность бытия

<sup>1</sup> Бродский глазами современников. — С. 75.

<sup>2</sup> Там же. — С. 175.

проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. Именно беспорядок достоин того, чтобы быть запечатленным в памяти («Помнишь свалку вещей...»); именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности, вечности. <...> Бессмертно то, что потеряно; небытие («ничто») — абсолютно!<sup>1</sup>

Пустота у Бродского становится *интегральным символом*, прежде всего потому, что она соединяет бытие с небытием. Недаром в стихотворении «Бабочка» (1972) — одном из философских манифестов — Бродский, обращаясь к бабочке-однодневке, находит в ее краткой и обреченной красоте эквивалент бытия («Я думаю, что — ты/ и то и это:/ звезды, лица, предмета/ в тебе черты») и творчества («так делает перо/ скользя по глади/ расчерченной тетради,/ не зная про/ судьбу своей строки...»). Но сходство бабочки с «каждой Божьей тварью», с поэтом и его стихами, объясняется тем, что бабочка есть воплощенная пустота, ничто:

Ты лучше, чем Ничто. --  
Верней: ты ближе  
и зримее. Внутри же  
на все сто  
ты родственна ему.



Пустота Бродского — то, что ожидает человека после смерти: Наверно, после смерти — пустота./ И вероятнее, и хуже Ада <...> Ты всем была. Но, потому что ты/ теперь мертва, Бобо моя, ты стала/ ничем — точнее, сгустком пустоты./ Что тоже, как подумаешь, немало». Ход жизни, ход времени поэтому подчинен пустоте и ведет к пустоте. Время в его поэзии неизменно выступает как разрушительная сила. «Время создано смертью», — писал он в «Конце прекрасной эпохи» (1969). Эта связь воплощена во многих метафорах Бродского — «время есть холод», будильник тикает, как мина (эта метафора многократно повторяется), время стирает, как резинка, не оставляющая следов. Будущее, т.е. результат временного движения, либо сравнивается с оледенением («пахнет оледенением... в просторечии будущим»); либо отсутствует вообще («не рыдай, что будущего нет...»; «тут конец перспективы»), либо включено в настоящее и проступает в момент боли, страдания, утраты: «когда человек несчастен,/ он в будущем», «будущее всегда/ настанет, когда кто-нибудь умирает». Прошлое предстает как память об утрате, делящая боль, которая также вторгается в настоящее, заполняя его целиком: «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии». В сущности, время сводится

<sup>1</sup> Лотман М. Ю., Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой: Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб., 1996. — С. 734.

к настоящему, которое постоянно — как постоянны утраты, боль и близость смерти:

В принципе осязать можно лишь настоящее —  
единственно, приспособив к этому эпидерму.  
Не нужно быть сильно пьяным,  
чтоб обнаружить сходство временного с постоянным.

Постоянство времени, по Бродскому, связано с его необратимостью, с иллюзорностью реального, с неизбежностью исчезновения жизни.

Но парадокс Времени состоит, по Бродскому, в том, что, будучи силой, несущей утраты, отнимающей у человека все, время не только *вбирает* в себя человеческую жизнь, но и *сохраняет* ее, как море реки, поскольку жизнь из утрат и состоит: «Став ничем, человек — вопреки/ песне хора — во всем остается./ Ты теперь на все руки мастак —/ бунта листьев, падения хунты —/ часть всего, заурядный тик-так;/ проше — топливо каждой секунды». Время, таким образом, несмотря на его разрушительный характер, оборачивается *формой вечности*.

Может быть, наиболее осязаемо это понимание времени выражено в «**Письмах римскому другу**» (1972). Вообще-то образ империи — советской или римской — в поэзии Бродского представляет собой трагикомическую попытку противостоять разрушительной власти времени путем «насильственной гармонизации» (по выражению Я. Гордина), путем превращения настоящего в вечное — или, иначе говоря, путем остановки времени:

В этих грустных краях все рассчитано на зиму: сны,  
стены тюрем, пальто, туалеты невест — белизны  
новогодней, напитки, секундные стрелки...  
<...>

но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут —  
тут конец перспективы.

(«Конец прекрасной эпохи», 1969)

Империя похожа на трирему  
в канале для триремы слишком узком.  
Гребцы колотят веслами по суше,  
и камни сильно обдирают борт.  
Нет, не сказать, что мы совсем застряли!  
Движенье есть, движенье происходит.  
Мы все-таки плывем. И нас никто  
не обгоняет.

(Post Aetam Nostram, 1970)

Напротив, лирический герой «**Писем римского друга**», уходя на окраину империи («если выпало в Империи родиться,/ лучше жить в глухой провинции у моря»), бесстрашно и мудро прини-

мает и даже любит хаотичной и разрушительной силой времени. Природное увядание («Скоро осень, все изменится в природе») — вызывает мысль о красоте: «Сколь же радостно прекрасное вне тела:/ ни объятье невозможно, ни измена!» Герой сознательно фиксирует свое внимание на отсутствии логики и предсказуемости в бытие, но эта констатация у него вызывает не горечь, а радостное удивление: жизнь парадоксальна даже в смерти:

Рядом с ним — легионер, под грубым кварцем.  
Он в сражениях Империю прославил.  
Сколько раз могли убить! а умер старцем.  
Даже здесь не существует, Постум, правил.

Обобщением этой темы становится сначала ироническая максима: «Мы, оглядываясь, видим лишь руины»./ Взгляд, конечно, очень варварский, но верный». А затем возникает мотив смерти самого лирического героя, к которой он относится как к продолжению жизни:

Забери из-под подушки сбереженья,  
Там немного, но на похороны хватит.  
Поезжай на вороной своей кобыле  
в дом гетер под городскую нашу стену.  
Дай им цену, за которую любили,  
чтоб за ту же и оплакивали цену.

Причем, важно, что знание смерти заставляет героя стихотворения острее ценить жизнь, делает его знатоком всех ее радостей — от вкуса вина до «согласного гуденья насекомых», от услуг гетеры до названий созвездий.

Финал же стихотворения представляет собой буквальную реализацию «смерти героя» — его голос больше не звучит, но принявший разрушение и отсутствие порядка в жизни как часть ее красоты, а смерть как продолжение жизни (как бессмысленной и беспорядочной), он, переставая существовать, остается как фигура отсутствия в пейзаже, до предела насыщенном его миропониманием. В этом пейзаже каждая строчка читается как философская метафора. Тут и одушевленная человеческим отношением красота природы: «Зелень лавра, доходящая до дрожи»; и парадоксальное сочетание отсутствия/ присутствия, сохранения живого в неживом:

Дверь распахнутая, пыльное оконце.  
Стул покинутый, оставленное ложе.  
Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Здесь же возникает мотив сопротивления природной стихии, который превращается в необходимую часть образа самой этой стихии: «Понт шумит за черной изгородью пиний./ Чье-то судно с ветром борется у мыса». И завершают этот ряд два принципи-

альных для Бродского образа — памяти (в данном случае — подчеркнуто исторической, культурной памяти: «На разошедшей скамейке — Старший Плиний»), и птицы, голоса: «Дрозд шебечет в шевелюре кипариса». Последний мотив ассоциативно неотделим у Бродского от темы свободы, противостоящей разрушительным стихиям времени и пространства, пустоте, небытия (ср. «Осенний крик ястреба»).

Парадоксальность «Писем римскому другу» видится в том, что, казалось бы, сосредоточенные на временности, бренности, иллюзорности и обреченности всего сущего, они утверждают вечность человеческого сознания, человеческого голоса. Постигший постоянство временного как закон бытия, герой «Писем» принимается вечностью, растворяется в ней.

Близкая художественно-философская концепция *счастья* вопреки трагической природе бытия и *вечности*, скрытой в разрушительном ходе времени, воплощена Бродским в цикле «**Римские элегии**» (1981). Вечный город, состоящий из насыщенных памятью и жизнью руин, совпадает с лирическим героем, твердо знающим, что «оттого мы и счастливы, что ничтожны». Так возникает редкий у Бродского момент гармонии с миром. Знаком достигнутой гармонии становится *мотив света*:

Я был в Риме. Был залит светом. Так,  
как только может мечтать обломок!  
На сетчатке моей — золотой пятак,  
Хватит на всю длину потемок.

Этот образ гармонии парадоксален: свет рождается из предельно сгущенной темноты творчества («О, сколько света дают ночами/ сливающиеся с темнотой чернила») и даже смерти: золотой пятак на глазах — внятный атрибут похоронного обряда. Бренное женское тело оказывается источником вечности: «Вы — источник бессмертья: знавшие вас нагими/ сами стали катуллом, статуями, траяном,/ августом и другими». А знак отсутствия в мире оборачивается пропуском в вечность, самым глубоким следом на ткани бытия:

Чем незримей вещь, тем оно верней,  
что она когда-то существовала  
на земле, и тем больше она — везде.

Несмотря на то что, по Бродскому, «Время больше пространства. Пространство — вещь. Время, в сущности, мысль о вещи», пространство и вещи не только подчинены пустоте, но и представляют пустоту небытия при жизни. На этот счет у Бродского немало философских афоризмов: «В этом и есть, видать,/ роль материи во/ времени — передать/ все во власть ничто»; «Что может быть красноречивей,/ чем неодушевленность? Лишь само не-

бытие»; «Да, и что вообще есть пространство,/ если не отсутствие в каждой точке тела?»; «То, чего нету, умножь на два,/ в сумме получишь идею места». Но и сама создаваемая им картина мира, несмотря на густую вещность, пронизана атмосферой пустоты. Каждая вещь напоминает о мыслимости «жизни без нас». Так, скажем, простой «стул состоит из чувства пустоты/ плюс краше-ной материи». Однако этот дискурс по-своему парадоксален: про-странственные образы пустоты из посмертного итога бытия пре-вращается в неотъемлемый компонент существования — жизнь не обрывается пустотой, а вбирает ее в себя, точнее, состоит из нее, как некий пористый объект<sup>1</sup>:

Того гляди, что из озерных дыр  
да и вообще через любую лужу  
сюда ползет посторонний мир.  
Иль этот уползет наружу.

(1966)

Сначала в бездну свалился стул,  
потом — упала кровать,  
потом — мой стол. Я его столкнул  
сам. Не хочу скрывать.

(1966?)

Она лежала в ванной, ощущая  
всей кожей облупившееся дно,  
и пустота, благоухая мылом,  
ползла в нее, через еще одно  
отверстие, знакомящее с миром.

(1970)

И наконец, уже в 1993-м:

Наряду с отоплением в каждом доме  
существует система отсутствия. Спрятанные в стене  
ее беззвучные батареи  
наводняют жилье неразбавленной пустотой...

<...>

Узурпированное пространство  
никогда не отказывается от своей  
необитаемости, напоминая сильно зарвавшейся обезьяне  
об исконном, доледниковом праве  
пустоты на жилплощадь. Отсутствие есть всего лишь  
домашний адрес небытия.

Постоянное присутствие пустоты формирует образ лирическо-го героя, определяющей чертой которого стало *состояние отчуж-*

---

<sup>1</sup> «Мир “Урании” — арена непрерывного опустошения. Это пространство, сплошь составленное из дыр, оставленных исчезающими вещами... И именно дыра — надежнейшее свидетельство того, что вещь существовала» (Лотман М. Ю., Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой. — С. 737, 740).



дения — от социума, от людей, от истории, от природы. Д. Бетеа отмечает, что такое же само-отстранение было характерно для классика английского барокко Джона Донна, который «противопоставлял себя любому корпоративному или коллективному объединению, грозящему засосать его в свои объятия, будь то церковь, общество или семья»<sup>1</sup>. Как следствия отчуждения выступают у Бродского не только одиночество, но и подчеркнутая анонимность лирического героя: «не ваш, но/ и ничей верный друг, вас приветствует с одного/ из пяти континентов», «я, иначе — никто, всечеловек, один/ из...», живущий под девизом «инкогнито/ эрго сум». У Бродского даже есть своего рода философский автопортрет, ставящий знак равенства между «Я» и пустотой:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.  
Нарисуй на бумаге простой кружок.  
Это буду я: ничего внутри.  
Посмотри на него — и потом сотри.

Вместе с тем *отчуждение для Бродского есть форма свободы, предполагающей максимальную степень личной ответственности — в том числе за трагизм мироустройства*. Рассуждая о возможностях, скрытых в ситуации изгнания (отчуждения), Бродский писал: «Если мы хотим играть большую роль, роль свободного человека, тогда мы должны быть способны принимать — или, по крайней мере, имитировать приятие — той манеры, с которой свободный человек терпит поражение. Свободный человек, когда терпит поражение, не винит никого»<sup>2</sup>. Наиболее адекватным способом выражения ответственной свободы для Бродского является поэзия: «свобода — чья дочь словесность». Именно поэтому творчество непременно предполагает взгляд человека из пустоты (в том числе и на себя самого), опору на пустоту:

Так страницу марашь  
ради мелкого чуда.  
Так при этом зрираешь  
на себя ниоткуда

\*\*\*

Вот это и зовется «мастерство»:  
способность не страшиться процедуры  
небытия — как формы своего  
отсутствия, списав его с натуры.

---

<sup>1</sup> *Bethea David M. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. — Princeton, 1994. — P. 86.* О роли мотива отчуждения у Бродского см. также главу «The Image of Alienation» в книге В.Полухиной «Joseph Brodsky: A Poet for Our Time» (Cambridge, 1989. — P. 237—281).

<sup>2</sup> *Brodsky Joseph. On Grief and Reason. — New York, 1995. — P. 34.*

В конечном счете, чувство  
любопытства к этим пустым местам,  
к их беспредметным ландшафтам и есть искусство.

Поэтическая речь у Бродского всегда исходит из пустоты и обращена к пустоте. Но это значит, что пустота *не бессмысленна*. «Пустое пространство потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созиданию тел. В этом смысле оно подобно божественному творческому слову, включающему в себя все будущие творения и судьбы. Поэтому пустота богоподобна», — отмечают в связи с художественной философией Бродского М. Ю. Лотман и Ю. М. Лотман<sup>1</sup>. Пустота оказывается у Бродского наиболее последовательно доведенным до конца выражением идеи Вечности. Поиски Вечности как опоры, позволяющей художнику сохранять верность себе вопреки превратностям истории, общественным катаклизмам и личным трагедиям, проходят через весь XX век. «Тегургия» символистов или образ культуры у акмеистов (и неоакмеистов), коммунизм в соцреализме, природа и природность у «деревенщиков» — по сути, разные ответы на вопрос об измерении Вечности, которым должно проверяться все происходящее в жизни человека и общества. Бродский же придал этим поискам постмодернистски трезвое и даже саркастически беспощадное направление, найдя самую прочную вечность — в пустоте, в ничто: «Но длинней стократ вереницы той/ мысли о жизни и смерти./ Этой последней длинней в сто раз/ мысль о Ничто...»; «Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь после нас...» Вот почему знание пустоты, взгляд из пустоты, ощущение своей неотделимости от пустоты — это высшее, доступное человеку божественное знание: «И по комнате, точно шаман кружа,/ я наматываю, как клубок,/ на себя пустоту ее, чтоб душа/ знала что-то, что знает Бог».

Однако как и в случае со смертью, настойчивое вглядывание в пустоту, речь, обращенная к пустоте, постижение пустоты как Вечности и отношение к пустоте как к единственной реальной вечности изменяют природу пустоты. Начиная с 1970-х годов пустота все чаще отождествляется у Бродского с *воздухом* («Теперь представим себе абсолютную пустоту./ Место без времени. Собственно воздух»).

При этом, во-первых, подчеркивается невозможность существования без воздуха пустоты (или пустоты воздуха):

Воздух, бесцветный и проч., зато  
необходимый для  
существования, есть ничто,  
эквивалент нуля.

<sup>1</sup> Лотман М. Ю., Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой. — С. 743.

Во-вторых, воздух пустоты становится источником *света*, одолевающего тьму и безнадежность бытия: из пустоты космоса светит звезда, которая в системе образов Бродского отождествляется не только с взглядом Бога-Отца («Рождественская звезда»), но и с языком, с Логосом, наполняющим смыслом мир:

В царство воздуха! В равенство слога глотку  
кислорода! В прозрачных и в сбившихся в облак  
наших выдохах! В том мире, где, точно сны к потолку,  
к небу льнут наши «о!», где звезда обретает свой  
облик,  
продиктованный ртом!  
Вот чем дышит вселенная.

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлове», 1973)

В-третьих, отчуждение, анонимность, рожденные пустотой, оказываются парадоксальной и универсальной формой *связи* между лирическим героем и другими людьми, в пределе — всем миром. «Ниоткуда, с любовью, надцатого марта/ дорогой, уважаемый, милая, но не важно/ даже кто, ибо черт лица, говоря/ откровенно, не вспомнить уже...» — этим апофеозом безличности, размытости лица, пространства, времени, сообщаемых пустотой, начинается одно из самых проникновенных стихотворений Бродского (цикл «Часть речи», 1975 — 1976), заканчивающееся образом абсолютной неразделимости двух людей: «я взбиваю подушку мычащим “ты”/ за морями, которым конца и края,/ в темноте всем телом твои черты,/ как безумное зеркало повторяя»<sup>1</sup>. Точно так же в стихотворении «На смерть друга» (1973) обращение «меня, анонима» к «имяреку, тебе», «с берегов неизвестно каких» оказывается наиболее адекватной формой связи с ушедшим в Ничто, «человеком-мостовой», уплывающим по темной реке забвенья «в бесцветном пальто/ чьи застёжки одни и спасали тебя от распада». Более того, в стихотворении «Посвящение» (1987) возможность общения между поэтом и читателем вообще основывается на «сходстве двух систем небытия»:

Ты для меня не существуешь; я  
в глазах твоих — кириллица, названья...  
Но сходство двух систем небытия  
сильнее, чем двух форм существованья...  
<...>  
Ты все или никто, и языка  
безадресная искренность взаимна.

<sup>1</sup> См. анализ этого стихотворения, сделанный В. Куллэ: Куллэ В. Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. — С. 136—142.

Насыщаясь воздухом, светом и связью, пустота трансформируется в *твердь*, как это происходит, например в «Колыбельной» (1992), которую Богоматерь поет младенцу Христу:

Привыкай, сынок, к пустыне,  
под ногой.  
окромя нее, твердыни,  
нет другой.  
<...>

Привыкай к пустыне, милый,  
и к звезде,  
льющей свет с такою силой  
в ней везде,  
будто лампу жжет, о сыне  
в поздний час  
вспомнив, тот, кто сам в пустыне  
дольше нас.

### *Пустота и предназначение поэзии*

Именно в контексте пустоты и должна быть рассмотрена художественная концепция поэта и искусства в эстетике Бродского.

В этой области диалог Бродского с барокко достаточно очевиден: «барокко заново открывает язык»<sup>1</sup> — и Бродский строит свою философию искусства вокруг мифологии языка; для барокко характерен «панзнаковый подход к действительности: объекты социальной среды были приравнены к единицам планам выражения, которым присваивалась роль искомым величин»<sup>2</sup>, иными словами, мир рассматривался как текст, а алфавит как модель универсума — и у Бродского слова, даже буквы обладают явственным онтологическим статусом: так, в поэме «Исаак и Авраам» (1963) графика слов «куст», «Исаак», «Авраам» становится почвой для мощных образных ассоциаций; для Бродского вполне естественны метафоры типа: «От Бога до порога/ бело. Ни запятой, ни слога./ И это значит: ты все прочла» или «Эти горы — наших фраз/ эхо, выросшее в сто,/ двести, триста тысяч раз». Если мироздание подобно тексту, то конкретная человеческая жизнь у Бродского уподобляется письму, фразе, части речи — элементам языка, лишенным завершенности и целостности текста: «вся жизнь как нетвердая честная фраза на пути к запятой»; «Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца,/ петли, клинышки букв и, потому что сколько,/ в запятые и точки»; «От всего человека вам остается часть/ речи. Часть речи вообще. Часть речи»; «Как тридцать третья буква,/ я пячусь всю жизнь вперед».

<sup>1</sup> *Bornhofen P. L.* Op.cit. — P. 33.

<sup>2</sup> *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979. — С. 337.

В литературе барокко формируется представление о поэте как о знатоке и мастере языка, способном, в силу равенства мира тексту, через языковые манипуляции соперничать с Богом: «Подобно Божественному языку творения, поэтический язык с его собственной “высотой фигур” наделяется способностью пересекать и трансформировать пространства, писать и переписывать другие миры, миры языка. <...> При внешнем акценте на “гармонию”, барочная тенденция нацелена на раскрытие дисгармонии. <...> Вообще барочные метафоры разрушают временные и пространственные границы, подрывают конструкты линейности и историчности, взрывают целостность “Я”. Метафоры обнажают кризис, свойственный любому лингвистическому акту, разоблачая разрыв между языком и восприятием»<sup>1</sup>.

Если приложить эти характеристики барочной эстетики к эстетике Бродского, то обнаруживаются как сходства, так и существенные расхождения. С одной стороны, у *Бродского немало сугубо барочных метафор, ломающих своим «антиэстетизмом» освященные культурой иерархии, вызывающих кризис в языке и сознании*: «Река — как блузка, / на фонари расстегнутая», «Старый буфет извне / так же, как изнутри, / напоминает мне / Нотр-Дам де Пари», «я, прячущий во рту / развалины почище Парфенона», «Средиземное море щевелится за огрызками колоннады, / как соленый язык за выбитыми зубами», «и шастающий, как Христос, по синей / гладь жук-плавунец», «В туче прячьась, бродит Бог, / ногой месяца грызя», «Вдалеке воронье гнездо как шахна еврейки, / с которой был в молодости знаком» и т.п. Не говоря уж о том, что смелые сочетания высокой лексики с разговорными «муде», «бздую», «писать», «жлоблюсь» (в непосредственном соседстве с «Господом»: «Смотри ж, как наг / и сир, жлоблюсь о Господе...») — также создает ощущение языкового взрыва, близкого не столько даже барокко, сколько родственному барокко (как доказывает И. П. Смирнов) футуризму.

С другой стороны, внимательные читатели Бродского отмечают в его поэзии присутствие *«этоса формы»* (О. Седакова), *нацеленного на сознательную, волевою гармонизацию мира посредством ритма, рифмы, сложной строфической организации* (репертуар строфических форм у Бродского, по наблюдениям Б. Шерра, гораздо богаче, чем у других современных ему русских поэтов<sup>2</sup>). Даже лю-

<sup>1</sup> *Bornhofen P. L.* Op.cit. — P. 46, 54, 86.

<sup>2</sup> *Шерр Барри.* Строфика Бродского // *Поэтика Бродского* / Под ред. Л. Лосева. — С. 97—120. М. Ю. Лотман доказал, что в поэзии Бродского возникают «гиперстрофы» — устойчивые, но не традиционные сочетания различных строф. При этом «сверхструктурированность гиперстрофических конструкций порой оборачивается у Бродского прямой своей противоположностью — структурной амбивалентностью: в сходстве скрываются различия, в различиях — сходство» (*Лотман М. Ю.* Гиперстрофика Бродского // *Russian Literature.* 37: 2—3. — P. 303—332.

бимая ритмико-синтаксическая конструкция Бродского, перенос, анжамбеман (расхождение между ритмом фраз и ритмом строк), по точному истолкованию В. Кривулина, одновременно воплощает дискретность бытия и преодолевает его: «...у Бродского есть несколько ключевых приемов... которые как раз исходят из чувства дискретности существования... Это прежде всего анжамбеман. Поскольку бытие дискретно, бытие прерывно, бытие бессмысленно, постольку текст бессмыслен, текст — это порядок для Бродского. Порядок, который преодолевает хаос жизни с его бродновским движением ситуаций, т. е. этот прием имеет у Бродского метафизическое значение»<sup>1</sup>.

А Л. Баткин добавляет: «Анжамбеманность в качестве сквозного приема, кажется, усиливает ожидание... некоторым образом завершенного смыслового целого, в масштабе не строки и часто даже не строфы, а ВСЕГО стихотворения»<sup>2</sup>.

Отличие от поэтов барокко, собственно поэтика, «этнос формы» в художественном мире Бродского становится если не единственной, то важнейшей формой выражения «космографического импульса» (термин П. Борнхофен) — воли к порядку, гармонии, преодолению пустот, тупиков и разрывов бытия. Глубоко прав Чеслав Милош, подчеркивающий, что «для него <Бродского> язык — конфронтация с миром»<sup>3</sup>. Да и сам поэт знает, что «скрип пера/ в тишине по бумаге — бесстрашие в миниатюре». «Не слова, а именно текст, типографский или рукописный, образ заполненной страницы становится <у Бродского>, с одной стороны, эквивалентом мира, а с другой — началом, противоположным смерти»<sup>4</sup>, — считают М. Ю. и Ю. М. Лотманы.

Но Бродский, выстроивший в своей поэзии образ мира, основанного на смерти, утратах, на онтологической пустоте, не верит в способность поэта «глаголом жечь сердца людей» и с опаской относится к любым проектам мировой гармонии, в том числе и поэтическим. Как уже отмечалось, поэтическое слово в его стихах рождено пустотой и обращено к пустоте. Как оно может противостоять «глухонемой вселенной»?

В 1963 году Бродский пишет один из своих «Памятников», начинающийся со строк, полемически противопоставленных классической версии поэтического бессмертия:

<sup>1</sup> Бродский глазами современников. — С. 176.

<sup>2</sup> Баткин Л. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. — М., 1997. — С. 53. Весьма показательно и утверждение С. Гандлевского, говорящего о ритмике Бродского: «уникальная ритмика; грандиозное изобретение, позволяющее и шедеврам, и стихотворениям на холостом ходу производить в читателе одинаковую, почти физическую вибрацию. При такой инерционной мощи стиха... <...> величественная значительность интонации обеспечивает сама собой» (Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. — С. 117, 118).

<sup>3</sup> Бродский глазами современников. — С. 319.

<sup>4</sup> Лотман М. Ю. и Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой. — С. 744.

Мои слова, я думаю, умрут,  
и время улыбнется, торжествуя,  
сопроводив мой безотрадный труд  
в соседнюю природу неживую.

Но завершает это стихотворение не менее гордая, чем пушкинская, декларация Бродского «о назначении поэта»:

Поэта долг — пытаться единить  
края разрыва меж душой и телом.  
Талант — игла. И только голос — нить.  
И только смерть всему шитью — пределом.

*Образ шитья, иглы и нити* возникает еще раньше, в том же 1963 году, в монументальной образности «*Большой элегии Джону Донну*». В этой элегии голос души умершего поэта, плачущей во мраке, «тонок, впрямь игла./ А нити нет... И так он одиноко/ плывет в снегу. Повсюду холод, мгла.../ Сшивая ночь с рассветом». Затем, обращаясь к поэту, душа говорит о своем желании «сшить свою плоть, сшить разлуку» — читай смерть. Но и когда монолог души прекращается, чудесное шитье не останавливается:

Сейчас — лежит под покрывалом белым,  
покуда сшито снегом, сшито сном  
пространство меж душой и спящим телом...

<...>

ведь если можно с кем-то жизнь делить,  
то кто же с нами нашу смерть разделит?  
Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет, рвет.  
Со всех концов. Уйдет. Вернется снова.  
Еще рывок! И только небосвод  
во мраке иногда берет иглу портного.

Небосвод на мгновение подхватывает иглу портного у поэта, снег повторяет движения нити — поэтического голоса. Это один уровень разворачивания «швейной» метафоры. А на другом уровне — связь между Джоном Донном и самим Бродским, не прямой, но внятный ответ на вопрос: «кто же с нами нашу смерть разделит?» Разделить смерть поэта может только другой поэт, пустой отделенный столетиями (как напишет Бродский много лет спустя: «повторимо всего лишь/ слово: словом другим»). Слова «сшито сном» отсылают к началу элегии самого Бродского («Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг»), ретроспективно превращая двухстраничный перечень уснувших предметов, казалось бы, не имеющих друг к другу прямого отношения, в метафору всеобщей связи в мироздании, установленной исключительно силой ритма, энергией стиха, мелодикой повторов. Установление этой связи, штопка непрерывно рвущейся ткани бытия — вот миссия поэта, вот предел поэтического бессмертия, по Бродскому. Этот художествен-

но-философский ряд сохраняется и во многих его более поздних стихах.

Так, в стихотворении «**Дождь в августе**» (1988) сначала возникает образ шитья: «Не иголка, не нитка, но нечто бесспорно швейное/ фирмы Зингер почти...», затем, как и в «Большой элегии», появляется мотив дождя, но в этом стихотворении дождь прямо сравнивается с литературным трудом: «Дождь! Двигатель близорукости,/ летописец вне кельи, жадный до пищи постной./ испещряющий суглинок, точно перо без рукописи./ клинописцы и оспой». И как результат этой штопки пустоты возникает в памяти детальная, оживающая на глазах картина из давно стертого небытием прошлого: «Повернуться спиной к окну и увидеть шинель с погонами/ на коричневой вешалке, чернубурку на спине кресла,/ бахрому желтой скатерти, что, совладав с законами/ тяготенья, воскресла...»

Вообще *образ дождя* у Бродского, как правило, хранит в себе семантику иглы, нити, связи («На суровую нитку пространство впрок зашивает дождем»). То же самое и снег, но со снегом связаны два дополнительных смысла — свет: «Сухая сгущенная форма света — снег»; и смерть: «вьется снег, как небесных обитателей прах». Мотив снега, с одной стороны, устанавливает зависимость между родившейся связью внутри пустоты и светом, возникающим из тьмы (так было и в «Большой элегии» — ряд, начатый иглой, продолженный дождем, сном и снегом, завершился звездой: «Того гляди и выглянет из туч/ звезда, что столько лет твой мир хранила»). С другой стороны, мотив снега придает отчетливо трагическую окраску работе поэта, на живую нитку рифм, ритмов, метафор сшивающего пустоты мироздания. Сшивать поэт может лишь *собой*, нитка действительно — *живая*.

Ярче всего этот поворот темы связи раскрывается в «**Осеннем крике ястреба**» (1975). Ястреб, взмывающий вверх на восходящих потоках воздуха, в пустоту и в свободу, уходит так высоко, что «воздух выталкивает его назад» — «и тогда он кричит». Именно этот крик свободы и отчаяния и становится метафорой поэзии:

Пронзительный резкий крик  
страшней, кошмарнее ре-диза  
алмаза, режущего стекло  
пересекает небо. И мир на миг  
как бы вздрагивает от пореза.

Крик ястреба подчеркнуто антиэстетичен — он должен пронзить насквозь все мироздание, пронзить не гармонией, а болью, какофонией («механический, нестерпимый звук, звук стали, впившейся в алюминий»), звуком хаоса («похожий на визг эрнний»). Но результатом этого крика становится превращение погибшего ястреба в снег, соединяющий землю и небо, снег, несущий свет,



«как разбивающаяся посуда, как фамильный хрусталь», снег, состоящий из знаков языка («многоточия, скобки, звенья») и осколков живого тела («колоски, волоски — бывший привольный узор пера»). В снег, т. е. в связь, то есть — в поэзию.

Такая интерпретация темы связи порождает в поэзии Бродского особую философскую стратегию преодоления пустоты и мрака. Это — наполнение пустоты собой, своим голосом, словом, криком.

Примером этой стратегии может послужить стихотворение «Назидание» (1987), в котором поэтический принцип переведен в экзистенциальный план. Нарочито прозаизированное описание способов самосохранения в азиатской пустыне явственно вырастает в философскую метафору взаимоотношений личности с враждебным и агрессивным миром, или иначе, с хаотичностью мироустройства. Вообще у Бродского мотив Азии нередко возникает, как концентрация пустоты, боли, абсурда, смерти: «боль близорука, и смерть расплывчата, как очертания Азии». Или в «Горбунове и Горчакове» (1968): «вокруг — пустыня... Азия... взгляните:/ ползут пески татарскою ордой,/ пылает солнце... как его? ...в зените./ Он окружен враждебной средой...» Понятно, почему человек в «Назидании» находится под постоянной угрозой смерти, одолевает пространство, лишённое ориентиров, где на каждом шагу его может ожидать опасность. Практические советы («прячь деньги в воротнике...») здесь сочетаются с предупреждениями об угрозе, исходящей от абсолютно всего: чужого дома, «широкой скулы, включая луну, рябой/ кожи щеки», демонов, которые в «пустыне терзают путника». В этой картине мира господствует случай, и «никто никогда ничего не знает наверняка»: «шаг в сторону — и кранты». Пустыня в то же время становится конкретнейшей материализацией метафизической пустоты как важнейшего философского мотива у Бродского. В этой конкретной и метафизической пустыне у человека фактически нет надежды на спасение:

И вообще  
само перемещенье пера вдоль по бумаге есть  
увеличенье разрыва с теми, с кем больше сесть  
или лечь не удастся, с кем — вопреки письму — ты уже не увидишься.  
Все равно, почему.

Утрата абсолютна, и «Назидание» учит не тому, как спастись, а тому, как жить со знанием беззащитности перед пустотой, со знанием неизбежности утраты и распада. В стихотворении, параллельно с предупреждениями о неизбежности поражения человека в пустыне, о необходимости отказаться от лица («Старайся не выделяться — в профиль, анфас; порой/ просто не мой лица»), звучат назидания иного рода.

О том, что, сознавая относительность своего положения в мире и неумолимость пустоты, человек может, вопреки всему, обрести свободу:

Лежа в горах — стоишь,  
стоя — лежишь, доказывая, что лишь,  
падая, ты независим. Так побеждают страх,  
головокружение над пропастью, либо восторг в горах.

О том, как, несмотря на хаос, сохранять верность избранному пути:

Остановившись в пустыне, складывая из камней  
стрелу, чтоб, внезапно проснувшись, тотчас узнать по ней,  
в каком направлении двигаться.

О том, как сохранять дистанцию от неизбежно губительно будущего (смерти), о том, как сопротивляться распаду, заложенному в ходе времени:

#### Жизнь

в сущности, есть расстояние — между сегодня и  
завтра, иначе — будущим. И убыстрять свои  
шаги стоит, только ежели кто гонится по тропе  
сзади: убийца, грабитель, прошлое, и т. п.

О том, как в зыбкой реальности, своими руками создавать островок гарантированной прочности:

Переплывая на ту  
сторону только на сбитом тобою самим плоту.

Так, исподволь, подготавливается парадоксальное итоговое написание, на первый взгляд противоречащее всему предыдущему:

когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,  
помни: пространство, которому, кажется ничего  
не нужно, на самом деле нуждается сильно во  
взгляде со стороны, в критерии пустоты.  
И сослужить эту службу способен только ты.

По Бродскому, человек, знающий о том, что мир лишен объективного смысла, что главное содержание бытия — пустота, способен *сопротивляться мироустройству*, наполняя пустоту своими, казалось бы, тщетными, но непрерывными усилиями по устроению зон прочности, смысла и независимости посреди зыбкого хаоса. На самом деле, эти усилия не тщетны: благодаря им человек *отличается* от вакуума бытия («взгляд со стороны»). Только, споря с пустотой без малейшей надежды на победу, человек выполняет свою духовную миссию («Сослужить эту службу способен только ты...»): живет, а не умирает всю жизнь. Более того, становясь «критерием пустоты», человек тем самым обретает па-

радоксальную *ответственность* за все мироустройство, становится причастным ему — и тем самым максимально возможным образом реализует свою свободу.

В одной из последних публикаций, подготовленных самим Бродским (Новый мир. — 1996. — № 5), поэт сформулировал эту мысль с максимальной метафизической масштабностью:

Истина состоит в том, что истины  
не существует. Это не освобождает  
от ответственности, но ровно наоборот  
этика — тот же вакуум, заполняемый человеческим  
поведением, практически постоянно;  
тот же, если угодно, космос.  
И боги любят добро и зло не за его глаза,  
но потому что, не будь добра, они бы не существовали.  
И они в свою очередь заполняют вакуум.

(Выступление в Сорбонне, 1989)

Эта этическая концепция противоположна и традиционалистской вере в заданность объективных, Божественных, критериев истины и добра, и модернистской апологии релятивистской свободы. *Бродский возлагает ответственность за наполнение пустоты на человека* — и боги возникают как материализация этой ответственности. Эта философская линия в поэзии Бродского безусловно сближает его эстетику с эстетикой и философией ностреализма. Хотя безусловно в ней прочитывается и связь с экзистенциалистской философией и с модернистской мифологией художника, с героической безнадежностью в одиночку сражающегося с хаосом мироздания.

Парадоксальное, «наоборотное», выражение этой поэтической стратегии возникает в тех текстах Бродского, в которых он добивается предельной концентрации пустоты, бессмысленности, абсурда: доведенные до степени гротеска, эти метафизические стихии начинают разрушать и опровергать самих себя, порождая в последнем итоге нечто противоположное. Не наполнение пустоты, а поглощение тьмы выдвигается здесь на первый план в качестве первостепенной экзистенциальной и поэтической задачи:

как звезда через тыщу лет,  
ненужная никому,  
что не так источает свет,  
как поглощает тьму.

В качестве примера этой стратегии могут быть названы такие поэмы Бродского, как «Шествие» (1961), «Речь о пролитом молоке» (1967), «Горбунов и Горчаков» (1968), «Представление» (1986), и ряд других текстов, включая и пьесу «Мрамор» (1984).

Если принцип «наполнения пустот» явственно сближается с постреализмом, то путь «поглощения тьмы» безусловно родствен постмодернизму. Но у Бродского противоположность этих тенденций «снята»: оба пути подчинены построению связей между фрагментами пустоты, и оба служат магическому превращению непроглядной тьмы в звезду, пустоты — в воздух и твердь, а холодной пустыни в колыбель Христа. *Эстетика Бродского оказывается не столько математической суммой модерна, постмодерна и традиционализма, сколько интегрированием всех этих художественных систем, извлечением общего для них всех художественного и философского корня.* Этот интеграл или «корень», с одной стороны, обнаружил глубинную близость с эстетикой барокко; а с другой — доказал свою жизнеспособность тем, насколько органично он принял «привитые» Бродским ростки античности, метафизической традиции, англоязычной поэзии XX века (Элиот, Оден, Фрост), почти футуристической языковой свободы, обэриутского абсурдизма и многого другого. Бродского принято считать завершителем XX века, однако проделанный им эстетический эксперимент создал живую и плодотворную почву, образующую общую основу для нового разнообразия литературы в следующем веке.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Весь представленный в настоящем пособии анализ литературного процесса, протекавшего в русской литературе в течение второй половины XX века, его основных тенденций и наиболее значительных свершений, убеждает в том, что 1950—1990-е годы представляют собой *относительно завершённый цикл художественного развития*. При необычайном многообразии творческих исканий, при всей сложности художественного развития: с порывами и прорывами, торможениями и откатами — в литературном процессе этого времени вполне определено просматриваются несколько стержневых тенденций, которые определили своеобразие литературы второй половины XX века и придали ей целостность *историко-литературного этапа*.

это расширяющийся кризис соцреалистического эстетического сознания и в связи с этим поиски путей трансформации направления социалистического реализма;

это возрождение модернистских (неклассических) тенденций и их развитие, в том числе формирование постмодернизма;

это восстановление авторитета классического реализма и поиски новых художественных ресурсов внутри этой традиции;

это оживление процесса взаимодействия классических и неклассических художественных систем и вызревание постреализма как литературного направления.

В определенной мере именно современный этап может быть рассмотрен как подведение итогов всего XX века, вобравшего в себя художественные озарения Серебряного века, эксперименты модернизма и авангарда 1910—1920-х годов, апофеоз соцреализма в 1930-е и его саморазрушение в последующие десятилетия, и отмеченного началом формирования на основе этого великого и трагического опыта новых художественных тенденций, характеризующихся напряженными поисками таких ценностных ориентиров и творческих методов, которые бы открывали выход из затяжного духовного кризиса, переживаемого Россией в течение

всего столетия. Сейчас, когда календарный XX век уже завершен, можно попытаться (пусть в самом первом приближении) представить литературный процесс, протекавший в эти сто лет в координатах Большого времени.

## 1

Совершенно ясно, что начавшийся в последние десятилетия XIX века новый виток художественной спирали обернулся крупным историко-литературным циклом, а именно — *целой эпохой*. Причем эпохой особого — *переходного типа*. Эту гипотезу могут подтвердить сопоставления с XVII веком — ближайшей по времени переходной эпохой (между Возрождением и Новым временем). Тогда возникло барокко как особый тип культуры... Типологическое сходство между модернизмом/постмодернизмом и барокко несомненно<sup>1</sup>.

Но барокко не заполнило собою всю художественную культуру XVII века, рядом с ним существовали другие парадигмы, которые строились на мирообразе Космоса, — и прежде всего классицизм, который, как известно, в отличие от барокко, укрепился со временем и надолго стал господствующим направлением следующей культурной эпохи (Нового Времени, или *modernity*). Именно такую конфигурацию западноевропейского литературного процесса в XVII веке обнаруживает Ю. Б. Виппер. Он отмечает, что в эту эпоху «параллельно (пусть и с чередованием определенных периодов взлетов и спадов) развиваются классицизм и различные, иногда по своей идейной ориентации весьма далекие друг от друга разновидности барочной литературы: с одной стороны, та,

---

<sup>1</sup> Вот какие характерные черты выделяет в культуре барокко, а точнее — в его наиболее ярком, испанском, варианте, современный исследователь: с одной стороны, восприятие действительности как безумного, перевернутого (вывернутого наизнанку) мира, запутанного лабиринта, где человек остро ощущает свою незащищенность, отсюда обостренный интерес к теме смерти; а с другой стороны — «барокко было одновременно эпохой празднества и роскоши» (Р. 155), крайняя поляризация смеха и слез (Р. 156). — *Maravall J. A. Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure.* — Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1986. Автор другой современной работы доказывает, что в основе барочного художественного сознания лежит образ Хаоса (См.: *Bornhofen P. L. Cosmography and Chaography. Baroque to Neobaroque. A Study of Poetics and Cultural Logic.* — A Diss... Univ. of Wisconsin — Madison, 1995).

Примечательно, что в самом начале Серебряного века многие отмечали некое сходство начавшихся художественных тенденций с барокко. Не случайно в эти годы резко возрос интерес к самой эпохе барокко. Появились солидные исследования, которые приобрели большой научный авторитет. См.: *Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.* (Перевод: Bern; München, 1969); *Welflin G. Renaissance und Baroque* (1888). (Перевод в России — 1913 г.) В современном отечественном искусствознании намечается возрождение интереса к связям между XX веком и эпохой барокко. Об этом свидетельствуют некоторые публикации: *Смирнов И. П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века.* — Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979.

которая получила наименование прециозной, а с другой — так называемая “литература вольномыслия” (в ней временами находят выражение еще весьма незрелые, пародийно и натуралистически ограниченные, но все же самобытно реалистические по своей природе тенденции). При этом каждое из этих самостоятельных литературных течений (что является принципиально важным компонентом направления как такового) обладает своей эстетической программой, своей литературной критикой (пусть она еще не сформировалась как самостоятельная отрасль словесности) и своими организационными центрами»<sup>1</sup>. И далее Ю. Б. Виппер уточняет характер сосуществования разных художественных систем в литературе XVII века: «Вместе с тем, — предупреждает ученый, — не следует думать, что взаимодействие отдельных направлений сводится обязательно к их борьбе; взаимодействие это зачастую принимает и иные, более сложные формы. <...> Сложное сочетание барочных и классицистических тенденций вообще одно из примечательных проявлений национальной специфики литературного развития Франции в этот период. Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения» (308).

О неотрывности «барочного» типа культуры от классических парадигм, о вторичности «барочности» по отношению к классическим художественным системам говорить можно достаточно уверенно. А это значит, что *в переходные эпохи «хаографический» тип культуры и «космографический» тип культуры* (термины П. Борнхофен) образуют некую биполярную метаструктуру, прочно связанную отношениями зеркального взаимоотталкивания, взаимоприятия и взаимопроникновения. И именно эта биполярная метаструктура и процессы, в ней протекающие, определяют внутреннюю логику художественного развития в переходную эпоху.

А если судить по опыту все того же XVII века, то переходная эпоха завершается угасанием культуры барочного типа и утверждением новой художественной парадигмы классического типа, утверждением надолго, и без равных соперников.

Можно ли экстраполировать эти положения на культурную ситуацию в XX веке? Несомненно, можно. Но — с весьма существенными коррективами. Прежде всего, кризис в XX веке значительно острее и отчаяннее, чем в XVII, когда барокко родилось и

---

<sup>1</sup> Виппер Ю. Б. О некоторых теоретических проблемах истории литературы. В кн.: Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: О западноевропейских литературах XVI—первой половины XIX века. — М., 1990. — С. 307.

Тенденции, отмеченные Ю. Б. Виппером в западноевропейских литературах, носили, судя по всему, общетипологический характер. Об этом свидетельствуют некоторые исследования. См., например: Софронова Л. А. Сосуществование барокко и классицизма в Польше и России XVIII в. // Текст — культура — семиотика нарратива: Труды по знаковым системам. — Тарту, 1989. — Т. XXIII.

впервые структурно оформилось в виде литературных направлений. Барокко со всем своим скепсисом все-таки оставалось под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неуграченной верой в наличие высших трансцендентальных сил и их волю. XX век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставив осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии.

Метания из крайности в крайность со всеми происходящими при этом разрывами и разрушениями есть принцип внутреннего развития в переходные эпохи. Но в масштабах Большой Истории переходные эпохи относительно недолги, им принадлежит роль «мостов» между огромными культурными эрами, роль соединительной ткани на месте глубочайших ментальных разрывов.

## 2

Есть определенные основания полагать, что *переходная литературная эпоха, которая в России началась в 90-е годы XIX века, в 90-е годы XX века приходит к своему завершению*. Один из первых симптомов завершения эпохи — это некое возвращение к началу.

Первый знак — возвращение к «вечным темам».

«Какие-то вечные темы», — отмахнулся было один из персонажей последнего новеллистического цикла Юрия Трифонова «Опрокинутый дом» (1980). Но сам Трифонов не отмахнулся. Не отмахнулась и вся российская словесность 1970—1990-х годов. «Деревенская проза» и «тихая лирика», Юрий Домбровский, Василий Шукшин, Александр Вампилов, плеяда «старых» поэтов-неоакмеистов (А. Тарковский, Д. Самойлов, С. Липкин). Критики заговорили о «метафизических» мотивах, о философичности, об экзистенциальном пафосе в писаниях молодых авторов. Строго говоря, Вечность всегда присутствует в художественном образе мира любого периода — это его неизбежный горизонт. Но о «вечных темах» заговаривают лишь тогда, когда Вечность переходит с линии горизонта на передний план, становится Временем и Местом судьбы литературного героя, овнешняется в конкретном хронотопе — в пейзаже, в подробностях и деталях предметного мира произведения, пульсирует в сюжете, а главное — диктует логику развития конфликта и динамику характеров.

Нечто подобное происходило и сто лет назад. Один из самых добросовестных летописцев Серебряного века П. С. Коган в третьем томе своих «Очерков по истории русской литературы», названном «Современники», писал в связи с творчеством Бунина: «Бунин в наши дни, быть может, единственный хранитель “вечной” поэтической традиции. Эта “вечность” в его поэзии имеет тот ясный облик, который затуманила вычурная поэзия крайнего модернизма. В мире и в истории нет ничего вечного. Человеческие общества меняются, а вместе с этим меняются чувства, понятия



и настроения. <...> Меняются общества и общественные организации, но сходны, повторяются и поэтому в известном смысле “вечны” личные драмы, сопровождающие эти смены, сходны муки тех, кому выпадает на долю стать жертвами переходов и духовных междуцарствий. <...> Они родили этот порыв к небу. <...> Им нужна поэзия, рожденная меланхолической думой и одиноким созерцанием поколений, отмечавших своими муками всякий новый шаг истории. Надземная поэзия это поэзия переходных эпох. И она “вечна”, потому что эпохи различны, а переходы одинаковы. Человеческие общества несходны, но драмы, через которые проходит процесс их образования, сходны»<sup>1</sup>.

Так начинался XX век — новая переходная эпоха.

В конце XX века, как и в конце XIX, опять обнаружилось, что спор между разными социальными доктринами (концепциями) нельзя разрешить, оставаясь *внутри* социальных масштабов, опираясь только на социальные координаты. И вновь на границах переходной эпохи выступили «вечные темы» — как напоминание о главном, о верховных критериях жизни, по отношению к которым социальные парадигмы есть не более чем часть, а то и частность. Возвращение к «вечному» означало, в сущности, возвращение к человеческому измерению — в свете вечности существование и бытие человека, его судьба, его духовный мир выступают «ценностным центром» искусства<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Коган Л. Очерки по истории русской литературы. — 2-е изд. — М., 1912. — Т. III. Современники. — С. 118, 119.

<sup>2</sup> Как в начале, так и в конце XX века такое воззрение не только интуитивно выражается в актуализации «вечных тем» в искусстве, но и достаточно внятно осознается теоретической мыслью. В качестве примера можно привести два суждения. Первое высказано в самом начале Серебряного века: «Перелом, происшедший в душе интеллигента, состоит в том, что тирания политики кончилась. До сих пор общепризнан был один путь хорошей жизни — жить для народа, для общества... <...> Теперь принудительная монополия общественности свергнута... <...> Не изменением общественных форм можно поднять жизнь на высшую ступень, а единственно правильным устройством каждого отдельного духа. <...> А первое, самое коренное условие и такой жизни, и такой деятельности есть самосознание» (*Гершензон М.* Исторические записки. — М., 1910. — С. 180—182, 185).

Другое суждение высказано современным критиком — Ириной Роднянской. Оспаривая опасения А. Гениса насчет того, что человечество перейдет к бездуховному, «накожному бытию», ибо в перспективе произойдет «перетекание истории в биологию», история займется не устройством жизни, а жизнью как таковой — рождением, размножением, смертью, Роднянская делает из этой перспективы совершенно противоположные выводы: «Ан нет, совсем наоборот. То, что для амебы биология, для человека — таинственнейшая и глубочайшая глубь, тугой узел, каким душа связана с телом. Последствия выхода этих сил на историческую сцену непредсказуемы и грандиозны. Если такое совершается, значит, человечество на практике, а не только в творениях отдельных философских умов выпрастывается из пут социоцентризма, когда личность понималась как точка пересечения общественных отношений. Такой взгляд (марксистский, но не только) действительно скользил лишь по коже человеческой особи или даже по ее одежке» (*Роднянская И.* NB на

Следующий симптом конца литературной эпохи — завершение ряда художественных траекторий, которые зародились в начале века и протекали в течение всего литературного столетия. Так, в печальные дни прощания с Иосифом Бродским Евгений Рейн говорил: «Для меня смерть Бродского — это конец прекрасной эпохи, конец литературного цикла, который продолжался 30 лет — со дня смерти Анны Ахматовой». На самом же деле Бродский, чья поэтическая юность прошла «под крылом» Анны Ахматовой, не только впитал в себя сохранные ею творческие интенции начала века — прежде всего акмеизма<sup>1</sup>, но и наиболее последовательно развивал их, создавая к концу века новую поэтическую парадигму, в которой человек, плотно сращенный со своим временем, преодолевает его власть, самоопределяясь в координатах Вечности, вступая в трагедийный диалог с Небытием.

Уход Булата Окуджавы в июне 1997 года тоже был воспринят как завершение еще одной художественной линии. «Тринадцатого июня я сразу от нескольких услышал: “Закончилась эпоха”», — писал в эти дни в «Литературной газете» Ст. Рассадин. Поэзия Окуджавы своими корнями тоже уходит в долговременную тенденцию — одну из тех, что оказалась едва ли не наиболее значительной и плодотворной среди родившихся в годы революции и гражданской войны — тенденцию интимно-романтическую, лелеявшую идеалы доброты и человечности. Ей Окуджава придал новую жизнь в период «оттепели» и «застоя» — освободил от социальной узости и расширил ее общечеловеческий горизонт.

Завершение отмеченных творческих линий не стало обрывом нитей, а, наоборот, обернулось утверждением на их основе новых, сильных художественных тенденций. В данном случае речь идет о явлениях, получивших наименование «постреализма» и «нового сентиментализма». (О них шла речь на страницах нашего пособия.)

Крайне существенно, что оба явления представляют собой *первичные художественные системы*. Напомним, что в основе дихотомии нервичных/вторичных стилей (в современном литературоведении обоснованной Д. С. Лихачевым и подробно разработанной

---

полях благодетельного абсурда // Новый мир. — 1992. — № 8. — С. 226). Как видим, совпадение позиций поразительно. Разница лишь в стилистике: то, что Гершензон называл «принудительной монополией общественности», «тиранией гражданственности» (183), у Роднянской названо «путами социоцентризма»; то, что Гершензон называл «процессом сосредоточения личности в себе самой», у Роднянской облечено в метафору — «таинственнейшая и глубочайшая глубь, тугой узел, каким душа связана с телом».

<sup>1</sup> Не случайно Нобелевскую лекцию Бродский начал с упоминания своих поэтических учителей — и все они оказались представителями «неоклассического» направления в модернизме: Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Роберт Фрост, Анна Ахматова, Уистен Оден (*Бродский И. А. Собр. соч.: В 3 т. — Т. 1. — С. 5*).

И. Р. Деринг и И. П. Смирновым) лежат диаметрально противоположные решения вопроса об отношениях между художественным миром и внетекстовой, фактической, исторической и т. д. реальностью: «все “вторичные” художественные системы (“стили”) отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т. е. сообщают ей черты текста... тогда как все “первичные” художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым»<sup>1</sup>.

Действительно, во всех переходных эпохах после энергичного наступления вторичных художественных систем приходило время формирования и утверждения в качестве доминанты литературного процесса новой первичной художественной системы, вновь моделирующей мир как Космос: это означало, что пора всеобщего ментального кризиса кончается созданием новой культурной парадигмы, которая предлагает новые объяснения мироустройству, создает новую мифологию миропорядка.

Следовательно, у нас есть определенные основания ожидать в начале третьего тысячелетия наступления начала новой культурной эры, которая предложит новую идею Космоса — возможно, из тех, которые забрезжили на исходе XX века.

Какой будет эта новая концепция Космоса? Будет ли это возвращение к уже известным моделям — реализму, сентиментализму, классицизму, оснащенным приставкой «нео»? Не приведет ли возвращение к Космосу к новому нормативизму и диктату культурного этикета (угадываемому, например, в американской «политической корректности» или в постсоветской эстетике «новых русских»)? Не создаст ли это почву для нового застоя, связанного с сознательным отказом от художественного экспериментирования? Или это будет Космос, знающий о своей хрупкости, необъективности и условности (уроки постмодернистской эры не могут пройти зря), Космос, знающий о своей хрупкости, необъективности и условности (уроки постмодернистской эры не могут пройти зря); Космос, не забывающий о соседстве с хаосом, не отделяющий себя от хаоса и ведущий с ним не прекращающийся ни на секунду философский диалог?

Нам кажется наиболее перспективным последний вариант. Но, как известно, литература чаще всего избегает намеченных критиками путей: «Ей закажут Индию, а она откроет Америку» (Тынянов).

---

<sup>1</sup> Деринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: Диахронический подход // Russian Literature. Vol. VIII. — № 1. — P. 1, 2.

## Рекомендуемая литература

- Громова М. И.* Современная русская драматургия. — М., 1999.
- Иванова Н. Б.* Точка зрения: О прозе последних лет. — М., 1988.
- История русской литературы XX века (20—90-е годы): Основные имена / Отв. ред. С. И. Кормилов. — М., 1998.
- Кулаков Вл.* Поэзия как факт: Статьи о стихах. — М., 1999.
- Немзер А. С.* Литературное сегодня: О русской прозе: 1990-е. — М., 1998.
- Нефагина Г. Л.* Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. — Минск, 1998.
- Роднянская И. Б.* Литературное семилетие. — М., 1995.
- Русская литература XX века: В 2 т. — Т. 2 (1940—1990-е) / Под ред. Л. П. Кременцов. — М., 2002.
- Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000.
- Русская проза конца XX века / Сост. и вступ. статья С. И. Тиминой. — М., 2002.
- Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. — М., 1999.
- Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России: Литература и теория. — М., 2000.

## Предметно-именной указатель

- Абрамов Ф. 17—20, 63, 65, 203  
абсурдизм 274, 489, 610—612, 667  
авангард 288, 379, 425, 429, 523, 596, 642, 644, 668  
автобиографизм 593, 599  
Агеев А. 271, 627  
Адамович А. 118, 192, 195—198, 418  
Адмони В. 8  
Айзенберг М. 429, 439, 451, 590  
Айтматов Ч. 13, 30, 36, 39—42, 44, 45, 203, 417, 516, 522, 524  
    «Белый пароход» 44  
    «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») 39, 40, 44  
    «Плаха» 39, 41—45, 146, 522  
    «Прошай, Гульсары!» 39  
    «Ранние журавли» 44, 203  
Аксенов В. 11, 137—139, 148, 150, 151, 153—155, 157—161, 383, 415, 419, 424, 478, 480, 508, 522  
    «Затоваренная бочкотара» 151, 153, 159, 288  
    «Звездный билет» 160, 480  
    «Коллеги» 160, 480  
    «Московская сага» 161, 522  
    «Ожог» 157—159, 415  
    «Остров Крым» 159, 160, 415, 478  
    «Победа» 148—150  
    «Поиски жанра» 150, 154—157  
Акулов И. 17, 23—25  
Алексеев М. 23, 25  
Алешковский П. 137, 522  
Алешковский Ю. 137—139, 162—167, 176, 415, 478, 516, 562, 571  
    аллегория 161, 165, 190, 194, 389, 468, 476  
Амирэджоби Ч. 13, 203  
андеграунд (литературный) 391, 419, 420, 425, 596, 598, 631, 638—640  
Анненский И. 297, 320, 327, 646  
Аннинский Л. 203, 412, 416, 533, 534, 629  
Антонов С. 522  
Арбузов А. 272  
Арро В. 200, 272, 283  
Архангельский А. 162, 446, 637  
Астафьев В. 13, 63, 81, 84, 97—109, 112—134, 191, 219, 417, 524, 560, 610  
    «Жизнь прожить» 113, 115, 117, 131  
    «Звездопад» 98, 120  
    «Пастух и пастушка» 99, 119, 120, 122, 123, 125  
    «Печальный детектив» 113, 116—119, 133, 560  
    «Последний поклон» 98—108  
    «Прокляты и убиты» 119, 125, 130, 131, 133  
    «Царь-рыба» 99, 108, 109, 112, 113  
    «Ясным ли днем» 99

Ахмадулина Б. 297, 314—320, 626

Ахматова А. 140, 297—299, 319, 414, 498, 499, 584—586, 588, 642, 673

Бабель И. 259, 585

Багрицкий Э. 311, 347

Байтов Н. 423

Бакин Д. 590

Бакланов Г. 120, 200, 260, 522  
барокко, барочность 201, 202, 423, 455, 457, 465, 644, 645, 650, 659—661, 669, 670

Барт Р. 482, 645

Бартон Джонсон Д. 402

Басинский П. 522, 529, 583, 635

Баткин Л. 661

Бахтин М. 19, 133, 135, 138, 162, 164, 167, 255, 276, 299, 378, 390, 391, 394, 401, 439, 501, 564, 585, 588, 622, 623

Безродный М. 424

Бек А. 414, 417

Бек Т. 233

Беккет С. 274, 511, 611, 612

Белая Г. 64, 412

Белов В. 23—25, 63—68, 71—73, 81—83, 191, 220, 221, 417, 418  
«Все впереди» 73, 83, 417  
«Кануны» 23, 25

«Лад» 73, 82, 83, 113

«Плотницкие рассказы» 64—72

«Привычное дело» 64, 72, 73

Белый А. 135

Беляускас А. 13

Бераха Л. 171

Бетеа Д. 646, 656

Битов А. 162, 200, 202, 205, 375, 376, 380—382, 384, 385, 387—391, 394, 402—404, 406, 410, 415, 419, 422, 424, 474, 502, 626

Блаженный В. 590

Блок А. 49, 326, 327, 392, 519

Бобышев Д. 297

Богомолов В. 192, 200, 533, 537

Бодрийяр Ж. 376, 377, 383, 390

Бокарев Г. 15

Бондарев Ю. 27, 120, 260, 283

Борнхофен П. 646, 661, 670

Борхес Х. Л. 193, 376, 381

Бочаров А. 192, 412, 416

Бочаров С. 564

Брежнев Л. 22, 409, 488

Брект Б. 135

бриколаж 450

Бродский И. 7, 8, 297, 320, 376, 415, 420, 422, 424, 425, 449, 454, 501, 570, 572, 599, 641—654, 656—667, 673

Буйда Ю. 478, 590, 595

Булатов Э. 427, 428, 490

Булгаков М. 135, 207, 347, 414, 521, 527, 586, 587

Бунин И. 300, 333, 344—346, 372, 414, 585, 671

Быков В. 13, 116, 192, 199, 219, 260—272, 524

Вагинов К. 587

Вайль П. 158, 176, 599

Валеев Р. 31, 83

Валтон А. 13

Вампилов А. 13, 15, 192, 199, 200, 272—284, 286, 287, 574, 671

«Провинциальные анекдоты» 273, 278—280, 574

«Прошлым летом в Чулимске» 273—275, 283

«Прошение в июне» 273—277

«Старший сын» 275, 277, 278

«Утиная охота» 273—276, 280—283

Ванеева Л. 563

Василенко С. 563

Вахтин Б. 8, 599

Верников А. 590, 595

Ветемаа Э. 13, 192, 200

Виглорова Ф. 7

Виктук Р. 611

Вильямс Р. 524—527

Виппер Ю. 669, 670

Вишневецкая М. 565

Вишневский В. 426

Владимов Г. 193, 194, 415, 522, 533—542, 546—551, 555, 557—559

Вознесенский А. 315

- Войнович В. 136—139, 166—176, 178, 415, 478, 516, 522, 559  
 «Жизнь и приключения солдата  
 Ивана Чонкина» 167—173  
 «Иванькиада» 173, 174  
 «Москва 2042» 170, 175  
 «Шапка» 136, 173, 174  
 Володин А. 272  
 Волохов М. 515  
 Воробьев К. 120, 524  
 Вудворд Дж. 206, 214, 215  
 Вульф В. 525  
 Высоцкий В. 137—139, 143—147, 159, 319, 414, 448, 504  
 Габышев Л. 528, 560  
 Гаврилов А. 423  
 Гайсер-Шнитман С. 391, 393, 394  
 Галин А. 200, 272  
 Галич А. 137—143, 414  
 Галкин Ю. 38, 63  
 Галковский Д. 424, 593, 594  
 Гандельман В. 590  
 Гандлевский С. 427, 447, 531, 590, 593  
 Гареев З. 423  
 Гаспаров Б. 393  
 Гельман А. 15, 30, 36, 418  
 Генис А. 158, 176, 496, 499, 504, 507, 510, 599, 603, 685  
 герой 20, 21, 31, 32, 36—40, 42, 46, 55, 56, 59—62, 69, 78, 85—87, 91—94, 97, 99—101, 122, 143, 145—147, 150—152, 162, 165, 166, 176, 188, 200, 202, 214, 229—231, 244, 246, 254, 260—262, 271, 276, 277, 283, 294, 303, 310, 323, 329, 331, 339, 340, 343, 344, 346—348, 351, 353, 357, 359, 397, 408, 415, 436, 446, 464, 466, 491, 496, 503, 507, 508, 532, 544, 558, 565, 573, 578, 581, 595, 599, 603, 606, 609, 632, 634, 638, 646, 649, 652, 654  
 Гинзбург Лев 200—202  
 Гинзбург Л. Я. 202, 324  
 Гладилин А. 138, 233, 415  
 Гоготишвили Л. 564  
 Гончар О. 17, 531  
 Гордин Я. 643, 646, 650, 652  
 Горенштейн Ф. 415, 524, 527, 590—592, 594  
 Горин Г. 15, 192, 199  
 Горланова Н. 563  
 Горький М. 45, 105, 414  
 Гошило Х. 467, 563, 564  
 Гранин Д. 30, 35, 118, 192, 196, 417, 418, 522  
 Грекова И. 219  
 Григорьев О. 139  
 Гроссман В. 125, 208, 309, 414, 417, 418, 521, 527  
 «Все течет» 414, 417  
 «Жизнь и судьба» 125, 414, 521  
 гротеск 98, 135—139, 141, 143, 148, 161—163, 173, 175, 177, 190, 240, 498, 517, 633, 666  
 Губерман И. 137, 139  
 Гушанская Е. 283  
 Давыдов Ю. 205, 522  
 Даниэль Ю. (Николай Аржак) 7, 136, 138, 376, 414  
 Дворецкий И. 15  
 Дедков И. 65, 412  
 деконструкция 161, 374, 376, 379, 387, 389, 390, 425, 450, 474, 486, 490, 493, 494, 496, 497, 499, 509, 527, 561, 643  
 Дементьев А. Г. 10  
 Деринг И. Р. 674  
 Деррида Ж. 376, 387, 390, 475, 643  
 Джеймсон Ф. 376  
 Джойс Д. 11, 135, 380, 501, 525  
 диссиденты 157, 166, 218, 329, 376, 409, 513, 626  
 Дмитриев А. 590, 594  
 Довженко А. 17  
 Довлатов С. 415, 526, 593—595, 598—601, 604, 606—609  
 «Записные книжки» 604, 609  
 «Заповедник» 599, 603  
 «Зона» 598, 600, 604  
 «Иностранка» 599, 603  
 «Компромисс» 599

- «Наши» 598, 603, 604, 606, 608  
«Невидимая газета» 599, 603  
«Невидимая книга» 599
- Долгополов Л. 146  
Домбровский Ю. 192, 199, 204—215, 414, 524, 527, 671  
Достоевский Ф. 28, 117, 196, 198, 206, 266, 378, 484, 498, 501, 523—525, 531, 549, 585, 645  
Доценко В. 27, 528  
Драгомирецкая Н. 585  
Дрофенко С. 47  
Дружников Ю. 218  
Друк В. 426  
Друце И. 45  
Дудищев В. 23, 27, 414, 417, 522  
«Белые одежды» 27, 414, 417, 522  
Думбадзе Н. 13, 45, 192, 203
- Евдокимов Н. 200  
Евтушенко Е. 315, 383, 418, 522, 618  
Еременко А. 415, 424, 426, 427, 451, 452, 457, 459, 461—464, 466  
Ермаков О. 522, 528, 560, 595  
Ермолин Е. 583  
Ерофеев Вен. 147, 375, 376, 380, 391, 393—398, 401, 406, 408, 410, 415, 419, 422, 424, 425, 432, 500, 502, 510, 511, 514, 515, 571, 642  
«Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» 398, 510, 511, 515  
«Москва — Петушки» 147, 391, 410, 419, 424, 425, 432, 452, 483, 500, 513, 640  
Ерофеев Вик. 11, 381, 419, 420, 422, 424, 478, 481—483, 486  
Есаулов И. 128  
Есенин С. 47—49, 108, 151, 266, 347  
Ефимов И. 600  
Ефремов О. 14
- Жванецкий М. 137, 139, 166, 566  
Жданов И. 415, 424, 426, 427, 451—455, 457  
женская проза 560, 563
- Жигулин А. 47, 58—61  
Жолковский А. 148, 149
- Заболоцкий Н. 333  
Закруткин В. 99  
Залыгин С. 21, 23, 27—30, 36, 45, 203, 219  
Замятин Е. 175, 414, 472, 526, 584, 585, 587  
Захаров М. 611  
Зверев А. 141, 207  
Зиновьев А. 131, 139, 200—202, 415, 527  
«Знамя» 417, 420, 427, 502, 534  
Золотусский И. 64, 96, 412  
Зорин А. 72, 391, 425, 430, 435, 561  
Зошенко М. 140, 259, 324  
Зубова Л. 450  
Зульфикаров Т. 203
- Ибрагимбеков М. 38  
Иванов Ан. 15, 21  
Иванов Вяч. 586  
Иванова Н. 176, 178, 185, 521, 533, 549, 583  
Иванченко А. 424, 507, 560, 593, 595  
Изельман Р. 259  
Икрамов К. 175  
Ионеско Э. 274, 611, 612  
Иртеньев И. 426  
Искандер Ф. 137—139, 166, 176—178, 180—183, 185, 187, 188, 190, 205, 219, 415, 418, 478, 596, 610  
«Кролики и удавы» 188—190, 415  
Рассказы о Чике 177  
«Сандро из Чегема» 178, 414, 478  
«Созвездие Козлотура» 177  
Искренко Н. 426  
«исповедальная» проза 138, 148, 150, 599, 626, 627
- Кабакон А. 565, 567, 633  
Кабакон И. 214, 427, 428, 490



- Казак В. 511  
 Казаков В. 419  
 Казанцев А. 272  
 Калабрезе О. 424, 451  
 Каледин С. 560, 562, 563  
 Кальвино И. 376  
 Кальпиди В. 424, 426, 452, 457  
 Камю А. 199, 273  
 Капица П. 9  
 Карабчиевский Ю. 202, 218, 381  
 Кардин В. 533  
 карнавализация 162, 163, 166,  
 167, 391  
 Каррикер А. 402  
 Катаев В. 16, 333—342, 344—  
 353, 356—360, 362, 363, 365—375,  
 422  
     «Алмазный мой венец» 343,  
 347—349, 351  
     «Маленькая железная дверь в  
 стене» 334—337, 375  
     «Спящий» 351—353, 359—  
 362  
     «Сухой лиман» 351, 362, 369,  
 371, 372  
     «Трава забвения» 343—346,  
 351, 353, 357, 358  
     «мовизм» 333, 334, 338, 351,  
 356, 372, 374, 422  
 Кафка Ф. 11, 135, 193, 525  
 Кедров К. 426, 465  
 Кенжеев Б. 590  
 Кибиров Т. 381, 424—427, 429,  
 444—450, 465, 467, 468  
 Ким А. 203, 589  
 Киреев Р. 83, 589  
 Кларк К. 491, 496  
 Климушкин В. 38  
 Коган П. С. 671  
 Кожинов В. 10, 48, 64  
 Коляда Н. 565, 566, 568—581  
 Комар В. 490  
 Комина Р. 12, 192  
 Кондратьев В. 418  
 Коновалов Г. 15  
 Кононов Н. 590  
     концептуализм 379, 419, 423,  
 425, 427—429, 446, 450, 451, 462,  
 490, 494, 499, 500, 642  
 Коняев Н. 48  
 Коркия В. 426  
 Королев А. 424, 565, 567, 568  
 Кривулин В. 297, 609, 644, 650,  
 661  
 Крон А. 196, 200  
 Крупин В. 63  
 Крымова Н. 144, 146, 347  
 Крячко Б. 560  
 Кузнецов А. 158  
 Кузнецов Ю. 61, 62  
 Кундера М. 448, 596  
 Куняев С. 10, 47, 61  
 Курбатов В. 583  
 Курчаткин А. 589, 633  
 Кутик И. 426  
 Кушнер А. 297, 298, 314, 315,  
 320—328  
 Лебедев А. 182, 602  
 Левин Ю. 297, 387—390  
 Левитанский Ю. 297, 315  
 Ленин В. 14, 15, 165, 175, 183,  
 184, 334—337, 357, 403, 417, 483,  
 484, 504, 508, 601, 602  
 изображение в период «застоя»  
 13  
 Леонов Л. 10, 527, 596, 597  
     «Пирамида» 596, 597  
     «Русский лес» 596—598  
 Лесков Н. 348, 524  
 «лианозовцы»-поэты 422, 427,  
 498, 642  
 Лимонов Э. 415  
 Лиотар Ж. Ф. 376, 522  
 Липкин С. 297, 299—301, 309—  
 315, 671  
 Лиснянская И. 11, 297, 315  
 Литвинов В. 565  
 Лихачев Д. 78, 322, 418, 487,  
 488, 561, 673  
 Личутин В. 63  
 Лобанов М. 10, 64  
 Лосев Л. 297, 645  
 Лотман М. 650, 655, 657, 661  
 Лотман Ю. 650, 655, 657, 661  
 Луговской В. 223, 347  
 Львов А. 17, 21, 22  
 Любимов Ю. 218

- Маканин В. 526, 533, 589, 594, 595, 598, 626—635, 637, 638, 641  
 «Андеграунд, или Герой нашего времени» 627, 631, 637—641  
 «Антилидер» 627, 629  
 «Голоса» 627, 630, 631, 636  
 «Гражданин убегающий» 627, 628  
 «Кавказский пленный» 627, 635, 636  
 «Лаз» 631—634, 637  
 «Предтеча» 627, 628  
 «Прямая линия» 626  
 «Человек свиты» 627, 628, 630  
 Макаров А. 84, 98, 148  
 Македонов А. 54, 55, 146, 412  
 Максимов В. 27, 415, 527, 559  
 Майдельштам О. 140, 206, 297, 298, 304, 319, 333, 345, 347, 414, 464, 489, 498, 499, 526, 584, 586—588, 596, 642  
 Маравал Х. А. 645  
 Марамзин В. 138, 139, 599  
 Маринина А. 27, 528, 530  
 Маркес Г. 376  
 Марков Г. 15, 21, 529  
 Марков Д. 12  
 Маркович В. 524  
 Матевосян Г. 83, 112, 203  
 Маяковский В. 47, 49, 135, 206, 344—347, 349, 642  
 Меламид А. 490  
 метажанр 191  
 «МетрОполь» 10, 150, 218, 419  
 Микелинкас Й. 13  
 Миллер Л. 297, 314, 590  
 Милош Ч. 661  
 мифологизация 300, 306, 379, 499, 558, 598, 610  
 модернизм 11, 48, 135, 199, 259, 274, 287, 372, 374, 375, 379, 381, 382, 401, 405, 415, 425, 457, 471, 477, 497—500, 511, 523, 525, 526, 529, 549, 559, 583, 584, 596, 642—644, 668, 671  
 Можав Б. 23, 24, 30, 37, 63, 136  
 монологизм 167  
 монументальный рассказ 98, 113, 178, 222  
 Мориц Ю. 297, 315  
 Москаленко В. 537, 560  
 Мухина О. 515  
 Набоков В. 322, 376, 401, 415, 425, 455, 471, 489, 498, 501, 599  
 Нагибин Ю. 112, 203  
 Найман А. 297  
 направление литературное 17, 287, 671  
 Нарбикова В. 424  
 Нарбут В. 328  
 народная эпопея 15, 17, 19—22  
 натурализм 98, 128, 129, 133, 140, 494, 526, 530, 559, 562, 564, 565, 568, 641  
 натуралистическая образность 116  
 натуралистический сентиментализм 99, 564, 565, 567  
 Неизвестный Э. 586  
 Некрасов Вик. 521  
 Некрасов Вс. 415, 419, 420, 422  
 Немзер А. 472, 533  
 неоакмеизм 297—300, 313, 315, 322, 327  
 необарокко 423—425, 451, 477  
 неосентиментализм 451, 560, 565, 566  
 Непомнящая К. 205  
 Непомнящий В. 205  
 Неркаги А. 83  
 Никонов Н. 112, 203  
 Ницше Ф. 117  
 Новиков Вл. 144, 146, 274, 464, 465, 532, 533  
 «Новый мир» 107, 132, 219, 418, 421, 666  
 Носов Е. 203  
 Оболдуев Г. 297  
 ОБЭРИУ, обэриуты 429  
 «Октябрь» 113, 418, 419  
 Окуджава Б. 139, 418, 533, 673  
 Олеша Ю. 259, 347, 367, 368  
 Орлов В. 203  
 Оруэлл Д. 175, 188, 526  
 Островский Н. 31, 253

- Павлов О. 86, 522, 528, 530  
 Палей М. 563—566  
 Палиевский П. 10  
 Панченко А. 395, 397  
 Паперно И. 393  
 парадигма художественности 16, 584, 585, 670  
   пародия, пародийность 66, 123, 151, 152, 163, 181, 185, 277, 385, 392, 393, 398, 408, 480, 498, 499, 513, 597  
   Парщиков А. 415, 424, 426, 451, 452, 459, 465—467  
   Пастернак Б. 125, 140, 177, 207, 256, 316, 344, 345, 347, 356, 366, 414, 450, 473, 498, 501, 521, 526, 584, 587  
   Пелевин В. 380, 424, 425, 452, 477, 501—507, 509, 510, 531, 642  
     «Генерация П» 502, 507, 509, 531  
     «Жизнь насекомых» 502, 504, 505  
     «Омон Ра» 502—504  
     «Принц Госплана» 504, 505—507  
     «Чапаев и Пустота» 424, 502, 505  
   Передреев А. 47  
   Петров С. 31  
   Петровых М. 297  
   Петрушевская Л. 272, 283, 526, 563, 565, 574, 593—595, 610—626  
   Пискунов В. 204, 206, 207  
   Пискунова С. 204, 206, 207  
   Платонов А. 259, 414, 415, 498, 501, 521, 526, 584—588  
   полифонизм 83, 501  
   Полонский Г. 31, 32, 49  
   Полухина В. 642, 656  
   Полянская И. 531, 563, 590, 595  
   Попов Вал. 138  
   Попов Евг. 11, 381, 397, 419, 423—425, 487, 488, 490, 610  
   Поспелов Г. 17  
     постмодернизм 16, 159, 164, 259, 260, 351, 358, 365, 368, 372, 374—380, 390, 391, 397, 402, 410, 415, 420, 422, 423, 426, 451, 474, 477, 483, 486, 490, 497, 499, 500, 502, 509—511, 531, 559, 565, 568, 583, 584, 594—596, 600, 642—645, 650, 667—669  
     постреализм 287, 313, 451, 487, 531, 559, 583, 585—590, 593—596, 598, 641, 666—668, 673  
     «правда жизни» 610  
   Прасолов В. 47  
   премии литературные 421, 427  
   Пригов Д. А. 381, 415, 419, 420, 422, 423, 426, 427, 429, 430, 432, 433, 435, 436, 438, 444, 488, 490, 502  
   притчевость 193, 202  
   Промет Л. 13  
   Пропп В. 154, 188  
   Проскурин П. 13, 20, 21, 529  
   «простой советский человек» 36—39, 45, 81, 84, 97, 142, 144  
   Пруст М. 11, 317, 525  
   Пулатов Т. 203  
   Путилов Б. 38, 83  
   Пушкин А. 124, 206, 213, 267, 303, 306—308, 317, 328, 365, 386—390, 392, 421, 433, 464, 576, 577  
   Пьедух В. 381, 424, 478—480, 483, 486  
  
   Радзинский Э. 15, 199  
   Разумовская Л. 272  
   Райен-Хайес К. 175  
   Распутин В. 13, 63, 73, 74, 77—81, 191, 203, 417  
     «Живи и помни» 78  
     «Пожар» 78—80, 417  
     «Последний срок» 73—77  
     «Прощание с Матерой» 78, 81, 203  
   Рассадин С. 178, 182, 311, 673  
   рассказы 93, 94, 98, 112, 138, 148, 222, 258, 478, 484, 487, 501, 559, 590, 600, 604, 624  
   реализм классический 372, 522, 526, 549, 557, 585, 668  
   Рейн Е. 297, 673  
   Роднянская И. 315, 323, 329, 412, 426, 522, 629, 675  
   Розанов В. 256, 257

- Розанова М. 7  
 Розов В. 19, 272  
 роман  
   воспитания 416, 531, 532, 595  
   идеологический 23, 26—28  
   исторический 15, 23, 25—28,  
 530, 536  
   панорамный 161  
   производственный 222—224,  
 496  
   хроника 19, 24, 125  
   эпический 19, 20  
 романизация 394  
 Ромашов А. 26  
 Рубинштейн Л. 415, 419, 422—  
 424, 426, 427, 429, 442—445, 642  
 Рубцов Н. 47—62, 191  
 Русаков Г. 297  
 Рыбаков А. 414, 415, 417, 522  
 Рыбальченко Т. 200, 226
- Садур Н. 415, 424, 452, 510,  
 515—520  
 Салимон В. 426  
 «самиздат» 8, 218, 381, 391, 425,  
 427  
 Самойлов Д. 297, 299, 300, 305—  
 309, 313—315, 671  
 Сапгир Г. 8, 415, 420  
 Сарнов Б. 317, 318, 347  
 Сартр Ж.-П. 199, 273  
 Сахаров А. 8, 9  
 Сегал Д. 297  
 Селакова О. 297, 392, 394, 396,  
 419, 644, 660  
 Семенов Ю. 15, 26, 27  
 Семин В. 26  
 сентиментализм 122, 128, 132,  
 133, 564, 568, 674  
 Сергеев А. 531, 533, 593  
 Сергеев Е. 144  
 Серман И. 599  
 Сидур В. 587  
 Симмонс К. 611  
 Симонов К. 125, 501  
   симулякр 358, 360, 362, 367,  
 368, 377, 378, 382, 385, 422, 428,  
 437, 450, 460, 505, 507, 509, 517,  
 520, 566, 600  
   симуляция 377, 380, 383, 384,  
 389, 390, 450, 488, 508, 517, 600  
 Синявский А. (Абрам Терц) 7,  
 138, 193, 376, 414, 596  
   сказ 22, 103, 232, 481, 482  
   сказочность 154, 288, 467, 468,  
 477  
 Скалон А. 38  
 Скобелев А. 143, 146  
 Скобликов Г. 63  
 Славкин В. 200, 272, 283  
 Славовский А. 565, 593, 595  
 Слуцкис М. 13, 31—34  
 Случевский К. 327  
 Смеляков Я. 125  
 Смирнов И. 659, 660, 669, 674  
 Соколов В. 47  
   Соколов Саша 375, 376, 380,  
 397, 401—403, 406—411, 415, 419,  
 422—424, 474, 498, 502  
   «Между собакой и волком»  
 402, 407, 410, 424  
   «Палисандрия» 402, 408—  
 410, 419, 424, 622  
   «Школа для дураков» 401—  
 407, 410, 424  
   Соколова А. 99, 272  
   Солженицын А. 9, 36, 63, 167,  
 175, 218, 307, 414, 415, 417, 421,  
 527, 559, 596, 601, 610  
   «Архипелаг ГУЛАГ» 37, 414,  
 417  
   «Красное колесо» 167  
   Сологуб Ф. 135, 327  
   «сорокалетние» 589, 627  
   Сорокин В. 329, 381, 423, 450,  
 490—500, 510, 515, 568, 610, 642  
   «Голубое сало» 497—501  
   «Норма» 494, 498  
   «Роман» 494  
   «Сердца четырех» 496  
   социалистический реализм 11,  
 12, 17, 45, 46, 600, 668  
   «соцреализм с человеческим ли-  
 цом» 36, 45, 415, 420, 480, 522,  
 526  
   Сталин И. 28, 41, 126, 140, 164,  
 165, 168, 172, 184—186, 205, 206,  
 217, 221, 255, 383, 403, 416, 417,

- 484, 485, 499, 501, 539, 550, 556, 558  
 стиль 65, 66, 150, 159, 161, 165, 181, 201, 232, 287, 392, 408, 488, 498, 591, 607, 674  
 Степанян К. 522, 583  
 Стратановский С. 297  
 Стрихл С. 584  
 Стругацкие А. и Б. 144, 192, 199, 287, 288—296, 472  
 «Волны гасят ветер» 294, 295  
 «Жук в муравейнике» 294  
 «За миллиард лет до конца света» 293, 295  
 «Обитаемый остров» 291, 294  
 «Пикник на обочине» 292  
 «Понедельник начинается в субботу» 288  
 «Сказка о Тройке» 288  
 «Трудно быть богом» 289, 291  
 «Улитка на склоне» 291  
 субъектная организация повествования 247, 337, 343  
 Сурганов В. 66  
 Сэлинджер Д. 599
- Тагер Е. 11, 12  
 «тамиздат» 205, 218, 402, 427  
 Тарковский Андрей 292, 671  
 Тарковский Арс. 297, 299—306, 308, 309, 313, 314, 455  
 Твардовский А. 99, 194, 220, 414  
 «По праву памяти» 414  
 Тендряков В. 27, 192, 200, 219, 414, 522  
 Терехов А. 528, 560  
 течение литературное 63, 451, 477, 565, 670  
 Тименчик Р. 297, 615  
 Токер Л. 402  
 Толстая Т. 422, 424, 467—469, 471—477, 563, 565  
 Толстой А. Н. 259, 492, 527  
 Толстой Л. Н. 484, 498, 501, 524, 525, 531, 537, 538, 627  
 Топоров В. 297  
 Топоров Вик. 280, 599, 609  
 Трифионов Ю. 13, 192, 199—201, 218—224, 226, 227, 230—237, 239, 242—248, 252—254, 256, 258—260, 383, 414, 524, 526, 589, 610, 671
- «Время и место» 253, 254, 258, 289  
 «Долгое прощание» 229, 230, 242, 246, 253  
 «Дом на набережной» 218, 237, 242—248  
 «Другая жизнь» 237, 242, 249  
 «московские (городские) повести» 200, 218, 227, 232, 242, 254  
 «Обмен» 226—229, 231, 233, 237, 239, 242  
 «Опрокинутый дом» 253, 258, 289, 671  
 «Отблеск костра» 225, 226, 252  
 «Предварительные итоги» 229, 231, 242  
 «Студенты» 219—221  
 «Утоление жажды» 219, 222, 224
- Тряпкин Н. 47  
 Туровская М. 274, 276, 412, 613, 615  
 Тынянов Ю. 674
- Уайльд О. 519  
 Улицкая Л. 522, 530, 533, 563, 565, 566  
 Умывакина Г. 297  
 Уфлянд В. 137, 139  
 Уханов И. 63
- Фадеев А. 17  
 Фаулз Д. 376, 584  
 Федин К. 219, 255  
 Федоров Е. 593, 594  
 Филиппович А. 63, 83, 112  
 Фрейденберг О. 572  
 фронтовая лирическая повесть 120  
 Фуко М. 376, 486, 490  
 Фукуяма Ф. 376
- Хазанов Б. 193—195, 415  
 Хандке П. 376  
 Хандусь О. 528, 560  
 Хансен-Лёве А. 446

хаос/хаотическое в литературе  
374

Харитонов Е. 565

Харитонов М. 533, 590, 595

Хармс Д. 135, 140, 397, 425

Хемингуэй Э. 151, 193, 273

Хлебников В. 642

Ховелл И. 291, 293

Ходасевич В. 327, 415

Холин И. 415, 420, 422

хронотоп 90, 92, 322, 337, 373,  
432, 470, 528, 564, 569, 586, 622,  
671

Хрушев Н. 6, 22, 498, 537, 545,  
546

Цветаева М. 319, 587, 638, 642,  
673

Цивьян Т. 298

Чаковский А. 21

Чалмаев В. 10, 64, 82

Чередниченко Т. 444, 445, 451

Черниченко Ю. 418

«чернуха» 511, 560, 561, 564,  
566, 568, 573, 579, 580, 594, 610

Чехов А. 327, 501, 525, 585, 627

Чилалдзе О. 13, 203

Чуковская Л. 202, 414

Чупринин С. 304, 319, 412, 419

Чухонцев О. 297, 314, 315, 327—  
332

Шаламов В. 521, 524, 526, 600,  
601

Шаров В. 381, 424, 478, 484—  
486, 593, 595

Шатров М. 14, 417

Шаулов С. 143, 146

Шварц Евг. 199, 415, 452

Шварц Елена 199, 415, 424,  
426, 452, 455—459

Шипенко А. 424, 510, 515

Шитов А. 218, 224

Шишкин М. 533, 590

Шкловский В. 318

Шкловский Е. 590

Шкловский И. 9

Шолохов М. 23, 98

Штурман Д. 218, 219, 583

Шукшин В. 13, 63, 81, 84—97,  
191, 219, 524, 610, 630, 671

Щербакова Г. 565, 566

Щербина Т. 426

Эдлис Ю. 15

экзистенциализм 95, 273, 527,  
645

Эко У. 376, 477

Эпштейн М. 56, 377, 391, 392,  
394, 419, 420, 428, 450, 451, 462,  
465, 468, 490, 565, 568, 590, 641,  
646, 648

Эрдман Н. 414

Эренбург И. 223

Эткинд Е. 8

этология 110

Эфроимсон В. 9

«Юность» 333, 418, 427, 599

Якобсон А. 381

Ямпольский Б. 414

Яркевич И. 423

Яшин А. 141

# ОГЛАВЛЕНИЕ ТОМА 1

От автора

Введение

1. Методологические основы и теоретические принципы курса
2. Мирообразы Космоса и Хаоса в русской литературе XX в.
3. Предшества и предпосылки современного этапа

## Часть первая

### Литература «оттепели» (1953—1968)

#### Глава I. Середина века — «предварительные итоги»

1. Послевоенное десятилетие — культурный контекст
2. Под маской соцреализма: «Русский лес» Леонида Леонова (1950—1953)
3. Кристаллизация новой художественной стратегии: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1946—1955)
4. Взгляд с другого берега: «Лолита» Владимира Набокова (1953)

#### Глава II. Соцреализм с человеческим лицом

1. Культурная атмосфера «оттепели»
2. «Правда жизни»: от документализма к натурализму
3. Обновление соцреалистической концепции личности: рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека»
4. Лирический «взрыв» и поэзия «шестидесятников»
5. Песенки Булата Окуджавы
6. Лирическая тенденция в драматургии и прозе 1960-х годов
7. Трансформация соцреалистических жанров
8. Александр Твардовский

#### Глава III. За пределами соцреализма

1. Александр Солженицын
  2. Варлам Шаламов
  3. Традиции классического реализма
  4. «Фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака
  5. Неоавангард
- Рекомендуемая литература

*Учебное издание*

**Лейдерман Наум Лазаревич и  
Липовецкий Марк Наумович**

**Современная русская литература  
1950—1990-е годы. Т. 2**

**Учебное пособие**

*Редактор Т. И. Шеповалова*

*Ответственный редактор Т. В. Козьмина*

*Технический редактор Н. И. Горбачева*

*Компьютерная верстка: Р. Ю. Волкова*

*Корректоры Л. Л. Белкина, Е. Н. Зоткина*

Качество печати соответствует качеству  
предоставленных издательством диапозитивов.

Изд. № А-851-1/1. Подписано в печать 15.05.2003. Формат 60 × 90/16.  
Гарнитура «Таймс». Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 43,0.  
Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1 — 10 000 экз.). Заказ № 2926.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».  
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.002682.05.01 от 18.05.2001.  
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095)330-1092, 334-8337.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.



ISBN 5-7695-1454-X



9 785769 514548