



В.А.Зайцев
А.П.Герасименко

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
второй
половины
XX
века



В.А. Зайцев
А.П. Герасименко

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
второй
половины
XX
века

Допущено
Министерством образования и науки
Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
«Русский язык и литература»



Москва
«Высшая школа» 2006

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)6
3-17

Рецензенты: кафедра новейшей русской литературы Тверского государственного университета (зав. кафедрой докт. филол. наук, проф. *В.А.Редькин*), кафедра русской литературы Чувашского государственного педагогического университета (рецензия *В.А. Степанова*, зав. кафедрой докт. филол. наук, проф. *Д.В. Абашева*).

Зайцев, В.А.

З-17 История русской литературы второй половины XX века: Учеб. пособие/ В.А. Зайцев, А.П. Герасименко. — М.: Высш. шк., 2006. — 455 с.

ISBN 5-06-004235-9

В книге дан обстоятельный очерк развития отечественной литературы в 1950—1990 гг. в «метрополии» и зарубежье, выявлены ее существенные черты и особенности, прослежены пути движения художественной прозы и поэзии, их основных жанров, охарактеризованы важнейшие стилевые тенденции, наиболее яркие художественные индивидуальности. Освещены творческие поиски крупнейших писателей разных поколений: А. Ахматовой, Ф. Абрамова, Б. Пастернака, В. Гроссмана, А. Твардовского, В. Шукшина, А. Солженицына, В. Маканина, С. Довлатова, И. Бродского, В. Высоцкого и многих других.

Для студентов-филологов университетов и педагогических институтов.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3 (2Рос-Рус)6

ISBN 5-06-004235-9

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2006

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Глава I. Литература 1950-х — 1960-х годов	7
Общая характеристика	7
Поэзия 1950-х — 1960-х годов	10
Александр Трифонович Твардовский (1910—1971).	54
Андрей Андреевич Вознесенский (род. в 1933 г.)	67
Николай Михайлович Рубцов (1936—1971)	81
Проза 1950-х — 1960-х годов	93
Федор Александрович Абрамов (1920—1983).	145
Василий Макарович Шукшин (1929—1974)	157
Глава II. Литература 1970-х — начала 1980-х годов	171
Общая характеристика	171
Проза 1970-х — начала 1980-х годов	175
Валентин Григорьевич Распутин (род. в 1937 г.)	209
Юрий Валентинович Трифонов (1925—1981).	221
Поэзия 1970-х — начала 1980-х годов.	238
Булат Шалвович Окуджава (1924—1997).	283
Владимир Семенович Высоцкий (1938—1980)	295
Глава III. Литература середины 1980-х — 1990-х годов.	308
Общая характеристика	308
Проза середины 1980-х — 1990-х годов.	311
Виктор Петрович Астафьев (1924—2001).	357
Александр Исаевич Солженицын (род. в 1918 г.)	370
Поэзия середины 1980-х — 1990-х годов	384
Иосиф Александрович Бродский (1940—1995)	420
Заключение	435
<i>Рекомендуемая литература.</i>	<i>438</i>
<i>Справки об авторах</i>	<i>441</i>

Предисловие

История русской литературы XX столетия еще не написана, хотя потребность в ее научном изучении и целостном системном изложении сегодня ощутима остро как никогда. Существующие учебники и пособия, как правило, не претендуют на полноту и всеохватность, посвящены лишь тем или иным разделам курса и потому предлагают, каждый по-своему, частичное решение этой большой и сложной задачи¹.

К сожалению, в большинстве современных изданий, носящих название «Русская литература XX века», вторая половина столетия освещается заметно слабее, нередко с большими «лакунами», или порою вообще игнорируется. Исключения представляют учебное пособие Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, богатое историко-литературным материалом, осмысленным «в теоретическом ключе», и пособие под редакцией Л.П. Кременцова. Впрочем, не вдаваясь в оценку и подробную характеристику уже имеющихся трудов, заметим, что их наличие не отменяет дальнейших поисков в этом направлении.

Один из существенных вопросов, по сей день встающих перед исследователями и преподавателями, это проблема периодизации истории русской литературы XX в., в том числе особенно — последнего пятидесятилетия. Опять же, не углубляясь в подробности прошедших в свое время дискуссий², следует отметить, что до последнего времени в разных учебниках и пособиях сами принципы подхода к этой проблеме и границы периодов нередко определялись по-разному.

В современной вузовской программе «Истории русской литературы XX века»³, охватывающей развитие отечественной литературы с 1890-х по 1990-е годы, очевидно стремление проследить важнейшие

¹ См.: История русской литературы XX века (20 — 90-е годы). Основные имена. М., 1998; *Баевский В.С.* История русской литературы XX века: Компендиум. М., 1999; *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 2000; *Голубков М.М.* Русская литература XX в.: После раскола. М., 2001; *Мусатов В.В.* История русской литературы первой половины XX века (советский период). М., 2001; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: В 3 кн. М., 2001; *Русская литература XX века: В 2 т.* Под ред. Л.П. Кременцова. М., 2002. и др.

² См. статьи А.Г. Бочарова (Вопросы литературы. 1987. № 1), А.А. Михайлова (Литературное обозрение. 1988. № 8), С.И. Кормилова (Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1994. № 5) и др.

³ Программа дисциплины «История русской литературы XX века» (1890—1990 гг.). М., 1997.

внутренние закономерности литературного процесса всего столетия. При этом выделяются три больших периода, связанных с особо значимыми общественно-историческими процессами в России XX в.: 1) конец XIX — первые два десятилетия XX в. (1890 — 1920), 2) 1920-е — начало 1950-х годов, 3) середина 1950-х — 1990-е годы.

Возможно, данная периодизация и нуждается еще в уточнениях, но в целом, думается, ее можно принять. При этом вторая половина века (1950 — 1990-е годы.) предстает также как достаточно большой и сложный период, для которого в главном характерно углубление и расширение возможностей литературы в условиях непростого, со всякого рода препятствиями и отступлениями, хода демократизации общественной жизни после смерти И.В.Сталина и разоблачения на XX съезде партии (1956) так называемого «культа личности».

В этом протяженном во времени историческом периоде можно условно выделить три этапа: 1) с середины 1950-х — до конца 1960-х годов, 2) с начала 1970-х до середины 1980-х и 3) со второй половины 1980-х до конца века и тысячелетия. Естественно, они отмечены разным характером, сложностью и неравномерностью развития, хода общественно-литературного процесса.

Обращает на себя внимание особый динамизм переломного времени — конца 1950-х — начала 1960-х годов, оживление, пробуждение литературных сил в период краткой и не оправдавшей связанных с нею надежд хрущевской «оттепели». И, напротив, — замедленность, заторможенность, проявления «идеологии и психологии застоя» в период брежневского правления — со второй половины 1960-х, а особенно в конце 1970-х — начале 1980-х гг. Наконец, с новой силой обозначаются перемены и обновление в общественной и духовной жизни и, соответственно, в литературе с середины 1980-х годов. Сказанное определяет содержание и построение предлагаемой читателю книги.

В данном пособии представлен по возможности обстоятельный очерк развития отечественной литературы XX столетия в «метрополии» и «зарубежье», выявлены его существенные черты и особенности, прослежены пути движения основных жанров, прежде всего художественной прозы и поэзии, отчасти и драматургии. Что касается драматургии и театра, то разговор о них и о наиболее видных драматургах (А. Арбузове, В. Розове, А. Вампилове) ведется не в специальных главах и разделах, а в связи с общекультурной ситуацией и в плане раскрытия важных тем и проблем литературы в целом.

Освещая литературный процесс, авторы стремились дать общую картину и вместе с тем конкретно охарактеризовать его главные направления, «линии», «потoki», важнейшие жанровые и стилевые

тенденции, а также наиболее яркие художественские индивидуальности — от Анны Ахматовой и Бориса Пастернака, Михаила Пришвина и Александра Твардовского до Иосифа Бродского и Александра Солженицына, Юрия Трифонова и Василия Шукшина. Вместе с тем творчество Ахматовой и Пастернака, Пришвина и Заболоцкого, развивавшееся на протяжении ряда десятилетий — от начала века до его середины и второй половины — представлено в обзорной главе пособия — его поздним, итоговым этапом.

В основе построения книги лежит историко-хронологический принцип. При этом по установившейся традиции к обзорным главам, характеризующим собственно литературный процесс, обусловленный ходом истории общества и внутренними художественно-эстетическими закономерностями, примыкают монографические главы — портреты крупных художников, чье творчество, теснее всего связанное с данным периодом, рассматривается более обстоятельно и подробно. Кроме того, внутри обзорных глав немало места уделено «мини-портретам» или «медальонам» видных прозаиков и поэтов, а также характеристике их наиболее значительных произведений.

Все это дополняется приведенными в конце книги справками об их творчестве и списком рекомендуемой литературы, дающим читателю возможность расширить представление о предмете.

В целом очерк литературного развития 1950-х — 1990-х годов, его художественных течений, главных «потоков» и направлений в «метрополии» (советская или «официальная» и — «неофициальная», «андеграунд»), а также в зарубежье, позволяет выявить его многообразные подлинно художественно-эстетические ценности и главные, существенные черты и особенности, в том числе сложное взаимодействие основных «ветвей» отечественной литературы середины и второй половины XX в. и их сближение, воссоединение в конце столетия.

Литература 1950-х — 1960-х годов

Общая характеристика

Пятидесятые годы отчетливо воспринимаются как переходные, точнее, переломные в истории общества и литературы. Еще не сгладились в памяти, были совсем рядом «сороковые, роковые», и прежде всего — жесточайшая, кровопролитная война с фашизмом, унесшая десятки миллионов человеческих жизней. «День Победы, нежный и туманный», о котором писала Анна Ахматова в 1945 г. в стихотворении «Памяти друга», принес ни с чем не сравнимое чувство освобождения, но и вскоре обернулся горьким ощущением «несбывшихся надежд», столь выразительно и с подлинно трагедийной силой переданным Михаилом Исаковским («Враги сожгли родную хату...», 1945).

После несомненного творческого взлета поэзии и прозы в годы Великой Отечественной войны (стихи и поэмы Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Ольги Берггольц, Константина Симонова, Александра Твардовского, рассказы и повести Андрея Платонова, Алексея Толстого, Александра Бека, Василия Гроссмана, главы из романа Михаила Шолохова) и недолгого «всплеска» после Победы (повести Виктора Некрасова, Веры Пановой, Эммануила Казакевича), вслед за опубликованным в августе 1946 г. разгромным постановлением ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» наступили самые тяжелые времена в развитии советской литературы, когда «на излете» тоталитарного режима партийная, командно-административная система всячески стремилась к унификации в сфере литературы и искусства, к подчинению писателей требованиям партийности, нормам и канонам социалистического реализма.

Уже в самом начале 50-х годов наметились признаки оживления общественной и литературной жизни, развернулось обсуждение важных социальных и художественно-эстетических проблем. В журнале «Новый мир» в 1952 — 1954 годах были опубликованы очерки Валентина Овечкина «Районные будни», статьи Владимира Померанцева «Об искренности в литературе», Федора Абрамова «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе», главы из поэмы А. Твардовского «За далью — даль». В главе «Литературный разговор» этой поэмы

Твардовский сатирически описывает «творчество» получивших одобрение власти беллетристов, поверхностно-иллюстративные книги которых имитируют жизнь:

Роман заранее напишут,
Приедут, пылью той подышат,
Потычут палочкой в бетон,
Сверяя с жизнью первый том.
Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отстальный зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед;
Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...
И все похоже, все подобно
Тому, что есть иль может быть,
А в целом — вот как несъедобно,
Что в голос хочется завывать.

В те же годы в печати развернулись дискуссии о «положительном герое» и «теории бесконфликтности», о «самовыражении» в лирике и др. В стихотворении «Что-то новое в мире...», датированном 1948—1954 годами, Леонид Мартынов взволнованно размышлял о настоящем и будущем, одновременно предсказывая то, что должно было произойти в самой жизни: «...Выпрямляется раб обнаженный, / Исцеляется прокаженный, / Воскресает невинно казненный...»

Особенно заметные перемены обнаружили в середине 50-х годов, обозначив новый период в развитии нашей культуры, связанный с глубокими изменениями в самой жизни и общественном самосознании. После смерти в 1953 г. И.В. Сталина важной вехой в истории страны стал XX съезд партии, разоблачивший так называемый «культ личности».

Начало и первые шаги обновления восходят к 50-м годам. На Втором Всесоюзном съезде писателей (декабрь 1954 г.) в ходе острейших творческих дискуссий отчетливо проявилось стремление к художественному многообразию, преодолению иллюстративности, развернулась критика концепции так называемого «идеального героя» и т.п.

В это же время процесс обновления начался в театре и кинематографе, живописи и музыке (достаточно вспомнить «Театр на Таганке» и «Современник», фильмы М. Калатозова «Летят журавли» и Г. Чухрая «Баллада о солдате», художественные выставки в Манеже и Музее изобразительных искусств, вечера поэзии в Политехническом музее и открытие летом 1958 г. памятника Маяковскому, где поэты прямо на площади читали свои стихи).

С середины 50-х годов стало выходить множество новых литературно-художественных журналов и альманахов («Юность», «Москва», «Нева», «Волга», «Дон», «Урал», «Подъем», «Вопросы литературы», «Русская литература», «Иностранная литература» и др.). Это время ознаменовалось приходом нового поколения поэтов, прозаиков и драматургов. Широкую известность получили имена Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной, Василия Аксенова, Юрия Казакова и многих других.

Оживилась не только писательская практика, но и критическая, исследовательская мысль. Прошел ряд полезных дискуссий (о реализме, о современности в литературе и др.). Были восстановлены имена и опубликованы книги писателей, репрессированных в 30-е годы, таких как И. Бабель, П. Васильев, А. Веселый, М. Кольцов, Б. Корнилов, О. Мандельштам, Б. Пильняк и др. К читателю стали возвращаться долгое время не публиковавшиеся произведения А. Ахматовой, М. Булгакова, С. Есенина, М. Зощенко, Б. Пастернака, А. Платонова.

Процесс социально-культурного обновления уже в конце 50-х годов шел крайне сложно и внутренне противоречиво. В обществе и соответственно в литературной среде наметилось отчетливое размежевание и даже противостояние двух сил. Наряду с явно положительными тенденциями, публикацией новых произведений нередко были острые критические нападки и даже организованные кампании против ряда писателей и произведений, обозначивших новый этап общественно-литературного развития (повесть Ильи Эренбурга «Оттепель» и его мемуары «Люди, годы, жизнь», романы Бориса Пастернака «Доктор Живаго», Владимира Дудинцева «Не хлебом единым», рассказы Александра Яшина «Рычаги», Даниила Гранина «Собственное мнение» и др.).

Сюда же можно отнести грубые, проработочные выступления Н.С. Хрущева по адресу некоторых деятелей искусства, молодых поэтов и прозаиков на встречах с творческой интеллигенцией в конце 1962 — начале 1963 г. Так, были подвергнуты беспардонному и некомпетентному критическому разному произведения художника Роберта Фалька, скульптора Эрнста Неизвестного, поэта Андрея Вознесенского, кинорежиссера Марлена Хуциева и др.

На протяжении всех 1950-х — 1960-х годов неоднократно проявлялись попытки повернуть общественно-литературный процесс вспять, продолжалась неутрачивающая борьба партийной номенклатуры и официоза против любых тенденций к обновлению, расширению художественно-эстетических возможностей литературы. Так, ожесточенным нападкам подверглись наиболее талантливые и острые произведения, опубликованные в сборниках «Литературная Москва»

(1956) и альманахе «Тарусские страницы» (1961), в «Новом мире» А. Твардовского вплоть до его вынужденного ухода из журнала в 1970 г. Позорные вехи этой борьбы — травля Бориса Пастернака, сопровождавшая присуждение ему Нобелевской премии, судебный процесс над Иосифом Бродским, обвиненным в «тунеядстве» и посланным на Север, «дело» Андрея Синявского и Юлия Даниеля, осужденных за их художественные произведения, опубликованные за границей, преследования Александра Солженицына, Виктора Некрасова, Александра Галича и многих других.

Тем не менее главные тенденции развития литературы в 1950 — 1960-е годы выражались прежде всего в утверждении свободы творческой мысли и углублении жизненной и художественной правды, в обращении к важнейшим проблемам современности и стремлении глубже раскрыть внутренний, духовный мир современного человека, наконец, в интенсивных новаторских поисках многообразия жанров, форм, стилей, в наиболее полном личностном самораскрытии творческой индивидуальности художника.

Одна из особенностей и характерных черт литературы этого периода — возросший интерес к осмыслению закономерностей развития общества, к сложным проблемам и конфликтам времени, к тому, чтобы глубже и шире познать сегодняшний день в его связях с историческим прошлым, острее ставить и раскрывать жизненно важные вопросы (социальные, нравственные, философские, эстетические). С этим связано и обострившееся внимание к внутреннему миру человека, к судьбе личности, к индивидуальному началу в народной жизни.

Это расширение и углубление гуманистического содержания литературы, пристальное внимание к народной душе, к ее нравственным основаниям и истокам наиболее ярко проявилось в «военной» и «деревенской» прозе. Свои специфические черты обнаружило, особенно на рубеже 50 — 60-х годов, и такое своеобразное направление или стилевое течение, как «молодежная», «лирико-исповедальная» проза, отразившая общий лирический «всплеск» в литературе того времени.

Поэзия 1950-х — 1960-х годов

В середине 50-х, а особенно в их второй половине и начале 60-х годов поэзия переживала творческий подъем. Непосредственное воздействие на нее оказало начавшееся преодоление последствий «культы личности» И.В. Сталина, первые выступления против наследия то-

талитаризма, командно-административной системы, сложный процесс утверждения демократических принципов жизни.

Именно в то время в литературу вступило новое поколение молодых поэтов. Поэтическое слово зазвучало на многолюдных вечерах. Стали традицией Дни Поэзии, проводившиеся в разных городах, собиравшие многотысячные аудитории не только в Политехническом музее и концертных залах, но и во дворцах спорта и на стадионах.

Начался своеобразный эстрадный поэтический «бум». Как писал тогда в стихотворении «Что-то новое в мире...» (1954) поэт старшего поколения Леонид Мартынов: «Человечеству хочется песен. / Люди мыслят о лютне, о лире. / Мир без песен неинтересен».

Следует заметить, что особенно велика, даже, пожалуй, приоритетна была тогда роль поэзии в отражении общественных настроений, в формировании нового общественного сознания, не скованного всевозможными запретами, — в преодолении догматизма и иллюстративности. Жизнь ставила перед литературой и искусством серьезные и острые проблемы. И прежде всего надо отметить возросший интерес к реальным противоречиям, сложным конфликтам и ситуациям, к анализу внутреннего мира человека.

Стремление к жизненной конкретности, достоверности, факту, к раскрытию нравственных ценностей личности, неповторимой и самобытной человеческой индивидуальности нередко сочеталось с тягой к широте охвата бытия, к масштабности поэтического мышления, с его историзмом и философичностью, а также к утверждению приоритета общечеловеческого содержания литературы и искусства. Важную роль в этих процессах сыграло освоение художественного опыта и традиций отечественной поэтической классики, в частности возвращение в литературу ряда имен крупнейших поэтов XX века: Анны Ахматовой, Сергея Есенина, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой и других.

В середине 50-х годов приметы обновления и подъема отчетливо сказались в творчестве старшего поколения поэтов, по-своему переживавших и осмысливавших накопленный за предшествующие десятилетия «нравственный опыт эпохи», как писала Ольга Берггольц. Именно они активно обращаются в стихах к событиям сегодняшнего дня и исторического прошлого, тяготеют к философско-поэтическому осмыслению жизни, ее «вечных» тем и вопросов. Характерны в этом плане вышедшие в середине и второй половине десятилетия лирические книги Николая Асеева «Раздумья» (1955), Владимира Луговского «Солнцеворот» (1956), Николая Заболоцкого «Стихотворения» (1957), Михаила Светлова «Горизонт» (1959) и др.

Как бы отозвавшись на страстные выступления Ольги Берггольц в защиту «самовыражения» и «Против ликвидации лирики» (так называлась ее статья в дискуссии 1954 г. в «Литературной газете» от 28 октября), в поэзии этих лет произошел своеобразный лирический «взрыв», сказавшийся и на литературе в целом: появилась «лирическая проза», принадлежавшая, кстати, тоже перу поэтов (О. Берггольц, В. Солоухина). В это время интенсивно развиваются жанры социально-философской и медитативной лирики (в широком диапазоне — от оды и элегии до «надписи на книге», сонета и эпиграммы), в том числе лирики природы и любви, а также сюжетно-лирической баллады, стихотворного рассказа и портрета, лирического цикла, многообразные формы лирической и лиро-эпической поэмы.

Обращением к насущным и сложным вопросам жизни, стремлением раскрыть глубинную суть событий современности, более пристальным взглядом на историческое прошлое страны были отмечены новые главы из лирических книг-эпопей А. Твардовского «За далью — даль» («Друг детства», «Так это было») и В. Луговского «Середина века» («Москва 1956»). В эти же годы А. Ахматова завершает «Реквием», циклы стихов «Северные элегии», «Шиповник цветет», «Тайны ремесла» и продолжает работу над «Поэмой без героя».

В автобиографической заметке «Коротко о себе», предвещающей вышедший в 1961 г. сборник «Стихотворения (1909—1960)», Анна Андреевна Ахматова (1889—1966) так отзывалась о собственных стихах: «Для меня в них — связь моя с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны». Современница Блока и Маяковского, Мандельштама, Цветаевой и Пастернака, — Ахматова прожила долгую творческую жизнь, была свидетельницей великих и трагических событий XX века. Ее путь к постижению времени был отнюдь не простым и не легким.

Стихи первых ахматовских книг «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) отличались подлинностью выражения оттенков любовного чувства, точностью передачи психологических состояний, глубокой содержательностью художественных деталей, необычной зоркостью поэтического зрения, отточенностью и лаконизмом формы. «Лаконизм и энергия выражения, — основные особенности поэзии Ахматовой», — отмечал в своей статье 1923 г. Б. Эйхенбаум¹.

20-е и 30-е годы были для Ахматовой временем трагических испытаний. В 40-е она вступила на высокой ноте уже написанных к тому

¹Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 89.

времени стихотворений, составивших великое поэтическое творение середины века — поэму-цикл «Реквием». В датированной сентябрем 1945 г., а задуманной еще в эвакуации в Ташкенте пятой элегии из цикла «Северные элегии», она с горечью отмечает: «Меня, как реку, / Жестокая эпоха повернула. / Мне подменили жизнь, в другое русло, / Мимо другого потекла она, / И я своих не знаю берегов». Вместе с тем поэт не отказывается от своей судьбы:

Но если бы оттуда посмотрела
Я на свою теперешнюю жизнь,
Я б умерла от зависти.

К этому времени ее поэзия заметно обогащается эпическими мотивами. Чувство необратимого, закономерного движения истории, связи времен и эпох становится определяющим в ее стихах и поэмах. Слова «век», «эпоха», нередко встречающиеся в них, наполняются глубоко реальным и лично окрашенным образным содержанием. Это хорошо видно, к примеру, в открывающем цикл «Северные элегии» стихотворении «Предыстория» (1940—1943) и в «Поэме без героя», над которой она работала с 1940 г. и до последних лет жизни.

Живое, движущееся время встает со страниц произведений Ахматовой. Стихи о любви, о родном городе, воспоминания о близких людях, о давнем прошлом и пережитом. Сильнее зазвучали раздумья о миссии поэта и поэзии, пронизывающие начатый еще в 30-е годы и завершенный в 1960 г. цикл «Тайны ремесла». В размышлениях, подытоживающих многолетний творческий опыт, в полную меру проявились открытость, распахнутость души поэта, обретшего высшую творческую свободу, ощутившего столь необходимое ему единство с теми, для кого он пишет:

Не должен быть очень несчастным
И, главное, скрытым. О нет! —
Чтоб быть современнику ясным,
Весь настезь распахнут поэт.

(«Читатель», 1959)

Заключительное стихотворение цикла, датированное 1942 г., показывает ту новую широту души, открытой навстречу безграничному миру и стремящейся вобрать его в себя, новые масштабы поэтического мышления, которыми измеряется поздняя лирика Ахматовой:

Многое еще, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим:
То, что, бессловесное, грохочет,
Иль во тьме подземный камень точит,
Или пробивается сквозь дым.
У меня не выяснены счета

С пламенем, и ветром, и водой...
Оттого-то мне мои дремоты
Вдруг такие распахнут ворота
И ведут за утренней звездой.

Для поздней Ахматовой, при всей реалистичности ее стихов, вырастающих нередко из самой обычной житейской прозы («Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...»), характерно постоянное устремление за пределы обыденного, к тайнам мира, жизни и смерти, времени и вечности. Это можно видеть во многих ее произведениях. Таков, к примеру, «Приморский сонет» (1958):

Здесь все меня переживает,
Все, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет...

Менее всего это похоже на простую пейзажную зарисовку. Сама форма сонета создавала условия для диалектического развития мысли-переживания. Начиная с первой строки и строфы, элегическая медитация развертывается неотрывно от пластики и изобразительности рисунка. Конкретные детали сведены до минимума («ветхие скворешни», «над цветущею черешней»). И вместе с тем возникает удивительное ощущение простора, движения, причем не только в пространстве, но и во времени.

Торжественная приподнятость, ощутимая в самой интонации и выборе лексико-фразеологических средств («голос вечности зовет / С неодолимостью нездешней...»), чистота и высветленность возникающей картины («Сиянье легкий месяц лет... / Белея в чаще изумрудной... / Там среди стволов еще светлее») — все это создает возвышенно-романтическую тональность и стиливую атмосферу, в которой рождается образ-переживание.

В последние годы жизни Ахматовой в полную меру сказались «расширение диапазона ее лирики», «ее внутреннего мира (а значит, и стиха) до самых далеких границ общенародной жизни»¹. Ее талант обрел необычайную силу и мощь, приобщившись к движению истории, постигая закономерности времени, трагически-противоречивой эпохи. В то же время Ахматова верна своему лирическому «я», системе излюбленных образов. Ей, так же, как прежде, свойственны лаконизм, емкость поэтической строфы, строки, слова. Примером может послужить стихотворение мини-цикла, обращенного к юношеским, гимназическим годам и предваряемого пушкинским эпиграфом: «И царскосельские хранительные сени...»:

¹ Павловский А. Поэты-современники. М.; Л., 1966. С.111, 138.

Этой липы листья в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздранно звучат.
Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала течение годов, —
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов.

(«Городу Пушкина», 1957)

В стихах Ахматовой — ясность и глубина, реалистическая сила, бесстрашие правды и романтическая окрыленность чувства и переживания. Они вобрала в себя столь остро преломившийся в ее собственной судьбе и судьбах близких ей людей социальный и нравственный опыт эпохи, народной жизни. Ее поздняя, глубоко личная и неподдельно гражданственная лирика трагедийна и жизнеутверждающа.

Лирика Анны Ахматовой 50—60-х годах, ее «Северные элегии» и «Поэма без героя», так же как «Стихи из романа» и цикл «Когда разгуляется» Бориса Пастернака, — вершинные явления поэзии этого периода. Позднее творчество двух великих поэтов — блистательная страница, завершающая поэтическую летопись Серебряного века, своего рода «мост», перекинутый из начала столетия к его середине. В этом они близки крупнейшим поэтам русского зарубежья первой и отчасти второй волны эмиграции — Ивану Бунину, Георгию Иванову, Дмитрию Кленовскому.

Настоящая поэзия не угасала даже в самые тяжелые периоды в жизни нашей литературы. Свидетельство тому — послевоенное творчество **Бориса Леонидовича Пастернака (1890—1960)**. Именно в это время им создаются такие шедевры, как «Гамлет», «Зимняя ночь», «Рассвет» (1946—1947). В них отчетливо проступает острое ощущение неблагополучия в мире, осмысляются судьба и предназначение человека, — тем самым выражена активная, подлинно гуманистическая позиция художника. Личность как бы вписывается в жизнь природы, в историю всего человечества. В стихотворениях «Осень», «Белая ночь», «Свадьба», «Разлука» — «вечные» темы (природа, любовь, жизнь и смерть, назначение художника) переплетаются с библейскими мотивами.

Эти и другие произведения первоначально составили цикл «Старые мастера», в дальнейшем получивший название «Стихи из романа» и вошедшие в качестве заключительной 17-й главы в роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1946—1955). Важнейшим среди них можно считать стихотворение «Гамлет» (1946), которое, пользуясь словами самого поэта, надо рассматривать как «драму долга и са-

моотречения <...> драму высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»¹. Шекспировский образ осмыслен поэтому глубоко лично, социально-конкретно, и вместе с тем несомненно углубление его общечеловеческого содержания:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, авва отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Каждая строка и каждый образ стихотворения соединяются в цепочку дополнительных смыслов и ассоциаций, «заземляя» их в конкретно-исторические ситуации тех лет и одновременно протягивая нити к «вечным» образам и мотивам («Гул затих... На меня наставлен сумрак ночи... Но сейчас идет другая драма... Я один, все тонет в фарисействе...»). В общем, речь идет о судьбе и жизненном назначении человека — не только героя шекспировской трагедии, но и «Сына Человеческого», а также, конечно, героя романа Юрия Живаго и реального человека — поэта Б.Л. Пастернака.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Что же касается других стихов, то в них гуманистические мотивы и концепции автора находят широкое и разнообразное воплощение. В стихотворении «Рассвет» (1947), впервые напечатанном в альманахе «День поэзии» (1956), поэт, пожалуй, одним из первых затронул и тему беззаконий, репрессий времен культа личности. Не случайно оно, и особенно строки: «Мне к людям хочется в толпу, / В их утреннее оживленье. / Я все готов разнеть в щепу / И всех поставить на колени», — вызвало резкие нападки догматической критики.

В основе ряда произведений названного цикла лежат вечные евангельские сюжеты и мотивы, нашедшие своеобразную трактовку и осмысление. Это служит расширению гуманистической концепции за счет общечеловеческих ценностей («Рождественская звезда», «Магдалина», «Гефсиманский сад» и др.).

Атмосфера времени отчетливо ощутима в большом, состоящем из 44 стихотворений лирическом цикле Пастернака «Когда разгуляется»

¹ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т.1. С.601.

(1956—1959), в котором все пронизано ощущением света, простора, очистительной свежести, обновляющегося хода жизни. Этот цикл очень симптоматичен для своего времени — начала нового важного периода в жизни страны, народа, в развитии литературы, поэзии. Единство человека и мира, чувство обновления от слияния с ним — живым, звучащим, ярким, целостным в своем движении — с большой впечатляющей силой передано в строфах заглавного стихотворения:

Когда в исходе дней дождливых
Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично в прорывах,
Как торжества полна трава!
Стихает ветер, даль расчистив.
Разлито солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.

Пейзажные картины и образы выразительно и поэтически точно передают общее настроение и мироощущение художника. На наших глазах природа одухотворяется, поэт прикасается к ее тайне, сливается с ней. От зарисовок со сравнениями преимущественно бытового плана («Большое озеро как блюдо»; лес, который — «То весь горит, то черной тенью / Насевшей копоти покрыт») поэт переходит к одушевлению природных явлений («небо празднично», «торжества полна трава») и далее к сравнениям иного характера — он ощущает себя в храме природы, испытывает прикосновение к тайне вечности («В церковной росписи оконниц / Так в вечность смотрят изнутри...»; «Как будто внутренность собора — / Простор земли...»). И это чувство освобождения, чистоты, умиротворенности от духовного слияния с миром великолепно передано в заключительной строфе:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

В стихах Пастернака отчетливо проявляются пластически-живописное и музыкальное начала, в них развиваются философские мотивы лирики, восходящие к традициям русской поэтической классики. Вечные темы предстают здесь в их новизне и неповторимости. Природа, любовь, искусство, человек — сплавлены в ткани стиха. «Живое чудо» бескрайнего мира и — «сердца тайно светящийся пласт» составляют одно целое.

Несомненно, важнейшими в творчестве Пастернака являются лирика природы и любви, пейзажные и интимно-лирические образы и мотивы («Ева», «Без названия», «Единственные дни» и другие сти-

хи). Но поэту свойственно и глубокое чувство времени — современности и истории, раскрывающееся нередко через повседневное течение событий, их естественный круговорот, зорко подмеченные пейзажные и бытовые детали. О многом говорят и сами названия стихотворений: «Весна в лесу», «Июль», «Осенний лес», «Заморозки», «Ненастье», «Первый снег», «Снег идет», «После вьюги», «Зимние праздники»...

Смена времен года, состояний природы, чутко улавливаемая в стихах Пастернака, передает естественный и сложный, но в целом обновляющийся ход жизни, движение времени-истории. Если в цикле «Стихи из романа» преобладали, скажем так, весенне-летние мотивы (ср. названия стихотворений: «Март», «Белая ночь», «Весенняя распутица», «Лето в городе», «Бабье лето», «Август» и лишь одно среди них — «Зимняя ночь»), то в цикле 1956—1959 гг. картина обратная, и на первом плане оказываются образные мотивы, связанные не с «оттепелью» и «весной», а, напротив, — с «ненастьем», «заморозками», «снегом» и «вьюгой».

Для поэта характерно постоянное, очень конкретное одушевление, очеловечивание природы. В его стихах «сосна на солнце жмурится», лесной ручей «что-то хочет рассказать / Почти словами человека», «ветер бредет наугад / Все по той же заросшей тропинке»... С другой стороны, для него органична глубинная связь: человек — вселенная — время. От обычного, ближайшего, сиюминутного, того, что окружает людей в их быту, к необычному, бескрайнему и вечному — таков путь развития поэтической мысли, который наглядно прослеживается в завершающем цикл стихотворении «Единственные дни» (1959). В нем вновь поэтически приоткрывается тайна жизни и времени: их бесконечное разнообразие, вечное движение и неповторимость каждого мига:

На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета.

Человек неразделим здесь с жизнью природы, мира, естественным движением времени, с которым его объединяет, роднит любовь. Как всегда, обращает на себя внимание мастерство конкретных деталей, которые каждый раз выводят к обобщению, в большой окрестный мир («Дороги мокнут, с крыш течет, / И солнце греется на льдине»; «...И на деревьях в вышине / Потеют от тепла скворешни»). И вместе с тем именно эти детали помогают нагляднее ощутить всю значимость и величие «Тех дней единственных, когда / Нам кажется, что время стало». Отсюда такой естественный переход от обычных, казалось

бы, дней, часов и даже минут — к веку и вечности, заложником или посланником которой ощущал себя поэт.

И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день
И не кончается объятье.

В середине 50-х годов по-новому мощно и разнообразно продолжил свое творчество **Николай Алексеевич Заболоцкий (1903—1958)**. В октябре 1953 года им было опубликовано в «Новом мире» написанное еще в 1948 г. стихотворение с многозначительным названием «Оттепель», прозрачная символика которого столь соответствовала духу времени, а после выхода весной 1954 г. одноименной повести Ильи Эренбурга оно стало обозначением периода.

В 1956 г. Заболоцкий пишет стихотворение, обращенное к самым тяжким временам в жизни страны и народа и в его собственной судьбе — «Где-то в поле возле Магадана...» Оно не было опубликовано при жизни поэта и впервые появилось в печати в 1962 г., да и то в урезанном виде, а полностью смогло быть напечатанным лишь в 1965 г. Как и в других стихах середины 50-х годов, в центре внимания поэта судьбы людей — на этот раз глубоко трагические: «два несчастных русских старика» в лагере на Колыме, «вдалеке от близких и родных».

Где-то в поле возле Магадана
Посреди опасностей и бед,
В испареньях мерзлого тумана
Шли они за розвальнями вслед.
От солдат, от их луженых глоток,
От бандитов шайки воровской
Здесь спасали только околодок
Да наряды в город за мукой.

Поэт воспроизводит всего лишь один небольшой эпизод лагерного существования, дает краткую и выразительную зарисовку того, как в этих нечеловеческих условиях иссякали душевные силы, сходили на нет человеческие жизни. Вместе с тем воссозданная в бытовой конкретности, с помощью сугубо земных, реалистических деталей («Вкруг людей посвистывала вьюга, / Заметая мерзлые пеньки»), картина приобретает огромную силу обобщения, поистине вселенский, космический масштаб. Проблема «человек и страшная социальная действительность» здесь вплотную соприкасается со столь характерными для творчества Заболоцкого проблемами «человек и природа», «человек и мир». Обреченность лагерного существования противостоит беспредельности природного бытия: «Жизнь над ними в образах природы / Чередою двигалась своей».

В образную ткань стихов входит высшее, космическое начало, обуславливая соответствующую стилевую окраску текста, выбор лексических и интонационных средств («Дивная мистерия вселенной / Шла в театре северных светил...»). Вместе с тем эта «звездная» символика приобретает здесь конкретный поэтический смысл, представляя в контрастном сопоставлении: померкшие, отвернувшиеся от людей «звезды, символы свободы» и — реальные, сверкающие над головой «созвездья Магадана». Финал стихотворения, его заключительный аккорд вновь возвращает нас на землю, озаренную холодным звездным сиянием. И мысль поэта, очевидно, в том, что даже суровая северная природа как бы сочувствует людям, но и она бессильна перед человеческой трагедией.

Стали люди, кончилась работа,
Смертные доделались дела...
Обняла их сладкая дремота,
В дальний край, рыдая, повела.
Не нагонит больше их охрана,
Не настигнет лагерный конвой,
Лишь одни созвездья Магадана
Засверкают, став над головой.

Интенсивно разрабатываемые в позднем творчестве Заболоцкого социальные, нравственные, эстетические мотивы не потеснили важнейшую философскую тему человека и природного мира. Важно подчеркнуть, что по сравнению с произведениями второй половины 40-х годов, в стихах видна отчетливая позиция по отношению ко всему, что связано с вторжением в окружающую среду, ее «преображением» и т. п.

«Человек и природа, — подчеркивал он в одном из писем 1958 г. — это единство, и говорить всерьез о каком-то покорении природы может только круглый дуралей и дуалист. Как могу я, человек, покорять природу, если сам я есть не что иное, как ее разум, ее мысль? В нашем быту это выражение «покорение природы» существует лишь как рабочий термин, унаследованный из языка дикарей»¹. Вот почему в его творчестве второй половины 50-х годов с особой глубиной раскрыто единство человека и естественного мира. Эта мысль проходит через всю образную структуру его произведений.

В поздних стихах поэта картины родной природы нередко видятся ему в экспрессивно-романтических тонах, реализуясь в образах, от-

¹ Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М., 1995. С.771.

меченных пластикой, динамичностью, острым психологизмом: «Целый день осыпаются с кленов / Силуэты багровых сердец... / Пламя скорби свистит под ногами, / Ворохами листья шевеля» («Осенние пейзажи»). С наибольшей впечатляющей силой «очарование русского пейзажа» ему удастся передать, как бы пробившись сквозь плотную завесу обыденности и по-новому увидев и изобразив это, на первый взгляд, «царство тумана и морока», на самом деле полное какой-то особенной красоты и тайной прелести.

Стихотворение «Сентябрь» (1957) — пример одушевления пейзажа. Сын поэта Никита Заболоцкий писал: «В основе этого стихотворения — вполне реальные вещи: тарусская осень, девушка — дочь Наташа, жившие по соседству художники, душевное возрождение автора. Движение образов происходит на двух уровнях: на небе — от ненастной погоды к лучу солнца, на земле — от куста орешины к улыбающейся заплаканной девушке»¹.

Сылет дождик большие горошины,
Рвется ветер, и даль нечиста.
Закрывается тополь взъерошенный
Серебристой изнанкой листа.
Но взгляни: сквозь отверстие облака,
Как сквозь арку из каменных плит,
В это царство тумана и морока
Первый луч, пробиваясь, летит.

Пробившийся сквозь дождевые облака луч солнца осветил куст орешника и вызвал у поэта целый поток ассоциаций-размышлений. Интересна диалектика развития образа-переживания (соотношение мотивов непогоды и солнца, увядания и расцвета, переход ассоциаций из природной сферы в мир человека и обратно). Решению художественной задачи служат сравнения, олицетворения, эпитеты — все компоненты поэтической структуры:

Значит, даль не навек занавешена
Облаками и, значит, не зря,
Словно девушка, вспыхнув, орешина
Засияла в конце сентября.
Вот теперь, живописец, выхватывай
Кисть за кистью, и на полотне
Золотой, как огонь, и гранатовый
Нарисуй эту девушку мне.
Нарисуй, словно деревце, зыбку
Молодую царевну в венце
С беспокойно скользящей улыбкою
На заплаканном юном лице.

¹ Заболоцкий Н.Л. «Огонь, мерцающий в сосуде...». С. 720.

Стихотворение повествует об осени, но общий колорит его весенний, оно пронизано красками расцвета, дышит ароматом юности. На наших глазах происходит удивительное взаимопревращение молодого деревца и девушки-царевны. Тонкое одухотворение пейзажа, спокойная раздумчивая интонация, взволнованность и сдержанность тона, красочность и мягкость рисунка создают обаяние этих стихов. Но дело не только в образно-живописной конкретике. Их содержание шире: герои здесь — одухотворенный природный мир и человек, торжество в жизни красоты и духовности, истинно гуманных, человеческих начал. Основная проблема творчества Заболоцкого — «человек и природа» нашла глубокое поэтическое воплощение и предстает в их живом движении, взаимопретекании друг в друга.

Живописуя в поздних стихах неброскую красоту средней полосы России, Заболоцкий стремился быть предельно конкретным и достоверным, воспроизводя, к примеру, не просто вечер, а «Вечер на Оке», и не какой-то лес вообще, а именно «Подмосковные рощи». Вместе с тем его пейзажи глубоко эмоциональны, лиричны, одухотворены. Сама природа в ее компонентах, в деталях и целом воспринимается им как живое существо, всегда хранящее некую тайну, недоступную для «неочарованных людей» и открывающуюся только влюбленному сердцу.

И лишь когда за темной чашей леса
Вечерний луч таинственно блеснет,
Обыденности плотная завеса
С ее красот мгновенно упадет.
Вздохнут леса, опущенные в воду,
И, как бы сквозь прозрачное стекло,
Вся грудь реки приникнет к небосводу
И загорится влажно и светло.

Выходя за пределы обыденности, поэт передает очарование от прикосновенья к тайне живой красоты («Вздохнут леса... Вся грудь реки...»). С ювелирной точностью подмечая детали, запечатлевая мельчайшие мгновенья природной жизни, поэт воссоздает ее живой и цельный в своей постоянной, текучей изменчивости облик.

И чем ясней становятся детали
Предметов, расположенных вокруг,
Тем необъятней делаются дали
Речных лугов, затонов и излук.
Горит весь мир, прозрачен и духовен,
Теперь-то он поистине хорош,
И ты, ликуя, множество диких
В его живых чертах распознаешь.

Заболоцкий умел тонко передавать одухотворенность мира природы, раскрывать гармонию человека с ней. В поздней лирике он шел к

новому и своеобразному синтезу философского раздумья и пластического изображения, поэтической масштабности и микроанализа, постигая и художественно запечатлевая связь современности, истории, «вечных» тем. Одной из таких исконных, издавна тревожащих человечество тем остается тайна и загадка времени.

Отношение и художественное постижение ее всегда различно у поэтов-реалистов (С. Маршака, А. Твардовского) и романтиков (Н. Асеева, В. Луговского). Обострение внимания и интереса к этому «четвертому измерению» характерно для переломной эпохи «оттепели».

Предошущение и ожидание перемен возникало у поэтов еще на рубеже 40-х и 50-х годов. Особое, провидческое, обращенное в будущее своеобразное «седьмое чувство» питает стихи-размышления **Леонида Николаевича Мартынова (1905—1980)** о непрерывно движущемся времени, назревающих изменениях в мире, наступающем завтрашнем дне. И тогда, казалось бы, обычная календарная дата, очередная встреча Нового года вдруг заставляет задуматься и с особой остротой ощутить: «Наступает / вторая половина века... / Двадцатый век на переломе!» («31 декабря 1950 года»). И в ряде других стихотворений Мартынова тех лет, на первый взгляд, посвященных всего лишь природе и погоде, — «Примерзло яблоко...» (1952), «Градус тепла» (1954), «В белый шелк по-летнему одета...» (1955), — художественно убедительно и каждый раз по-новому переданы предошущение, потребность и неизбежность входящих в жизнь перемен.

На деревьях рождаются листья,
Из щетины рождаются кисти,
Холст растрескивается с хрустом,
И смывается всякая плесень...
Дело пахнет искусством.
Человечеству хочется песен.

(«Что-то новое в мире...»)

Поэтические раздумья о времени и мире, активные социально-философские и художественные поиски идут в эти годы не только в творчестве поэтов старшего поколения (Николая Асеева и Леонида Мартынова, Павла Антокольского и Николая Ушакова, Михаила Светлова и Ярослава Смелякова), но и в поэзии фронтового и послевоенного поколений. Пристальнее к жизни и людям, к современности и истории, к «вечным» темам лирики, к нравственным и эстетическим проблемам бытия становятся в стихах своих новых книг поэты-фронтовики: Борис Слуцкий («Память», 1957, «Время», 1959), Сергей Наровчатов («Горькая любовь», 1957), Сергей Орлов («Голос первой любви», 1958), Александр Межиров («Возвращение», 1955), Константин

Ваншенкин («Волны», 1957), Евгений Винокуров («Синева», 1956, «Признания», 1958).

Естественно, что в поэзии военного поколения в качестве одной из важнейших продолжает звучать тема «жестокой памяти». Подвиг и трагедия народа в годы Отечественной войны остаются для них нравственным мерилем мыслей, чувств и поступков сегодняшнего человека. Сами мотивы воспоминаний по-разному предстают у поэтов, находящих свои оригинальные художественные решения.

Александр Петрович Межиров (род. в 1924 г.) еще в годы войны писал стихи, в которых герой одновременно находится в прошлом, ставшим до осязательности реальным, как бы происходящим в настоящий момент, и в отдаленном будущем («Человек живет на белом свете...», 1944). Через весь текст стихотворения проходят два лейтмотива: сегодняшней жестокой действительности переднего края (промерзший, заснеженный, обледеневший окоп, непрерывный вражеский огонь и бомбежка, томительное ожидание сигнала к атаке) и — кажущийся нереальным и далеким человек — двойник из какой-то иной — до — или послевоенной жизни:

Я лежу в пристрелянном кювете.
Я к земле сквозь тусклый лед приник...
Человек живет на белом свете —
Мой далекий отсвет! Мой двойник!

Мечта о человеке, о себе самом в будущей, мирной, свободной жизни помогала вынести тяготы войны, идти в атаку, воевать и побеждать. Через много лет эти чувства вспомнились поэту, и вспомнились те, кто не дошел до Победы, кому не поставили памятников и чьи могилы так и остались безымянными. Об этом размышляет поэт в стихотворении, завершающем книгу «Прощание со снегом» (1964).

В отрезке от шести и до восьми
На этажах будильники звонили;
В подъездах люди хлопали дверьми,
На службу шли. А мертвый спал в могиле.
Мне вспоминалась песенка о том,
Как человек живет на белом свете,
Как он с мороза входит в теплый дом,
А я лежу в пристрелянном кювете.
Воспоминанье двигалось, вился,
Во тьме крошечной и при свете белом,
Между Войной и Миром — грубо, в целом —
Духовную налаживая связь.

Духовная связь между Войной и Миром составляет содержание многих стихов Межинова, ибо военная тема звучит преобладающей нотой в его сборниках. В стихотворениях «Календарь», «Эшелон», «Десантники» перед нами встают правдивые, предельно реалистиче-

ски воссозданные картины и эпизоды военных лет. Иногда это жестокие и трагические, казалось бы, случайности («Мы под Колпином скопом стоим, / Артиллерия бьет по своим. / Это наша разведка, наверно, / Ориентир указала неверно»). Однако, все не так просто, как может представиться на первый взгляд, и то, что поначалу воспринимается как частный случай, приобретает характер большого обобщения:

Мы под Колпином скопом лежим
И дрожим, прокопченные дымом.
Надо все-таки бить по чужим,
А она — по своим, по родимым.
Нас комбаты утешить хотят,
Нас, десантников, армия любит...
По своим артиллерия лупит,—
Лес не рубят, а щепки летят.

Поэт стремится понять и осмыслить то, что раньше порой ускользало от внимания. Многие видятся ему теперь по-новому, в иных связях и опосредованиях. Он не может забыть и не хочет ничего упустить «Из подробностей белого света / В роковые минуты его». В стихотворениях «Этот год», «Часы» речь идет о «чувстве времени», в них поэтически утверждается неразрывная связь эпох, поколений: «И звенья времени — / В цепи, / Которая нерасторжима». В представлении Межирова, подлинный герой военных лет — это самый обычный человек, но в ряду других именно он становится героем Истории, отстоявшим Отечество.

Невысокого роста
И в кости не широк,
Никакого геройства
Совершить он не смог.
Но с другими со всеми,
Неокрепший еще,
Под тяжелое Время
Он подставил плечо:
Под приклад автомата,
Расщепленный в бою,
Под бревно для наката,
Под Отчизну свою.

Человек здесь изображен иначе, нежели в более ранних произведениях Межирова. Он заметно отличается от героя «Воспоминания о пехоте», который мог сказать о себе: «Я сплю, / положив под голову / Синявинские болота, / А ноги мои упираются / в Ладугу и в Неву». И такое изменение было характерно не только для одного Межирова. Большинство поэтов военного поколения тяготело к реалистически-бытовой стилиевой линии. На фронте они вплотную увидели человека в буднях каждодневных боев и окопного быта, с предельной ост-

ротой ощутили ценность каждого мига жизни. Но там же пришло и ощущение масштабов происходящего, чувство столь обыденно и сурово творимой народом и каждым солдатом истории.

Для **Бориса Абрамовича Слуцкого** (1919—1986) характерна тяга к подробностям и деталям. Вместе с тем его, как, например, А. Межирова и С. Орлова, неотступно влекло к себе Время, История. «Даже если стихи слагаю, / Все равно — всегда между строк — / Я историю излагаю, / Только самый последний кусок». И стихи Слуцкого, вошедшие в сборник «Время» (1959), — это своего рода поэтическая летопись военной и послевоенной поры. По ним можно составить хронологию наиболее суровых и ярких дат в жизни страны и народа. Вот некоторые названия и отдельные строки: «Октябрь 41-го года»; «Декабрь 41-го года»; «Лето 46-го года. Месяц — ведро. Жара. Погода»; «Но май сорок пятого года / Я помню поденно, почасно...»

В поэтическом осмыслении и воплощении времени Б. Слуцкий опирался на опыт старших собратьев по перу, особенно Л. Мартынова, но при этом находил свои образные решения. Отнюдь не случаен в его стихах мотив схватки, боя. «Собственного почерка письмо» ощущимо даже в таких напоминающих Мартынова строках из книги с характерным названием «Сегодня и вчера» (1961): «...настоящее мне кажется / Не временем глагольным пошлым, / А схваткой будущего с прошлым». Книгу «Работа» (1964) завершает стихотворение, как бы реализующее обычный разговорный троп: «время движется». По мысли поэта, его движет смертельная схватка добра и зла, и прежде всего работа — во всех ее проявлениях. История и поэзия, творчество историческое и поэтическое накрепко связаны здесь цепью ассоциаций.

А страницы истории — не пусты:
В месяцы спрессовались века.
И страницы истории — как листы
Пушкинского черновика.

Поэт не отделяет себя от людей, движущих время — прежде всего, обычных тружеников. И среди героев его лирики чаще всего встретишь фигуру человека, в изображении которого преобладает земная простота. При этом автор предпочитает рисовать человека точными, скупыми, достоверными штрихами, нередко называя его по имени и не чураясь реалистически-бытовых деталей («Ковалева Мария Петровна, вдова...», «Это мой сосед, Сергей Иванович, / Инженер немолодой»). По отношению к своим «соседям» он высказывает следующее принципиальное убеждение: «А сто или сто двадцать человек, / Квартировавших рядышком со мною, / Представили двадцатый век / Какой-то очень важной стороною». Раскрывать век, время через судьбу,

жизнь, характер рядового человека, не отрываясь от земли, быть неотделимым от нее, «как меридиан, как параллель», — вот его позиция и программа.

Льну к земле. Земля не значит почва,
Сорок сантиметров глубины.
Пусть у почвы есть свои сыны,
Я же льну к земле. Легко и прочно.

Это стремление не отрываться от земли, от всего, что далось не легким опытом, от жизни и судьбы, так рано ставшей сопричастной судьбе народа в пору тяжчайших военных испытаний, характерно для поэтов военного поколения. Отсюда такая жадность к земной жизни во всем многообразии ее проявлений, обнаруживающаяся и в непосредственных, прямых поэтических высказываниях.

«Моей судьбой повелевала / Жестокосердная земля», — подчеркивал А. Межиров. «Любите плотность мира, теплоту / Земли», — призывал Е. Винокуров. «Силу тяготения земли / Первыми открыли пехотинцы», — обобщал Б. Слуцкий. Отсюда и нередкая в творчестве поэтов-фронтовиков подчеркнутая заземленность, предельная реалистическая конкретность — вплоть до прозаизации действительности, что полемически утверждает высокий смысл подвига и жертв поколения ради Победы, доставшейся столь трагически жестокой ценой.

Вместе с тем практика поэтов фронтового поколения неоспоримо свидетельствует, что их лирика никак не замкнута только на «военной теме», представляющей в поэзии достаточно мощный пласт, подобный «военной прозе», получившей столь интенсивное развитие в конце 50-х и в 60-е годы. Война для поэтов-фронтовиков была источником их опыта и отправной точкой формирования жизненной философии, художественно-эстетических принципов. Их творчество многогранно, широк проблемно-тематический диапазон и художественно-стилевая палитра. Об этом свидетельствует поэзия 60-х, 70-х — 80-х годов.

Творческая активность старших мастеров и поэтов фронтового поколения отражала общую ситуацию подъема, своеобразного «лирического наступления», на фоне которого проходили социальные и художественные искания более молодых поэтов. В 50-е годы в литературу вступило новое поколение — те, чье детство совпало с Великой Отечественной войной, а юность — с послевоенными годами. Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский и Владимир Соколов, Белла Ахмадулина и Новелла Матвеева, Александр Кушнер и Виктор Соснора и другие. Обратившись к жизненным истокам стиха, к опыту непосредственных предшественников и стар-

ших современников, к разным художественным традициям, они стремились воплотить черты духовного облика современного человека, пробуждение его самосознания, напряженное раздумье, творческий поиск, активное действие.

Многообразие тем и актуальных вопросов, рожденных самой жизнью, поиск новых жанровых форм, художественно-изобразительных и выразительных средств стиха, его свежего образно-интонационного рисунка привлекло интерес и внимание масс слушателей в концертных залах и на стадионах. Первые опыты молодых поэтов были одобрительно встречены Н. Асеевым, Б. Пастернаком, Я. Смеляковым, нашли положительную оценку в статьях Л. Аннинского, А. Меньшутина и А. Синявского, Б. Рунина и других.

Первый сборник **Евгения Александровича Евтушенко** (род. в 1932 г.) «Разведчики грядущего» (1952) был ученическим — поэт назвал эту книжку «ходульно-романтической». В стихах, посвященных работе геологов, было немало риторики, описательности. Но уже в следующих книгах — «Третий снег» (1955), «Шоссе энтузиастов» (1956), «Обещание» (1957) — голос поэта звучит отчетливее и увереннее. Справедливо отметил позже А. Межиров: «Евгений Евтушенко прославился стихотворной публицистикой, стремлением поднять фелъетон до уровня проповеди. Однако, мне кажется, его поэзия не только, точнее, не столько в этом. <...> В действительности Е. Евтушенко прежде всего лирик, подлинный лирик по преимуществу, а может быть, и всецелый. Не ритор, не публицист, а именно лирик...»¹.

В книгах 50-х годов выразились сильные стороны его поэтического дарования: лиризм, непосредственность, исповедальность. «Е. Евтушенко создал целый ряд упоительных, редкостно оживленных, навсегда драгоценных стихотворений...»², внося свой оригинальный вклад и сыграв немалую роль в развитии лирической поэзии своего времени.

В раннем стихотворении «Я шатаюсь в толкучке столичной...» (1954) возникает образ героя — одного из многих, но в чем-то особенного («возмутительно нелогичный, непростительно молодой»), хорошо передана общая атмосфера времени, ощущение весны и молодости. В герое располагает к себе, вызывает доверие искренность, открытость миру. Подкупает и юношеское упоение жизнью и собою, отсутствие самоуверенности, быть может, даже некоторая растерянность («Наделили меня богатством. / Не сказали, что делать с ним»).

¹ Межиров А. Вместо предисловия // Евтушенко Е. Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 5—6.

² Там же. С. 6.

ле- / и нецелесообразный. / Я весь несовместимый, / неудобный, / застенчивый и наглый, / злой и добрый». В то время оно вызвало усиленное, ревностно-придирчивое внимание критиков, упрекавших поэта в самолюбовании, упоении своей мнимой «сложностью». В действительности же здесь было полемическое утверждение реальной сложности и противоречивости в характере героя, его «торжествующей жадности» к жизни и, таким образом, богатства и разнообразия окружающего мира и, соответственно, воплощающего его искусства:

Хочу искусства разного, как я!..
Я в самом разном сам собой увиден.
Мне близки

и Есенин,
и Уитмен,

и Мусоргским охваченная сцена,
и девственные линии Гогена.

Упоение жизнью, готовность отозваться на сиюминутные запросы дня обусловили дальнейшее развитие поэзии Евтушенко, в частности появление его публицистических и политических стихов, получивших широкую известность. Чутко улавливая многообразные темы и конфликты, волнующие людей, обращаясь к современным проблемам, поэт воплощал их в свежих образах, ритмах, красках. Отчетливее становились мотивы раздумий, гражданские и публицистические интонации, «антикультовая» направленность стихов. Большой общественный резонанс в стране и в мире получили его стихотворения «Бабий Яр» (1961), «Наследники Сталина» (1962).

Критически рассматривая многие явления жизни, поэт с тревогой и беспокойством говорил о трудностях и противоречиях в характере своего героя («Я что-то часто замечаю, / к чьему-то, видно, торжеству, / что я рассыпанно мечтаю, / что я растрепанно живу»). Некоторые стихи 1957–1959 гг. вызвали полемику в печати («Что делает великую страну...», «Ты спрашивала шепотом...»). По прошествии времени следует заметить, что далеко не всегда эти упреки были справедливы.

Вместе с тем в начале 60-х годов в творчестве поэта намечаются новые черты и тенденции. Наряду с тягой к «злобе дня», фельетонной публицистичности, ораторской риторике идет углубление раздумий, отчетливее становятся нравственно-гуманистические мотивы творчества, о чем свидетельствуют многие стихи книг «Яблоко» (1960), «Взмах руки» и «Нежность» (1962). С пронзительной глубиной нежности и боли, пристального внимания к каждому, даже самому незаметному человеку звучит стихотворение, открывающее последний из названных сборников:

Людей неинтересных в мире нет.
Их судьбы как истории планет.
У каждой все особое, свое,
И нет планет, похожих на нее.

Не случайно в последующие годы его обращение к темам природы, родины, жизни и смерти. В стихотворении «Идут белые снеги...» (1965) герой вбирает боли, тревоги и надежды России, подводя в какой-то мере «предварительные итоги» прожитого, он ощущает глубокое, кровное единство с ней («А любил я Россию / всею кровью, хребтом...»; «Пусть я прожил негладко — / для России я жил»). Конечно, есть здесь и некоторый оттенок декларативности, но, бесспорно, преобладает искренность выношенных чувств: «И надеждою маюсь / (полный тайных тревог), / что хоть самую малость / я России помогу».

Эти стихи вместе с написанными незадолго до того «Монологом Тиля Уленшпигеля», главой «Казнь Стеньки Разина» из поэмы «Братская ГЭС» с большой впечатляющей силой прозвучали в конце 1965 г. на авторском вечере Е. Евтушенко в Театре эстрады, на котором присутствовали Б. Ахмадулина и А. Вознесенский. Этот вечер стал одним из последних крупных событий эстрадного поэтического «бума» 60-х, хотя авторские выступления поэтов-«шестидесятников», собиравшие большие аудитории, не раз проходили и впоследствии — в 70-е — 80-е годы.

Поколению, выступившему в «оттепельный» период, при всех сложностях индивидуальных творческих судеб, было свойственно острое чувство современности, поиски новых художественных форм и средств, обращение к разнообразным поэтическим традициям А. Блока и С. Есенина, В. Маяковского и В. Хлебникова, Б. Пастернака, М. Цветаевой и других поэтов Серебряного века, не говоря уже об опыте классической русской литературы. В начале 60-х годов, в программном стихотворении Владимир Соколов утверждает:

Вдали от всех парнасов,
От мелочных сует
Со мной опять Некрасов
И Афанасий Фет.
Они со мной ночуют
В моем селе глухом.
Они меня врачуют
Классическим стихом.
Звучат, гоня химеры
Пустого баловства,
Прозрачные размеры,
Обычные слова.

(«Вдали от всех парнасов...», 1960)

Когда речь идет о молодой поэзии шестидесятых, дело конечно не сводится к трем-четырем наиболее известным именам. Несомненно, картина была бы совершенно неполной без имен Александра Кушнера, Анатолия Жигулина, Алексея Прасолова, Николая Рубцова, Юрия Кузнецова, Николая Тряпкина, Ольги Фокиной и других. И хотя Андрей Вознесенский уверял в стихотворении, посвященном Белле Ахмадулиной: «Нас мало. Нас может быть четверо... И все-таки нас большинство», — вряд ли стоит целиком полагаться на такие самохарактеристики.

Время подтвердило широту и интенсивность развернувшегося тогда по стране процесса пробуждения поэтических сил. В частности, следует отметить ярко проявившуюся на рубеже 1950-х — 1960-х годов активность жизни и деятельности литературных объединений Ленинграда, сопровождавшуюся появлением интересных и крупных имен (Глеб Горбовский, Виктор Соснора, Евгений Рейн, Иосиф Бродский и другие). В эти годы зарождается и формируется неофициальная культура, поэзия «андеграунда»: «Лианозовская школа» в Подмоскowie, «ахматовский кружок» в Ленинграде, позже — московская группа «СМОГ» («Самое Молодое Общество Гениев») и др.

После позорной травли Б. Пастернака в 1958 г., связанной с публикацией за рубежом его романа «Доктор Живаго» и присуждением ему Нобелевской премии, уже в начале 60-х состоялось сокрушительное осуждение творчества молодых поэтов и художников партийным руководством. Н.С. Хрущев подверг А. Вознесенского, Е. Евтушенко грубой проработке и разносной критике во время встреч с творческой интеллигенцией в 1962—1963 годах. А немногим позже, в 1964 г. состоялся уникально циничный судебный процесс над И. Бродским. Этими событиями обозначился спад и последовавшее за ним завершение кратковременной и не оправдавшей связанных с нею надежд «оттепели». Однако некоторые существенные сдвиги и перемены в общественном сознании произошли, стали необратимыми, вопреки давлению и запретам официоза.

Следует подчеркнуть, что в поэзии 1960-х годах продолжались и углублялись процессы, наметившиеся в предшествующее десятилетие, вместе с тем в ней обнаружили и новые тенденции, свойственные всей литературе. Возрастание духовных и эстетических запросов людей обусловило, в частности, и остроту споров о роли и задачах искусства, о его специфике, о соотношении литературно-художественного творчества и научного познания. Так, немало копий было скрещено в начале десятилетия в острой, хотя и непродолжительной полемике о науке и поэзии, поводом для которой послужили стихотворение

Б. Слуцкого «Физики и лирики» и статья инженера И. Полетаева в «Комсомольской правде» (1959, 11 октября).

Более основательными и долгими были развернувшиеся в первой половине 60-х годов дискуссии, посвященные собственно литературным проблемам (о «громкой» поэзии и «тихой» лирике, о «современном стиле», о «лирическом герое», о том, «что есть поэма?» и др.). Они были вызваны потребностью определить перспективы развития тех или иных жанров и стилевых образований, проверить их жизнеспособность, соответствие переменам в общественном самосознании, в самой направленности литературного процесса.

Если говорить о наиболее существенных чертах и тенденциях лирики тех лет, следует выделить прежде всего обострившееся и возросшее у поэтов чувство времени-истории. Затем — пристальное внимание к сложному и противоречивому внутреннему миру современного человека. Наконец, интенсивность художественных, жанрово-стилевых исканий, опирающихся на заново открывшиеся перед ними богатейшие традиции отечественной и мировой литературы и искусства. Все это свидетельствовало об общем оживлении поэтического процесса.

В стихах и поэмах того времени актуальное и вечное, общечеловеческое нередко сопрягаются и осмысляются в свете опыта истории — в социальном и гуманистическом аспекте. По-новому углубленно и остро звучат в них темы жизни и смерти, природы и любви. Поэтические произведения несут в себе не «санкционированные» свыше, а — реальные, земные тревоги, печали и радости человека. Стремясь ответить на запросы читателя, поэты делают это каждый по-своему, соответственно индивидуальной художественной манере.

Леонид Мартынов в «Новой книге» (1962) пишет о сложных путях человечества, преодолевающего «пошлость, косность — все, в чем прошлое погрязло». Человек у Мартынова духовно самостоятелен и независим, многообразен и целен. Его главные качества — высокая интеллектуальность, свободный и прихотливый полет фантазии — отчетливо проступают в философски насыщенной, публицистически страстной, богатой ассоциациями и звуковыми повторами лирике в его книгах «Первородство» (1965), «Голос природы» (1966), «Людские имена» (1969).

Лирика Михаила Светлова отличается особой доверительностью и сердечностью переживаний. Перед читателем открывается мир добрых эмоций, задушевных чувств, теплого юмора, неиссякаемой юношеской романтики. Наряду с этим в книгах «Горизонт» (1959), «Охотничий домик» (1964), «Стихи последних лет» (1966) можно отметить и обусловленный временем смелый полет поэтической мысли,

философскую масштабность и характерную для поэта лукавую жизнеутверждающую иронию.

Лирические произведения Л. Мартынова, М. Светлова, А. Твардовского и других поэтов старшего поколения свидетельствуют об их пристальном внимании к нравственно-духовной сфере человека, об углублении в область его сознания, эмоций, психологии. В стихах, являющихся порою прямым откликом на события дня, какими стали тогда первые полеты в космос («Начало эры» Л. Мартынова, «Космонавту» А. Твардовского), авторы вместе с тем раскрывают черты эпохи и человека, его разума и чувств, диалектику душевной жизни.

Стремление глубже постичь движение времени видно в творчестве многих известных поэтов, обратившихся к истории, по-новому ощутивших биение ее пульса. Постоянные раздумья над ходом жизни, опирающиеся каждый раз на своеобразную философско-поэтическую концепцию, раскрываются в стихах книг Н. Асеева «Лад» (1961), в самом построении которой, ее основных разделах «Нынче» — «Вчера» — «Завтра» непосредственно соотносятся настоящее, прошедшее и будущее. Жизнь человеческая со всеми ее страстями и тревогами вписана в контекст истории в книге И. Сельвинского «О времени, о судьбах, о любви» (1962). Сборник стихов П. Антокольского «Четвертое измерение» (1964) переводит размышления о времени в философский план. В книге А. Ахматовой «Бег времени» (1965) трагедии эпохи, пропущенные через сердце художника, непосредственно преломляются, становясь его глубоко личностным переживанием. Так же заметны были и с пониманием восприняты книги С. Орлова «Дни» (1966), Я. Смелякова «День России» (1967), М. Дудина «Время» (1969).

Пути художественного осмысления времени в поэзии всегда различны, индивидуальны и неповторимы. Но они предполагают и постижение неких более широких и общезначимых тенденций и закономерностей истории. При этом общность подхода не мешает самобытности образных решений, художественно-стилевых оттенков и различий, обусловленных авторской индивидуальностью, тяготением к разным поэтическим традициям и стилевым направлениям.

Так, для **Николая Николаевича Асеева (1889—1963)** особенно характерен окрашенный в романтические тона, экспрессивный и динамический «образ летящего времени». «Время мое величавое, / время мое молодое, / павшее светом и славою / в обе мои ладони», — пишет он в стихотворении «Семидесятое лето» (1959). В ряде стихов книги «Лад», по-своему обновляющих фольклорные традиции, художественно реализуется мысль об истории и народе («Россия с Москвы начиналась», «Илья», «Микюла», «Богатырская по-

эма»). Бросая взгляд в былинное, историческое прошлое, поэт видит его глазами современника. Позднее творчество Асеева философично, не лишено публицистических черт и в лучших проявлениях пронизано лиризмом, позволяющим преодолеть черты умозрительности и риторики.

Человек и народ, история и природа как бы сливаются в общем потоке жизни («Здравица», «Сердце человечества»). В этих стихах эпоха предстает в сложности, драматизме, противоречивости. Вместе с тем размышления поэта о времени нередко охватывают историю человечества, вселенной. Обращение к далекому прошлому и романтика порыва в будущее, которое кажется близким и вполне осуществимым, вызваны желанием осмыслить исторический путь народа. Это воплощено в формах одически-торжественных, средствами романтической поэтики и стилистики включающими особую возвышенность лирико-патетического тона, склонность к гиперболизации чувств, подчеркнутую яркость и контрастность образной ткани.

Иной путь художественного воплощения жизни обнаруживается в творчестве **Ярослава Васильевича Смелякова (1913–1972)**. Поэт умеет передать прежде всего естественную и живую, неподдельную красоту самого обычного. Он тоже видит жизнь во всей сложности и многообразии, пишет ее «крупно и подробно». И лучшим его произведениям присуще сочетание точной и емкой художественной детали с масштабностью образа, реалистической конкретности с широтой обобщения. В книге Смелякова «День России» (1967) проявились зрелость и глубина историзма поэтического мышления:

И современники и тени
в тиши беседуют со мной.
Острее стало ощущение
шагов истории самой.

Обращение к нашим дням и к прошлому вызвано стремлением осмыслить реальную, живую связь времен. По словам Смелякова «история не терпит суесловья», она требует честного и бережного отношения к себе. В стихах на исторические темы и сюжеты «Иван Кали́та», «Меншиков», «Кресло», «Русский язык» освещаются драматические страницы прошлого, сложные фигуры и события и в то же время — «спервоначалу и доньне, как солнце зимнее в окне», утверждаются неиссякаемые святыни народного духа, глубинная суть самоотверженного русского характера, дающая народу опору на трудных путях истории. Стихи же, непосредственно посвященные современности, порою не отличаются глубиной, они описательны и декларативны.

В поэзии тех лет, как в литературе в целом, видное место заняла так называемая «деревенская тема», хотя подобное обозначение вы-

глядит еще более условным, чем в прозе. И все же с трудовыми, нравственными, народно-поэтическими традициями сельской жизни, основанными на исконной, изначальной нераздельности человеческого существования и природного бытия, тесно связано творчество Николая Рыленкова, Владимира Солоухина, Николая Тряпкина, Ольги Фокиной, Николая Рубцова и других видных поэтов. Острые, сложные проблемы судеб деревни стали не просто «темой» и «материалом», но — сокровенной заботой, душевной болью, внутренним нервом многих по-настоящему гражданственных и глубоко лирических произведений.

В 1960-е — 1970-е годы поэты разных поколений в полный голос заговорили о все возрастающей опасности для человека, связанной с неправильным отношением к природе как среде его обитания, с варварскими способами освоения ее богатств. Экологическая проблематика, рожденная тревогой за судьбы не только природы родной страны, но и всей планеты, получила развитие в стихах А. Твардовского и Л. Мартынова, А. Яшина и А. Вознесенского и других поэтов. Своеобразным призывом самой природы к людям — «живым, мыслящим существам» — звучат строки Леонида Мартынова:

И твердит природы голос:
В вашей власти, в вашей власти,
Чтобы все не раскололось
На бессмысленные части!

(«Голос природы», 1965)

Тревога поэтов за будущее человечества была вызвана не только издержками научно-технического прогресса, но и вполне реальной опасностью ядерного конфликта. Вот почему так настойчиво повторяется в стихах и поэмах того времени антивоенный призыв. Эти мотивы взволнованно и страстно звучат в циклах Р. Рождественского «На самом Дальнем Западе» (1963—65), К. Симонова «Вьетнам, зима семидесятого» (1971), Е. Евтушенко «Дорога номер один» (1971).

Обострившееся чувство истории, углубление гуманизма, духовная насыщенность лирики, столь явные у старших мастеров, проявились и в творчестве поэтов фронтового поколения. Жертвы и подвиг народа в годы Отечественной войны, долг оставшихся в живых, жизнь и смерть, природа и история, сложность и противоречивость окружающего мира — эти темы отражены в книгах Евгения Винокурова «Слово» (1962), «Характеры» (1965), Александра Межирова «Прощание со снегом» (1964), «Ладожский лед» (1965), Сергея Орлова «Колесо» (1964), «Страница» (1969), Бориса Слуцкого «Сегодня и вчера» (1961), «Современные истории» (1969), Давида Самойлова

«Второй перевал» (1963), «Дни» (1970), Юрия Левитанского «Земное небо» (1963), «Кинематограф» (1970) и др.

Творчество поэтов военного поколения, при всем различии художественной манеры каждого, обладает общими свойствами, вытекающими из фронтового опыта, армейской юности, особого мироощущения. Поэтическое видение родной земли, любовь к ее приметам и подробностям так же объединяли фронтовое поколение лириков, как и нелюбовь к отвлеченности, к пустым и громким словам. Сохраняя верность памяти военных лет, эти поэты в 60—70-е годы все более активно обращаются к насущным социально-этическим проблемам.

Возрастающая сложность жизни, расширение сферы переживаний, а также творчески воспринимаемого художественного опыта и традиций русской поэзии обуславливали интенсивность нравственных, жанровых, стилевых поисков. Обостренное внимание к духовному миру личности в ее связях с природой, обществом, историей вело к разнообразию лирических жанров и форм. В поэзии 1950-х — 1960-х годов видное место заняли различные виды философских, публицистических, интимно-лирических стихотворений.

В стихах этих лет авторские размышления, сюжетно-повествовательные картины нередко предстают в формах лирического монолога или баллады (к примеру, у Асеева и Луговского), стихотворного рассказа и портрета (у Заболоцкого, Твардовского). Активно используются и традиционные жанры, строфические формы, имеющие многовековую историю. Например, в творчестве ряда поэтов старшего поколения примечательна ориентация на развитие классических жанров оды и элегии. Таковы многие стихи поздней А. Ахматовой («Царско-сельская ода», «Мартовская элегия», «Приморский сонет»), П. Антокольского («Баллада о чудном мгновении», «Венок сонетов», «Старинный романс»), И. Сельвинского и др.

Естественное стремление к жанровому разнообразию заметно у Я. Смелякова — «Элегическое стихотворение» и «Ода русскому человеку», у А. Межирова — своеобразные формы баллады («Баллада о цирке», «Предвоенная баллада») и монолога («Монолог, обращенный к хирургу», «Монолог художницы»). Эти же жанры использует Е. Евтушенко: «монологи» самых различных персонажей — Тиля Уленшпигеля, американского поэта, бродвейской актрисы, доктора Спока и др., а также «баллады» о Муромце, штрафном батальоне, браконьерстве, нерпах, самородках и т. п. В книгах Р. Рождественского чаще встречаются формы «письма», «послания», «разговора»: «Париж, Франсуазе Саган», «Людам, чьих фамилий я не знаю», «Письмо московскому снегу», «Разговор с горой Карадаг», а в лирике

Н. Рубцова — песня, элегия, посвящение: «Осенняя песня», «Дорожная элегия», «Посвящение другу».

Потребности самой жизни 1950-х — 1960-х годов определили способы воплощения народной и человеческой судьбы, лично пережитого опыта истории в большой поэтической форме¹.

В лиро-эпическом произведении — эпопее — была возможность постановки важных социально-философских и нравственных проблем, осмысления исторических событий в их героико-трагедийном звучании, передачи сложности движения времени, создания психологически углубленного образа героя-современника. Создателями крупных полотен выступили А.А. Ахматова, В.А. Луговской, А.Т. Твардовский, Б.А. Ручьев и другие.

Крупнейшим явлением поэзии 1950-х — 1960-х годов стал лирический эпос **Александра Трифоновича Твардовского (1910—1971)**. Его лирико-философская эпопея о современности и эпохе «За далью — даль» (1950—1960), сатирическая поэма-сказка «Теркин на том свете» (1954—1963) и лирико-трагедийная поэма-цикл «По праву памяти» (1966—1969) вместе составляют своеобразную поэтическую трилогию, с разных сторон раскрывающую исторические судьбы страны и народа, лирический образ человека середины столетия, 30 — 60-х годов. В своих лиро-эпических произведениях он постоянно испытывал новые возможности поэзного жанра.

Видное место в поэзии 50-х годов заняла «книга поэм» **Владимира Александровича Луговского (1901—1957)** «Середина века» (1943—1957) — самое большое его произведение, своеобразный итог творческого пути. Публикация ее в 1958 году (к сожалению, уже посмертная) была в то время несомненным событием. Она состоит из 27 поэм. Сам поэт определял ее как «автобиографию века», которая была пережита в душе рядового участника великих событий столетия². Лирический герой книги растет и развивается в столкновении с «невероятным многообразием действительности», он идет к творческой победе «над огромным то зловещим, то радостным миром» (Там же. С. 20).

Книга Луговского — многогеройна. Наряду с выделением целого ряда эпических, «объективированных» персонажей, основное в ней — это раздумья о судьбах времени, страны, мира. История народа, родины, человечества становится идейным и композиционным

¹ См. материалы дискуссии 1965 г. в «Литературной газете»: статьи А. Адалис, В. Гусева, Л. Озерова, Б. Рунина, И. Сельвинского и др.

² Луговской В. Раздумье о поэзии. М., 1960. С. 26.

стержнем «Середины века». В книге как бы слышно биение «пульса истории». Поэт раскрывает движение времени, как сложный, драматический, противоречивый процесс, подводя нас вплотную к современности и на основе осмысления исторического развития стремясь убедить в торжестве справедливости. «Вошла душа в большое время правды», — искренне верит он. Этот вывод возникает в результате художественно-философского постижения острейших противоречий века, включающих и «вечный спор / Между одной на свете единицей / И государством...» Луговской пытается понять, постичь «трудную правду» о своей эпохе, при этом взять на себя ответственность за все больное и тяжкое в ней, «за муки и ошибки», но для него несомненна победа жизни, правды, человечности.

Вместе с тем он разделяет свойственную тогда многим веру в идеалы революции и социализма, в «живое, уплотненное до взрыва» время, «в котором движущие силы — Октябрь, Народ и Ленин». Одна из завершающих книгу поэм — «Москва» — пронизана искренней устремленностью «к родному ленинскому свету», что в общем-то, можно сказать, отражало идеологические заблуждения поэта, однако в целом вполне вписывалось в тогдашнюю официальную установку на «восстановление ленинских норм жизни».

Написанная белым стихом, свободная и непринужденная в развертывании мыслей-переживаний, книга Луговского сложна в жанрово-композиционном построении. Некоторые поэмы драматизированы по форме, как, например, «Новый год». Ряд из них построен по ассоциативному принципу и носит сказочно-фантастический характер («Сказка о сне», «Сказка о зеленых шарах»). В свою очередь «Лондон до утра» напоминает стихотворный очерк, лирическую запись путевых впечатлений. Наконец, в поэме «Москва» отчетливо проступает публицистическая тональность. Здесь лирический герой наиболее полно выражает свои идейно-философские взгляды.

Однако при всем разнообразии жанровых оттенков входящих в нее поэм «Середина века» художественно едина. В целом она остается лирико-философской, раскрывая события и картины внешнего мира прежде всего в восприятии и размышлениях лирического героя. Этой цельности добивался сам Луговской, говоря, что здесь — «попытка обобщить время», «осмысливание мира»¹. И если попытаться определить главное в жанре книги, учитывая ее сложность и многогранность, то «Середину века» можно было бы считать своеобразной

¹Луговской В. Раздумье о поэзии. С. 49—50.

лирико-философской эпопеей с центральным, объединяющим повествование образом лирического героя.

Особое место в поэзии тех лет занимал лирический эпос Анны Ахматовой. В 50—60-е годы она завершает два крупнейших лиро-эпических произведения — поэму-цикл «Реквием» и «Поэму без героя» (1940—1965). В них отразились и по-своему неповторимо воплотились главные пути и тенденции развития этого жанра в русской литературе середины века. Постигание трагических противоречий времени, народной и человеческой судьбы, пережитых как свои личные, безысходные боль и горе, привело к созданию поэм, отмеченных глубиной жизненной правды, высокой и сложной художественной цельностью.

Стихи, составившие «Реквием», создавались с 1935 по 1940 г. и на протяжении многих лет хранились лишь в памяти автора и близких ей людей. В новых исторических условиях А. Ахматова завершила лирический цикл «Реквием», создав художественно цельное произведение, близкое жанровым характеристикам поэмы.

В 1962 г. Ахматова передала подготовленный ею текст в журнал «Новый мир», однако он не был опубликован. Через год «Реквием» вышел за рубежом (Мюнхен, 1963) с пометой, что печатается «без ведома и согласия автора». Попытка опубликовать поэму в книге «Бег времени» (1965) тоже не состоялась, и в течение четверти века она существовала у нас лишь в виде «самиздатских» списков и копий, а напечатана была в 1987 г. — сразу в двух журналах («Октябрь», № 3, «Нева», № 6).

В самом названии произведения уже присутствует ритуально-жанровое обозначение. Реквием — это заупокойная служба по католическому обряду, поминальная молитва, или, если перенести это на русскую почву, — плач, причитание по покойнику, восходящие к фольклорной традиции. Для Ахматовой эта форма была в высшей степени характерна — достаточно вспомнить посвященное ей цветаевское стихотворение 1916 года, начинающееся строкой «О Муза Плача, прекраснейшая из муз!»

Вместе с тем жанр ахматовского «Реквиема» никак не сводится только к похоронному ритуалу — поминальной молитве и плачу-причитанию. Помимо специфической траурной окрашенности он представляет собой сложно организованное художественное целое, вбирающее самые различные жанровые модификации входящих в него стихотворений. Само наиболее общее понятие «поэмы-цикла», на котором сходится ряд исследователей, означает внутреннюю целостность и единство произведения, представляющего своеобразный лиро-эпос, или, по словам С.А. Коваленко, — «лирический эпос жизни

народной»¹. В нем через личное восприятие и переживание переданы судьбы людские и народные, и в итоге воссозданы портрет и памятник эпохи.

Композиционно «Реквием» состоит из трех частей. В первой вслед за двумя эпиграфами, внесенными автором в рукопись в начале 1960-х годов, возникают предваряющие основную часть три важных элемента: прозаический «Вместо предисловия», датированный 1957 годом, «Посвящение» (1940) и «Вступление». Затем идут десять пронумерованных главок центральной части, и завершается все монументальным двухчастным «Эпилогом», в котором раскрывается тема памятника народному страданию, поэту и эпохе.

В поэме-цикле все подчинено принципу, сформулированному самой Ахматовой: «принять в себя события и чувства разных временных слоев»². Отсюда и художественная структура, сюжетно-композиционное построение «Реквиема», основанное на движении авторской мысли-переживания, вбирающего и реализующего в себе «бег времени» — от хроники событий личной и общей судеб в 30-е годы до фактов отечественной и мировой истории, библейских мифов, сюжетов и образов. При этом движение времени ощутимо не только в тексте, но отражается и в датировке стихотворений, эпиграфа, посвящения, эпилога и пр.

Два соотносящихся между собой эпиграфа дают ключ к содержанию поэмы, они позволяют увидеть и ощутить личную боль как часть всеобщей беды и страдания. Первый из них, обращенный к сыну, взят из романа Дж. Джойса «Улисс» («You cannot leave your mother an orphan» — «Ты не можешь оставить свою мать сиротой»), а второй представляет емкую заключительную строфу из собственного стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...», датированного 1961 годом:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Жесточайшая личная трагедия, семнадцать месяцев, проведенных «в страшные годы ежовщины» в тюремных очередях, чтобы получить весточку об арестованном сыне, неизбывное материнское горе, «смертельная тоска» — может ли человек вынести такую безмерную тяжесть? Да, если он не замкнулся в своем одиночестве, не утратил

¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 395.

² Там же. С. 216.

веры в конечное торжество справедливости. И силу в этом ему дает связь с миром, с людьми, сколь бы трагичны ни были обстоятельства, которые их сблизили и породнили, ощущение своей правды. Этот мотив отчетливо слышен в «Посвящении» (1940):

Подымались как к обедне ранней.
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней...

.....
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской выюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный мой привет¹.

«Реквием» отмечен особой плотностью художественной ткани, концентрирующей в себе пространство и время, емкостью характеристик эпизодических фигур, складывающихся в представление о народе. Из отдельных образных штрихов и деталей, мгновенных эпизодов возникает ощущение живого, движущегося времени, хода истории. Величавой и скорбной мелодией звучат уже первые строки цитированного выше «Посвящения»: «Перед этим горем гнутся горы, / Не течет великая река...» Сама природа застывает перед человеческим страданием: «Солнце ниже, и Нева туманней...» Но в ее вечном бытии есть целительная сила. И вместе с тем этот природный, космический фон высвечивает людскую трагедию во всем ужасе ее обыденной реальности, оттеняясь во «Вступлении» еще более жестокими и страшными обобщающими образами растоптанной, попранной, преданной поруганию России:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

Ощущая себя малой частицей народа, родины, — мать оплакивает не только собственного сына, но и всех безвинно осужденных, и тех, кто вместе с ней долгие месяцы ждал приговора в роковой очереди. Центральная часть «Реквиема» — десять стихотворений, очень разных по жанровым и ритмико-интонационным оттенкам и тонко взаимодействующих в рамках единого лирического целого. Это — обращения к сыну («Уводили тебя на рассвете...» и др.), к самой себе («Показать бы тебе, насмешнице...»), наконец, к Смерти («Ты все равно придешь...»). Слова «мертвый», «смертный», «могила», «гибель»,

¹ Ахматова А. Собр. соч. Т. 3. С. 22.

«погребальный» — проходят лейтмотивом и определяют образно-смысловую и стилистическую тональность этого трагического произведения.

Уже в первой главке обращение к сыну несет совершенно конкретные приметы ночных арестов 30-х годов и вместе с тем — мотив гибели, смерти, похорон, оплакивания — при этом в финале необычайно расширяется исторический масштаб происходящего — до стрелецких пыток и казней петровской эпохи:

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки.
Смертный пот на челе... не забыть! —
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

Уподобляя себя «стрелецким женкам», Ахматова вместе с тем с удесятеренной силой ощущает и передает боль и горе матери, используя для этого самые различные поэтические жанры и обрядовые формы. Так, во второй главке происходит объединение, слияние мелодики и интонации колыбельной песни («Тихо льется тихий Дон, / Желтый месяц входит в дом») и — плача, похоронного причитания («Муж в могиле, сын в тюрьме, / Помолитесь обо мне»).

Поразительное умение автора «принять в себя события и чувства разных временных слоев» проявляется в IV главке в форме обращения к себе, к двум эпохам собственной жизни, соединившей блистательное начало столетия и зловещую середину и вторую половину 30-х годов:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей.
Как трехсотая, с передачей,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать.

А вслед за этим, в VI главке, вновь убаюкивающий мотив колыбельной, обращенной к сыну, однако его мнимая чарующая легкость и кажущаяся просветленность лишь оттеняют по контрасту жестокую реальность тюремного заключения и мученической, жертвенной смерти.

Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму.
Как тебе, сынок, в тюрьму

Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоем кресте высоком
И о смерти говорят.

Наконец, X глава — «Распятие» — с эпитафией из «Священного писания»: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» — переключает земную трагедию матери и сына в общечеловеческий, библейский план и масштаб, возводя их на уровень вечного:

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил?»
А Матери: «О, не рыдай Мене...»

В «Эпилоге» с новой силой звучат важные темы и мотивы «Реквиема», получая углубленную, на этот раз во многом историко-культурную трактовку. Вместе с тем это своего рода «поминальная молитва» о неслыханных жертвах страшных и трагических лет в жизни России, преломившаяся через глубоко личностное переживание автора:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною ослепшею стеною.

Строки «Эпилога» непосредственно выводят на традиционную для мировой поэзии тему «памятника», получающую у Ахматовой глубоко трагедийную окраску. Вспоминая тех, с кем она «провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде», о невольных подругах «двух моих осатанелых лет», Ахматова ощущает себя их голосом и памятью:

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас...
.....
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.

Сами слова «память», «вспоминать», «помянуть», «поминальный», говорящие о невозможности забвенья, неизбежно выводят на раздумье о памятнике, в котором поэт видит запечатленным «окаменелое страданье», разделенное им с миллионами своих сограждан:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием...

Она видит свой возможный памятник — и это главное и единственное условие — здесь, возле питерский тюрьмы Кресты, где, тщетно ожидая свидания с арестованным сыном, как горестно вспоминает она теперь, «...стояла я триста часов / И где для меня не открыли за-сов». Созданный воображением поэта монумент по-человечески прост, глубоко психологизирован:

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

В этом струящемся с «бронзовых век», как слезы, подталом снеге, в тихом ворковании тюремного голубя и плывущих по Неве кораблях слышен, вопреки всему пережитому и выстраданному, мотив торжествующей, продолжающейся жизни.

Если Луговской и Твардовский, осмысляя с высот «середины века» пути родины и народа, каждый по-своему стремились к возможной полноте воссоздания большой исторической эпохи, отразившейся в человеческой душе, то для Ахматовой характерно прежде всего обращение к трагическим, узловым моментам, где скрещиваются противоречия времени, для нее важно постичь и раскрыть во всей неповторимости их глубинную суть. Ее «Поэма без героя» — уникальное и, наряду с «Реквиемом», пожалуй, самое значительное произведение середины столетия — создавалась около четверти века.

Первоначальная редакция «Поэмы без героя» (1940—1942. Ленинград — Ташкент) печаталась в отрывках, начиная с 1944 г. Наиболее полной прижизненной публикацией стала ее первая часть — «Девятьсот тринадцатый год», напечатанная в итоговом сборнике «Бег времени» (1965), хотя туда и не вошли две другие части поэмы. И несмотря на то, что в последующие десятилетия в разных изданиях были опубликованы все три ее части, окончательного, канонического текста все же не существует.

Тем не менее известны, опубликованные в 3-м томе 6-томного Собрания сочинений 4 редакции (1943, 1946, 1956 и 1963 гг.), хотя работа над «Поэмой...» продолжалась буквально до последних дней. Четвертая редакция под названием «Поэма без героя. Триптих. 1940—1965», — по мнению специалистов, наиболее полно отражает волю автора.

Уже в названии обозначена прямая ссылка на традицию («поэма») и одновременно полемический отказ от нее, точнее, переосмыс-

ление и обновление канонических требований жанра (романтический герой, динамический сюжет и т.п.).

В 1959 г. А. Ахматова пишет: «Поэма оказалась вместительнее, чем я думала... я вижу ее совершенно единой и цельной»¹. Тем не менее двумя годами позже появляется новая запись: «Поэма опять двоятся...она так вместительна, чтобы не сказать бездонна»².

Эти высказывания и подзаголовок «Триптих», указывающий на трехчастное построение и перекликающийся со словами автора: «У шкатулки ж тройное дно», — говорят об удивительной глубине, многослойности произведения, и об особенностях его свободной структуры.

Основная часть поэмы называется «Девятьсот тринадцатый год», снабжена подзаголовком «Петербургская повесть». В тот год, последний перед мировой войной, столица Российской империи жила в преддверии грядущих катастроф и перемен. «И всегда в глухоте морозной, / Предвоенной, блудной и грозной, / Жил какой-то будущий гул...» К этой поре своей молодости автор обращается из совсем другой эпохи, обогащенный опытом исторического видения, с некой вершины оглядываясь на прошлое и одновременно предощущая новые испытания. Именно так звучит «Вступление», датированное «25 августа 1941. Осажденный Ленинград»:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прошаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.

Первая глава этой части предваряется двумя стихотворными эпиграфами, которые определяют время действия и адресуют читателя к вершинам русской поэзии XIX—XX веков: «Новогодний праздник длится пышно. / Влажны стебли новогодних роз» (Четки, 1914) и «С Татьяной нам не ворожить... Онегин». Вслед за ними идет прозаический текст — своего рода сценическая ремарка: «Новогодний вечер. Фонтанный дом. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых»³. И дальше в авторском воображении (или сне) начинается карнавал (арлекинада): возникает вереница фигур, масок, проходит череда эпизодов, сцен, интерме-

¹ Ахматова А. Собр. соч. Т. 3. С. 215—216.

² Там же. С. 236.

³ Там же. С. 371.

дий — причем все это разворачивается именно внутри прихотливого и целостного лирического монолога.

К.И. Чуковский, назвавший Ахматову «мастером исторической живописи» и показавший ее великолепное мастерство, подлинное чувство истории на множестве примеров, в частности, заметил: «...в «Поэме без героя» есть самый настоящий герой, и герой этот — опять-таки Время»¹. Можно, конечно, по-разному относиться к этому суждению, но, думается, оно несколько не принижает роли и места лирического героя поэмы, и автора, организующего и определяющего ее жанровую специфику, делающего ее единой и цельной.

Интересно сопоставить с выше приведенными словами К. Чуковского свидетельство самой А. Ахматовой из ее «Примечания» в «Прозе о Поэме»: «Героиня Поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О.А. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи — это 10-е годы, петербургские и артистические...»². Характерно, что здесь речь идет, во-первых, о героине и, во-вторых, об эпохе, как у Чуковского.

Назвав первую часть своего «Триптиха» — «Петербургской повестью», А. Ахматова не только обозначила место действия и соотнесенность с классической, пушкинской традицией, но и указала на особенности ее построения. Здесь действительно есть приметы повествовательного жанра и прежде всего то, что в центре — романтическая история любви и самоубийства юного поэта, «глупого мальчика», «драгунского Пьеро», которого увлекла, а затем изменила ему «петербургская кукла, актерка», «Коломбина десятых годов».

Эта история, данная в отдельных звеньях, смутная и зашифрованная, разворачивается на фоне маскарада и «бала метелей», «бездонной», бесконечно длящейся новогодней ночи. Сами судьбы персонажей (а за ними стоят реальные прототипы: актриса Ольга Глебова-Судейкина, поэт Всеволод Князев) — зеркало переживаний автора. И героиня — «белокурое чудо», «голубка, солнце, сестра» — двойник его души.

Своеобразие «повести» Ахматовой в том, что ее сюжет и конфликт — формы выражения авторского переживания эпохи. Не случайно четыре основных главы этой части, в которых к автору приходят воспоминания — «тени из тринадцатого года», окружены таким плотным лирическим «кольцом», обрамлены Посвящениями, Вступлением, Послесловием. Вместе с тем ощущение эпохи, черты и при-

¹ Чуковский К. Читая Ахматову // Литература и современность. Сб. 6. М., 1965. С. 239.

² Ахматова А.А. Собр.соч. Т. 3. С. 274.

меты надвигающихся событий проступают в таких характерных зарисовках:

До смешного близка развязка:
Из-за ширм Петрушкина маска.
Вкруг костров кучерская пляска.
Над дворцом черно-желтый стяг...
Все уже на местах, кто надо:
Пятым актом из Летнего Сада
Пахнет... Призрак цусимского ада
Тут же. — Пьяный поет моряк...

И в самой «повествовательной» части две главы представляют, по существу, лирический монолог, а в двух других используется поэтическая условность. Так, в авторской ремарке к третьей главе говорится: «Петербург 1913 года. Лирическое отступление: последнее воспоминание о Царском Селе. Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет...» Аналогично в следующей главе: «В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина».

Эти условные «персонажи» (Ветер, Тишина), конечно, тоже лишь двойники авторского лирического «я». Но их появление симптоматично. Они возникают тогда, когда нужно дать наиболее полную характеристику сложного и противоречивого времени, и свидетельствуют, насколько пронизательным и углубленным стало у поэта чувство эпохи и истории:

Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

И вот — от фантастического «новогоднего бала метелей», «адской арлекинады», «полночной Гофманианы» и «Петербургской чертовни» с ее первыми жертвами («Столько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик: он выбрал эту...») — до зловещих событий, «пыток и казней» конца 30-х годов и всенародной трагедии военных лет.

От чувства обреченности поколения к ощущению неустойчивости и гибельности самого времени — таково движение мысли-переживания. В ходе работы над произведением расширялась его тематика и масштабность, шло углубление в суть исторических событий, постижение связи времен («Как в прошедшем грядущее зреет, / так в грядущем прошлое тлеет...»), понимание сути эпохи, всего XX столетия.

Во второй части поэмы — «Решка» — представление об эпохе еще более расширяется и одновременно конкретизируется, показывая, каким обернулся «Настоящий Двадцатый Век» в судьбе самого

поэта и многих людей. В авторской ремарке, переносящей нас на рубеж самых трагических десятилетий в XX веке, читаем: «Место действия — Фонтанный Дом. Время — 5 января 1941 г. В окне призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи... В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема».

Здесь уже нет каких-либо элементов повествовательности — все подчинил себе лирический голос автора, который звучит с предельной откровенностью, особенно в строфах, ранее опущенных и замененных точками по цензурным соображениям: «И проходят десятилетия, / Пытки, ссылки и казни — петь я / В этом ужасе не могу»; «Торжествами гражданской смерти / Я по горло сыта — поверьте, / Вижу их, что ни ночь, во сне». И особенно впечатляющ финал «Решки» — прямая переключка с «Реквиемом» в двух последних строфах, предваряемых авторской ремаркой: «(Вой в печной трубе стихает, слышны отдаленные звуки Requiem'a, какие-то глухие стоны. Это миллионы спящих женщин бредят во сне)».

Ты спроси у моих соплеменниц,
Каторжанок, «стопятниц», пленниц,
И тебе порасскажем мы,
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенка и для тюрьмы.

Эта часть поэмы («Решка») в значительной степени представляет разговор с различными собеседниками: с непонятливым редактором, с читателем-другом, наконец, с таким условным персонажем, как «столетняя чаровница» — романтическая поэма XIX века. Именно к последней обращены трагические финальные строфы, с особой силой выявляющие и акцентирующие своеобразие лиро-эпоса Ахматовой в русле и на фоне отечественной и мировой традиции («Обезумевшие Гекубы / и Кассандры из Чухломы»).

Третья часть Поэмы — «Эпилог», обращенный к родному городу. Вводная ремарка рисует осажденный Ленинград в развалинах и пожарах под орудийный грохот июня 1942 года. Автор, находящийся за 7 тысяч километров, в Ташкенте, охватывает мысленным взором всю страну и видит ее целиком — от прифронтовых рубежей до отдаленных ГУЛАГовских мест заключения:

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей —
Я не знаю, который год, —
Ставший горстью лагерной пыли,

Ставший сказкой из страшной были,
Мой двойник на допрос идет.

Заключительные, последние строфы «Эпилога» рисуют расставание с Городом, путь в эвакуацию, завершается «Поэма...» на скорбной и трагической ноте, что подчеркивает еще ее тесную связь с «Реквиемом», заставляя читателя ощутить их как две части единого целого — портрета и памятника трагической эпохи:

И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.
От того, что сделалось прахом,

.....
Обуянная смертным страхом
И отмщенья зная срок,
Опустивши глаза сухие
И сжимая уста, Россия
Преодо мною шла на восток.

В «Поэме без героя», особенно в ее первой части, есть условный сюжет, зарисовки быта, специально обозначенные «лирические отступления» и прямые авторские монологи и обращения. В ней отчетливо выразилось музыкальное начало. А. Ахматова сочувственно отнеслась к мнению Михаила Зенкевича, что это «Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, потому что содержится в ней самой»¹. Вместе с тем ее построение напоминает драматургическое произведение (есть даже «Интермедия» — «Через площадку»). Несомненно влияние на нее драматургии Александра Блока, его лирических драм: «Балаганчика», «Незнакомки», драматической поэмы «Песня судьбы».

И хотя лирическому началу в поэме А. Ахматовой несомненно принадлежит заглавная роль, было бы неверным не замечать ее сложного единства и тенденции к синтезу родовых начал и — шире — различных искусств. Справедливо писал в этой связи Е. Добин: «Историческая живопись», «повесть», «драматургия» не растворены в лирике. Но просвечены ею насквозь»². Поэма выявила общее тяготение к художественному синтезу, к углубленному постижению человека, времени, мира в их взаимосвязи.

¹ Ахматова А. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. С. 362.

² Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой // *Вопр. литературы*. 1966. № 9. С. 71.

Следует особо подчеркнуть исключительную широту творчески освоенных в «Реквиеме» и «Поэме без героя» опыта и традиций отечественной и мировой литературы и искусства — опору на фольклор, Библию, античную мифологию, богатейшее наследие смежных искусств: музыки, живописи, театра, оперы, балета...

В рамках отличающейся особой плотностью поэтической ткани, вобравшей, сконцентрировавшей в себе пространство и время, людские трагедии и ход истории лирической поэмы-цикла о жестоких испытаниях конца 30-х годов — «Реквием», в «Триптихе» о событиях 10-х и 30—40-х годов — «Поэме без героя», не ограничивающихся тесным взаимодействием лирики и эпоса, но и включающих драматическое, трагедийное начало, на основе глубоко личного вживания в эпоху, а также подлинно эпического мироощущения А. Ахматова создала уникальные произведения, отмеченные чертами большого художественного синтеза.

В границах лирико-философской эпопеи, стремясь к синтезу, поэзия 50—60-х годов представила различные модификации сюжетно-повествовательной и лирической поэмы («Строгая любовь» Я. Смелякова, «Красное солнышко» и «Любава» Б. Ручьева, «Проданная Венера» Вас. Федорова, «Суд памяти» Е. Исаева, «Станция Зима» и «Братская ГЭС» Е. Евтушенко, «Мастера» и «Оза» А. Вознесенского и др.). В произведениях об историческом прошлом и современности авторы осмысливают жизнь общества и социальный, нравственный опыт эпохи. На этом пути были редкие удачи: далеко не все из появившихся в те годы поэм обладали высокими художественными достоинствами и многое из написанного тогда представляет лишь исторический интерес.

Одно из замеченных обществом произведений Ярослава Смелякова — стихотворная повесть «Строгая любовь» (1956), работу над которой он начал, еще находясь в заключении в приполярном поселке Инта. Поэт обращается к прошлому своего поколения. Достоверно, реалистически точно воспроизводится суровый, аскетический быт и духовный облик рабочей молодежи 20—30-х годов. Сюжетные линии поэмы, лиризм ее пейзажей и описаний, авторские отступления говорят о трудном, но победном процессе обновления суровых душ ребят. Это видно и в истории «строгой любви» Яшки и Лизы, и в эпизоде с трогательной и сердечной Зинкой, которая «с индустриальной высоты / до рукоделья докатилась»... И теперь немолодой уже автор замечает с доброй и понимающей улыбкой:

...В те дни строительства и битв
вопросы все решая жестко,
мы отрицали старый быт
с категоричностью подростков.

Перед наивными в своей прямоте героями повести встает «жизнь, что, право, куда сложней, / чем до этого нам казалось». В изображении сплетаются документальная достоверность и задушевный лиризм, безоглядная романтика юности и сдержанная, добродушная ирония, скрашивающая горечь зрелого, немало испытавшего человека. Наряду с сюжетным повествованием важную роль в поэме Смелякова играет авторское, лирическое начало, которое пронизывает повествование, скрепляя и объединяя отдельные эпизоды. В лирических отступлениях поэт соотносит времена, дает свое, теперешнее осмысление давних событий, не отказываясь от светлых идеалов комсомольской юности, он непосредственно обращается к новому поколению, стремясь передать ему сложный духовный опыт своих сверстников, опыт эпохи.

Поэтическим событием тех лет стал лирический цикл (нередко его называют поэмой) **Бориса Александровича Ручьева (1913—1973)** — «Красное солнышко» (1943—1956), который в основном сложился еще в ссылке, на Крайнем Севере (Б. Ручьев был незаконно репрессирован в конце 30-х годов и провел в сталинских лагерях около 18 лет). В стихах раскрывается внутренний мир обычного, рядового рабочего человека, ставшего жертвой жестокой несправедливости. Это — «очень невеликий человек», но он же и «бывалый солдат», закаливший душу в нелегкой, «черной» работе, «у края родины, в безвестье», в тяжелых испытаниях, выпавших на его долю.

Пусть, хрипя, задыхаясь в метели,
Через вечный полярный мороз
Ты в своем обмороженном теле
Красным солнышком душу пронес...

Так обращается он к себе и вместе с тем ко многим, быть может, к каждому из сотоварищей по несчастью. В девяти стихотворениях цикла перед нами вырастает не только образ самого героя. Его лирические монологи становятся и постоянным мысленным обращением к любимой, в них возникает ее образ («Ты станешь красным солнышком моим»), за которым отчетливо проступает образ Родины и глубокое патриотическое чувство («Всю неоглядную Россию...» и другие стихи).

Тяга к крупной поэтической форме обнаружилась и в творчестве Евгения Евтушенко. Еще в 50-е годы в поэме «Станция Зима» (1956) он обратился к сложным вопросам, волновавшим общество, к судьбам и характерам земляков, к их раздумьям о жизни, о прошлом и будущем и сумел выразительно передать свои искренние переживания в образных зарисовках, поэтических размышлениях: «Великое зовет.

Давайте думать./ Давайте будем равными ему», — призывал он своих современников.

В начале 60-х поэт немало ездил по стране, бывал на стройках Сибири. В большой лиро-эпической поэме «Братская ГЭС» (1965), посвященной современности, он стремился глубоко и масштабно осмыслить исторический путь русского народа. Главной темой произведения, вполне в духе официальных представлений о закономерностях исторического развития, Е. Евтушенко определил «веру в светлое будущее человечества».

Видное место в его поэме занимает спор философии безверия и веры, который воплощается в монологах древней египетской пирамиды и Братской ГЭС, в судьбах ее строителей (инженера Карцева, бетонщицы Нюшки Буртовой, «диспетчера света» Иззи Крамера и др.). Эти живые, списанные с натуры портреты современников наиболее удались автору. Некоторые главы («Казнь Стеньки Разина», «Тени наших любимых») обладают несомненными поэтическими достоинствами, передают неподдельное авторское волнение и сопереживание судьбам героев. Однако монологи, в которых развертывается философский спор, а также исторические отступления и портретные главы не всегда складываются в единое целое. Попытка создания эпоса, в данном случае, не привела к успеху.

В ряду обращений различных поколений поэтов к большим поэтическим формам можно также назвать «Повесть временных лет» (1967) Павла Антокольского, «Зеркала. Повесть в двух планах» (1969) Семена Кирсанова, «Василий Буслаев» (1957—1972) Сергея Наровчатова и некоторые другие. Опираясь на социально-исторический, нравственный и эстетический опыт эпохи, авторы этих поэм ставили вопросы о сложном и противоречивом ходе общественного развития, о судьбах родины и природы, о духовных началах в человеке.

Наряду с развернувшимися на разных направлениях поисками в жанровой сфере 60-е годы в развитии нашей поэзии отмечены и активными художественно-стилевыми исканиями. Сложность и многообразие жизненного процесса, проявления мира внешнего и духовного представали в творчестве поэтов в реальных, правдоподобных, бытовых формах и — различных оттенках романтического восприятия и условно-фантастического преобразования действительности — от возвышенных гипербол до мягких полутонов, с одной стороны, и гротескно-сатирических образов, — с другой.

В поэзии этих лет раскрылись немалые художественно-изобразительные и выразительные возможности конкретно-реалистического стиля: в земной простоте, естественности, точности психологически углубленных раздумий А.Твардовского, достоверных зарисовках и

портретах современников у Я. Смелякова, лирико-философских миниатюрах Н. Рыленкова, в историческом осмыслении сложных проблем времени поэтами военного поколения: Б. Слуцким, А. Межировым, Е. Винокуровым, и более молодыми Е. Евтушенко, А. Жигулиным и другими.

В начале десятилетия у поэтов нетрудно обнаружить черты романтически-возвышенного, лирико-патетического стиля. Поэзия Н. Асеева, например, отличается торжественной интонацией, экспрессивной, яркой и контрастной образностью; земной романтикой и доброй, мягкой иронией овеваны эмоционально-лирические стихи М. Светлова. Поиски путей соединения романтической патетики и бытового разговора заметны в поэтической публицистике Р. Рождественского, черты лирико-романтического стиля отчетливо выразились в поэзии Н. Рубцова, особенно в ранний период его творчества.

Склонность к романтическому обобщению, к интеллектуальной напряженности стиха свойственна П. Антокольскому и Л. Мартынову. Впрочем, здесь уже можно говорить об особой, сложно-ассоциативной, условно-фантастической стилевой тенденции, приметы которой наглядны в творчестве С. Кирсанова, в экспрессивно-метафорической поэзии А. Вознесенского, В. Сосноры, Ю. Кузнецова.

В целом в поэзии этого десятилетия можно заметить движение от романтической патетики к конкретному художественному анализу явлений, от внешней экспрессии к психологической углубленности, от стихотворного очерка к лирическому раздумью и философско-поэтическому обобщению, хотя, конечно, эти процессы не всеохватны и шли не только в одном лишь направлении.

Отказ большинства авторов от усложненной ассоциативности, гиперболлизма в пользу естественных изобразительных и выразительных средств свидетельствовал об их тяготении к реалистическому стилю, несомненно обогащенному достижениями романтической поэтики, что особенно обнаружилось к концу 60-х — началу 70-х годов, хотя отнюдь не исключало использования в творчестве поэтов разных направлений экспрессивных и метафорических, сказочных, условных, фантастических форм.

Александр Трифонович Твардовский (1910 — 1971)

Александр Твардовский родился 21 июня 1910 г. на «хуторе пустоши Столпово», относящемся к деревне Загорье Смоленской губернии, в большой многодетной семье крестьянина-кузнеца, которая

позже, в годы коллективизации была «раскулачена» и сослана на Север. С раннего возраста будущий поэт впитал любовь и уважение к земле, к нелегкому труду на ней и к кузнечному делу, мастером которого был его отец Трифон Гордеевич — человек весьма своеобразного, крутого и жесткого характера и вместе с тем грамотный, начитанный, знавший на память много стихов. Чуткой, впечатлительной душой обладала мать Мария Митрофановна.

Учился Твардовский в сельской школе, затем в Смоленском педагогическом институте. Одновременно с учебой ездил в качестве корреспондента в колхозы, писал в местные газеты статьи и заметки о переменах в сельской жизни. С середины 20-х годов печатал в смоленских газетах свои юношеские, еще несовершенные стихи. В начале 30-х годов он пишет поэмы «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1933), в которых преобладают описательность, разговорный, прозаизированный стих — то, что сам поэт впоследствии назовет «ездой со спущенными вожжами». Они не стали поэтической удачей, но сыграли роль в становлении и быстром самоопределении его таланта.

В 1936 г. Твардовский приехал в Москву, поступил на филологический факультет Московского института истории, философии и литературы (ИФЛИ) и в 1939-м окончил его с отличием. В том же году он был призван в армию и зимой 1939—1940 гг. в качестве корреспондента военной газеты участвовал в войне с Финляндией.

В середине 30-х годов была написана и опубликована «Страна Муравия» (1934—1936) — поэма о судьбе крестьянина-единоличника, о его нелегком и непростом пути в колхоз. В ней ярко проявился зрелый и самобытный талант поэта. При некоторой односторонности взглядов на коллективизацию поэма, с ее сказочно-условным замыслом и построением, несла в себе черты художественной правды о времени. К ней примыкал и ряд стихотворений из цикла «Сельская хроника».

С первых и до последних дней Великой Отечественной войны Твардовский был ее активным участником — специальным корреспондентом фронтовой печати. Вместе с действующей армией, начав войну на Юго-Западном фронте, он прошел по ее дорогам от Москвы до Кенигсберга. В эти годы он делал все, что требовалось для фронта: «писал очерки, стихи, фельетоны, лозунги, листовки, песни, статьи, заметки...»¹. Но главный его труд военных лет — работа над лиро-эпической поэмой «Василий Теркин» (1941—1945).

¹ Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. М., 1977. Т. 5. С. 116. Далее в тексте цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы.

Эта, как назвал ее сам поэт, «Книга про бойца» воссоздает правдивую картину фронтовой действительности, бедствий и страданий, подвигов и окопного быта, раскрывает мысли, чувства, переживания «русского труженика-солдата». Василий Теркин фактически олицетворяет собой весь народ. В нем нашел художественное воплощение русский национальный характер, его существенные черты и качества.

Литературная и собственно поэтическая деятельность Твардовского в годы войны — многообразна. Параллельно «Теркину» он пишет цикл стихов «Фронтовая хроника» (1941—1945), работает над книгой очерков «Родина и чужбина» (1942—1946, опубликована в 1947), ряд проникновенных лирических стихотворений («Две строчки», «В поле, ручьями изрытом...» и др.), которые были опубликованы уже после войны.

Усиление личностного начала в творчестве поэта 40-х годов несомненно сказалось и еще в одном крупном его произведении. В первый же год войны была начата и вскоре после ее окончания завершена лирическая поэма «Дом у дороги» (1942—1946). «Тема ее, — как отмечал сам поэт, — война, но с иной стороны, чем в «Теркине», — со стороны дома, семьи, жены и детей солдата, переживших войну». Вместе с «Василием Теркиным» они составляют своего рода «военную дилогию»¹ — героический эпос военных лет, отмеченный усилением и углублением лирического начала².

В 1950-е — 1960-е годы Твардовский в сфере лирического эпоса создал своеобразную трилогию: лирическую эпопею «За далью — даль», сатирическую поэму-сказку «Теркин на том свете» и лирико-трагедийную поэму-цикл «По праву памяти». Каждое из этих произведений явилось новым словом о судьбах времени, страны, народа, человека.

«За далью — даль» (1950—1960) — это поэтическое повествование в форме развернутого лирического монолога современника о переломном времени, о непростых судьбах родины и народа.

Еще в конце 1940-х годов Твардовский совершил первые поездки на Урал и в Сибирь. В последующие годы он не раз побывал в этих краях — на Ангаре и в Забайкалье, вплоть до Комсомольска-на-Аму-

¹ См.: *Страшнов С.Л.* Поэмы А.Т. Твардовского. Иваново, 1990. С. 31—58.

² О творчестве Твардовского военных лет и его поэмах см.: *Гришунин А.Л.* «Василий Теркин» Александра Твардовского. М., 1987; *Романова Р.М.* Александр Твардовский: Страницы жизни и творчества. М., 1989; *Страшнов С.Л.* Поэмы А.Т. Твардовского. Иваново, 1990; *Зайцев В.А.* Александр Трифонович Твардовский // Русские писатели. XX век. Биографии: Большой учебный справочник. М., 2000; и др.

ре и Владивостока. Впечатления от этих поездок и легли в основу его произведения, далеко выходящего за рамки простых путевых записок:

Есть два разряда путешествий:
Один — пускаться с места вдаль;
Другой — сидеть себе на месте,
Листать обратно календарь.
На этот раз резон особый
Их сочетать позволит мне.
И тот и тот — мне кстати оба,
И путь мой выгоден вдвойне.

Таким образом, реальное движение в пространстве становится неотделимым от мысленного, воображаемого движения во времени (как позже напишет поэт в главе «С самим собой»: «Согласно принятому плану, / Вернусь назад, рванусь вперед...»).

Поэма складывалась долго и публиковалась по мере написания очередных глав. В процессе формирования художественного целого менялась композиция, коренным образом перерабатывались части поэмы, например, «На мартовской неделе», посвященная смерти И.В. Сталина, которая потом частично и в существенно измененном виде вошла в главу «Так это было».

Динамична и драматична сама история создания поэмы «За далью — даль», писавшейся в переломные 1950-е годы: то, что было завершено и появилось в печати до 1954—1955 гг., существенно отличается от последующих глав. В этом смысле рубежными можно считать главы «На мартовской неделе» («Новый мир», 1954, № 3) и особенно «Друг детства» (сб. «Литературная Москва», 1956).

Отказ от первоначального одического настроя, оптимистической риторики («Могучий край всемирной славы...»; «Край, где несметный клад заложен...»; «Он и в столетях не померкнет, / Тот вещий отблеск наших дней» и т.п.) сопровождался усилением личностного, исповедального начала. Сохраняя форму лирического путевого дневника, поэт все больше превращает его в «дневник души», усиливая и углубляя психологический самоанализ, в собственном сердце переживая общие боли и трагедии, беря на себя личную ответственность за них.

В подзаголовке «За далью — даль» стоят слова «Из путевого дневника», которые должны указывать читателю на жанровое своеобразие. Картины и образы, мысли и переживания, возникающие по мере развертывания содержания поэмы, носят одновременно конкретный и обобщенный характер. Таковы рождающиеся в воображении автора на основе «законных» пейзажных впечатлений масштабные поэтические образы «Волги-матушки» (глава «Семь тысяч рек»), «Батюшки-Урала» («Две кузницы»), разметнувшихся на пол-

света сибирских просторов («Огни Сибири»). Автор подчеркивает емкость избранного «сюжета-путешествия», эпический и философско-исторический масштаб, казалось бы, незамысловатого рассказа о поездке на Дальний Восток:

А сколько дел, событий, судеб,
Людских печалей и побед
Вместилось в эти десять суток,
Что обратились в десять лет!

Сохраняя внешние приметы «путевого дневника», книга Твардовского на наших глазах превращается в своего рода «летопись», «хроннику», а точнее — в живую поэтическую историю современности, четное осмысление эпохи, жизни страны и народа в прошедший большой исторический период, включающий и жестокие несправедливости, репрессии сталинских времен (главы «Друг детства», «Так это было»).

Вместе с тем поэма не свободна от утопической веры в преобразовательские успехи социализма и даже прямого воспевания его «свершений». Показательна в этом плане глава о перекрытии Ангары при строительстве плотины, несущая в себе отзвук грандиозных послевоенных планов — «великих строек коммунизма».

Лирика, эпос, драматическое начало, по-разному проявляясь в книге Твардовского, взаимопроникают, сливаются, образуя своего рода художественный синтез, взаимодействие родовых начал на лирической основе. Поэтому «За далью — даль» и можно определить как своеобразную лирико-философскую эпопею о современности и эпохе.

В художественной структуре, в языке и стиле поэмы четко обозначены черты гражданско-публицистического (иной раз излишне «возвышенного») и лирико-исповедального высказывания. В ней широко «задействованы» лексические и интонационно-синтаксические средства народно-разговорной и книжно-литературной речи. В отличие от «Страны Муравии» и «Василия Теркина» в поэме «За далью — даль» возобладали классическая литературно-поэтическая, главным образом, пушкинская традиция.

Параллельно с «За далью — даль» поэт работает над сатирической поэмой-сказкой «Теркин на том свете» (1954—1963), изобразившей «косность, бюрократизм, формализм» нашей жизни. По словам автора, «поэма «Теркин на том свете» не является продолжением «Василия Теркина», а лишь обращается к образу героя «Книги про бойца» для решения особых задач сатирико-публицистического жанра» (5, 143).

А. Твардовский использует условно-фантастический сюжет, в котором герой военных лет, живой и не унывающий ни при каких обстоя-

тельствах Василий Теркин оказывается в мире мертвых, призрачном царстве теней.

Это «загробное царство», очень напоминает нашу земную реальность целым рядом узнаваемых деталей («Поглядит — светло, тепло, / Ходы-переходы — / Вроде станции метро, / Чуть пониже своды» и др.) Вся обстановка фантастических учреждений на «том свете» подчеркивает бездушие, бесчеловечность, лицемерие и фальшь, произрастающие в условиях тоталитарного режима, административно-командной системы. С героем разговаривают, на него смотрят казенные и безликие канцелярские, бюрократические «столы» («Учетный стол», «Стол Проверки», «Стол Медсанобработки» и пр.), лишенные даже малейшего признака участия и понимания.

И в дальнейшем перед ним вереницей проходят мертвецы — «с виду как бы люди», под стать которым вся структура «загробного царства»: «Система», «Сеть», «Органы», «Особый отдел» и их производные — «Комитет по делам / Перестройки Вечной», «Преисподнее бюро», «Гробгазета», включающая в себя как необходимую составную часть «Отдел Писем без ответа» и т. п.

Перед читателем возникает целый реестр мнимых, абсурдных, лишенных содержания предметов и явлений: «душ безводный», «табак без дыма», «паек загробный», т.е. — «Обозначено в меню, / А в натуре нету...». Показательны такие характеристики обитателей «того света»: «Кандидат потусторонних / Или доктор прахнаук», «Надпись: «Пламенный оратор» — / И мочалка изо рта».

Через все это царство мертвых и бездушных солдата ведет «сила жизни». В герое Твардовского, символизирующем жизненные силы народа, попавшем в столь необычную обстановку и подвергшемся нелегким испытаниям, возобладали присущие ему живые человеческие качества, и он возвращается в этот мир, чтобы бороться за правду.

Там, где жизнь,
Ему привольно,
Там, где радость,
Он и рад,
Там, где боль,
Ему и больно,
Там, где битва,
Он — солдат.

Сам Твардовский вел непримиримую борьбу с наиболее мрачным, мертвящим наследием сталинщины, делал это для утверждения жизни, правды, человечности. В сочетании фантастического сюжета и реалистически-бытовых деталей в изображении «загробного мира» реализовался творческий принцип автора: «С доброй выдумкою рядом / Правда в целостности жива».

Однако судьба этого остросатирического произведения складывалась далеко не просто. Написанная в начале 1954 года, поэма была опубликована только в 1963-м, да и то лишь потому, что понравилась и была одобрена самим генеральным секретарем Н.С. Хрущевым. Очень скоро стали появляться критические статьи о поэме и о поставленном на ее основе спектакле Московского театра сатиры. Впоследствии поэма надолго «канула в небытие» и вплоть до 80-х годов даже не включалась в Собрание сочинений поэта.

Сатира оказалась не единственным способом разоблачения тоталитаризма в творчестве поэта. После публикации «Теркина на том свете» А. Твардовский задумывает, а в последние годы жизни пишет произведение трагедийного звучания — лирическую поэму-цикл «По праву памяти» (1966—1969).

Поэма «По праву памяти» — о судьбе отдельной личности, о драматической жизни семьи поэта: отца, матери, братьев.

Поэма была опубликована лишь спустя десятилетия после создания — в 1987 г.

«По праву памяти» — это итоговое осмысление прожитой жизни; мотив поиска правды — сквозной — от обращения к себе во вступительных строках: «Перед лицом ушедших былей / Не вправе ты кривить душой» — и до завершающих слов о целительном настое «правды сушей», добытой ценой жестокого опыта.

По своему построению поэма проста. Она состоит из краткого вступления и трех частей-глав, охватывающих человеческую жизнь от дней ранней юности («Перед отлетом») через тяжкий опыт пережитого в зрелые годы («Сын за отца не отвечает») к осмыслению уроков собственной жизни и всей эпохи на склоне лет («О памяти»).

В поэме развиваются и углубляются мотивы, прозвучавшие в книге «За далью — даль» (тема репрессий в главах «Друг детства», «Так это было») и особенно в цикле «Памяти матери», но здесь они приобретают еще более личностный характер. Ведь все это поистине выстрадано поэтом, поскольку речь идет о судьбе его семьи и его собственной судьбе, но это и ставит его в ряд тех бесчисленных «клеяемых сыновей», чьи отцы были объявлены «врагами народа»:

А как с той кличкой жить парнишке,
Как отбывать безвестный срок,—
Не понаслышке,
Не из книжки
Толкует автор этих строк...

Отцу поэта — честному крестьянину-труженику, зарабатывающему хлеб собственными, в сплошных мозолях, руками, был вынесен жестокий и несправедливый, как говорит поэт, «слепой и дикий / Для

круглой цифры приговор», по которому он с семьей, без суда и следствия, оказался «в тех краях, где виснул иней / С барачных стен и потолка...». Мучительная и горькая память о жестокой эпохе, об ужасах и преступлениях времен сталинщины, правда о продолжающих и покрывающих ее, полных лжи и показухи брежневских временах пронизывает это итоговое и ключевое произведение А. Твардовского.

Между поэмами Твардовского необходимо видеть связь — эти произведения составляют живую и целостную, динамическую художественную систему. Важные темы и мотивы, заявленные в «Василии Теркине», становятся «сквозными», продолжают в последующих произведениях: основная в «Книге про бойца» тема войны, жизни и смерти по-новому, «с другой стороны» звучит в «Доме у дороги», в «За далью — даль» и «Теркине на том свете». Сквозь все творчество поэта проходят образы Родины, родной Смоленщины, образ друга детства и военных лет, мотивы семьи и памяти, с пронзительной силой раскрытые в его последней поэме.

Все это, являясь компонентами поэтического мира художника, основами его структуры и своего рода композиционными «скрепами», свидетельствует о его единстве и цельности. Художественная концепция поэта находится в движении и эволюции, она определяема ходом самой жизни и внутренними изменениями его творческих взглядов и мироощущением.

Наряду с крупными лиро-эпическими произведениями в 1940—1960-е годы Твардовский пишет стихи, в которых отозвалась прежде всего «жестокая память» войны («Я убит подо Ржевом», 1945—1946, «В тот день, когда окончилась война», 1948, «Сыну погибшего война», «Их памяти», 1949—1951 и др.), а также ряд лирических стихотворений, составивших книгу «Из лирики этих лет» (1967).

Среди написанного Твардовским в 50-е годы можно встретить немало строк, предназначенных, как он был убежден в то время, «подтверждать и закреплять действительность» (5, 319), а потому нередко описательных и риторичных. С конца этого десятилетия в его творчестве особенно заметно прослеживается движение от стихотворного рассказа и портрета («От Иркутска до Братска», «Старожил» и др.) к лирико-философскому раздумью, поэтическому размышлению.

В поздних стихах поэта, в его проникновенно личностных, углубленно психологических переживаниях 60-х годов раскрываются прежде всего сложные, драматические пути народной истории, звучит суровая память Великой Отечественной войны, отзываются болью нелегкие судьбы довоенной и послевоенной деревни, вызывают сердечный отзвук события народной жизни, находят горестное, мудрое и просветленное решение «вечные темы» лирики.

Родная природа никогда не оставляет поэта равнодушным: он зорко подмечает, «Как после мартовских метелей, / Свежи, прозрачны и легки, / В апреле — / Вдруг порозовели / По-вербному березняки», он слышит «Невнятный говор или гомон / В вершинах сосен вековых» («Мне сладок был тот шум сонливый...», 1964), жаворонок, возвестивший весну, напоминает ему далекую пору детства.

Нередко поэт строит свои философские раздумья о жизни людей и смене поколений, об их связи и кровном родстве — так, что они вырастают как естественное следствие изображения природных явлений («Посаженные дедом деревца...», 1965, «Газон с утра из-под машинки...» и «Береза», 1966). В этих стихах судьба и душа человеческая непосредственно смыкаются с исторической жизнью родины и природы, памятью отчей земли: в них отражаются и преломляются проблемы и конфликты эпохи.

Наиболее характерно в этом плане стихотворение «Береза». Твардовский сумел по-своему увидеть и воплотить в развернутом поэтическом переживании этот традиционный для русского пейзажа и народной поэзии образ. Зорко подмеченные художником детали становятся отправным моментом создания большого реалистического образа-символа. Уже самое начало стихотворения обращает внимание своей простотой и обыденностью:

На выезде с кремлевского двора,
За выступом надвратной башни Спасской,
Сорочьей черно-белую раскраской
Рябеет — вдруг — прогиб ее ствола.

Должно быть, здесь пробилась самосевою,
Прогнулась, отклоняясь от стены,
Угадывая, где тут юг, где север,
Высвобождая крону из тени...

Ее не видно по пути к Царь-пушке
За краем притемненного угла.
Простекая — точь-в-точь с лесной опушки,
С околицы забвенной деревушки,
С кладбищенского сельского бугра...

Точное указание места / «На выезде... За выступом... За краем...»/, которое естественно вызывает ассоциации с множеством других и, таким образом, смело сближает пространства / «с лесной опушки», «с околицы»/. Вслед за первой чисто изобразительной строфой, дающей как бы мгновенный снимок, «черно-белую» фотографию, мысль поэта начинает движение, и это насыщает динамикой, делает живой, одушевленной саму березу / «пробилась,.. прогнулась,.. отклоняясь,.. угадывая... высвобождая...»/.

Она удивительно скромная и неказистая / «Ее не видно... Простецкая...»/, но при этом она, по мысли поэта, вбирает всю родину — от «забвенной деревушки» и до «державного рокота» столицы. В ней можно увидеть и почувствовать образ-символ, вызывающий представление об истории России, памяти народа, судьбе отдельного человека. Не случайно ей довелось быть свидетельницей людских торжеств и бедствий, слушать не только мирный шум столицы, но и тревожный грохот в небе фронтовой Москвы — «и в кольцах лет вести немой отсчет / Всему, что пронесется, протечет...».

Хотелось бы подчеркнуть высокую точность эпитетов, найденных поэтом / «сорочьей черно-белой раскраской», «притемненного угла», «забвенной деревушки», «кладбищенского сельского бугра» и др. / . Созданию реалистически-конкретного и вместе очень емкого и масштабного «большого образа» этого стихотворения служат и такие определения, как «надвратная башня», «ступенчатые своды», «башня мировая», «мерный бой», «державный рокот», «серебро морозное», «мгла сторожевая», «гибельный грохот», «небо фронтовое», «памятные годы» и т.п.

С новой выстраданной силой и глубиной звучит в лирике поэта тема преемственности поколений, памяти и долга перед погибшими в борьбе с фашизмом, которая пронзительной нотой входит в стихотворения «Ночью все раны больше болят...» (1965), «Я знаю, никакой моей вины...» и «Лежат они, глухие и немые...» (1966).

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь,—
Речь не о том, но все же, все же, все же...

Своей трагической недосказанностью эти стихи тем сильнее и глубже передают ощущение невольной личной вины и ответственности за оборванные войной человеческие жизни. Но эта неотпускающая боль «жестокости памяти» и вины относится не только к военным жертвам и утратам. Трагедийно звучит чувство сыновней скорби в цикле «Памяти матери» (1965), окрашенном болью всенародных страданий в годы репрессий.

В краю, куда их вывезли гуртом,
Где ни села вблизи, не то что города,
На севере, тайгою запертом,
Всего там было — холода и голода.

В последнем из стихотворений этого цикла (« — Ты откуда эту песню, / Мать, на старость запасла...») возникает столь характерный для творчества поэта мотив и образ «переправы», который в «Стране

Муравии» передавал чувство движения к берегу «новой жизни», в «Теркине» — трагическую реальность кровавых боев с врагом. В стихах «Памяти матери» он вбирает боль и скорбь о материнской судьбе, горькое смирение с неизбежной конечностью человеческой жизни:

Отжитое — пережито,
А с кого какой же спрос?
Да уже неподалеку
И последний перевоз.
Перевозчик-водогребщик,
Старичок седой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой...

Поздняя лирика Твардовского включает ряд стихотворений, написанных в 1969 г. и опубликованных уже после его смерти («Не заслоняй святую боль...», «Всему свой ряд, и лад, и срок...», «Когда обычный праздничный привет...» и др.).

Последнее из названных стихотворений — это размышление, разговор с другом, а может быть, и с самим собой о жизненных сроках, о сути и смысле человеческого существования. Здесь проявилась внутренняя диалектичность развития поэтической мысли-переживания. Состоящее из четырех строф, оно делится на две части. Первые две строфы обнаруживают способность и готовность поэта взглянуть в лицо «правды сущей,... как бы ни была горька»:

Когда обычный праздничный привет
Знакомый твой иль добрый друг заочный
Скрепляет пожеланьем долгих лет,
Отнюдь не веселит такая почта.

К тому же опыт всем одно твердит,
Что долгих лет, их не бывает просто,
И девятнадцать или девяносто —
Не все ль равно, когда их счет закрыт.

Обнажая и как бы «взламывая» изнутри привычный смысл стершихся от долгого употребления словосочетаний («праздничный привет», «пожеланье долгих лет»), поэт приходит к неутешительному и, казалось бы, неопровержимому выводу («...их счет закрыт»). Однако вторая часть стихотворения, последние две строфы разворачиваются как страстный, непримиримый спор с пессимистическим воззрением на жизнь человека. И отсюда — «жар живой, правдивой речи», обилие взволнованных разговорных интонаций, синтаксических построений, повторов, которые мы находим в этих строфах:

Но боже мой, и все-таки неправда,
Что жизнь с годами сходит вся на клин,

Что есть сегодня, да, условно, завтра,
Да безусловно вздох в конце один.

Нет, был бы он невыносимо страшен,
Удел земной, не будь всегда при нас
Ни детства дней, ни молодости нашей,
Ни жизни всей в ее последний час.

Трезво-реалистические и отнюдь не безмятежные раздумья о человеке и времени оборачиваются утверждением неумирающей «жизни всей», которую человек носит в себе до последнего мгновения. Звучащая здесь элегическая печаль — это не тоска и уныние. Она высветляет душу, превращая скорбь в силу, делая ее очищающей и целительной.

Особое место в поздней лирике поэта занимает стихотворение «В случае главной утопии...» (1969), ключевой образ-мотив которого выразительно свидетельствует о цельности и эволюции художественно-поэтического мира Твардовского.

В случае главной утопии, —
В Азии этой, в Европе ли, —
Нам-то она не гроза:
Пожили, водочки попили,
Будет уже за глаза...
Жаль, вроде песни той, — деточек,
Мальчиков наших да девочек,
Всей неоглядной красоты...
Ранних весенних веточек
В капельках первой росы...

Это, несомненно, трагическое стихотворение-предостережение, пронизательное и в чем-то загадочное, вызвало различные толкования в литературе о Твардовском. Автор одной из работ, в частности, писал: «Задумавшись, например, о своей участи «в случае главной утопии», поэт с потрясающей силой ставит проблему войны и мира, выражает протест против угрозы атомного уничтожения»¹. Другие предлагали совершенно иную версию: «Что такое «главная утопия», Твардовский знал хорошо. И не только потому, что писал стихи о Ленине и Сталине, тем самым — сознательно или бессознательно — поддерживая фундаментальные опоры советского утопического сознания. Он и сам был во власти этого утопического сознания...»².

Как бы то ни было, Твардовский нашел точное и емкое слово-образ, которое смогло вместить противоположные, но одинаково роко-

¹ Кулинич А.В. Александр Твардовский. Очерк жизни и творчества. Киев, 1988. С. 135.

² Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына. М., 1995. С. 457.

вые и катастрофические для судеб человечества смыслы: апокалиптический «конец света» в результате глобальной термоядерной войны, или, возможное лишь в фантазии, осуществление коммунистического «рая» в планетарном масштабе. В поздних элегических стихах («На дне моей жизни...», «К обидам горьким собственной персоны...», «В чем хочешь человечество вини...» и др.) поэт задумывался не только об итогах и смысле собственной жизни, но и о грядущих судьбах всего человечества.

В лирике Твардовского 60-х годов с особой полнотой и силой раскрылись существенные качества его реалистического стиля: демократизм, внутренняя емкость поэтического слова и образа, ритма и интонации — всех стиховых средств — при внешней их простоте и незамысловатости. Сам поэт видел достоинства этого стиля прежде всего в том, что он дает «во всей властной внушительности достоверные картины живой жизни» (5, 333). Вместе с тем его поздним стихам свойственны психологическая углубленность и философская насыщенность.

При естественной для каждого писателя избирательности в восприятии литературных явлений Твардовского всегда отличали широта взглядов, глубина и точность оценок. Ему принадлежит ряд фундаментальных работ, содержащих выношенные и самостоятельные суждения о литературе, о поэтах и поэзии («Слово о Пушкине», 1962, «О Бунине», 1965, «Поэзия Михаила Исаковского», 1949—1969, «О поэзии Маршака», 1951—1967), статей и выступлений об А. Блоке, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштаме и других. Все это составило книгу «Статьи и заметки о литературе», выдержавшую несколько изданий.

В 50-е — 60-е годы, помимо основной литературной работы, собственно поэтического творчества, он в течение ряда лет был главным редактором журнала «Новый мир», последовательно отстаивая на этом посту принципы истинного искусства. Возглавляя этот журнал, он содействовал вхождению в литературу целого ряда талантливых писателей — прозаиков и поэтов: Ф. Абрамова и Г. Бакланова, В. Овечкина и В. Тендрякова, А. Солженицына и Ю. Трифонова, Е. Винокурова и С. Орлова, А. Жигулина и А. Прасолова и других. Очень интересными и содержательными при нем стали отделы литературной критики и публицистики.

Вся разнообразная писательская деятельность Твардовского была подчинена задачам последовательного служения принципам художественного реализма. В эпоху всяческой ломки и эксперимента он неизменно утверждал естественность и органичность поэтического творчества, основой которого был опыт духовной культуры народа.

Конечным результатом этой верности самому себе явилась целостность внутреннего мира поэта и динамичность художественной системы, в которой нашли воплощение классические и фольклорные традиции и сдержанная, продуманная реакция на новое.

Огромная заслуга А. Твардовского-поэта состоит в том, что он продемонстрировал возможности реализма в поэзии XX века. Его воздействие на современное ему и последующее поэтическое развитие, роль в формировании литературного процесса и вклад в отечественную литературу несомненны и плодотворны.

Андрей Андреевич Вознесенский (Род. в 1933 г.)

Имя Андрея Вознесенского утвердилось в читательском сознании в конце 50-х годов, после стремительного дебюта. Благодаря своей яркой поэтической индивидуальности он сразу занял особое, принадлежащее только ему место в ряду видных поэтов нового поколения и во всей современной поэзии. Последующие четыре с лишним десятилетия отмечены напряженными художественными исканиями, в ходе которых его многообразное творчество раскрылось разными гранями, став неотъемлемой частью русской литературы и искусства второй половины XX в.

Андрей Андреевич Вознесенский родился в Москве, в семье научного работника — инженера-гидростроителя. «Профессией и делом жизни моего отца было проектирование гидростанций, внутренней страстью — любовь к русской истории и искусству, — писал поэт в предисловии к одной из своих книг. — Он ввел меня в мир Врубеля, Рериха, Юона, в мир старых мастеров... Он любил осенние сумерки Чехова, Чайковского, Левитана»¹.

Стихи Вознесенский начал писать еще в школе, тогда же он много рисовал, серьезно занимался живописью, скульптурой, что несомненно сказалось на формировании его поэтического мироощущения и стиля. Учился в Московском архитектурном институте и в 1957 г. окончил его. Печататься начал в 1958 г. в «Литературной газете» и сборнике «День русской поэзии», где были опубликованы стихотворения «Дорожная», «Первый лед», «Лавра» и другие.

¹ *Вознесенский А.* Путь к этой книге // *Вознесенский А.* Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1975. С. 5.

Уже эти первые публикации, а особенно поэма «Мастера» обратили внимание на талантливого поэта, со свежим голосом, энергичными интонациями и ритмикой, неожиданной образностью и звукописью. В 1960 г. в Москве и Владимире параллельно вышли книги «Парабола» и «Мозаика». В стихах этих сборников выразилось мироощущение молодого современника, в котором видное место занимал пафос работы, творчества. «Искусство, любовь и история» даны здесь в их сложном взаимодействии. Стихи А. Вознесенского были неоднозначно восприняты поэтами и критиками. С одной стороны, явное поощрение: «Как быть с Вознесенским?», «За поэтическую активность», «Слушайте сердце», с другой — недоумения: — «Куда-то не туда...», «Наступление или отступление?» и т. п.¹ Недоброжелательная, а подчас и разносная критика акцентировала увлечение Вознесенского формальной стороной стиха.

Упреки в формализме вызвало одно из ключевых для этого периода стихотворений — «Гойя» (1957). Отвечая на них поэт так объяснял свою позицию: «Что мне важно в поэзии? Взгляд в душу человека, в себя, в интерьер сознания. Не в форме дело»². В образах его стихотворения ожили воспоминания об увиденной в детстве книге рисунков и офортов Гойи, ассоциировавшихся для мальчика с жуткими видениями войны:

Я — Гойя!
 Глазницы воронок мне выклевал враг,
 слетая на поле нагое.

Я — Горе.
 Я — голос
 войны, городов головни
 на снегу сорок первого года.

Я — голод.
 Я — горло
 повешенной бабы, чье тело, как колокол,
 било над площадью голой...

Я — Гойя!

В фантазмагориях этих строк, в самом их звучании, настойчивых повторах вырисовывается образ художника, вобравшего в себя горе

¹ См.: Асеев Н. Как быть с Вознесенским? Лит.газета. 1962. 4 авг.; Квятковский А. По лезвию смысла. Лит.газета. 1962. 23 июня; Лесневский Ст. Слушайте сердце. Лит.газета. 1967. 11 янв.; Лисовский К. Куда-то не туда... Сибирские огни. 1961. № 4; Меньшутин А., Синяевский А. За поэтическую активность (О поэзии молодых). Новый мир. 1961. № 1; Назаренко В. Наступление или отступление? Звезда. 1962. № 7; Турбин В. Главболь. Лит.газета. 1967. 11 янв. и др.

² Вознесенский А. 40 лирических отступлений из поэмы Треугольная груша. М. 1962. С. 73. Далее цитируется это издание с указанием страницы в скобках.

народа, принесенное военным лихолетьем, голод и тяжелейшие страдания. И нельзя не обратить внимание на звуковую организацию стиха, внутренние рифмы и созвучия, ассонансы и аллитерации, создающие художественную целостность и слитность текста. Сквозная рифма движется здесь от начала к концу строки и вновь возвращается к началу: *Гойя — нагое — Горе. Голос — года — голод. Горло — голой — Гойя.*

Подобная пронизанность созвучьями, внутренними рифмами отчетливо ощутима и в программной «Параболической балладе» (1958): «Судьба, как ракета, летит по параболе / обычно — во мраке и реке — по радуге»; «Идут к своим правдам, по-разному храбро, / червяк — через щель, человек — по параболе»; «Прости мне дурацкую эту параболу. / Простывшие плечики в черном парадном...»; «А я все лечу, / приземляясь по ним — / земным и озябшим твоим позывным».

Уже в этих относительно ранних стихотворениях проявилось своеобразие поэтической манеры Вознесенского — острота видения мира в его сложности и трагических противоречиях, в стремительном движении, «в образных сгустках» (Е.Евтушенко), сжатость и динамичность языка, лексическая и интонационная широта, свобода и разнообразие ритмов, богатая инструментовка стиха. В его творчестве заметно влияние поэтики Пастернака и Маяковского, Хлебникова и Цветаевой, других поэтов Серебряного века, а также ряда художников и архитекторов XX столетия.

В предваряющей книгу Вознесенского «Тень звука» (1970) заметке — «Немного об авторе» Валентин Катаев подчеркивал «его остроживописное восприятие мира, его снайперский глаз архитектора», вместе с тем отмечая: «Вознесенский поэт-мыслитель. Но в не меньшей, если не в большей, степени он живописец и архитектор. Его строительный материал — метафоры, смонтированные на конструкциях свободного ритма, не связанного никакими правилами канонического стихосложения и подчиненного одной-единственной повелительнице: мысли»¹.

В отличие от иных своих современников А. Вознесенский, особенно в начале творческого пути прежде всего поэт-романтик, не столько отображающий, сколько преображающий мир фантазией. Он стремится увидеть и передать суть явления и предмета чаще всего подчеркнуто субъективно. Отсюда — экспрессивно-романтический характер образности, склонность к гиперболизации и сложной ассоциа-

¹ Катаев В. Немного об авторе // Вознесенский А. Тень звука. М., 1969. С. 6—7.

В небольшой по объему поэме «Мастера» отчетливо проявилось исключительное многообразие опытов Вознесенского в сфере звуковой организации стиха, ритмико-интонационного рисунка, виртуозное использование им выразительных возможностей рифмы и звукописи. Это видно уже в самых начальных строках «Первого посвящения»:

Колокола, гудошники...
Звон. Звон.
Вам,
художники
всех времен!
Вам,
Микеланджело,
Барма, Дант!
Вас молнией заживо
испепелял талант.

Свободное владение акцентным, тоническим стихом, где многосложные слова «уравновешиваются» ударными односложными, создает особый настрой и определяет тональность, своеобразную ритмическую «доминанту» всей центральной части поэмы, каждой из семи ее главок, написанных в различном ритмическом ключе — от сказочного раешника («Жил-был царь. / У царя был двор. / На дворе был кол. / На колу не мочало — / человека мотало!») до классического трех- или четырехстопного ямба («Их было смелых — семеро, / их было сильных — семеро...») и разностопных хореических частушечного-плясовых ритмов:

Холод, хохот, конский топот да собачий звонкий лай.
Мы, как дьяволы, работали, а сегодня — пей, гуляй!
Гуляй!
Девкам юбки заголяй!

В книге «40 лирических отступлений из поэмы Треугольная груша» (1962), обратившись к современной жизни Америки, России, планеты и выражая свое понимание задач искусства, взгляды на поэзию, Вознесенский еще более настойчиво и последовательно отдает приоритет метафоре, ассоциациям, звуку: «Метафора — мотор формы. XX век — век превращений, метафорфоз. Что такое сегодняшняя сосна? Перлон? Плексиглас ракеты?.. Поэзия — прежде всего чудо, чудо чувства, чудо звука и чудо того «чуть-чуть», без которого искусство немислимо. Оно необъяснимо» (101, 103).

Многие стихотворения книги могли бы послужить примером, иллюстрирующим эту программу. Вот одно из них. Сам автор назвал его балладой «о неприкаянной, влюбленной, оставившей родину, отправившейся путешествовать сирени» (104). «Сирень “Москва — Варшава”» — это баллада о любви и нежности, но не только о них, а мо-

жет, еще и об искусстве, о самой сути поэзии — так, как ее понимает поэт-романтик. Но это трепетное, мерцающее чувство с первых же строк неожиданно обрушивается на нас потоком головокружительных метафор и сравнений:

Сирень прощается, сирень — как ложка,
Сирень как пудель мне в щеки лижется!
Сирень заревана,
Сирень — царевна,
Сирень пылает ацетиленом!

Стремительная смена действий (*прощается, лижется, пылает, дрожит*), кажущийся произвольным подбор сравнений из самых различных сфер («как ложка», «как пудель», «ацетиленом», «купальщицей», «как гений», «как сто салютов», «зеленой люстрой») делает особенно осязаемым субъективное начало. Яркие и выразительные сами по себе, образные детали, ассоциации становятся самодовлеющими. Это тем более заметно благодаря нагнетанию созвучий, которые кажутся чрезмерными: «Ночные *грозди гудят махрово, / Как микрофоны из мельхиора*». За подобной игрой звуком, словом, образом просматривается определенная, не только поэтическая, но и эстетическая программа:

О как ей боязно!
Под низом
Колеса поезда — не чернозем.
Наверно, в мае цвель «красивей»...
Двойник мой, магия, сирень, сирень.
Сирень — как гений!
Из всех одна
На третьей скорости цветет она!<...>
Ах чувство чуда, седьмое чувство!..
Вокруг планеты зеленой люстрой
Промеж созвездий и деревень
Свистит
трассирующая сирень!

С другой стороны, уже во вступительных стихотворениях книги «40 лирических отступлений...» Вознесенский ставил перед собой задачу проникнуть внутрь явлений: «Рву кожуру с планеты, / сметаю пыль и тлен, / спускаюсь вглубь предмета, / как в метрополитен. / Там груши — треугольные, / ищу в них души голые». И средством поэтического познания «души» предметов, вещей, явлений становится широкое использование ассоциаций. Не случайно, отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы», он писал в то время: «В нашей по-

эзии будущее за ассоциациями. Метафоризм отражает взаимосвязь явлений, их взаимопревращение»¹.

И вот в «Архитектурном» отступлении — «Ночной аэропорт в Нью-Йорке» разворачивается цепочка метафор и сравнений из самых различных сфер бытия, сознания, воображения. Аэропорт предстает как «Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот», «звездный десантник, хрустальное чудище», «небо, приваренное к земле», «озона и солнца аккредитованное посольство», «стакан си-невы», «памятник эры»...

Острые контрасты материального и духовного, низкого и высокого, грандиозного и обыденного совмещаются в разноплановых сравнениях, позволяя по-новому увидеть явления жизни: «Брежжат дюралевые витражи, / точно рентгеновский снимок души»; «Каждые сутки тебя наполняют, как шлюз, / звездные судьбы грузчиков, шлюх»; «В баре, как ангелы, гаснут твои алкоголики»; «Электроплитками пляшут под ней города»; «Как в партизаны, уходишь в свои вестибюли»; «Мойщики окон слезят тебя, как мошкара»; «Рядом с кассами-теремами / он, точно газ, антимаериален!»

Экспрессивность стиха Вознесенского и его индивидуальное своеобразие определяются не только яркой метафоричностью, но и его ритмико-интонационным рисунком. Что же касается звуковой организации стиха, то «лирические отступления» из «Треугольной груши» в этом плане исключительно богаты и многообразны. В поэме достаточно широко используются традиционные силлабо-тонические размеры — двух- и трехсложники, например разностопный амфибрахий:

Свисаю с вагонной площадки,
прощайте,
прощай мое лето,
пора мне,
на даче стучат топорами,
мой дом забивают дощатый,
прощайте...

(«Осень в Сигулде»)

Вместе с тем поэт свободно переходит с классического метра на дольник и верлибр — иногда в пределах одного произведения. Такого рода «столкновения» размеров, переход от одного метра к другому внутри стихотворения и даже строки, выражают внутренний диссонанс, состояние души лирического героя:

¹ См.: Вопросы литературы. 1962. № 9. С. 123.

В реву
танцовщица раздевается, дуря..
Реву?..
Или режут мне глаза прожектора?

(«Стриптиз»)

Особую художественную функцию в книге выполняет взаимодействие стиха и прозы — тех отрывков из американских дневников, российских газетных репортажей («На Енисее»), эссе о поэте («Люблю Лорку»), которые тоже являются своего рода «лирическими отступлениями», построенными по ассоциативному принципу.

Пожалуй, одним из самых ярких примеров тонического стиха, построенного на сочетании односложных строк (иктов) с хореем, воспринимаемым на слух в ритмах активно входившего тогда в моду западного танца, можно увидеть и буквально услышать в экспрессивных и динамичных строках «Отступления в ритме рок-н-ролла», в первом из четырех стихотворений этого небольшого цикла, посвященного Андрею Тарковскому и озаглавленного «Партия трубы»:

Рок-
н-
ролл — об стену сандалии!
Ром
в рот —
лица как неон.
Ревет
музыка скандальная,
труба
пляшет, как питон!

Особенно интересны заключающие стихотворение строки, где в описательно-изобразительный ряд авторской речи на какое-то мгновение входят, вклиниваются голоса «персонажей» и это дополнительно акцентируется экспрессивным взаимодействием частушечно-плясового ритма, вкраплением фрагмента бытовой прозаической речи и вновь — в завершение — четкой ритмической имитацией джазовых синкоп рок-н-ролла:

«Я носила часики — вдребезги, хреновые!
Босиком по стеклышкам — ой, лады...»
Рок-н-ролл. По белому линолеуму..
(Гы!.. Вы обрежете время, мисс! Осторожнее!..)
кровь, кровь —
червонные следы!

В циклах зарубежных, в частности парижских стихов, написанных в последующие годы, А. Вознесенский развивает опробованный в «Треугольной груше» принцип проникновения вглубь предмета, в

суть вещей, видя в условности и метафоризации мощное средство художественного постижения этой сути. Стихотворение «Париж без рифм» (1963) как бы непосредственно реализует заявленную в нем программу: «содрать с предметов слой наружный, увидеть мир без оболочек...» При этом постижение «голой» сути отнюдь не делает предметы и явления менее ощутимыми.

Напротив, после того, как «стены исчезли, вернее, стали прозрачными», «архитектура испарилась», в нем возникает и разворачивается целая серия сравнений: «Как связки цветных шаров, висели комнаты», «внутри, как виноградные косточки, горели фигуры и кровати», «как сквозь аквариум, просвечивали люстры и кардиналы», «как птицы в проволочных клетках, свистали мысли», «как нимб, в серебряной тарелке плыл шницель...» и т. п. Вознесенский заметно активизирует изобразительное начало, что проявляется, к примеру, и в широком использовании цветowych эпитетов: «Коричнево изгибался чай», «серебряная вода», «красные кардиналы», «под лиловой пленочкой», «розовые собаки», «радужные пузыри», «белки, бесстрастно белые... на страшном, орущем, огненном лице...»

В последующие годы вышел ряд книг с характерными, «говорящими» названиями: «Антимиры» (1964), «Ахиллесово сердце» (1966), «Тень звука» (1969), «Взгляд» (1972). В разнообразных стихах и поэмах всегда отражались сложные современные проблемы и конфликты. Тяга к емкости и содержательности образной мысли, облеченной в классически ясную поэтическую форму, нередко сочеталась с ориентацией на формальный поиск, синтаксическую и метафорическую усложненность стиха.

В 1964 г. Вознесенский опубликовал поэму «Оза», которая написана в форме дневника, случайно найденного автором. Это — сложное по структуре произведение, где со стихотворными главками чередуются прозаические. Они олицетворяют, по словам автора, «чуждый нам мир бездушного, враждебного человеку “программированного зверья”»¹. «Оза» — поэма о любви и человечности. Само ее название — это не только анаграмма имени героини — Зоя. Это символ: душа, жизнь. Не случайно оно ассоциируется по звучанию со словами, обозначающими свежесть, чистоту природы («озон», «озеро...»). Боль и тревога героя поэмы за любимую столь остры, что для него меркнет и рушится весь мир. На какое-то время он ощущает себя одиноким и бессильным перед напором мешанства, отождествляемого с

¹ См.: Лит.газета. 1964. 31 окт.

миром машин, роботов («Роботы, роботы, роботы / речь мою прерывают»).

Ставя в поэме острейшую проблему — «человек и научно-технический прогресс», изображая «наоборотный мир», нашествие «роботов», «программированного зверья», Вознесенский широко обращается к средствам условности, фантастики, сатирического гротеска. Так, рисуя во второй главке воображаемую деятельность всякого рода «экспериментщиков», он создает фантастическую, «остраненную» картину: «Деревья лежали навзничь, как ветвистые озера, зато тени их стояли вертикально, будто их вырезали ножницами... Глубина колодца росла вверх, как черный сноп прожектора. В ней лежало утонувшее ведро и плавали кусочки тины».

В главке IV возникает аналогичный эксперимент, но теперь со временем: «Обратно — к истокам неслись реки...» и т. п. Наконец, в X главке еще один способ «остранения» окружающего, мотивированный на этот раз местом действия — рестораном «Берлин», где зеркало на потолке: «Из зеркала вниз головой, как сосульки, свисали гости...» А дальше — целый ряд гротескно-сатирических сравнений: «У одного лысина была маленькая, как дырка на пятке носка. Ее можно было закрасить чернилами. У другого она была прозрачна, как спелое яблоко, и сквозь нее, как зернышки, просвечивали три мысли (две черные и одна светлая — недозрелая). Проборы щеголей горели, как щели в копилках. Затылок брюнетки с приклепленным прозрачным нейлоновым бантом полз, словно муха по потолку»...

Говоря о высокой миссии поэта — спасти мир от «роботизации», «псевдопрогресса», привести его к чистоте и совершенству, Вознесенский видит свое назначение в обращении к историческим судьбам Родины, в извечной, постоянной красоте природы и человеческой души. И на смену гротескным фантазмагориям «наоборотной страны» в конце поэмы возникает подлинно светлый, реальный мир красоты, человечности, духовности:

Лишь одно на земле постоянно,
словно свет звезды, что ушла, —
продолжающееся сияние,
называли его душа.
Мы растаем и снова станем,
и неважно в каком бору,
важно жить, как леса хрустальны
после заморозков поутру.
И от ягод звенит кустарник,
в этом звоне я не умру.

Отсюда — путь к более поздним стихам о человеке и природе, к лирике любви, где проявляются новые черты поэтического мироощу-

щения и стиля. О многом говорят и пейзажные детали: «Над пнем склонилась паутина, / в хрустальном зеркале храня / тончайшим срезом волосиным / все годовые кольца пня». Романтическая поэтика Вознесенского заметно обогащается чертами реализма. Это видно и в некотором смягчении цветовых контрастов, в пристальном внимании ко всякого рода переходным моментам и состояниям в жизни природы и человеческой души, в передаче полутонов и оттенков ощущений. В стихах конца 60-х годов обнаруживается бóльшая естественность, простота, реалистическая точность и психологическая глубина сравнений и метафор. Появляются развернутые, обстоятельные, уточняющие сравнения, когда каждая следующая ступень вносит новые оттенки, важные для понимания психологического состояния героя:

Загляжусь ли на поезд с осенних откосов,
забреду ли в вечернюю деревушку —
будто душу высасывают насосом,
будто тянет вытяжка или вьюшка,
будто что-то случилось или случится —
ниже горла высасывает ключицы.

(«Тоска», 1967)

Опираясь на пластику и живописную изобразительность рисунка, Вознесенский в ряде случаев вовсе отказывается от субъективных ассоциаций, и мы хорошо ощущаем реальную основу его сравнений и метафор, обращение к которым соседствует с прямым, неметафорическим выражением чувств и переживаний. Это характерно, к примеру, для стихотворений «Кромка», «Женщина в августе». В них развиваются вечные мотивы природы, любви, красоты, уходящего времени...

В основу элегии «Кромка» (1970) положено чисто зрительное впечатление: «Над пашней сумерки нерезки, / и солнце, уходя за лес, / как бы серебряною рельсой / зажжет у пахоты обрез». Данное в изобразительном плане, локализованное во времени и пространстве, оно скрывает в себе особую, «тайную красу», полную для человека внутренних, глубоко личных ассоциаций. И тогда внутри первого, внешнего сравнения возникает другое, развернутое и психологически углубленное, которое реализуется в ряде эпитетов, дающих многомерное, выпуклое, «стереоскопическое» изображение позднего чувства, оживающего яркой и одухотворенной вспышкой:

Моя любовь передвечерняя,
прощальная моя любовь,
полоска света золотая
под затворенными дверьми.

В стихах 70-х годов получает дальнейшее развитие один из основных в поэзии Вознесенского — образ *света*, о котором отчасти уже шла речь (вспомним «Озу»: «свет звезды», «продолжающееся сияние»). В книге «Витражных дел мастер» (1976) есть программное стихотворение «Хобби света». В нем поэт заявляет свои творческие принципы, и в частности ту миссию художника, которую можно назвать «сотворением света»: «свет должен быть собственным производством», «свет не может быть купленным или продажным», «Да будет свет в Тебе...». Эти мотивы проходят через всю книгу, реализуясь различными средствами: «Озера тайный овал / высветлит в утренней просеке»; «Поэты — рыцари чина Светлого Образа»; «Свет мою душу омоет»; «получая тьму, ты излучаешь свет»; «Меж ежедневных Черных речек / я светлую благодарю»; «чисто от музыки и светло»; «Свет был животворящий такой...»

В творчестве Вознесенского усиливаются нравственные и художественно-эстетические искания. Поэт ощущает необходимость обновления прежде всего духовного содержания поэзии. Не случайны его признания в одном из стихотворений середины 70-х годов: «Где прежде так резво бежалось, / путь прежний мешаает походке... / Хочу низложенья просторного / всех черт, что приписаны публикой». И выводом из этих раздумий становятся такие, несомненно, важные строки о жизненном назначении искусства, о призвании художника — согреть души людей, утолять их духовную жажду:

Есть высшая цель стихотворца —
ледок на крыльчке оббить,
чтоб шли обогреться с морозца
и исповеди испить.

Эти порывы и устремления обусловили появление новых мотивов, образных штрихов и деталей, например, в восприятии природы. Отсюда — «Милые роцци застенчивой родины / (цвета слезы или нитки суровой)...»; «Груша заглохшая, в чаще одна, / я красоты твоей не нарушу»; «Виснут черемухи свежие стружки...». Поэт с каким-то удивлением признается сам себе: «Вижу как будто впервые / озеро красоты / русской периферии». Ориентация на подлинную глубину и реалистическую точность воплощения переживаний, вбирающих содержание современной жизни, вызывает и такие, безусловно, программные строки стихотворения «Ностальгия по настоящему» (1975):

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию —
ностальгию по настоящему.

.....
Будто сделал я что-то чуждое,

или даже не я — другие.
Упаду на поляну — чувствую
по живой земле ностальгию.

Неприятие всяческой духовной фальши, эмоциональных эрзацев (как говорит сам поэт, «графоманства чувств»), жажда выразить глубину истинного чувства и переживания («настоящее» — здесь синоним не только современности, но и подлинности) — неотделимы от ощущения ответственности перед жизнью и людьми за судьбу и предназначение своего поэтического слова. Такие стихи, как «Хобби света», «Ностальгия по настоящему», «Сага», принадлежат к лучшим лирическим произведениям Вознесенского. В них есть трагедийные мотивы и коллизии, и при этом доминируют образы торжествующего света, вечного творческого горения, всепобеждающего чувства любви.

Дальнейший путь творческого развития Вознесенского складывался непросто, но не менее плодотворно. Оставаясь верным себе, он неустанно продолжал художественный поиск и эксперимент, не раз добиваясь на этом пути разнообразных успехов — от «Повести под парусами» — «Авось» (1969), ставшей основой известной рок-оперы «Юнона и Авось» (музыка А. Рыбникова), и написанной в соавторстве с композитором Р. Щедриным «Поэтории», представляющей собой «новый жанр, когда стихи читаются в сопровождении хора и симфонического оркестра»¹, — до включившей произведения визуальной поэзии книги «Видеомы» и оригинальных скульптурных творений.

Диапазон его творчества необычайно широк. Продолжив в 70-е годы интенсивные жанровые и стилевые искания в сфере поэмы («Дама трюф», 1974, «Вечное мясо», 1977, «Андрей Полисадов», 1979), он выступил и как автор великолепной поэтической, в том числе мемуарно-биографической прозы («Мне четырнадцать лет», «О», книга «На виртуальном ветру»). В 80-е — 90-е годы наряду с усилением социально-нравственных мотивов, особенно в сборниках «Прорабы духа» (1984), «Ров» (1987), идет активизация художественного поиска, эксперимента, игры — в книгах, характерных самими названиями: «Аксиома самонска» (1990), «Видеомы: Стихи, визуальные объекты, проза» (1992), «Гадание по книге: Вещи последних лет / Рисунки автора» (1994).

Вместе с тем творчество Вознесенского 90-х годов не сводится только к авангардным поискам и экспериментам. «Книгу Casino "Рос-

¹ Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный. С. 8.

сия» (1997) открывает стихотворение «Сад», содержащее раздумья о миссии поэта, о жизни человеческой, развиваемые в ключе классических традиций — гораццианско-державинско-пушкинской темы «Памятника»:

Не величье пирамид мгновенное
И не пепл Империи в золе —
Состраданье, стыд, благоговение,
Уходя, оставим на земле.

А в книге «Жуткий Crisis Супер стар: Новые стихи и поэмы (1998—1999)» поэт размышляет об уходящем столетии, с горечью констатируя: «Вот и сгорел вроде спутников, / кровушки нашей отдав, / век гениальных преступников / и гениальных поэтов». Тем не менее Вознесенский продолжает активно экспериментировать над словом в его взаимодействии с изобразительными искусствами — графикой, живописью, инсталляцией и скульптурой (визуальные палиндромы, «видеомы», «кругометы», восходящие к «Изопам» конца 60-х годов). Все это обильно представлено в его последних книгах.

Небольшое стихотворение-четверостишие, обыгрывающее название северной столицы («Смысл России в час распятий / простучит состав в степи: / наша культ-столица — Питер, / Питер — питерпиптерпиптерпи — ТЕРПИ»), — становится поводом для создания сразу трех визуальных палиндромов-кругометов (в форме простого круга, в виде стилизованного рисунка по мотивам картины Пикассо «Девочка на шаре», наконец, схематического изображения Казанского собора в Санкт-Петербурге).

Подобные примеры у Вознесенского не единичны, их можно умножить. Он постоянно как бы стремится всячески подкрепить доказательства своей способности ко все новым и новым экспериментам. В ответ на слова корреспондента: «Говорят, время поэзии прошло» (АиФ, № 49 (1050), дек. 2000, с. 20) — поэт заметил: «Сейчас поэзия уходит в Интернет. Там она живет в чистом виде, и к ней проявляют огромный интерес, который даже не сравнить с шестидесятыми годами, когда поэзия жила на стадионах. <...> Я хочу опозитизировать Интернет, как в свое время футуристы опозитизировали плакаты и витрины». Подтверждением этих слов стала его новая книга «www. Девочка с пирсингом. ru Стихи и чаты третьего тысячелетия» (М., 2000).

Однако при всем многообразии путей художественных исканий в сфере современного искусства, точнее, синтеза искусств, А. Вознесенский продолжает оставаться прежде всего выдающимся поэтом-лириком. Об этом свидетельствует его книга с симптоматичным названием «Не отрекусь: Избранная лирика» (1996). Самобытное

творчество А. Вознесенского опирается на широкий пласт литературных и художественных традиций в отечественной и мировой культуре и получило признание в стране и в мире.

Николай Михайлович Рубцов (1936 — 1971)

Николай Рубцов родился в поселке Емецк Архангельской области и был четвертым ребенком в семье. Отец его Михаил Андриянович работал в леспромхозе, мать Александра Михайловна была домашней хозяйкой. Николай рано лишился родителей и ощутил горечь сиротства, а в более позднем возрасте — скитаний и бездомности. Впоследствии он писал, очерчивая основные вехи жизненного пути, трудовой биографии:

«С пяти лет воспитывался в различных детдомах Вологодской области, в частности в Никольском Тотемского района. Там закончил семь классов, и с тех пор мой, так сказать, дом всегда находился там, где я учился или работал. А учился я в двух техникумах — в лесотехническом и горном, работал кочегаром тралового флота треста «Северыба», слесарем-сборщиком... в г. Ленинграде, шихтовщиком на Кировском (бывшем Путиловском) заводе, прошел четыре года военной службы на эскадренном миноносце Северного флота»¹.

Сочинять стихи начал рано, в шестилетнем возрасте. Во время учебы в техникумах, работы на заводах, службы на Северном флоте писал стихи, отражавшие его жизненные впечатления и душевный настрой. В 1958—1961 годах начинает печататься в коллективных сборниках и альманахах «На страже Родины любимой», «Полярное сияние», «Первая плавка».

В январе 1962 г. Рубцов, который к тому времени уже занимался в литературном объединении при Союзе писателей, принял участие в вечере молодой поэзии в ленинградском Доме писателей, и его выступление имело большой успех. В июне того же года он экстерном заканчивает среднюю школу. Летом готовит и выпускает (тиражом 6 машинописных экземпляров) первую книжку «Волны и скалы». Тогда же сдает вступительные экзамены и становится студентом Литератур-

¹ Рубцов Н. Русский огонек. Стихи, переводы, воспоминания, проза, письма. Вологда, 1994. Т. 1. С. 413. Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы.

ного института. С этого времени начинается новый период его жизни и творчества.

Ранний этап занятий стихами был еще во многом временем ученичества. За небольшими исключениями выходявшее из-под его пера не выделялось из общего стихотворного потока тех лет — поры массового увлечения стихами, эстрадного поэтического «бума», возникшего в условиях хрущевской «оттепели». Стихотворения молодого Рубцова привлекали задором, шутливой интонацией («Я весь в мазуте, весь в тавоте, / Зато работаю в тралфлоте!»). В них, нередко в самих названиях отразились характерные для молодости автора мотивы: перипетии любовного чувства («Не пришла», «Повесть о первой любви», «В твоих глазах...»), романтика моря («В океане», «Шторм», «Утро на море», «Весна на море» и т. п.). Среди стихов, связанных с «Морской службой» (название одного из них), немало «производственно»-описательных («В дозоре», «Возвращение из рейса», «Учебная атака», «На вахте») и официально-риторических («Матросская слава», «Сердце героя»).

Тем дороже встретить среди ранних, включенных поэтом в книгу «Волны и скалы», стихи подлинно рубцовские: «Деревенские ночи», «Первый снег», «Березы», «Воспоминание», в которых обнаруживаются черты лирической индивидуальности большого русского поэта. В период отрочества и юности он проходит стремительную эволюцию от первых опытов к зрелым и самобытным произведениям 60-х годов. Об этом хорошо сказал исследователь его творчества и автор книг о нем В.Оботуров: «От деревенского детства Николай Рубцов ушел к широким океанским просторам, в тесноту городов с пестротой их быта, чтобы снова вернуться к русской деревне и оттуда увидеть, с учетом всего своего опыта, весь мир и человека в нем»¹.

Возмужанию и зрелости Н. Рубцова как художника во многом способствовала учеба в Литературном институте и расширившийся круг общения в среде молодых поэтов и критиков, правда, учеба эта не всегда носила систематический характер, его не раз исключали из института, он вынужден был перевестись на заочное отделение и диплом защитил лишь в 1969 г. Тем не менее именно в институтские годы он сознательно и целеустремленно выходит на уровень, заданный поэтической классикой. И не случайно в одном из стихотворений он называет свои ориентиры на пути в большую поэзию:

Но я у Тютчева и Фета
Проверю искреннее слово,

¹ Воспоминания о Николае Рубцове // *Рубцов Н.* Русский огонек. Т. 2. Вологда, 1994. С. 281.

Однако этими именами не исчерпывается список рубцовских учителей и любимых поэтов. В его стихах можно не раз встретить имена Пушкина и Кольцова, Лермонтова и Майкова, Блока и Есенина, Хлебникова и Кедрина... И не только русские классики были предметом его любви. По свидетельству вологодских друзей-поэтов, Рубцов внимательно читал сборники европейской поэзии, любил Франсуа Вийона, Артура Рембо, Шарля Бодлера, Пьера де Ронсара. А его «Осенняя песня» стала результатом своеобразного соперничества с одноименным стихотворением Поля Верлена¹.

Начиная с вышедшей в Архангельском издательстве тоненькой книжечки «Лирика» (1965), одна за другой появляются, главным образом в Москве, книги, представляющие Рубцова как глубокого и оригинального лирического поэта: «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969), «Сосен шум» (1970), «Зеленые цветы» (1971). Последняя была подготовлена к печати автором, но вышла уже после его преждевременной и трагической смерти: в крещенскую ночь 19 января 1971 г. он погиб от рук женщины, которую любил и с которой собирался связать свою судьбу.

Поэтическое наследство, оставленное Н. Рубцовым, невелико. Оно могло бы уместиться в одном объемистом томе, хотя, очевидно, туда вошло бы далеко не все написанное, точнее, созданное им. Вот характерные слова поэта из письма Сергею Викулову: «Все последние дни занимаюсь тем, что пишу повесть (впервые взялся за прозу), а также стихи, вернее, не пишу, а складываю в голове. Вообще я никогда не использую ручку и чернила и не имею их. Даже не все чистовики отпечатываю на машинке — так что умру, наверное, с целым сборником, да и большим, стихов, «напечатанных» или «записанных» только в моей беспорядочной голове» (1, 405). Тем не менее рукописи у него были, часть из них оказалась безвозвратно утраченной во время скитаний. И все же важнее то, что сохранилось и представляет в совокупности сложный и целостный, складывающийся на протяжении всей его недолгой жизни художественный мир поэта.

В 1962 г. в предисловии к рукописному сборнику «Волны и скалы» Н. Рубцов так определял существенные стороны содержания и самого характера своего лирического творчества: «Особенно люблю темы родины и скитаний, жизни и смерти, любви и удачи. Думаю, что

¹ См.: Чулков Б. «Осенняя песня»; Романов А. «Искры памяти» // Рубцов Н. Русский огонек. Т. 2. С. 260, 364.

стихи сильны и долговечны тогда, когда они идут через личное, через частное, но при этом нужна масштабность и жизненная характерность настроений, переживаний, размышлений...» (1, 415). Именно тогда, в начале 60-х годов он пишет ряд стихотворений, где центральный, заглавный для него образ России предстает масштабным, многогранным и вместе с тем глубоко прочувствованным, лирически проникновенным. Ощущение высоты и простора, исторических далей пронизывает «Видения на холме» (1962). Чувство любви к родине у поэта целостно и уходит корнями вглубь веков:

Россия, Русь — куда я ни взгляну...
За все твои страдания и битвы
Люблю твою, Россия, старину,
Твои леса, погосты и молитвы,
Люблю твои избушки и цветы,
И небеса, горящие от зноя,
И шепот ив у омутной воды,
Люблю навек, до вечного покоя...
Россия, Русь! Храни себя, храни!

«Картины грозного раздора» как бы затмевают на миг «свет на звездных берегах». Но темные видения прошлого («...Иных времен татары и монголы. / Они несут на флагах черный крест...») уступают место побеждающим мотивам света: «И надо мной — бессмертных звезд Руси, / Спокойных звезд безбрежное мерцанье...» И если тема и образ родины составляют как бы сердцевину художественного мира Рубцова, то национальное и конкретно-историческое в нем всегда неотделимо от вечного и общечеловеческого. В письме к одному из начинающих авторов, относящемся к началу 1964 г., Н. Рубцов так развивал свои уже отчетливо сформировавшиеся взгляды и убеждения о содержании и законах поэтического творчества:

«Когда я говорю Вам, что тема Вашего стихотворения старая и обшая, это еще не значит, что я вообще против старых тем. Темы любви, смерти, радости, страдания — тоже темы старые и очень старые, но я абсолютно за них и более всего за них!

Потому я полностью за них, что это темы не просто старые (вернее ранние), а это темы вечные, неумирающие. Все темы души — это вечные темы, и они никогда не стареют, они вечно свежи и общеинтересны». И еще: «Поэзия идет от сердца, от души, только от них, а не от ума (умных людей много, а вот поэтов очень мало!). Душа, сердце — вот что должно выбирать темы для стихов, а не голова» (2, 357).

Основные темы и мотивы лирики Рубцова — это Родина-Русь, ее природа и история, судьбы народа, духовный мир человека, его нравственные ценности, красота и любовь, жизнь и смерть, радости и страдания. В своих стихах он раскрывает судьбы и души людей, их по-

— Скажи, родимый,
Будет ли война? —
И я сказал: — Наверное, не будет.

(«Русский огонек», 1964)

В стихах Н. Рубцова образ лирического героя, черты его характера, раскрываются в процессе динамического взаимодействия с другими персонажами.

Одним из главных внутренних свойств его героя является драматизм, точнее, трагедийность мироощущения, обусловленные не только его индивидуальным душевным складом, но прежде всего — событиями и перипетиями личной и народной судьбы, в которой помимо войны было немало других жестоких испытаний двадцатого столетия.

Не только социальные потрясения преломились в творчестве поэта. Н. Рубцову всегда была свойственна кровная привязанность к близкой ему с детства родной земле, северной русской природе, которая выступает в стихах не просто фоном, материалом для пейзажных зарисовок, а входит в самое существо его миропереживания. Природа для него — живая, одухотворенная, полная таинственных сил. Общение с ней — это процесс, живительный для обеих сторон: «*Душа, как лист, звенит, переключаясь / Со всей звенящей солнечной листвой*». Поэт может сказать о себе: «*И только я с поникшей головою, / Как выражение осени живое...*», и в этом проявится естественное, природное, изначально живущее в нем.

В своем творчестве Н. Рубцов выступает замечательным мастером одухотворения, олицетворения разнообразных природных сил и явлений: «*Грустно маленькой березке / На обветренной скале*»; «*И стонут ивы над головою...*»; «*И вьюга злая жалобно скулит...*»; «*Приуныли нынче подорожники... / Приуныли в поле колокольчики...*»; «*Дремлет на стене моей / Ивы кружевная тень...*»; «*Огонь в печи не спит, перекликаясь / С глухим дождем, струящимся по крыше...*»; «*Как воет ветер! Как стонет ветер!.. / Как выражает живую душу!*»; «*Ах, это злая старуха осень, / Лицо нахмура, / Ко мне стучится...*»; «*Звездный небосвод / Полон светлых дум*»; «*Миры глядят с небес, / Свой излучая свет, / Свой открывая лик, / Прекрасный, но холодный*». И наконец, возможно, навеянная Тютчевым строфа, вобравшая ощущение нераздельности человека и матери-природы:

Душа свои не помнит годы,
Так по-младенчески чиста,
Как говорящие уста
Нас окружающей природы...

Лось замирает на бегу / На отдаленном берегу»; «И по дорогам меж полей, / Как стаи белых голубей, / Взлетает снег из-под саней...» («Первый снег», 1955).

Вместе с тем романтика и реальность, поэзия и проза тесно сплетаются; картины возвышенные, просветленные и — обыденные, мрачные перемежаются в его произведениях: «Помню, луна смотрела в окно. / Роса блестела на ветке»; «Помню я дождь и грязь на дворе, / Вечер темный, беззвездный...» («Воспоминание», 1957). Но обычно на смену смятенности и тревожным нотам приходит успокоение и чувство гармонии. И тогда обращение к земле вызывает цельную, высоко поэтичную в своей обыденности и в то же время возвышенную картину мира: «Трава звенит! / Волна лениво плещет, / Зенит пылает / Солнечным огнем!» («Давай, земля, немножко отдохнем...», 1962).

Герой лирической баллады-элегии «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» (1963) — романтическая фигура: это — «неведомый сын удивительных вольных племен», «таинственный всадник, неведомый отрок». Он скачет «по следам миновавших времен», грустит, жалеет и тревожится об утрате сказочного и чудесного в жизни, ее вечной тайны и красоты:

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом,
Что, все понимая, без грусти пойду до могилы...
Отчизна и воля — останься, мое божество!
Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы
Старинной короной своих восходящих лучей!..

В стихах конца 60-х годов поэт стремится к созданию целостного образа, стиливой гармонии и синтезу. Реалистически-бытовые зарисовки и детали («Стопился народ у киоска / И тянет из ковшика морс, / И мухи летают в крапиве, / Блаженствуя в летнем тепле...») оттеняют возникающие в воспоминаниях — «Тот город, и юность, и лето, / И небо с блуждающим светом / Неясных небесных светил...», а в целом создают «Сей образ прекрасного мира» («Тот город зеленый»). Такой прием используется поэтом и в стихотворении «Уже деревня вся в тени...»: нарисовав подчеркнуто прозаизированный портрет старой крестьянки («И на лице ее землистом / Растет какая-то трава»), он тут же, словно полемизируя с кем-то, восклицает: «И все ж прекрасен образ мира...»

Полное представление об эстетических и поэтических принципах Рубцова в конце 60-х дает стихотворение «Ферапонтово». Возвышенная, возвеличенная земная красота и «дивное диво» подлинного

искусства возникают в процессе контакта природы с человеческой душой и мечтой.

И небесно-земной Дионисий,
Из соседних явившись земель,
Это дивное диво возвысил
До черты, небывалой досель...
Неподвижно стояли деревья,
И ромашки белели во мгле,
И казалась мне эта деревня
Чем-то самым святым на земле...

Определение «небесно-земной Дионисий» говорит о понимании самой сути прекрасного. И не случайно образ небесного и земного простора возникает в программном стихотворении «Привет, Россия...» (1969). Здесь особенно наглядно видно слияние для поэта в одно целое родины, деревни и мира, поля и неба, старины и сегодняшнего дня:

Привет, Россия — родина моя!
Сильнее бурь, сильнее всякой боли
Любовь к твоим овинам у жнивья,
Любовь к тебе, изба в лазурном поле.
За все хоромы я не отдаю
Свой низкий дом с крапивой под оконцем...
Как миротворно в горницу мою
По вечерам закатывалось солнце!
Как весь простор, небесный и земной,
Дышал в оконце счастьем и покоем,
И достославной веял стариной,
И ликовал под ливнями и зноем!..

Вопреки самокритичному признанию поэта: «Мой стиль, увы, несовершенный...» — стиливая палитра Рубцова богата и многообразна. В ней естественно сочетаются импрессионистическая зыбкость красок, рисующих переходные состояния природы, времени суток («померкшая звездная люстра», «мелькнувшая легкая тень» и др.) и отчетливая экспрессивность письма, когда речь идет о грозных стихийных явлениях — вихрях, выюгах, бурях¹:

Внезапно небо прорвалось
С холодным пламенем и громом!
И ветер начал вкривь и вкось
Качать сады за нашим домом.
Завеса мутного дождя
Заволокла лесные дали.
Кромсая мрак и бороздя,
На землю молнии слетали!

¹ См.: Дементьев В. Дар Севера. М., 1973. С.263, 274.

И туча шла гора горой!
Кричал пастух, металось стадо,
И только церковь под грозой
Молчала набожно и свято.

(«Во время грозы»)

Сам Рубцов считал первейшими свойствами истинной поэзии «лиризм, естественность, звучность» (1, 383). В зрелый период творчества он «предпочитал использовать слова только духовного, эмоционально-образного содержания, которые звучали до нас сотни лет и столько же будут жить после нас» (1, 384). Все это определяет своеобразие его стиля, эволюцию его реализма в сторону естественности и простоты, эмоциональной и смысловой глубины слова и образа, тягу к стиливому синтезу и гармонии.

В письме А. Яшину из села Никольского (1964) Рубцов делился своими впечатлениями: «Удивительно хорошо в деревне! В любую погоду. Самая ненастная погода никогда не портит мне здесь настроение. Наоборот, она мне особенно нравится, я слушаю ее, как могучую печальную музыку...» (1, 385). Эта всепроникающая стихия *музыки* определяет и сквозные образные мотивы *света* и *ветра*, которые обстоятельно раскрыты в литературе о поэте¹.

Поэтическая символика в художественном мире Н. Рубцова играет особую, в ряде случаев, можно сказать, заглавную и определяющую роль. Ключевым и очень содержательным символом стала характерная для народно-поэтического творчества «Звезда полей», давшая название стихотворению 1964 г., а затем и наиболее значительной прижизненной книге поэта. Получив в первой строфе совершенно конкретную мотивировку («Звезда полей во мгле заледенелой, / Остановившись, смотрит в полынью...»), этот образ далее становится все более емким и масштабным, необычайно расширяет свой пространственно-временной диапазон:

Звезда полей! В минуты потрясений
Я вспоминал, как тихо за холмом
Она горит над золотом осенним,
Она горит над зимним серебром...
Звезда полей горит, не угасая,
Для всех тревожных жителей земли,
Своим лучом приветливым касаясь
Всех городов, поднявшихся вдали.

¹ См.: Дементьев В. Дар Севера. М., 1973. С. 263, 274.

Заключительная строфа вновь как бы «заземляет» и конкретизирует образ, но он уже обогатился, подобрал в себя новое социально-психологическое содержание и несет теперь неразрывный сплав личного и общего («И счастлив я, пока на свете белом / Горит, горит звезда моих полей...»)

Символика питает и многие другие стихотворения Рубцова: «В горнице» (1963), «Утро» (1965), «Тихая моя родина» (1965). *Звезда, цветы, лодка, заря, лес, солнце, ива, река, соловьи* — это не просто словесные обозначения и реальные приметы жизни, близкой природе, но и своего рода символы, носители ее вечной ценности и красоты.

Деревья, избы, лошадь на мосту,
Цветущий луг — везде о них тоскую.
И, разлюбив вот эту красоту,
Я не создам, наверное, другую...

Во всем этом поэт видит и раскрывает особую, таинственную глубину в привычном сельском пейзаже, в котором отложились приметы не только природной, но — и это не менее важно — исторической, духовной жизни народа:

Вода недвижнее стекла.
И в глубине ее светло.
И только щука, как стрела,
Пронзает водное стекло.
О, вид смиренный и родной!
Березы, избы по буграм
И, отраженный глубиной,
Как сон столетий, божий храм.

(«*Душа хранит*»)

Простая зарисовка, «вид смиренный и родной» — воспринимается как нечто гораздо более значимое, одухотворенное, внутренне необходимое для человека. И дальше, внезапно, раздвигая пространственно-временные рамки этой, казалось бы, обычной картины и вместе с тем сосредоточивая ее в человеческой душе, поэт вызывает беспокойное и требовательное раздумье о духовных и эстетических ценностях:

О, Русь — великий звездочет!
Как звезд не свергнуть с высоты,
Так век неслышно протечет,
Не тронув этой красоты,
Как будто древний этот вид
Раз навсегда запечатлен
В душе, которая хранит
Всю красоту былых времен...

Картины природы в стихах Рубцова представляют удивительное соответствие душевному состоянию героя. В стихотворении «Ночь на родине» эта параллель дана в виде непосредственного сравнения: «И всей душой, которую не жаль / Всю потопить в таинственном и милом, / Овладевает светлая печаль, / Как лунный свет овладевает миром...». В других стихах связь природного и человеческого еще более непосредственна, состояние окружающего мира как бы прямо переливается в человека. Вечный драматизм, трагедийность и гармония вселенной отражаются во внутреннем мире.

Такие символические образы или детали пейзажа, как *звезды*, выступают в разном обличье в зависимости от душевного состояния героя, поворачиваясь различными эмоционально-смысловыми гранями. В элегии «У размытой дороги», где герой оплакивает свои лучшие годы, соответственно «Плачет звезда, холодея над крышей сарая...». А в стихотворении «Далекое» перед нами «В морозном тумане мерцающая, / Таинственно звезды дрожат».

Роль эпитета, передающего чувство, настроение, переживание, особая в лирике Рубцова. Об этом говорят многие стихи второй половины 60-х годов: «уютный, древний Липин бор»; «снежный ветер»; «простых вечерних дум»; «старинных сосен долгий шум»; «до тихого креста»; «перед этой желтой, захоластной стороной березовой моей»; «перед жнивой пасмурной и грустной в дни осенних горестных дождей»; «перед всем старинным белым светом»; «до смертного креста».

Поэзия Рубцова вобрала и отразила важную сторону литературного развития второй половины двадцатого столетия. Безусловно правы те, кто отмечал, что его творчество не сводится к понятиям «тихой лирики», «деревенской поэзии», хотя деревня, сельская природа и быт всегда были особо притягательными для поэта и, очевидно, есть основания связывать его творчество с формированием и развитием в 60—70-е годы так называемого «почвенного направления» в русской поэзии. И все же его лирика встает прежде всего в другой, гораздо более внушительный литературно-поэтический ряд, соотносится с крупными

направлениями национального поэтического искусства. Поэты, чей опыт последовательно впитывал и творчески перерабатывал в своих лучших произведениях Рубцов, могут быть безусловно Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Фета, Блока и его современников он ощущал творческую близость в отношениях не только с А. Яшиным и Вл. Соколовым, но и с А. Орловским, Н. Анциферовым и другими. С большим интересом и уважением, быть может, даже с некоторой завистью относился к песенному творчеству В.Высоцкого. В его записной

книжке был и телефон И. Бродского, стихотворение которого «Слава», посвященное Е. Рейну, сохранилось среди рубцовских бумаг¹.

Жизнь и творчество Николая Рубцова пришлось на самые сложные и трагические десятилетия в истории России XX в. и оборвались преждевременно, не дав полностью реализовать все незаурядные возможности его таланта. Но и то, что он успел сделать, вошло яркой и неповторимой страницей в историю русской поэзии.

Проза 1950-х — 1960-х годов

Великая Отечественная война (1941—1945), послевоенная жизнь поставили перед обществом ряд небывалых доселе, необыкновенно сложных задач. Помимо экономических и политических были проблемы социальные, нравственные, философские...

Писатели второй половины века оказались перед сложнейшими эстетическими задачами. Новые противоречия, конфликты, рождение новых отношений с окружающим миром требовали других, зачастую отличных от привычных подходов, способов отражения жизни, иных вариантов художественного постижения характеров.

Эти годы, как переходные, примечательны тем, что творческий поиск новой концепции человека шел сразу в нескольких направлениях. При внимательном изучении процессов, происходивших в литературе тех лет, трудно согласиться с убеждением некоторых литературоведов, что в начале 1950-х годов в прозе существовала лишь бесконфликтность, нормативные принципы воссоздания человека и только со смертью Сталина (1953 г.), после XX съезда КПСС (1956 г.) наступают резкие изменения и литература возвращается к «реальному» человеку. Бесспорно, исторические события «вмешивались» в развитие литературы, но в основе процесса художественного обновления лежат глубинные изменения в сознании людей, произошедшие в годы войны и послевоенного строительства, а также внутренние законы развития литературы, которые недооцениваются сегодня и которые сформировали не столь однозначную картину литературного процесса начала 50-х годов. Еще в 1949 г. Вера Панова (1905—1973), произведения которой «Спутники» (1946), «Кружилиха» (1947) и «Ясный берег» (1949) были отмечены Сталинскими премиями, познакомившись с корректурой повести «Ясный берег», писала: «... Повесть вышла хуже «Кружилихи». Слишком лучезарно, слишком мало серьезности жизнен-

¹ См.: Барakov В.Н. Лирика Николая Рубцова. Вологда, 1993. С. 18.

ного. Природа ли, душа ли человеческая — все пейзажики, пейзажики, не только до крови не доходит, но и под кожу не углубляется» (письмо к А.К. Тарасенкову, 2 октября 1949 г.).

А в 1951 г., когда получили Сталинскую (Государственную) премию С.Бабаевский (роман «Свет над землей» — продолжение «Кавалера Золотой Звезды») и Г.Николаева (роман «Жатва»), творчество которых для многих критиков впоследствии стало иллюстрацией теории бесконфликтности, свой первый рассказ «Гражданский человек» («Сибиряк») на страницах уральской газеты опубликовал Виктор Астафьев. Поучительна история его появления. Случайно попав на занятия литературного кружка, двадцатисемилетний, прошедший войну Астафьев был возмущен услышанным здесь рассказом начинающего автора: «Взбесил тот рассказ меня, герой рассказа, летчик, сбивал и таранил фрицев, как ворон. Его встретили родные, невеста и вся деревня, да как встретили, что хоть бери и перескакивай из жизни в этот рассказ. А мы вот, два орла-молодожена, впорхнули в жизнь с продовольственными талончиками на полмесяца. А вдобавок ко всему в летнем обмундировании, в сапогах и пилотке, а на дворе ноябрь... Ночью, на дежурстве дурацкий рассказ лез в голову: «Нет, не такими были мужики и ребята, с которыми я воевал».

В первом, еще наивном рассказе «Гражданский человек», по мнению писателя, было и притягательное свойство — все списано с натуры, а точнее, с фронтового товарища, «все-все: фамилия, имя, названия фронтовых и тыловых деревень, количество детей и т.д.». Одним словом, начинающий писатель Виктор Астафьев, не имевший к тому времени даже среднего образования, решительно не приемлет нормативные способы изображения, избирает свой путь постижения реальности, ориентированный на личный опыт, он доверяет в жизни лишь тому, что познал и попробовал сам, этому принципу он остается верен и в зрелые годы. В данном случае Астафьев является выразителем народной точки зрения, взглядов того солдата, который видел войну сам. То есть в конце 40-х, в самом начале 50-х, в сознании читателя и писателя, простых людей и интеллигенции полюс эстетического восприятия сместился от идеального — к реальному. И это оказало существенное влияние на литературу, были написаны и опубликованы «Районные будни» (1952) В. Овечкина, «Русский лес» (1950—53) Л. Леонова, «За правое дело» В. Гроссмана (1952).

Удивительные внутренние закономерности развития литературы, которые определяются суммарными усилиями талантов, их творческими предпочтениями, приоткрывает «потаенная проза» конца 40-х — 50-х.

Два крупных советских писателя Михаил Пришвин и Борис Пастернак, неподвластные литературной политике тех лет, создают, торопясь и боясь не успеть, свои главные книги — романы «Осударева дорога» и «Доктор Живаго», находящиеся в стороне от общих устремлений творческой мысли.

Михаил Михайлович Пришвин (1873 — 1954) — писатель, возможно, самый субъективный в ряду современников. Пережив в середине 1890-х — начале 1900-х годов увлечение марксизмом, арест и тюремное заключение, Пришвин разочаровывается в идее революционного преобразования мира и тенденционного развития литературы; по его мнению, насилие, бунт лишь умножают насилие; писатель задается целью найти свой путь в жизни и творчестве.

Как художник, Пришвин сформировался в духовной атмосфере начала XX в. Его связывали многолетние отношения с М. Горьким и В. Розановым, он причастен к «писательской школе» А. Ремизова, общается с Д. Мережковским, становится членом Религиозного философского общества в Петербурге. Но осмыслив бесценный опыт писателей этого времени, он ищет свой собственный путь, пытается познать глубинные пласты народной жизни, природы. В этом ему помогает образование, полученное на агрономическом отделении философского факультета Лейпцигского университета, практическая работа агронома, автора книг по сельскому хозяйству, работа в Петровской, ныне Московской сельскохозяйственной академии имени К.А. Тимирязева под руководством знаменитого проф. Д.Н. Прянишникова, встреча с известным этнографом, исследователем Севера, собирателем фольклора Н.Е. Ончуковым. Однажды он круто меняет свою судьбу и едет в малоисследованные места на Север, в Карелию и Беломорье, собирать и записывать народные сказки. С этого времени он становится неутомимым путешественником.

Впечатления, полученные от поездки на Русский Север, легли в основу его первых книг «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908), которые создали писателю славу путешественника-этнографа; он становится действительным членом Российского географического общества.

В годы революции и первые послереволюционные годы он как бы заново утверждает на пути «от революции к себе», «борьбы за жизнь вне идейного человека», собирания расколотого (красные, белые) мира, восстановления целостности бытия. В 1922 г. он пишет повесть «Мирская чаша», одно из первых произведений в советской литературе о революции, в котором осмысливается путь интеллигенции в тяжкое, смутное, разгромное время. Книга была опубликована лишь в 1990 г.

В 20-е годы Пришвин работает учителем в деревенской школе на Смоленщине, на научной сельскохозяйственной станции, создает музей усадебного быта в покинутой усадьбе Барышниковых, но не оставляет творчества. После длительного перерыва он входит в литературу произведениями «Кашеева цепь» (1922—1928), «Журавлиная родина» (1929), «Жень-шень» (1933), «Календарь природы» (1925—1935, изд. 1937), которые справедливо считаются вершинами его философской прозы. Правда, многие современники не понимали глубинного смысла его произведений: в массовом сознании он воспринимался как певец русской природы, вульгарно-социологическая критика упрекала его в аполитичности, уходе от общества. Но мало кто видел в этих книгах проблески тех мучительных исканий на пути «от революции к себе», которые полнее всего отражены в дневниках писателя.

«1920-е — 1930-е годы — пишет литературовед Н.П. Дворцова, — это время, когда проблема «своего пути» превращается для Пришвина в трагический вопрос о «выходе» в ситуации «мучительства жизни». Опубликованные в последнее время фрагменты дневника писателя свидетельствуют о том, что именно так он воспринимал «наш коммунизм» — «человекоотрицающую цивилизацию»: «войну большевиков с мужиками», уничтожение людей и самой идеи личности, разрушение культуры, искусства, «разрушение интимнейших ценностей человеческой жизни, детства, как оно сложилось в нашем понимании за десятки тысяч лет существования человеческого рода, брачных отношений, материнства и т.д.» Он пишет о «смерти всего, что называл своей родиной»¹.

В это время было все: и отчаяние, и мысли о самоубийстве, и понимание того, что необходимо время, чтобы сам народ осознал свою жизнь. Выход для себя Пришвин находит в «борьбе со злом на путях добра», а задачу художника видит в том, чтобы «сгущать добро», «творить будущий мир», восстанавливая многовековые основы человеческого существования.

После Великой Отечественной войны, в конце 1940-х — в 1950-е годы, в сознании Пришвина происходят кардинальные изменения, естественные для человека, любящего свою родину и пережившего вместе с ней глубочайшее потрясение в войне. Он приходит к мысли о необходимости участия в строительстве жизни общества, которое внутренне не принимал, но частью которого всегда себя считал. «Новое сознание» писателя отразилось в таких его произведениях,

¹ Дворцова Н.П. М.М.Пришвин //Очерки истории русской литературы XX века. М., Вып. 1. 1995. С. 96.

как «Повесть нашего времени» (1957), «Осударева дорога», «Корабельная чаша» (1954).

Особо важным для писателя был роман «Осударева дорога» (опубликован в 1957 г.), над которым он работал почти всю творческую жизнь (1906—1952). Стремясь к тому, чтобы роман был напечатан, он создал несколько вариантов, но завершить не успел. Роман по завещанию автора был опубликован в первой редакции, но с новым введением, написанным в 50-е годы.

Пришвин, создававший свой роман в жестокие годы, демонстрирует удивительную свободу самовыражения. На первый взгляд, в «Осударевой дороге» повторяется ситуация, известная по роману «Соть» (1930) Л. Леонова, где показано, как строится гигантский бумажный комбинат в мучительной борьбе со старым укладом жизни, вековой отсталостью, вредительством, религией. Действие в романе также происходит в Российской глухомани, там, где «коренастый могучий Выг тремя падами валится вниз в озеро Воицкое, в селе Надвоицы» — место, которое в свое время облюбовали борцы за старую веру, создав Выговскую пустынь (1694)¹, один из центров старообрядческой культуры, и где в 1933 г. строится один из главных узлов Беломорско-Балтийского канала.

Но не борьбой со старым укладом озабочен писатель, его интересует другое, — как современность, «наше время сложилось из разных прежних времен». Писатель не приемлет расхожий принцип «мы наш, мы новый мир построим». У него совершенно иной взгляд на развитие общества, далекий от официальных представлений того времени, хотя и в центре повествования здесь та громадная стройка, которая стала в «демократической» печати 1990-х годов символом масштабного очковтирательства, чему, по мнению этих журналистов, способствовала книга «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства» (под ред. М. Горького, Л.Л. Авербаха, С.Г. Фирина. М.: «История фабрик и заводов», 1934), написанная по результатам посещения канала группой известных писателей. Подробно перечисленные библиографические реквизиты книги свидетельствуют о том, что поездка на канал интересовала М. Горького в связи с издательским проектом «История фабрик и заводов», к которому он привлек многих писателей.

Во введении к роману М. Пришвин говорил: «Осударева дорога» написана по материалам, освещенным личными переживаниями ав-

¹ См. Юхименко Е.М. Выговская старообрядческая пустынь. Духовная жизнь и литература. М., 2002. Т. 1.

тора. Не скрою от читателя, что опыт сплетения истории, автобиографии и современного строительства для меня был нелегко.

В повести я хочу показать рождение нового сознания русского человека через изображение души крестьянского мальчика-помора». Дело в том, что места, где строился водный путь из Белого моря в Балтийское, — страна его предков-старообрядцев. «... В этом краю непуганых птиц, все люди мне были хороши, и так много хороших в одном месте я никогда нигде не видал», — говорил писатель, который не мог считать темным мрачным прошлым северную старообрядческую культурную цивилизацию, своеобразный «беспоповский Иерусалим», где молодежь училась чтению, переписке книг (было более 100 человек опытных переписчиков), иконописи.

Дважды побывал писатель на Севере. Он ведет «раскопки в душах этих людей», ему интересны их рассказы о прошлом, всякой «досюльщине», но всего притягательнее для него были «остатки людей, боровшихся когда-то по-своему за свою веру с царями». И в себе, в каждом этом человеке писатель чувствовал какой-то «современный смысл». Например, — в замечательной женщине Любви Степановне, выведенной в его в романе под именем «мирской няни» Марии Мироновны, которую он встретил здесь, на Карельском полуострове.

Конечно же писатель несколько приукрашивает старообрядчество, что вполне допустимо в жанре романа-сказки, каковым является «Осударева дорога», но при этом он не скрывает жестокой нетерпимости к новому быту Марии Мироновны и ожиданий ею в собственном гробу конца света. Вероятнее всего, что и в «Соти» Л. Леонова, и в «Осударевой дороге» М. Пришвина нашли свое отражение две стороны нашего прошлого, потому что в любом человеческом сообществе есть свои темные и светлые стороны. Но очень справедливой представляется мысль Пришвина о том, что новый человек не создается на пустом месте, что его связывают незримые нити с недавним прошлым. В этом новизна и неповторимость пришвинской концепции человека.

В пришвинском художественном мире доминирует добро, положительные человеческие начала, в этих красках вряд ли возможно было изобразить строительство Беломорско-Балтийского канала, созданного, как известно, заключенными. Не поэтому ли писатель избирает жанр романа-сказки, дающий ему право на отход от жизни и некоторую ее идеализацию. К тому же писателю важно, не вступая в полемику с существующей в советской литературе традицией, высказать свой взгляд на характер человеческих взаимоотношений на стройке.

В романе действуют представители трех социальных групп: коренные жители Севера («мирская няня» Мироновна, ее брат «богатый и могутный рыбак» Сергей Мироныч и его любимый семнадцатый внук

Зук); каналаармейцы, среди которых крупным планом представлен Рудольф, предводитель воров, и бывший купец, миллионер Волков; руководители стройки Александр Сутулов и Маша Уланова, непременно составляющей облика которых является пистолет.

Своей целеустремленностью, преданностью делу, профессионализмом Сутулов и Маша Уланова напоминают своих предшественников в литературе — Увадьева («Соть» Л. Леонова), Глеба Чумалова («Цемент» Ф. Гладкова) и др., но есть и серьезные различия между ними. Они не являются воинствующими атеистами и на вопрос староверов, где нужно устраивать царство божье, на небе или на земле, Мария Уланова отвечает: «Где же устраивать жизнь, как не на земле? Будем устраивать здесь, а на небе все само собой устроится». А о своих помощниках-строителях Маша говорит строгой Мироновне: «Не безбожники они, а просто табашники, хорошие люди». Оба руководителя уважительно относятся к староверским порядкам в быту, умеют понять человека.

И хотя в глазах ребенка (Зуйка) Сутулов похож на любимого деда Сергея Мироныча своей уверенностью, умением подчинить себе людей (а детский взгляд в художественном мире Пришвина — весьма высокая оценка!), тем не менее писатель наделяет своего героя фамилией Сутулов, указывая на некий человеческий изъян. И не зря Зук задает начальнику вопрос, есть ли у него душа. Для Рудольфа, предводителя бывших воров, Сутулов — «ненавистный легавый с наганом на боку», которому он не желает подчиняться («Так пусть же хоть застрелит — отдавать свою жизнь по приказу легавых он не согласен»).

Маша Уланова видит не только излишнюю аскетичность, зашоренность Сутулова, но и сутуловское умение «любить свое дело выше себя», стремление к собственной сверхорганизации («план должен быть у человека, план पहले всего»). Он в деле как механизм, термометр Реомюра, поэтому всегда точен и прав. Для него главная в жизни категория — «надо!». У Маши же иной взгляд: «...жизнь наша коротка и так, а мы еще укорачиваем и заставляем себя делать не то, для чего мы родились, не то, что нам самим хочется».

Сутулов умен, он способен разгадать суть человека, но его не связывают с людьми душевные нити, он сам нуждается в эмоциональном довоспитании и с трудом, несуразно пробивается навстречу своему чувству к Маше.

Внешне Мария Уланова напоминает своих предшественниц в литературе — «молодая женщина в военной одежде, с наганом, в зюйд-вестке, кавалерийских штанах, почти от мужчин не отличимая». Но вот глаза у нее «большие, карие и как будто одновременно печальные внутри себя и веселые к людям». Мария как бы продолжает расколь-

ницу Мироновну в новой жизни, являясь ее преемницей, так и Сутулов «наследует» непокорного старовера Сергея Мироныча, но, видимо, при условии дальнейшего внутреннего развития. Для писателя важна укорененность современных героев в прошлом, ему крайне необходимо соединить «порванные концы жизни».

С Марией Улановой писатель связывает свои особые надежды, не зря у нее самая глубокая историческая ретроспектива: маленький деревенский мальчик Зуек, из которого по замыслу автора должен вырасти настоящий современный герой, увидев впервые Машу с ее необычными золотистыми волосами, «стал себе складывать из Марии Улановой свою сказочную красавицу Марью Моревну». Он тайком похищает ее зеркальце, уверенный, что оно волшебное и хранит ее красоту.

М. Пришвин на первое место в личности Улановой ставит не ее ум, профессионализм, преданность делу, а материнское начало — факт доселе не виданный в прозе 20—30-х годов, где женщина, как правило, ради общего жертвует личным, даже ребенком (как Даша Чумалова в «Цементе» Ф. Гладкова): «Мария Уланова в своем общественном деле, по правде говоря, не выходила из своей материнской доли... Со стороны всем казалось, будто Уланова увлекается работой по-мужски, работает охотой. Но это было только во внешности. В душе Уланова жила не охотой, но постоянной материнской заботой... Давным-давно приучила себя Уланова к мысли... что так или иначе сложится личная судьба, от материнской заботы никуда не уйдешь, и что самое главное: в материнской заботе о людях для женщины есть своя доля счастья».

Конечно же подобные женские образы в те времена в реальной жизни бывали редкостью. Но Пришвин, не ввязываясь в полемику с жизнью и литературной традицией, создает, опираясь на поэтику сказочного жанра, образец для подражания: «Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

Пришвин не ставит в своем романе расхожую для публицистики, посвященной строительству канала, тему перевоспитания трудом конкретного представителя преступного мира. Из множества воров, домушников, мастеров мокрого дела, бродяг, которые в большом количестве, как «вода в падуне», прибывают на канал в качестве рабочей силы, гражданское прощение получает предводитель воров, фальшивомонетчик Рудольф, за героическое участие в ликвидации прорыва дамбы. При этом автор понимает, что его смелый поступок совершен благодаря Марии Улановой, которая, по-матерински уловив неладное, бросилась в поток и фактически спасла Рудольфа от пули Сутулова, увлекая на дело. Поведение Рудольфа здесь и в других по-

добных случаях не является результатом перевоспитания, сущностных изменений его личности: «Было довольно и таких на строительстве, кто в упор глядел на творческий труд и все-таки продолжал думать только о себе самом и о своем личном спасении. Рудольф был одним из таких, но даже и он со своей командой был не страшен общему делу... И потом, как бы ни были плохи люди, осужденные за свои преступления, все-таки и среди них в труде повседневно вставал и множился простой хороший человек, каких огромное большинство на земле..., и созданный им участок работы на канале стал его новой родиной». У Пришвина на первом месте стоит задача объединения людей, общества, расколотого революцией, а перевоспитание осужденных лишь частный момент этого процесса. Как видим, проблему человека писатель рассматривает в романе в более широком философском плане. «...Мы не столько строим канал, как человека собираем, всего человека жмем и куем», — говорит Мария Уланова. Вот она знакомится с вновь прибывшими на стройку заключенными, не вдохновляют ее в своем большинстве эти люди. Хочется Улановой отдохнуть взглядом на «восходящем человеке» — и появляется среди «выключенных из жизни» «особенное лицо»: «Если так посмотреть на него — будет торговец Минин, а с другой стороны, в другом положении — Пожарский, и все это вместе один и тот же русский человек». Это зэк Волков, в прошлом торговец кожевенными товарами, миллионер: два каменных дома в Москве, имение под Саратовом; на крыше своего дома поставил пулемет, чтобы оборонять имущество, и в последний миг скрылся, но все-таки был схвачен. Раньше он думал, что «в рубле заключена вечность», ведь не зря многие купцы церкви за свой счет строили. Потом понял, что вечность не в деньгах, а в мысли: «...делай изо всех сил лучше — и будет всем хорошо». Эту мысль он успешно доказывает на стройке и после нее со всеми лучшими инженерами и каналоармейцами уезжает возводить канал Волга—Москва.

В композиции романа важную объединяющую роль играет образ семнадцатого внука Сергея Мироньча — Олешеньки, по прозвищу Зук, так называют на Севере маленьких проворных чаек, спующих между рук рыбаков и чуть ли не выхватывающих у них наживку. Зук так или иначе взаимодействует с каждым заметным в сюжете героем романа, хорошим или плохим, обретая свой драматичный жизненный опыт.

Глядя на Зуйка, на Волкова, Маша Уланова слышит, как складывается человек, «идуший все вперед и вперед». Если раньше свободные лесные пространства Севера заселялись своими людьми, когда кто-то из семьи уходил в лес подальше и строил себе дом в более удобном месте — починок, то теперь чужой, нездешний человек пришел с

новой мыслью, «разрушающей старое медленное время расселения людей только своими людьми». Мысль была в том, чтобы новый починок строить не для себя самого, а для народа всего и всех народов родной земли, всего соединенного великого человека».

Как и положено в жанре философского романа-сказки, человек и обстоятельства воссоздаются с использованием условных приемов письма. В романе наряду с действующими героями есть обобщенный образ человека, который постоянно ассоциируется с образами водопада и воды: «По-прежнему еще далеко слышится непрерывный гул водопада, и все больше и больше становится похожа эта падающая вода на павшего дробного человека. Разбивается вода, разбивается когда-то цельный, натуральный человек на отдельных людей. Собирается в реку падающая вода, и с большим трудом приходит в себя, в свое единство разбитый человек и берет на себя власть над природой». Контингент заключенных (каналоармейцев) и местных, потомков борцов за старую веру, как ни странно, становится для писателя подходящей моделью бывшей России, расколотой и разделенной враждой на очередном витке исторического развития, и нет для писателя задачи серьезнее соединения людей. Перед такой, не менее сложной задачей стоит Россия и сегодня — в начале XXI в.

Путь из Белого моря в Балтийское в романе Пришвина — это не просто стройка, а некий символ, перекресток исторических путей России, осваивая которые формировался русский человек: «Два раза по Карелии, наступая и отступая, проходил Скандинавский ледник и оставлял после себя длинные холмы песка, морен, напластований гравия... и тот первобытный человек сквозь хаос нагроможденного камня, покрытого водой и лесом, пользуясь направлением узких, удлинненных озер и морен, старался пробить свою разумную прямую человеческую линию намеченного в наше время Беломорско-Балтийского пути... Недалеко от нас и то время, когда русский человек, пробираясь вперед путем первобытного человека, принимал след ледника за след колесницы Ильи пророка, и весь этот путь ледника из Белого моря в Балтийское стал известен в северном русском народе как божья колея... Вот по этой же самой божьей колее озерами, реками и горами, покрытыми лесом, царь Петр перевел свои корабли из Белого моря в Балтийское..., и этот след Осударевой дороги стал видим до нашего времени».

Так вот и теперь тот же человек, имеющий власть над природой, собрал множество людей со всех сторон необъятной страны, чтобы вновь соединить разделенные моря и, может быть, в этом великом деле показать еще более великое: показать, чего может достигнуть в

природе человек, соединенный в труде как единый человек, неустанно идущий вперед и вперед».

Пришвин создает свою неповторимую философскую концепцию современника как единого исторического человека. Она отличалась от бытующих в советской прозе 20—30-х годов представлений о новом герое, для которого главный смысл существования состоял в отречении от прошлого и не в единении всех людей, а в постоянной борьбе с мнимыми и реальными врагами. Пришвин же смотрел через десятилетия. Идея необходимости примирения красных и белых, высказанная в символической форме (Пришвин рассчитывал опубликовать роман при жизни!), зазвучала в полную силу в нашем обществе только в 1990-х годах.

Философская концепция личности в творчестве позднего Пришвина по сути остается социальной, и человек в ней стремится к некоторому единству людей («великому человеку»), то есть нации, человечеству.

В романе **Бориса Леонидовича Пастернака** «Доктор Живаго», завершённом в 1955 г. и опубликованном в СССР лишь в 1988-м (Новый мир. №№ 1—4), — концепция человека, противоположная пришвинской.

Роман привлекает прежде всего глубокой проработкой психологии характера главного героя Юрия Андреевича Живаго, носителя идеи самоценности личности. Библейские слова о том, что в царстве Божием нет эллина и иудея, он понимает не только как равенство перед Богом всех народов, но и как то, что в царстве Божием «нет народов, есть личности». Для Живаго мистерия (таинство) личности — самая привлекательная сторона христианства.

Юрий Живаго — «сын застрелившегося сибирского миллионера», который давно оставил семью, пустив по ветру миллионное состояние. Из детства герой помнит время, когда многие вещи вокруг носили имя Живаго: «мануфактура Живаго, банк Живаго, дома Живаго...»

Десятилетним мальчиком он осиротел совсем: от чахотки умерла его мать. Заботу о ребенке взял на себя брат покойной, расстриженный по собственному прошению священник Николай Николаевич Веденяпин, служивший в одном из губернских городов Поволжья и ставший кумиром племянника, властителем его юношеских дум. От него у Живаго не канонический, а личностный взгляд на христианство. Вот как Живаго трактует, например, христианский догмат о воскресении мертвых, так привлекающий людей к христианству и облегчающий жизнь на земле: «Воскресение. В той грубейшей форме, как это утверждается для утешения слабейших, это чуждо мне. И слова Христа

о живых и мертвых я понимал всегда по-другому. Где вы разместите эти полчища, набранные тысячелетиями? Для них не хватит вселенной, и Богу, добру и смыслу придется убраться из мира. Их задавят в этой жадной живой толчее». По мнению героя, воскресение, бессмертие человека, его душа — в памяти оставшихся на земле людей, в их жизни, в том, что вы сделали для них.

Живаго талантлив, не такой как все: в его «душе все было сдвинуто и перепутано, все резко самобытно — взгляды, навыки и предпочтения. Он был беспримерно впечатлителен, новизна его восприятий не поддавалась описанию». Как врач он великолепный диагност. Получив большой опыт не только в анатомическом театре университета, медицинское отделение которого он закончил, но и в госпиталях первой мировой войны, Живаго становится светилом в своей области. Более того, «все двенадцать лет школы средней и высшей Юра занимался древностью и Законом Божьим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и о природе, семейною хроникой родного дома, своею родословною. Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти... Он чувствовал себя на равной ноге со вселенною и совсем по-другому выставлял панихиды по Анне Ивановне (мать жены — *Авт.*), чем в былое время по своей маме. Тогда он забывался от боли, робел и молился. А теперь он слушал успокоительную службу, как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся. Он вслушивался в эти слова и требовал от них смысла, понятно выраженного, как это требуется от всякого дела, и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как великим своим предшественникам».

Как видим, этот двадцатилетний, через год заканчивающий университет, вполне сформировавшийся человек с большими амбициями, завышенной самооценкой, не стоящий смиренно перед Богом, а судящий о нем на равных, с позиции ученого-естествоиспытателя, в традициях русской философской мысли XX века. Самоомнение в герое прогрессирует, и незадолго до смерти он мысленно обращается к своим многолетним, самым близким друзьям с такими словами: «Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны Вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственное живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали». Некоторое высокомерное отношение ко всему, что типично, не ярко — одно из свойств личности Живаго, которое уживается в нем с истинным, непоказным демократизмом, что убедительно подтверждает его женитьба на дочери бывшего дворника и рожденные в этом браке дети.

Год рождения Юрия Живаго — 1891. Умирает он от сердечного приступа в 1929 году, прожив короткую жизнь, полную драматизма и страданий. В этих временных границах писателю удалось реализовать тот творческий план романа, о котором он сообщал в письме 6 апреля 1948 г. М.П. Громову, доценту Московского университета: «Там описывается жизнь одного московского круга (но захватывается также и Урал). Первая книга обнимает время от 1903 г. до конца войны 1914 г. Во второй, которую я надеюсь довести до Отечественной войны, примерно так году в 1929-м должен будет умереть главный герой, врач по профессии, но с очень сильным вторым творческим планом, как у врача А.П. Чехова... Этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским, и когда я теперь пишу стихи, я их всегда пишу в тетрадь этому человеку, Юрию Живаго» («Литературная газета». 1992. 12 февр.).

Наиболее точную обобщенную характеристику главному герою романа дал Д.С. Лихачев в предисловии к первой публикации романа в России: «Живаго — это личность, как бы созданная для того, чтобы воспринимать эпоху, нисколько в нее не вмешиваясь. В романе — главная действующая сила — стихия революции. Сам же главный герой никак не влияет и не пытается влиять на нее...»¹ Правда, дважды жизнь выталкивает его в водоворот исторических событий: один раз — в госпиталь Первой мировой войны, где он был ранен и в конце войны освобожден вчистую; второй раз принудительно — в отряд партизан «Лесные братья», которым нужен был доктор и от которых в конце концов ему удалось сбежать.

Доктор Живаго проходит определенную эволюцию в своем развитии под влиянием исторических обстоятельств. Февральская революция застала его на войне, и он не только ее принимает с восторгом («Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами живем в такие дни! Свобода! Настоящая!»), но и ощущает неожиданные для человека его типа перемены: «В эти дни так тянет жить честно и производительно! Так хочется быть частью общего одушевления!.. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая!» Но в поезде, который неустанно приближал его к дому, к семье, война, революция, потрясения, обстрелы, сцены смерти — «все это вдруг превратилось в огромное, пустое место, лишенное содержа-

¹ Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1. С. 7.

ния», а настоящей жизнью был «приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования».

Потянулись трудные, холодные и голодные будни. Но тем не менее, когда из газеты Живаго случайно узнает об «установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата «величие и вековечность минуты» опять потрясают его, и в том, что без страха все доведено до конца, он «почувствовал что-то национально-близкое, издавна знакомое». Более того, Живаго остается работать в своей больнице. А многие врачи, с модной практикой, ушли, «найдя, что служить им невыгодно», но выдавали этот поступок за гражданское несогласие и при встречах с Живаго высказывали ему презрение, — Юрий Андреевич же не усомнился в своей правоте.

Семья Живаго бедствует. Темная, холодная зима 1918 года, страшная разобщенность между людьми... «Помни, нет ни честных, ни друзей», — наставляет свою жену доктор. Семья Живаго ищет свои собственные способы спасения и прислушивается к совету сводного брата Евграфа Живаго уехать на год-два из большого города, «посидеть на земле». Они отправляются на Урал, в бывшее имение дедушки Варыкино, где находят лишь временное успокоение: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир..!» У Живаго вновь появляется желание писать (до войны он издал книгу, которая была встречена в обществе благожелательно). «Как хотелось бы наряду со службой, сельским трудом и врачебной практикой вынашивать что-нибудь остающееся, капитальное, писать какую-нибудь научную работу или что-нибудь художественное», — думает он.

«Доктор Живаго» написан в жанре психологического романа. Главные его герои — Живаго, Лара, Тоня — характеры самобытные, всесторонне мотивированные, при создании которых писатель умело использует диалог, авторские характеристики, форму дневника, картины природы, письма, исповедь. Даже неестественная для христианской традиции любовь Живаго к двум женщинам одновременно, как и любовь Лары к двум мужчинам, воссоздана психологически убедительно. Но в целом композиция романа не оставляет ощущения художественной завершенности. Виной тому в первую очередь таинственные персонажи, играющие немалую сюжетную роль, но психологически не прописанные или недостаточно прописанные. Так антипод Живаго — Павел Павлович Антипов-Стрельников, получивший прозвище Расстрельников и призванный в сюжете романа в отличие от Живаго обозначить активный путь в революции, терпит крах и завершает свою жизнь самоубийством. Но запутанная мотивировка этого основополагающего поступка, который должен доказать лож-

ность избранного пути, чрезмерная демонизация героя, недостаточная обоснованность отношений с женой и отцом в итоге не способствуют решению поставленной художественной задачи.

Другие таинственные персонажи еще менее органичны в структуре психологического романа. Это сводный брат Юрия — Евграф Живаго, который непонятным образом в самые трудные минуты жизни приходит на помощь семье Живаго. О нем мы знаем лишь то, что он на десять лет моложе брата и что его мать — сумасбродная княгиня-затворница Столбунова-Энрици живет на окраине Омска в роскошном особняке на неизвестные средства. В ответ на все расспросы Юрия он улыбается, уклоняясь от ответа. «Удивительное дело, — размышляет Живаго. — Это мой сводный брат. Он носит одну со мной фамилию. А знаю я его, собственно говоря, меньше всех». Не менее таинствен и другой добрый гений семьи Живаго Самдевятков Анфим Петрович, юрист с двадцатилетней практикой, деловой человек переходного времени, сообразительный, оборотистый, щедрый — своеобразная скатерть-самобранка. Он с готовностью заявляет: «Полгубернии мною кормится». Много таинственного в поступках и биографии адвоката Комаровского, например в его причастности к самоубийству отца Живаго, в самом факте его пересечения с судьбами Лары и Юрия.

На тему «интеллигенция и революция» создано много книг; их авторы — известные писатели (А. Толстой, М. Булгаков, К. Федин...). У Пастернака другое — «индивидуальность и революция». Для писателя и его героя «принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение. Если его не подо что подвести, если он не показателен, половина требующегося от него — налицо, ... крупница бессмертия достигнута им». Женщины Юрия Живаго ценят в нем все особенное. Даже отмеченные женой Тоней «талант и ум как бы занявшие место начисто отсутствующей воли», — также свидетельство его неординарности. Автор стремится выдержать продекларированный личностный принцип изображения и на Стрельникове, который показан «не как революционный маниак, душитель», а как индивидуальность, и на Ларе.

Если интеллигенция, судя по прозе, рассказывающей о революции и строительстве нового общества, все же находит точки соприкосновения с новой жизнью, то в художественном мире Пастернака целая пропасть разделяет индивидуальность и революцию.

Во второй книге романа Лара отмечает, что Живаго меняет свое отношение к революции: «А вы изменились. Раньше вы судили о революции не так резко». Через год после революции он критикует марксизм за обособленность, отрыв от реальных жизненных факторов, а жизнь после революции для него «нечто беспримерное, фантазмаго-

рия, несурезица». «Я был настроен революционно, — говорит он Самдевятову, — а теперь думаю, что насильственностью ничего не возьмешь».

В художественном мире Пастернака, в мире личностей, «людей созидательного склада» разграничительная линия разделения близких и чужих никак не связана с отношением к революции. «Я в детстве видела бедность и труд, — говорит Лара Юрию Живаго, — от этого мое отношение к революции иное, чем у вас. Она ближе мне. В ней для меня много родного». Первая глава в романе, посвященная Ларе, не зря называется «Девочка из другого круга»; в ней говорится о том, что она, дочь покойного инженера-бельгийца и обрусевшей француженки мадам Гишар, с детства знала, что всего в жизни ей придется добиваться своими руками. Но это не мешает Ларе и Юрию быть самыми близкими людьми. Благодетель семьи Живаго Самдевятков — большевик. Любимый дядя Юрия Николай Николаевич Веденяпин также за большевиков и убедительно доказывает свои взгляды в спорах с семьей Живаго: «О чем мы спорим? Подобные истины просто стыдно доказывать. Это азбука. Основная толща народа веками вела немыслимое существование... Вы знаете, что частичное подновление старого здесь непригодно, требуется его коренная ломка. Может быть, она повлечет за собой обвал здания. Ну так что же? Из того, что это страшно, ведь не следует, что этого не будет?» И сам Юрий Живаго предчувствует, что в революции, «море крови подступит к каждому и зальет отсиживающихся и окопавшихся», и он не знает, «куда деваться от чувства нависшего несчастья, от сознания своей невластности в будущем...»

Ранняя смерть Юрия Живаго в возрасте 38 лет от болезни сердца (склероз сердечных сосудов), предполагаемая смерть Лары в лагерях, самоубийство Стрельникова, а также окантовка романа (в начале и в конце) сценами похорон доказывают тезис о несовместимости личности и революции, ориентированной на легко управляемого массового человека, на срединное типовое поведение людей. В Юрятине Живаго попадает в списки людей, подлежащих аресту. «Есть некоторый коммунистический стиль. Мало кто подходит под эту мерку. Но никто так явно не нарушает этой манеры жить и думать, как вы, Юрий Андреевич», — справедливо подмечает адвокат Комаровский, объясняя причину предполагаемого ареста. Эта несовместимость с новой жизнью и явилась причиной болезни доктора Живаго, которую он сам объяснял следующим образом: «Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно

тому, что чувствуешь... Наша душа занимает место в пространстве... Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно».

В образе Юрия Живаго наконец-то обрела свое художественное воплощение та часть русской интеллигенции, которая по причине несовместимости с новым обществом оказалась либо в эмиграции, либо рано ушла из жизни.

Говоря о произведениях М. Пришвина и Б. Пастернака, следует подчеркнуть, что их новаторские книги, выполненные на достойном художественном уровне, углубляют наши представления о людях, живших в эпоху революции и послереволюционного строительства, о литературном процессе начала 1950-х годов. Они свидетельствуют о больших внутренних возможностях литературы, свободе истинного художника в творчестве.

В то время, как Пришвин и Пастернак в ходе своих творческих поисков нащупали перспективные пути познания человека в литературе, абсолютное большинство писателей 50—60-х годов работали на главном, актуальном для своего времени направлении, стремясь понять и выразить социального человека, того, кому предстояло поднимать страну из пепла, восстанавливать разрушенное хозяйство после войны. Естественно, что самой притягательной, к тому же поощряемой властями темой оказалась тема «человек и труд», где полнее всего проявляется социальная роль. В этом общем деле писатели шли разными путями: одни — идеализируя героя, другие — постепенно приближая его к реалиям жизни.

Конечно, идеализация далеко не универсальный принцип художественного обобщения и не столь часто встречающийся в русской литературе, тем не менее пора о произведениях, выстраивающихся в этом ряду («Как закалялась сталь» Н. Островского, «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Молодая гвардия» А. Фадеева и др.), научиться размышлять научно, без наклеивания ярлыков. Роман-диалогия С. Бабаевского («Кавалер Золотой Звезды», 1947—1948, «Свет над землей», 1949—1950) и роман В. Закруткина «Плавучая станция» (1950) отражали существовавшее в послевоенном обществе чувство освобождения, когда был повержен покоривший Европу враг и когда казалось, что главное и самое трудное сделано и счастье так близко. Романы сыграли положительную роль в воспитании молодых, были отмечены Сталинскими (Государственными) премиями, имели большой, хотя и кратковременный успех. Сегодня эти романы могут быть интересны историку литературы как факт общественного и литературного сознания своего времени.

Массовым явлением послевоенной литературы о современности стал производственный роман, который с первых дней своего сущест-

вования подвергся справедливым нареканиям критики за стандартность конфликтов (борьба новаторов с консерваторами), повторяемость ситуаций (только о строительстве в стране цельносварной домны написаны несколько романов), схематизм характеров, упрощенное изображение человеческих отношений, засилье производственных сцен, облегченность развязок. Некоторый успех у читателя имели романы «Журбины» (1952) В. Кочетова и «Искатели» (1954) Д. Гранина. Но в целом процесс постижения деловых отношений людей оказался для писателей не только трудным, но порою и драматичным, о чем свидетельствует творческая история несостоявшегося романа «Черная металлургия» **Александра Александровича Фадеева** (1901 — 1956), автора известных романов «Разгром» (1927) и «Молодая гвардия» (I-я ред. — 1945, II-я — 1951), генерального секретаря и председателя правления СП СССР с 1946 по 1953 г. Должность писательского лидера и собственные амбиции подталкивали его к идее архисовременного высокохудожественного романа о рабочем классе, совершившем революцию, но так и не нашедшем адекватного изображения в литературе. Казалось, у Фадеева для создания романа о металлургах было все: и талант, и учеба в Московской горной академии (3 курса), и дружба с заместителем председателя Совета Министров СССР И. Ф. Тевосяном, многолетние связи с рабочими-металлургами.

Рассматривая будущий роман как главное дело своей жизни, как «роман о великой переплавке, переделке, перевоспитании самого человека», Фадеев подыскивал соответствующий замыслу грандиозный по своей драматической напряженности конфликт. Таким А. Фадееву показался отказ от доменной выплавки стали, борьба за внедрение новаторского электрометаллургического метода выплавки. Суть этого конфликта, по мнению Фадеева, была в том, что вполне профессиональные люди, немало сделавшие в металлургии, не могли оценить открытия, ведущего к революции в производстве. Но этот глобальный конфликт вскоре рассыпался, так как в жизни правыми оказались не новаторы-революционеры, а «рутинеры», люди хорошо знающие свое дело. Фадеев испытал нравственный шок. До конца своих дней Фадеев искал пути для творческого переосмысления первоначального замысла. Как требовательный и взыскательный художник Фадеев понимал, что не поддающаяся многим писателям тема современности, тема рабочего класса требует каких-то новых решений, которые ему так и не удалось найти. Интересно, что писатель А. Бек, исследовавший тот же жизненный материал, что и Фадеев, также в конце концов отказался от создания романа о рабочем классе. Таким образом, в истории русской литературы XX в. возник парадокс, когда пролетари-

ат — движущая сила истории на определенном этапе общественного развития так и не нашел своего отражения в высокохудожественной прозе.

Заметный качественный сдвиг в сторону усиления реалистического начала, переосмысления конфликтов и характеров происходил в производственном романе тогда, когда в нем делался акцент не на рабочем, а на руководителе предприятия или ученом, изобретателе, то есть людях интеллектуального труда, что повышало аналитический уровень прозы. Так бестселлером 1956 г. стал роман **Владимира Дмитриевича Дудинцева (1918 — 1998)** «Не хлебом единым», опубликованный в журнале «Новый мир». На встрече студентов МГУ с писателем в Коммунистической аудитории некоторые восторженные молодые почитатели говорили, что настоящий социалистический реализм с Дудинцевым только начинается. Оценки читателей и критиков оказались полярными: от преувеличенных восторгов до неприятия. Роман В. Дудинцева был включен в политическую интригу времени: на него было обращено внимание руководства партии. Писатель В. Кочетов, бывший в то время главным редактором «Литературной газеты» (1955—1959), роман не принял и в 1958 г. издал полемически направленный против Дудинцева роман «Братья Ершовы». В. Кочетов стал по сути знаменем консервативной критики, а журнал «Октябрь», им возглавляемый в 1961—1973 годах, — главным обличителем «оттепели», органом «октябристов» (так окрестила «правых» околосредственная Москва).

В романе Дудинцева учитель физики Музгинской школы Дмитрий Алексеевич Лопаткин изобрел машину для отливки труб и попытался получить патент на изобретение. Но оказалось, что полгода назад подобную машину предложила группа ученых и конструкторов во главе с профессором Авдиевым, которой и отдает предпочтение Министерство. В основе конфликта — история соперничества между одиночкой-изобретателем и монополистом, научным коллективом, последних поддерживают боящиеся риска министерские чиновники, в том числе и бывший директор Музгинского комбината Леонид Дроздов, которого выдвинули в Москву на должность начальника управления. Предложение Дроздов принял, так как по его убеждению, «должность должна быть всегда чуть-чуть не по силам. В таком положении, когда приходится тянуться, человек быстро растет». Дроздов — один из представителей в целой галерее характеров руководителей производства в прозе 50—60-х годов. Он — человек с достаточно точной самооценкой. Вот его автопортрет: «Вот он я... Я вижу в этом человеке очень много недостатков. Пережитков прошлого. Это человек переходного периода. Есть в нем остаток того, что раньше называлось

«честолюбие». И я не понимаю, как можно жить без него!.. В коммунизм мне, конечно, нет хода. Я весь оброс. На мне чешуя, ракушки. Но как строитель коммунизма я приемлем, я на высоте».

Лопаткина спасает случай: его машина понадобилась военным, и они ее сделали. А на машине Авдиева не «пошел» выпуск труб нужного веса, от нее пришлось отказаться и пустить в серию изобретение Лопаткина, последний становится начальником конструкторского бюро НИИЦентролита, ученые мужи которого, авдиевцы, сдаваться не собираются. То есть Дудинцев оставляет конфликт открытым. По словам исследователя советской литературы Ю.Б. Кузьменко, Дудинцев «первый нарушил главный канон производственного романа предшествующих лет — безоговорочно благополучное разрешение конфликта».¹ Самое интересное в романе — нетрадиционный сюжет, острота многочисленных конфликтных ситуаций, умение человека выстоять в изнурительной борьбе за справедливость. Но в романе журналиста Дудинцева нет главного — умения передать языковую характерность речи персонажей. Роман Дудинцева остался в литературе всего лишь фактом общественной жизни 50-х годов.

Более интересен с художественной точки зрения роман Галины Евгеньевны Николаевой (1911—1963) «Битва в пути» (1957), в котором писательница пытается переосмыслить природу общественных конфликтов и рисует жизненно убедительные характеры.

В центре повествования столкновение двух равных по человеческому потенциалу людей: директора тракторного завода Вальгана и привезенного им из «глубинки» главного инженера Бахирева, который как «коряга», «тягачок» по замыслу директора должен был взвалить на себя заводскую текучку. «Идей у меня и своих достаточно. У меня дефицит не на идеи, а на исполнителей», — говорит Вальган.

Оба героя равновелики как личности настолько, что симпатии читателей между ними разделились, хотя писательница отдает явное предпочтение Бахиреву. Конфликт между ними — конфликт тактика и стратега, новый конфликт в жизни и литературе. Бахирев считает, что функция главного инженера завода — «видеть перспективы производства и вести к этим перспективам», а не быть толкачом, бесконечным латателем дыр. Он, до этого четверть века выпускавший танки, дотошно изучил технологию изготовления тракторов и пришел к выводу, что каждодневно с конвейера завода сползает устаревшее и несовершенное творение. Случилось то, что невозможно было в годы войны, когда плохие танки просто обрекали на гибель людей и страну.

¹ Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981. С. 237.

Но сегодня у завода есть план, который должен быть выполнен любой ценой, а переход производства на новую модель трактора вызовет остановку конвейера, ударит по карману страну и рабочего. Мысли Бахирева о том, что нужна специализация, что завод не должен делать все от втулок до дизелей, что «производственные силы страны находятся накануне колоссального взлета» и что им «тесно, они бьются в старых формах организации», в конце 50-х звучали как новаторские.

Вальган — Герой Труда, лауреат, орденоседец, блестящий организатор, сумевший в свое время без остановки производства внедрить новую марку трактора, и сегодня прекрасно видит недостатки своего предприятия («Думаете, мы все не видим, что такое наш завод? В нем одном отпечатки трех эпох»). По поводу бахиревского плана реконструкции завода он говорит: «Читал, как роман! Все это вопрос времени, конечно». Вальган понимает, что если к такой перестройке не подготовиться загодя, то «залезешь в такой прорыв, что в год не выкарабкаешься».

Г. Николаева выхватывает из жизни и воссоздает два колоритных характера, но иллюзорна попытка писательницы, заменив Вальгана Бахиревым, разрешить социально-экономический конфликт, проблемы технического прогресса. Более точно найденным выглядит название романа «Битва в пути», подчеркивающее незавершенность авторских обобщений.

Как видим, в производственных романах 50-х годов просматривается постоянный интерес к личности руководителя, который, постепенно обогащаясь от произведения к произведению, обретает все более реальный облик. Это Дроздов из романа Дудинцева «Не хлебом единым», Вальган и Бахирев в «Битве в пути» Г. Николаевой, начальник стройки Балувев в повести В.Кожевникова «Знакомьтесь, Балувев» (1960), вызвавшей в свое время споры в критике. Здесь имеет место коллективное постижение характера, которое блистательно завершается **Александром Альфредовичем Беком (1902 — 1972)** в романе «Новое назначение» (1960—1964), опубликованном в России только в 1986 г.

Новизна романа А.Бека — в избранном способе обобщения, в намерении «отыскивать характеры в реальной жизни, в реальной истории и впечатляться ими», а творческие трудности преодолевать только изучением людей. Словом «изучение» и начинает свой роман писатель-документалист: «Изучая жизнь Александра Леонтьевича Онисимова, беседуя с людьми, более или менее близко его знавшими, я установил, что первая неясная весть о его смещении пронеслась еще летом 1956 года».

Основное действие романа начинается осенью 1956-го и длится около года, заканчиваясь осенью 1957. Но временные рамки раздвинуты за счет глав-ретроспекций, возвращающих героя в прошлое, в котором обозначены отдельные принципиальные рубежи: 1938 год, 1941-й, 1953-й...

Главный герой романа Александр Онисимов, председатель вымышленного автором государственного комитета по делам металлургии и топлива Совета Министров СССР, смещен с занимаемой должности и отправлен послом в северную страну; это случилось при Хрущеве, так как герой не поддержал идею упразднения министерств и замены их совнархозами. Одним словом, А.Бек берется за исследование характера руководителя высокого ранга, который жил и формировался в драматичное сталинское время. Удачно найденный характер и мало изученные в литературе обстоятельства сразу ставят роман А.Бека в особое положение в ряду производственной прозы.

«Перед нами встает удивительный по цельности образ руководителя Административной Системы. Ведь и Орджоникидзе, и Тевосян, и сам Онисимов не продукты этой Системы. Они пришли в нее со стороны — из подполья, из гражданской войны. Они принесли в Систему свою веру в партию, свою дисциплинированность и беззаветную преданность делу»¹, — отмечал Гавриил Попов, после рецензии которого слова Административная Система стали нарицательными. Роману А. Бека повезло: о нем писали в конце 1980-х серьезные критики (А. Латынина, А. Урбан, В. Сурганов и др.). Но абсолютное большинство спорящих оценило Онисимова как человека-функцию сталинской системы, которого нужно выкорчевывать из жизни: так воздействовало на их сознание перестроечное время с его апологией критики тоталитаризма. Многие как явление положительное противопоставляли Онисимову академика Челышева, одним из прототипов которого был знаменитый И.П. Бардин. Но в романе нет противопоставления этих героев, а есть сопоставление, даже по принципиальному вопросу — отношению к изобретателю Лесных, автору проекта бездоменной выплавки стали, они единомышленники, только Челышев мог отказаться в ответ на просьбу Сталина взять под свою опеку эту идею («Не возьмусь, Иосиф Виссарионович за это. Не верю в этот способ...»). А Онисимов как чиновник правительства не имел на это права, он обязан выполнять поручения вышестоящих, хотя свою точку зрения вождю высказал («Как инженер не могу поддержать, Иосиф

¹ Попов Г. С точки зрения экономиста//Наука и жизнь. 1987. № 4. С. 64.

Виссарионович, этот способ... Была проведена солидная экспертиза... этим занимался и товарищ Чельшев...»).

Это — тот конфликт, который стоил жизни фадеевскому роману «Черная металлургия». А. Бек, так же как и А. Фадеев, только гораздо раньше, с 30-х годов, мечтал написать роман о рабочих-металлургах, но отказался от этого замысла, нашел другого героя — яркого представителя сталинской Административной Системы и создал другой роман. Есть в тексте романа и следы соперничества двух писателей — пристрастное изображение писателя Пыжова (от слова «пыжиться»), в котором угадывается А. Фадеев¹.

«...Сталин вверил Онисимову судьбу изобретения — того изобретения, которое Онисимовым же было отвергнуто, — поручил лично ему, министру, ведать дальнейшей разработкой способа, «постройкой завода с печами Лесных». Еще никогда Онисимов не переживал «такой сильной сшибки — сшибки приказа с внутренним убеждением». А. Бек, переживший А. Фадеева, в своем романе доводит до логического конца конфликт, интересовавший обоих писателей. После смерти Сталина очередная правительственная комиссия назвала Лесных лжеизобретателем, обманувшим государство, сам он пережив два инфаркта, обратился за помощью к Чельшеву. Академик решает взять к себе в институт одну из его печей, а еще ранее он дал задание одному из подразделений института искать способы прямого получения стали из руды.

Современная критика именует Лесных горе-изобретателем, а взгляд писателя гораздо шире: А. Бек понимает, какими сложными путями развивается наука. Выходит, что Фадеев, положивший в основу конфликта будущего романа борьбу за бездоменную выплавку стали, не так уж и ошибался, если оценивать его точку зрения с высоты будущего. А роман А. Бека тем и интересен, что передает сложную диалектику и человеческих судеб, и жизненных явлений.

Главный герой романа Александр Онисимов — безусловная удача писателя, открытие характера. В чем же суть его концепции? Для писателя он сын своего времени, как и большинство современников, он безоговорочно предан Сталину, но при этом отнюдь не бессловесный механизм в сложившейся системе управления. Когда Онисимов работал начальником танкового главка, в главном управлении проката, которым он руководил до этого, были арестованы все его бывшие заместители, он для себя в этой ситуации делает единственный воз-

¹ Подробнее о романе А. Бека см. в кн.: Герасименко А. П. Русский советский роман 60—80-х годов (некоторые аспекты концепции человека). М., 1989. С. 6—82.

можный вывод: значит виноват и он. Онисимов обращается с письмом к Сталину, где ручается головой и партбилетом за своих подчиненных. Сталин назначил комиссию, потянулись ночи и дни ожиданий, очные ставки, что подорвало здоровье героя. Защищая своих подчиненных, он вступил в единоборство со Сталиным и не стал его пособником в деле ареста людей.

Человек высокой профессиональной культуры (два года практиковался на заводах г. Глазго в Бирмингеме, владеет английским языком, хорошо знает зарубежную литературу по специальности), он успешно направляет развитие промышленности, занимая различные высокие посты, несмотря на то, что наделен рядом невыигрышных для руководителя индивидуальных черт: отсутствием самоанализа, рефлексии, неконтактностью, педантизмом, придирчивостью, проявляющейся в чрезмерном контроле за деятельностью подчиненных, эмоциональной ограниченностью, патологической сосредоточенностью на деле. Погибает он под воздействием разрушительной силы стрессовых ситуаций, в которых оказывался по воле Сталина и Берин.

Образ Онисимова несет на себе широкое обобщение: с одной стороны, это тип, рожденный техническим прогрессом, индустриализацией общества, с другой стороны — сформированный в условиях централизованной системы управления. В нем есть черты и хорошо известного литературе «волевого» руководителя, и «делового» человека, профессионала от техники, вокруг которого критика будет ломать копыя в 70-е годы.

Художественная форма воплощения характера соответствует в романе его содержанию. Онисимов не знает душевных противоречий, рефлексии. Возможно поэтому, автор избегает прямых внутренних монологов и пересказывает их как бы от себя. Писатель чаще, чем это принято в романе, отказывается от непосредственного изображения героя в поступке, предпочитает сам рассказывать о нем, анализировать его поведение, характер, как бы сообщая при этом итоги своих наблюдений. Вот почему многие страницы напоминают не романное повествование в общепринятом смысле, а скорее — роман-исследование, где значительное место занимает изображение хода авторской мысли. Сцена, диалог, внутренний монолог появляются, как правило, при воссоздании принципиальных для героя случаев из жизни, таких, как встреча со Сталиным в Кремле, куда он вошел арестантом, предполагая быть репрессированным, а вышел наркомом танковой промышленности, или единственная в биографии сдержанного Онисимова исповедь перед академиком Челышевым. Автор в романе-исследовании, так он сам определяет жанр романа, присутствует как личность наблюдающая, анализирующая, обсуждающая.

Привлекательная сторона романа А. Бека «Новое назначение» — документальная достоверность, облеченная в художественную форму, максимально приближенная к реальности, и умение поднять на должную художественную высоту образ человека-руководителя, организатора экономической жизни страны, к которому неоднократно обращались писатели-предшественники.

Непростым умением увидеть в жизни яркий, осевой конфликт, решить для себя важную, новаторскую проблему, найти нового отрицательного героя обладал **Леонид Максимович Леонов (1899—1994)**, написавший роман «Русский лес» (1950—1953), который литературовед Ю.Б.Кузьменко назвал «одним из самых значительных произведений послевоенной литературы».

Действие романа «Русский лес» происходит в 1941—1942 годах, но это краткое сюжетное время существенно дополняется многочисленными экскурсами в прошлое.

Главные герои — теоретик-лесовод Иван Матвеевич Вихров и его антипод, научный оппонент, Александр Яковлевич Грацианский — люди, пришедшие из прошлого. Но живут они в новое время, когда в глубинах жизни зреют неизвестные ранее конфликты, в частности противоречие между безграничными сегодняшними производственными потребностями в лесе и необходимостью сохранять его для будущих поколений. Леонову, пожалуй, единственному из писателей начала 50-х, удается найти тот глобальный экологический конфликт, который позволил оценить сиюминутные заботы советского общества, поведение героев с позиции вечности. Особый вес проблеме придает ответ Великой Отечественной войны.

Весьма симптоматично, что сегодня немного подзабытый роман Л. Леонова, написанный в сталинское время и получивший в 1957 г. Ленинскую премию, не только получает высокую оценку, но и обусловленное атмосферой конца XX в. новое прочтение. Н.Л. Лейдерман отмечает, что «Русский лес» разительно отличается по изоощренной культуре письма, по высокой сложности композиционной структуры от общего уровня и характера прозы социалистического реализма¹. По мнению исследователей, в этом романе идей, где гармонично сочетается философское (логическое) и сказочное (бытийное) начала, «спор приобретает невиданный для литературы соцреализма масштаб — спор о судьбах русского леса перерастает в напряженную дискуссию о созидательных возможностях человека и его месте в ве-

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Кн. 1. Литература «оттепели» (1953—1968). С. 23.

ликом круговороте природы, об отношении людей к историческому опыту, о смысле истории и судьбах земной цивилизации»¹. Более того, «Леонов делает центральной сюжетобразующей линией «Русского леса» связь между борьбой философских концепций, отстаиваемых Вихровым и Грацианским, и формированием духовного облика молодых героев — Поли и ее друзей»².

Одним словом, Леонов, как и Пришвин, сумел поднять литературу на новый уровень обобщения, увидеть современника в ретроспективе и перспективе, то есть с точки зрения вечности. Все это лишь подтверждает мысль о многообразии путей развития русской прозы в начале 1950-х годов. Заслугой Л. Леонова, мастера художественного слова, является и открытие новых характеров: выразителя национального сознания Ивана Вихрова, глубоко укорененного в родной почве (не зря роман называется «Русский лес»), и его антипода Александра Грацианского. «Профессор Грацианский не совершает никакой крамолы — он лишь логически развивает государственные идеи, которые изучались во всех кружках политграмоты, — считает исследователь... — Грацианский довел до логического тупика краугольные идеологические доктрины советского тоталитарного режима...»³

Думается, что у Леонова Грацианский гораздо сложнее. Он лишь использует эти идеи в своих целях: слишком изощрен и утончен его ум, слишком глубоки его знания о человеческой психологии. Леонов выстраивает сложнейшую систему мотивов поведения Грацианского. Иногда она дается парадоксально перевернутым способом. Поля, дочь Вихрова, не видевшая отца много лет, пытается найти истину, услышав страшные обвинения во вредительстве в его адрес. Грацианский улавливает ее тревогу и пытается прояснить ситуацию: «Вы полагаете, что Вихров сеет свои вредные идейки... не совсем проста? Нет, сопротивление людей этого класса давно сломлено... я бы сказал оно погребено в бетоне социалистической стройки... Кроме того, лес не является оборонным объектом, туда ходят даже без пропуска!.. Нет, тут действуют другие, ржавые пружинки отжившего общества... скажем застарелая обида бездарности, уязвленное самолюбие неудачника, а иногда поганая надежонка заработать налево полтинник, недополученный от Советской власти... У Вихрова его научные выверты — скорее проявление болезни, чем сознательно направленной

¹ *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. Кн. 1. Литература «оттепели» (1953—1968). С. 24.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 25.

воли». То есть Грацианский мотивы своего поведения пытается переадресовать Вихрову, причем делает это коварно и убедительно, отводя самое страшное обвинение о вредительстве по классовым мотивам.

Но писатель «усиливает» мотивировки сегодняшнего поведения Грацианского его связями с охранкой, жандармским полковником Чандвецким, великим психологом, который наставляет своего подопечного: «Наверно, не сумев выбиться в Прометей, вы приспособитесь на роль коршуна к одному из них... и вам понравится с годами это жгучее, близкое к творческому, наслаждение терзать ему печень, глушить его голос, чернить его ежеминутно... Однако же полностью осознанное ничтожество является не меньшей силой: тот же талант, лишь с обратным знаком. Такие-то и нужны нам... Я вас в главные демоны зову...» Удовлетворенный реакцией Грацианского, полковник заключает: «Я так и думал, что вы дитя своего закатного века, духовный отпрыск Заратустры». Но не только сальеризм и ницшеанство движет героем.

В свое время критик М. Щеглов отметил, что Леонов «выразил великолепно верный социально-психологический конфликт», но он, а вслед за ним и литературовед Ю. Кузьменко упрекали Леонова, якобы находящегося в плену устарелых представлений об укорененности отрицательных явлений в прошлом, в том, что он не увидел в Грацианском плод нового времени, представителя пореволюционной поросли мещанства, а придумал ему полудетективную, занимательную, но несомненно поверхностную интригу, а это имеет очень серьезные последствия для романа. Роман действительно уязвим с точки зрения композиционной. Но текст нового романа писателя «Пирамида», в котором он возвращается по сути к характеру Грацианского (в образе Шатаницкого), «дорабатывает» его на уровне более высокого философского обобщения, поднимая зло, в нем заключенное, до библейских и даже космологических высот, соотнося его с антихристом, как воплощением мирового зла, позволяет предположить, что утонченно-умный жандармский полковник-психолог и полудетективная мотивация поступков Грацианского понадобились писателю для отвода глаз, чтобы скрыть свои христианские и космологические взгляды («Я вас в главные демоны зову»). А основания для опасений у писателя были: в двенадцатом номере журнала «Звезда» за 1954 г. опубликована статья Б. Платонова «Некоторые вопросы литературной критики», увидевшего даже в более проясненном характере Вихрова элементы суеверия, «мистической экзальтации», которую, по его словам, решительно отрицал Белинский в русских людях еще столетие назад.

Не только Л. Леонов, но и другие писатели временем действия своих романов избирают войну. Ф. Абрамов в 50—60-е годы пишет роман «Братья и сестры» о северной деревне периода войны и роман «Две зимы и три лета» о послевоенном времени, в котором еще «дышит война». Но собственно военной проблематике, а точнее художественному исследованию Великой Отечественной посвящены два крупных прозаических произведения: трилогия К. Симонова «Живые и мертвые» и роман-дилогия В. Гроссмана «Жизнь и судьба».

В конце 60-х годов в военной прозе обозначились две тенденции: 1) тенденция масштабного изображения военных событий (трилогия К. Симонова «Живые и мертвые», пятитомная «Блокада» (1968—1974) А. Чаковского и др.); 2) тенденция психологически углубленного изображения характера человека на войне (М. Шолохов, В. Гроссман, Ю. Бондарев, В. Богомоллов, Г. Бакланов и др.).

Первая тенденция обусловлена в значительной степени существовавшей в обществе потребностью иметь правдивое целостное представление о войне, которую в то время не могли удовлетворить историки. Многие архивы были закрыты, но литераторы смогли опереться на народную память, свидетельства очевидцев, участников событий, на собственный писательский корреспондентский опыт, опыт известных военачальников. К. М. Симонов, например, был военным корреспондентом популярной на фронте газеты «Красная звезда»¹.

Константин Михайлович Симонов (1915—1979) в своей трилогии «Живые и мертвые» (1959—1970) изображает советскую армию на основных этапах Великой Отечественной войны. Первая книга трилогии «Живые и мертвые» (1959) охватывает полугодовой период: от трагических первых дней войны до разгрома немцев под Москвой. Главный герой — армейский журналист Синцов, переживший трагедию отступления и окружения, становится рядовым бойцом ополчения и через некоторое время командиром взвода. Более завершенным с художественной точки зрения является второй роман — «Солдатами не рождаются» (1964), действие которого развивается в течение месяца, с новогодней ночи 1943 года (начало Сталинградской операции) до начала февраля (окружение 300-тысячной армии Паулюса). Композиционно этот роман сложнее: шире география изображаемых событий (Москва, Ташкент, армия Донского фронта); в центре авторского внимания уже не один, а три героя: Серпилин, Синцов, Таня (маленькая докторша). В заключительном романе три-

¹ Согласно данным, приведенным в книге М. Певзнера «Высокое звание — писатель» (М., 1977), воевали свыше 1200 писателей, свыше 400 из них погибли.

логии «Последнее лето» (1970) речь идет о подготовке и проведении операции «Багратион» в 1944 году, главный герой — командарм Серпилин. Действие происходит в Белоруссии, в районе Могилева, то есть там, где начинали свой путь герои в первой книге. Кольцевая композиция понадобилась писателю для того, чтобы показать диалектику войны, духовный и профессиональный рост солдат и командиров, обретение ими военного опыта, изменение масштаба мышления.

Иной стала война: «По 200 орудий и минометов на каждый километр. По стволу на каждые пять метров». Могло ли это быть в 1941 г.? К концу войны все стало воевать лучше. Безудержная храбрость теперь сверялась с трезвым расчетом. Главной для командиров во второй и третьей книгах становится мысль, как сберечь людей.

По убеждению литературоведов и критиков, наиболее полно обрисован в романе Серпилин. Перед войной судьба забросила его на Колыму: осужден был за то, что в его лекциях (он в те времена заведовал кафедрой тактики в академии им. Фрунзе) содержались «бывшие тогда не в моде предупреждения о сильных сторонах тактических взглядов возрожденного Гитлером вермахта». Освобожден Серпилин по ходатайству друзей.

Образ Федора Федоровича Серпилина, прошедшего во время войны путь от командира полка до командарма, является открытием писателя. С ним входят в военную прозу на правах главных героев люди трагической судьбы, подвергнутые репрессиям в 30-е годы. К.Симонов выступает здесь в качестве первооткрывателя.

Главная задача, которую ставил перед собой писатель в трилогии «Живые и мертвые», — изображение правды войны, того исторического события в жизни народа, которое стоило миллионов жертв. Это потребовало введения большого количества действующих лиц (свыше 200 по подсчетам специалистов) и разработки принципов их изображения, поиска адекватной жанровой формы.

Писатель отказывается от обязательной завершенности судеб многих героев в тексте романа и мотивирует это следующим образом: «Да, у меня многие эпизодические и даже неэпизодические лица прошли через роман и исчезли, и лишь потом где-то проскользнул далекий отзвук их судьбы, а иногда и отзвука не осталось. Я оборвал эти судьбы сознательно... Мне казалось, что чем ловчее будет сплетен в этом смысле сюжет книги, тем в итоге она будет дальше от жизни... Как раз в этой неизвестности и состоит одна из главных драм войны, одна из главных ее тягот, лежащих на души людей»¹. Автор добива-

¹ Симонов К. Собр. соч.: В 10 т. М., 1985. Т. 11. С. 309—310.

ется максимальной индивидуализации и концептуализации многочисленных, рассеянных в тексте романа характеристик действующих лиц второго ряда. В их числе член Военного Совета фронта Илья Борисович Львов, который появляется только в последней книге трилогии. За два года он сменил пять фронтов, ни с одним командующим не уживался. Львов напоминает хорошо известного сталинского соглядатая Мехлиса. Он в романе является выразителем и носителем идей культуры личности. Запоминаются образы члена Военного Совета армии Захарова, начальника штаба Бойко, командующего одним из фронтов Батюка, которому «ума война прибавила, а характер не изменила».

Вот каким изображен у Симонова эпизодический герой, самый бесстрашный из командиров дивизий, который погибает немногим ранее Серпилина: «Талызин, бирюковатый по натуре и казавшийся по первому впечатлению малообразованным, на самом деле был хорошо начитан, знал службу и командовал своей дивизией хотя и не безошибочно, но честно: не раздувал успехов и не прятал неудач. И вообще, по составившемуся у Серпилина мнению, был человек высокопорядочный... Никто, кроме Серпилина и еще трех-четырёх человек в армии, не знал о командире дивизии Андрее Андреевиче Талызине, что это тот самый, который в июле сорок первого вместе с несколькими другими генералами был отдан на Западном фронте под трибунал. Талызину предьявлялось обвинение в трусости и утере управления дивизией. За это он был приговорен к расстрелу, замененному десятью годами лишения свободы. Из лагеря писал письма, просился на фронт, летом сорок второго был освобожден, послан вновь заместителем командира полка и за полтора года снова стал генерал-майором, командиром дивизии и даже Героем Советского Союза... Кто знает, как у него там было в действительности в сорок первом году, почему и как потерял управление дивизией. Но та настойчивость, с которой Талызин показывал на личном примере, что значит не бояться смерти, та щепетильность, с какой он докладывал о своих неудачах, и та горечь, с какой переживал их... все это заставляло Серпилина думать, что доля вины, тогда, в сорок первом году, за Талызиным все же была! И он ее помнил и не прощал себе. Другие забыли, а он помнил».

Многогеройный роман К. Симонова «Живые и мертвые» имеет свою жанровую специфику. По мнению писателя, старый семейный роман у нас умирает тихой, естественной смертью потому, что значительно ослабла сила родственных связей, существующих в нашем обществе. Поэтому и действие в современном романе чаще всего сосредоточивается вокруг общего дела. «В нашей литературе в последнее время более бурно развивается «роман-событие», чем «роман-судьба». Это, по-моему, естественно в обществе, где общественное дело

заняло такое громадное место в жизни человека, как у нас... Есть и будут у нас прекрасные «романы-судьбы». Но «романы-события», как мне кажется, приобретают все большую почву в самой жизни»¹, — размышлял писатель. Симонов отдавал себе отчет, что такой подход может привести к односторонности характеров, поэтому поддался мнимой обязательности для романа семейных линий, они и оказались, по его мнению, самым слабым местом в трилогии.

Трилогию «Живые и мертвые» К. Симонова одни называют эпопеей, другие — романом-хроникой, третьи — панорамным романом, четвертые — романом историческим, пятые — вообще несостоявшимся романом. Панорамный роман или, как называл его автор, «роман-событие» имеет свою специфику. Композиционный стержень такого романа — грандиозное событие в жизни народа, его ближайшей истории, живое в памяти очевидцев. Важен в этом случае собственный взгляд писателя на событие, ответ на «больные» вопросы времени. Здесь уместна и многогеройность, как попытка создать массовый портрет участников. Но писатель выделяет среди них концептуально важные характеры. Автор раскрывает человека преимущественно в деле, его основной социальной роли. Но для него необязательна завершенность всех сюжетных линий. Этим нормам жанра роман К. Симонова отвечает.

Роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» имеет совершенно иную жанровую природу.

Исследователи творчества **Василия Семеновича Гроссмана (1905—1964)** основной особенностью его художественной манеры считают интеллектуальность, поскольку в его книгах постоянно ощущается напряжение ищущей мысли, некоторая рационалистичность. Химик по профессии, имевший реальный опыт общения с шахтерами, сталеварами, заводской интеллигенцией Донбасса, рабочими московской фабрики «Сакко и Ванцетти», молодой писатель не избежал соблазна попробовать свои силы в осмыслении жизни рабочих, темы, считавшейся самой престижной в 30-е годы (повесть «Глюкауф», 1934, роман «Степан Кольчугин», 1937—1940), которые не принесли ему заметного успеха.

Основные художественные завоевания писателя связаны с военной темой. Всю войну Гроссман проработал специальным корреспондентом газеты «Красная Звезда»; бывал на разных участках фронта, в том числе — в Сталинграде и Берлине. Его произведения, созданные в годы войны («Сталинградские очерки», повесть «Народ бессмер-

¹ Симонов К. Собр. соч.: В 10 т. Т. 11. С. 312.

тен», очерки «Треблинский ад»), заняли в военной прозе достойное место.

Шесть лет (1943—1949) работал писатель над романом о войне «За правое дело», сдал его в «Новый мир», три года рукопись готовилась к печати, перерабатывалась и дорабатывалась, трижды набиралась заново, опубликована в 1952 г. («Новый мир», №№ 7—10). Книжный вариант с купюрами появился в 1954 г., полный текст романа без изъятий — в 1956 г. в издательстве «Советский писатель».

«За правое дело» — первая часть дилогии «Жизнь и судьба», вторая часть которой сдана в журнал «Знамя» в 1960 г., но была отвергнута как «идейно-порочная», все варианты рукописи изъяты органами госбезопасности. Один экземпляр, сохраненный Гроссманом, уже после смерти писателя его друзья тайно переправили за границу, где он и был опубликован в 1980 г. с искажениями, в связи с тем, что микрофильм рукописи был поврежден при транспортировке. Этот же вариант был опубликован на родине в журнале «Октябрь» в 1988 г. и в этом же году вышел отдельным изданием в издательстве «Книжная палата». Наиболее точным вариантом романа «Жизнь и судьба» (вторая книга) является издания 1990 г. (издательства «Книжная палата» и «Советский писатель»), осуществленные по окончательной рукописи, которую сохранила семья В.И. Лободы, друга В. Гроссмана.

Романы «За правое дело» и «Жизнь и судьба», соединенные общими героями и историческими событиями, хронологически связанные, никогда не издавались под одной обложкой с общим названием, и для этого есть основания — серьезные расхождения в понимании существа войны, обусловленные эволюцией авторского сознания. Это чувствовал исследователь творчества В. Гроссмана А. Бочаров, когда писал: «...приходится все-таки иметь в виду, что перед нами два романа, составившие дилогию, а не один большой роман в двух частях. Это будет и исторически справедливо, и исследовательски состоятельно... Встав вровень с высшими достижениями советского социально-философского романа, дилогия «Жизнь и судьба» (такое общее название хотел дать ей автор) оказалась наиболее близка той русской эпической традиции, которая была утверждена Толстым в «Войне и мире»¹. Гроссман действительно сознательно и целеустремленно сориентирован на толстовский опыт.

Действие в дилогии длится с 29 апреля 1942 г., с начала планирования Гитлером последнего решающего удара под Сталинградом, до

¹ Бочаров А. Василий Гроссман: Жизнь, творчество, судьба. М., 1990. С. 197.

начала апреля 1943 г. (наступательная, финальная часть Сталинградской операции завершилась 2 февраля 1943 г.), то есть около года, в таких временных рамках построение эпического повествования невозможно. Диалогия «Жизнь и судьба» — социально-философский роман с элементами романа семейного, так как мысль семейная для писателя очень важна: семейным главам отводится примерно половина текста. Далее, это роман национальный, о судьбах еврейского народа в XX в. (два писателя поставили эту проблему открыто и остро — В. Гроссман и Ф. Горенштейн в романе «Псалом»). Для Гроссмана также важно найти причины той покорности, с которой евреи шли в фашистские лагеря на верную гибель. Он исследует этот феномен, прослеживая эволюцию характера В. Штрума, главного героя, талантливого физика, которому в своих сложных взаимоотношениях с властью приходится идти на сделку с совестью, чтобы спасти семью: «С ужасом, с тоской он понимал, что бессилён сохранить свою душу, не может оградить ее. В нем самом росла сила, превращающая его в раба». Но в тексте романа писатель оставляет ему шанс на духовное воскрешение. Трагедия матери Штрума, выраженная в предсмертном письме, которое чудом попало к сыну в руки, придает ему силы на этом пути.

По мнению писателя, рабская психология формируется у людей в условиях тоталитаризма. Это верно, но, видимо, не исчерпывает всей сложности проблемы. Такая формула, например, не объясняет аналогичного поведения евреев в западной Европе. Проблема национального поведения полимотивна, требует глубокого знания своего народа, социальной философии и социальной психологии вообще. Гроссман, по мнению А. Бочарова, опирается в основном на «философию здравого смысла».

Столь же неубедительны и размышления о рабстве русского народа в повести «Все течет» (1989): «Неумолимое подавление личности неотступно сопутствовало тысячелетней истории русских. Холопское подчинение личности государю и государству», «... особенности русской души рождены несвободой, .. русская душа — тысячелетняя раба». Писателю как бы невдомек, что вся история России — война 1812 года, Великая Отечественная война, о которой он создал свой роман, революция, наконец — опровергают это утверждение. Да и сам он противоречит себе, когда в романе «Жизнь и судьба» (ч. II, гл. 40) произносит такой авторский монолог: «Но нет! В роковые часы гибели огромного города совершалось нечто истинно великое — в крови и раскаленном каменном тумане рождалось не рабство России, не гибель ее; среди горячего пепла и дыма неистребимо жила и упрямо

пробивалась сила советского человека, его любви, верности свободе...»

Здесь смысл слова «свобода» понятен, но иногда в тексте романа оно истолковывается расширительно. Думается, что в романе также модернизируется сознание современников и участников Сталинградской битвы, они порою рассуждают и думают в 1943 г., как диссиденты после смерти Сталина и XX съезда КПСС. Вот что говорится о школьнице, дочери Штрумов Наде и ее лейтенанте: «Ломов, видимо, был парнишка острый, с трудным характером, ко всему признанному и установленному относился насмешливо. Он, видимо, сам писал стихи, и это от него Надя заимствовала насмешливое и презрительное отношение к Демьяну Бедному, Твардовскому, равнодушие к Шолохову и Николаю Островскому». Далее, она однажды сказала своей тете Евгении Николаевне Шапошниковой: «Тетенька, старому поколению нужно обязательно во что-то верить: вот Крымову в Ленина и в коммунизм, папе в свободу, бабушке в народ и рабочих людей, а нам, новому поколению все это кажется глупым. Вообще верить глупо. Надо жить, не веря».

Не случайно в издательствах Запада роман Гроссмана встретил настроенное к себе отношение, о чем сообщил в интервью «Книжному обозрению» в 1991 г. (№ 17) В. Максимов, редактор журнала «Континент»: «В стране сейчас много говорят о Василии Гроссмане. А ведь на Западе его отказались печатать все русские издательства. Все! Считали, что это плохой роман. Я напечатал первый Гроссмана — не полностью, поскольку объем моего журнала не позволяет освоить всю рукопись. А затем уже его издало полностью на русском языке издательство «Ляшдом». А «Посев», «Ардис», «ИМКА-пресс» рукопись Гроссмана завернули»¹.

Роман В. Гроссмана — это роман противоречивый и сложный, несущий большую информацию о реалиях Сталинградской битвы, написанный рукой мастера. Это один из лучших романов своего времени о Великой Отечественной войне. В. Гроссман нашел индивидуальный ракурс изображения войны, продиктованный его национальными симпатиями и складом мышления; свою сложную романную форму, синтезирующую особенности военного, семейного, философского и хроникального романов.

Тема войны занимает существенное место и в малой прозе. По мнению А. В. Огнева, «русский советский рассказ переживал и взлеты

¹ Максимов В. «Сделать шаг навстречу друг другу...» // Книжное обозрение. 1991. № 17. С. 8.

(1941—1945, 1953—1970) — в это время роман проявлял себя недостаточно активно — и падения (1946—1952) — крупные формы тогда занимали ведущее положение... Во второй половине 50—60-х годов малые формы существенно потеснили роман»¹. Рассказы и повести не только стали господствующими жанрами этого времени, но в них определились некоторые основные направления дальнейшего развития литературы, был задан более высокий уровень правды. В первую очередь это касается рассказа М. Шолохова «Судьба человека», опубликованного в двух номерах газеты «Правда» (31 декабря 1956-го и 1 января 1957 г.) и обозначившего новый этап в освоении военной темы.

Михаил Александрович Шолохов (1905—1984) создавал свой рассказ «Судьба человека», продолжая работу над романом «Они сражались за Родину» и второй книгой «Поднятой целины».

Роман «Они сражались за Родину» задумывался в трех книгах: в первой писатель предполагал рассказать о предвоенном времени, во второй и третьей — о Великой Отечественной войне. Первые фрагменты романа опубликованы в «Правде» в мае 1943 г., последние — в 1969 г. Книжный вариант произведения вышел с подзаголовком «главы из романа». В романе изображен один из эпизодов войны лета 1942 г. Советская армия отступает, неся большие потери: в полку осталось сто семнадцать бойцов. К концу повествования их будет двадцать семь, из них пятеро раненых. В центре повествования — солдаты Николай Стрельцов, Иван Звягинцев, Петр Лопухин, образы которых слились в сознании читателя с героями фильма, поставленного по роману режиссером С. Бондарчуком.

«Они сражались за Родину» — роман о солдате, который до последнего патрона защищает свое Отечество. Образы солдат воссозданы и здесь с замечательным мастерством. «Шолохов привел с собой в литературу людей из народа, или, как говорят, простых людей, и они заняли в его романах не боковые места и не галерку, а самый центр этого битком набитого людьми зала, — писал К. Симонов в 1960 г. — Он заставил смотреть на них, прежде всего на них. И не оказалось таких психологических проблем, которых он не взялся бы решить на анализе души этого так называемого простого человека, всю непростоту которого он с такой решимостью и силой доказал на страницах своих книг. Конечно, не он первый делал это в нашей литературе, но с такой силой и последовательностью, пожалуй, — первый. И это относится не только к «Тихому Дону», но и ко многим превосход-

¹ Огнев А.В. Русский советский рассказ 50—70-х годов. М., 1978. С. 8, 9.

ным страницам и других его книг, — «Они сражались за Родину», «Судьбы человека», «Поднятой целины»¹.

Непронумерованные главы романа «Они сражались за Родину» свидетельствуют о масштабности замысла писателя, о его великом творческом даре. Изобразительная сила этой прозы такова, что не позволяет сомневаться в авторстве «Тихого Дона», споры вокруг которого навязывались писателю десятилетиями, и в творческих возможностях художника. В этих главах автору удалось достичь многого и в первую очередь показать индивидуальную характерность солдат, что удастся немногим писателям. Стрельцов, Звягинцев и Лопухин ога-нены в романе уверенной рукой мастера и не повторяют друг друга.

Старший агроном Черноярской МТС Николай Стрельцов на войне выделяется серьезностью, основательностью и тем, что способен оценивать боевую обстановку в целом. Колхозный комбайнер Иван Звягинцев, обладатель непомерной силы, от танков не бегаёт, штыком работает исправно, воюет со злостью, но поначалу не видит смысла в обстоятельной подготовке окопа к бою, война его многому учит. Психология именно этого человека, пришедшего на фронт от земли, особенно привлекла писателя, который мастерски воссоздает все фазы состояния Звягинцева, впервые попавшего под невыносимо плотный обстрел артиллерии противника накануне вражеского наступления. Герой «давно не испытывал столь отчаянного, тупо сверлящего сердце страха», а «под конец утратил и редко покидавшее его мужество и надежду уцелеть в этом аду», и он, «беззвучно шевеля губами, начал молиться».

Именно здесь, в этих главах, впервые в современной военной прозе возникает мотивированная психологически христианская тема; «В далеком детстве, еще когда учился в сельской церковно-приходской школе, по праздникам ходил маленький Ваня Звягинцев с матерью в церковь, наизусть знал всякие молитвы, но с той поры в течение долгих лет никогда никакими просьбами не беспокоил бога, перезабыл все до одной молитвы — теперь молился на свой лад, коротко и настойчиво шепча одно и то же: «Господи, спаси! Не дай меня в трату, господи!» Спустя много лет эту тему подхватит В.Астафьев, не ведая того, что у критикуемого им Шолохова это уже было.

Но огонь не утихал, и Звягинцев переживает самую страшную фазу отчаяния — безразличие: «...он «снял каску, прижался небритой, пепельно-серой щекою к стене окопа, устало, отрешенно подумал: «Скорей бы убили, что ли...» Но вскоре огонь прекратился.

¹ Симонов К. Собр. соч.: В 10 т. Т.11 (дополнительный). С. 300.

«Вспомнив только что пережитый им страх и то, как молился, он с сожалением, словно о ком-то постороннем, подумал: «Ведь вот до чего довели человека, сволочи!» И здесь Шолохов не покривил против правды, передавая всю гамму непростых отношений человека того времени с богом.

В типологии героев неоконченного романа значительное место отведено балагуру и матершиннику шахтеру Петру Лопахину, при этом автор свободно обходится без ненормативной лексики. «Это, браток, кто кого привык чаще вспоминать. У тебя вон за каждым словом — «гоподи боже мой, у меня — другая поговорка, — говорит Лопахин Стрельцову. — А потом ты ведь — деревенщина, на комбайне катаешься да чистым кислородом дышал, у тебя от физического труда нервы в порядке, с чего бы ты приучился ругаться? А я шахтер... Триста процентов выполнить — без ума, на одной грубой силе, не выполнишь, — стало быть, труд мой уже надо считать умственным трудом. Ну, и как у всякого человека умственного труда, интеллигентные нервы мои расшатались, а потому иногда для собственного успокоения и ругнешься со звоном, как полагается».

Лопахин ничем не повторяет деда Щукаря, хотя и не просто воссоздавать в литературе варианты «веселого» человека. Юмор Лопахина индивидуален, «умственный». При этом герой не просто «балабол и трепач», он заботлив в отношении к людям, собран и целенаправлен на войне, знает, ради чего воюет. У Шолохова был несомненный юмористический дар, чему и сегодня могут поучиться писатели-постмодернисты. Достаточно вспомнить лопахинские наставления деревенщине Звягинцеву в части рытья окопов: «Рой глубже, богомolec Иван! Что ты по-стариковски все больше сверху елозишь. В земляной работе, как и в любви, надо достигать определенной глубины, а ты норовишь сверху копать. Поверхностный ты человек, через это тебе жена и письма редко шлет, вспомнить тебя, черта рыжего, ничем добрым не может».

Впечатляют в романе и немногие имеющиеся там эпические описания: «Было что-то величественное и трогательное в медленном движении разбитого полка, в мерной поступи людей, измученных боями, жарой, бессонными ночами и долгими переходами, но готовых снова, в любую минуту, развернуться и снова принять бой».

Опубликованные главы романа свидетельствуют также и о том, что Шолохов предполагал достаточно глубоко развернуть тему сталинских репрессий. Иван Степанович, директор МТС, очень озабочен арестами и в связи с этим изменениями в собственном характере («трусават стал за последние годы», «перед начальством трепетаю»), но более всего его беспокоит, что «в войну с фашистами влезем, а до

того в своем доме порядка не наведем». Он надеется найти какие-то ответы на вопросы у репрессированного, отсидевшего четыре с половиной года брата Николая Стрельцова — Александра, в прошлом генерала, выпускника военной академии, участника гражданской войны. Александр, которому в романе явно уготована роль интеллектуального героя, мозгового центра, сам задумывается над этим и уже сделал первые выводы, о которых он говорит в беседе с братом: «Я глубочайше убежден, что подавляющее большинство сидело и сидит напрасно, они — не враги». О Сталине, с которым встречался в молодости, говорит: «Во всяком случае, мне кажется, что он надолго останется неразгаданным не только для меня».

Исследователи творчества М. Шолохова пытаются найти истинные причины незавершенности романа. Существовали объективные обстоятельства. Писателю понадобились архивные материалы, касающиеся обороны Сталинграда, но в Генштабе он получил отказ; а генеральные секретари Хрущев и Брежнев, к которым он обращался, убеждены были, что об этом сейчас писать нельзя, еще не пришло время. Говорить правду о войне писателю явно не давали. Но не таков был Шолохов, чтобы это остановило его работу. Как вспоминает К. Симонов, смешно было думать, что хоть одна страница шолоховской книги могла быть написана по совету со стороны, он отвечал резким «нет» и не в особенно уважительной форме. «Нет, не на такого напали! Шолохов как писатель — великий упрямец, и я глубоко уважаю его за это. Думаю, что я это пишу беспристрастно, тем более, что мои собственные отношения с Шолоховым не носят идиллического характера»¹.

Сам писатель иногда называл и субъективные причины — сопротивление материала, опасность торопливости в пожилом возрасте, задержку из-за встречи с генералом М.Ф. Лукиным (1892—1970), который под Вязьмой, в октябре 1941 г., будучи тяжело раненым, попал в плен, где вел себя мужественно и в мае 1945 г. был освобожден. Последний факт бесспорно свидетельствовал о глубине погружения писателя в материал.

Исследователь творчества М. Шолохова Н.М. Федь скорее всего прав, акцентируя внимание на субъективных факторах и выдвигая свое обоснование причины незавершенности шолоховского романа. Он считает, что она — следствие «перелома в художественной концепции автора, который произошел под воздействием круто меняю-

¹ Симонов К. Собр. соч.: В 10 т. Т.11 (дополнительный). С. 300.

щейся реальной действительности»¹. Действительно, новое состояние общества, которое через два-три года после смерти писателя привело страну к кардинальным переменам, не соответствовало первоначальному замыслу, сложившемуся в сознании писателя и нуждавшемуся в корректировке. При этом важно учитывать возраст и здоровье мастера, прожившего непростую жизнь, в которой были стрессы, опасности арестов и смерти. Н.Федь приводит в своей книге малоизвестный эпизод из фронтовой биографии писателя: «В начале 1942 г. военный бомбардировщик, на котором летел Шолохов по вызову Совинформбюро, разбился при посадке на аэродроме в Куйбышеве (Самаре). Шолохов чудом остался жив, но произошло смещение внутренних органов, сильный ушиб грудной клетки. Близкие рассказывают, в каком тяжелом состоянии был Михаил Александрович в Николаевке (это в 150 км от Сталинграда), где с октября 1941 г. находилась его семья. Он настолько ослабел, что не мог принимать пищу. Поначалу держался на одной чайной ложке сливок. Мария Петровна выхаживала его, как ребенка. Крепкий организм взял свое, и уже весной 1942 г. Шолохов на Сталинградском, затем на Юго-Западном фронтах — и так до конца войны»². В середине 70-х годов писатель перенес инсульт, за ним последовал самый страшный недуг (рак). С 1969 г. Шолохов практически ничего нового не печатал.

В 50-е годы М. Шолохов завершает роман «Поднятая целина». Вначале роман был задуман Шолоховым в одной книге, на последней его странице стояло слово «Конец», но в последующих изданиях — «Конец первой книги». Как известно, в первой книге действие происходит на хуторе Гремячий Лог зимой 1930 г. Действие второй книги, опубликованной в 1960 г., длится два месяца (лето-осень) того же года, хотя ранее писатель предполагал продлить повествование до 1932—1935 гг., то есть рассказать об эволюции колхоза. Писателя интересовал вопрос, что же происходило в крестьянском социуме в условиях отсутствия частной собственности на землю, как складывались новые отношения между людьми, их мировоззрение. Отсюда внимание во второй книге к каждому отдельному человеку во всем богатстве его индивидуальных проявлений. Но критики оценили роман как достаточно аморфный, несмотря на то, что Шолохову была в год публикации присуждена Ленинская премия, самая высокая награда в стране. Дальнейшая судьба колхозов в 50-е годы интересовала худож-

¹ Федь Н. Парадокс гения. Жизнь и сочинения Шолохова. М., 1998. С. 143, 139—140.

² Там же.

ника мало, они постепенно превращались в государственные сельскохозяйственные предприятия, а коллективная собственность колхозников как таковая реально не существовала, поскольку колхозники не распоряжались продуктами своего труда.

В двухтомной «Поднятой целине» дана реальная картина жизни Донского округа Краснодарского края в 1930 г., что подтверждается записками Е.Г. Левицкой «На родине «Тихого Дона», которая навестила в это время писателя в станице Вешенской (с 19.07 по 06.08 1930 г.) и каждодневно записывала увиденное и услышанное. Данные материалы опубликованы журналистом Л. Колодным в журнале «Огонек» (№ 17, 1987 г.). Да и сам Шолохов был свидетелем и участником этих событий, что и помогло ему воссоздать новые характеры, к примеру, председателя колхоза Семена Давыдова, не существовавшего ранее в деревне, Макара Нагульнова, Кондрата Майданикова и др. Писатель задал высокую планку в изображении деревни, с чем не могли не считаться писатели конца XX века, обращавшиеся к теме коллективизации: они вынуждены были либо осваивать, либо опровергать шолоховские представления об этом периоде развития советского общества, несмотря на то, что с момента публикации второй книги романа «Поднятая целина» прошло уже более сорока лет (см. раздел о Б. Можяеве).

Рассказ «Судьба человека» занимает особое место в творческой биографии писателя и в истории литературы о Великой Отечественной войне. В литературоведении сложилась определенная периодизация военной прозы:

- 1) 1941 — 1945 (литература, которая создавалась в годы войны);
- 2) 1945 — 1955 (военная проза первого послевоенного десятилетия);
- 3) проза конца 1950-х — первой половины 80-х годов;
- 4) военная проза конца 80-х — 90-х годов.

По мнению многих исследователей, начало третьего периода обозначено рассказом «Судьба человека», заявившим о новом качестве этой литературы: ее пристальном внимании к личности рядового участника событий, обнаженной трагедийности, воссоздании неизвестных ранее страниц войны.

В «Судьбе человека» два рассказчика — автор и герой Андрей Соколов, который рассказывает писателю о горькой своей судьбе. Вступление и заключение дано от имени автора-повествователя.

Соколов пережил все ужасы немецкого плена, гибель семьи. После войны он часто видит один и тот же сон — своих дорогих покойников. «И все больше так, что я — за колючей проволокой, а они на воле, по другую сторону... Разговариваю обо всем с Ириной, и с де-

тишками, но только хочу проволоку руками раздвинуть, — они уходят от меня, будто тают на глазах», — рассказывает он. Ни автор, ни герой ни разу не обмолвились о возможном аресте Соколова после войны, но вполне вероятно, он как бывший военнопленный мог перенести еще одну самую унижительную для него кару — осуждение по возвращении на Родину. Как видим, в рассказе до предела сгущается трагедийное начало.

Изображение плена и пленных до определенного времени было необъявленным табу в литературе. Шолохов нарушает это правило, а Главный военный прокурор в свою очередь вынужден был признать, что рассказ помогает военным юристам «вести работу по объективному рассмотрению жалоб, поступающих от тех, кто попал в плен, а затем вернулся на родину и без должного индивидуального разбора подвергнут различным репрессивным мерам»¹.

За судьбой Андрея Соколова — реальный эпизод из жизни, в котором воплотилась судьба народа, его трагедия и одиночество в страдании. По мнению Н. Федя, «последний рассказ Шолохова при наличии ряда черт, присущих малому жанру, отличается несомненно новаторскими качествами. Классическая строгость композиции, суровый лаконизм и напряженность фабулы сочетаются здесь с эпикой и трагедийностью, ранее не свойственными малой форме»².

События в рассказе начинаются на Верхнем Дону первой послевоенной весной, а точнее в марте 1946 г. Война закончилась год назад, но она присутствует во многих жизненных деталях. Старенький, выдавший виды «Виллис», непременная принадлежность военных дорог, поджидает героев рассказа, а в руках Андрея Соколова мелькает потертый шелковый кисет с вышитой на уголке надписью: «Дорогому бойцу от ученицы 6-го класса Лебедянской средней школы». Но самое страшное — война живет в облике, сердцах и душах людей. У главного героя рассказа Андрея Соколова — «глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть.» Пришлось ему на войне «хлебануть горюшка по ноздри и выше». Иной раз не спишь ночью, — рассказывает Соколов повествователю, — глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила?»

Трижды переживает трагедию, теряя близких, этот человек, прошедший две войны, гражданскую и Великую Отечественную. В голод-

¹ Федя Н. Парадокс гения. С. 187.

² Там же. С. 183—184, 192.

ном 1922 году, когда он «подался на Кубань, ищачить на кулаков» и уцелел, дома умерли отец, мать и сестра. В 1942 году фашистские бомбы уничтожили жену, дочерей и с таким трудом построенный дом. А 9 мая, в день Победы, от снайперской пули погибает последняя его радость и гордость — сын Анатолий, талантливый математик, капитан артиллерийской батареи, награжденный шестью орденами и медалями. Таких бед не выдерживает сердце человека. «Иной раз так схватит и прижмет, что белый свет в глазах меркнет», жалуется Соколов повествователю, которого принял за брата-шофера.

В глубоком, психологическом исследовании горьких последствий войны в душах людей, пролонгированной трагедии, долгие годы испепеляющей сердце воина — новаторство Шолохова. Но герой писателя способен к возрождению через любовь к мальчику-сироте, такому же одинокому, как и он сам, кормящемуся подаванием у чайной (придорожной столовой), где толпится проезжий люд. «Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать! Возьму его к себе в дети», — решает Соколов. А в финале рассказа звучат итоговые слова автора-повествователя, в которых брезжит надежда на будущее: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит, и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет Родина».

Образом Андрея Соколова, который является выражением русского национального характера (слово русский звучит в небольшом рассказе несколько раз), писатель отвечает на главный вопрос о причинах победы — она прежде всего — в воевавшем человеке, его стойкости, мужестве, любви к отечеству, в его ощущении себя человеком среди людей, в его коллективном чувстве. Новаторство Шолохова — и в показе масштаба личности обыкновенного солдата, рядового героя Великой Отечественной, хотя и не получившего формально этого звания, героя по своему содержанию — эпического.

Рассказ «Судьба человека» — «это, в сущности, э п о с, только сжатый до размеров рассказа, то есть до самого существенного, до самого важного — до одной человеческой судьбы, вобравшей в себя, однако, суть и смысл великого подвига народа»¹.

По справедливому утверждению А.В. Огнева, в рассказе Шолохова «обстоятельства, не зависящие от субъективной воли Соколова,

¹ Павловский А. Русский характер (о герое рассказа М. Шолохова «Судьба человека») // Проблема характера в современной литературе. М; Л., 1962. С. 253.

играют определяющую роль в жизни героя. Соколов не волен был изменить свою жизнь. Не в его силах было предотвратить смерть родителей. Ничего не мог он сделать для спасения своей семьи... Конструктивным элементом сюжетного развития в нем является логика судьбы Соколова, которая целиком обусловлена событиями огромного исторического масштаба... Рассказ как эпический жанр воплощает в себе прежде всего эпическое время, которое обладает осязаемой для читателя протяженностью; оно не зависит от впечатлений героев»¹.

И в образе Андрея Соколова безусловно есть эпические черты: ведь для эпоса привлекателен в большей мере — человек общественный, как часть народной жизни. Таков Соколов, когда он в плену расправляется с предателем Крыжневым, решившим выдать фашистам молоденького взводного, и когда в бараке делит поровну еду, «заработанную» под дулом пистолета у коменданта лагеря военнопленных Мюллера. И в размышлениях Соколова есть элементы эпического мышления: «Нет! На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вытерпеть, все снести, если к этому нужда позвала». Или: «...этим несчастным бабенкам и детишкам не слаще нашего в тылу приходилось. Вся держава на них оперлась! Какие же это плечи нашим женщинам и детишкам надо было иметь, чтобы под такой тяжестью не согнуться!»

Позднее, в 1976 г. в выступлении на VI Съезде писателей СССР Ф. Абрамов разовьет шолоховскую мысль: «Вспомним, к примеру, только один подвиг русской бабы в минувшей войне... Ведь это она, русская баба, своей сверхчеловеческой работой еще в сорок первом году открыла второй фронт, которого так ждала Советская Армия. А как, какой мерой, каким мерилом измерить подвиг все той же русской бабы в послевоенную пору, в те времена, когда она, зачастую сама голодная, раздетая и разутая, кормила и одевала страну, с истинным терпением и безропотностью крестьянки несла свой тяжкий крест вдовы-солдатки, матери погибших на войне сыновей!»

Но Андрей Соколов легко переходит от широких жизненных обобщений к описанию своих личных переживаний, планов, намерений: «...Тоска мне не дает на одном месте долго засиживаться. Вот уже когда Ванюшка мой подрастет и придется определять его в школу, тогда, может, и я угомонюсь, осяду на одном месте. А сейчас пока шагаем с ним по русской земле».

В повествовании героя о собственной жизни есть элементы сказа, той формы, которая более пригодна для раскрытия субъективного, а

¹ Огнев А.В. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека». М., 1984. С. 67—69.

не эпического начала. И тем не менее эти две противоположности гармонически существуют в рассказе мастера. Как известно, в сказе характер героя раскрывается в основном через индивидуальную характерность речи, чем щедро пользуется Шолохов. Речь Андрея Соколова — сложное лексическое единство, в котором отражаются все составляющие его речевого образа: язык шофера, его профессии («...да вот сердце у меня раскачалось, поршня надо менять...»), солдата («Широко шагнешь — он уже на рысь переходит, вот и изволь к такому пехотинцу принаравливаться»), элементы народной речи (сравнения, пословицы, поговорки, просторечье, интонация, характерное обращение, — «браток» и др.) «Одному-то и курить, и помирать тошно», «А ты богато живешь, папироски куришь. Подмочил их, стало быть? Ну, брат, табак моченый, что конь леченый, никуда не годится. Давай-ка лучше моего крепачка закурим».

Малый жанр прочно утвердился в военной теме, в творчестве целой плеяды талантливых писателей (В. Богомолов, Ю. Нагибин, В. Астафьев, Г. Бакланов, Е. Носов и др.). Среди рассказов 50—60-х годов о войне рядом с «Судьбой человека» глубокой трагедийностью отличаются рассказы «Иван» (1958) В. Богомолова, в котором речь идет о гибели мальчика-разведчика, взвалившего на свои хрупкие плечи неимоверную тяжесть войны, и «Гибель пилота» (1965) Ю. Нагибина, рассказывающем о трагическом следе войны в душе и жизни человека. К последней теме по-своему обращался В. Шукшин в рассказе «Миль пардон, мадам» (1967) и В. Астафьев в рассказе «Ясным ли днем» (1967). Позднее возвратился к этой теме еще раз Ю. Нагибин в рассказе «Терпение» (1982) — об изувеченных войной людях, доживающих свой век вдалеке от общества, в специальной колонии для инвалидов. Рассказ вызвал бурную реакцию в критике и обозначил грядущий перелом в творческой эволюции писателя («Моя золотая теща», 1994, «Тьма в конце туннеля», 1994, «Дневник», 1995).

В рассказе Ю. Нагибина «Гибель пилота» показана трагедия юноши-романтика, рожденного для подвига, но так и не успевшего его совершить. Немецкий штурмовик расстреливает его самолет прямо на взлетной полосе перед первым боевым вылетом, а летчика Владимира Шворина превращает в обломок человека, который вынужден жить в иллюзорном мире, мечтая о подвиге, но ему, психика которого травмирована войной, суждено совершить только подвиг безумия.

С «военной» повестью пришло в литературу второй половины 50-х поколение фронтовых писателей, обозначившее новую тенденцию в развитии военной прозы — тенденцию психологически углубленного изображения человека на войне. Они обладали уникальным опытом, поскольку были на войне рядовыми или командирами перед-

него края. Это Ю. Бондарев («Батальоны просят огня», 1957, «Последние залпы», 1959), Г. Бакланов («Пядь земли», 1959), А. Ананьев («Малый заслон», 1959) и др. Они рассказали свою правду о войне, которая показала критикам приземленной, отсюда и название — «окопная» правда. Эту прозу называли также лейтенантской. «Лейтенантская» проза создавалась молодыми людьми, встретившимися с войной в свои семнадцать-восемнадцать лет. В первые дни войны они были юны и неопытны, вот почему это поколение понесло самые большие потери. И после победы у них не оказалось никакого опыта, кроме фронтового, и на их долю выпало еще одно испытание — трудности вхождения в мирную жизнь, о чем рассказал Ю. Бондарев в своем романе «Тишина» (1962) и спустя много лет В. Астафьев в рассказе «Пролетный гусь» (Новый мир, 2001. № 1).

В 50-е годы пришли в литературу и писатели фронтовики более старшего возраста: Ф. Абрамов, К. Воробьев, Д. Гранин и др. А участник трудных боев под Ржевом Вячеслав Кондратьев (1920—1993) опубликовал свою повесть «Сашка» лишь в 59 лет.

Наряду с естественным неугасаемым интересом к теме войны, в прозе 50—60-х годов обозначилось серьезное внимание к деревенской проблематике. Для чего были свои причины. Несмотря на то, что восстановление сельского хозяйства как основы существования общества начиналось еще в годы войны, в 1943—1944 годах, сразу же после освобождения от фашистов областей, а военные уже тогда выполняли заказы по производству сельскохозяйственной техники, тем не менее на селе существовал «тугой узел» проблем. Сегодня приходится удивляться, как через два года после войны, в 1947 г., удалось получать урожай почти равные лучшим довоенным и отменить хлебные карточки, что было встречено в народе с большим ликованием. Но страна лежала в развалинах, задыхалась от недостатка ресурсов. Увеличивались требования к деревне, что неизбежно вело к распространению «волевых» методов руководства, произвольному увеличению заготовительных нагрузок, вплоть до почти полного выгребания зерна. Все эти проблемы нашли свое отражение в очерковой литературе, в произведениях: В. Овечкина («Районные будни», 1952—1956), Е. Дороша («С новым хлебом», 1952, «Деревенский дневник», 1956—1967), Г. Троепольского («Из записок агронома», 1953), С. Залыгина («Весна», 1954, «Красный клевер», 1955). Очерковая проза способствовала максимальному сближению литературы с жизнью. В. Овечкин, например, гордился, что за каждым его героем стоит реальный человек и соответственно реальные жизненные проблемы. По мнению В.А. Сурганова, автора первой книги о де-

ревенской прозе, «Районные будни» В. Овечкина наряду с «Русским лесом» Л. Леонова, рассказом Шолохова «Судьба человека» и второй книгой романа «Поднятая целина», «стали одной из наиболее приметных «вех», обозначивших качественный рубеж между первым и вторым послевоенными десятилетиями в истории советской литературы и — в том числе! — в развитии колхозно-деревенской темы»¹.

К теме деревни обращались в эти годы и другие писатели, в частности А. Солженицын («Матренин двор», 1959), что позволило английским исследователям даже увидеть в нем без достаточных на то оснований основоположника деревенской прозы, и Ю. Нагибин — повесть «Страницы жизни Трубникова» (1962), ставшая основой кинофильма «Председатель» (1964, с М. Ульяновым в главной роли). Пятидесятые годы явились временем формирования творчества В. Тендрякова, отличительным свойством которого был интерес к острым конфликтам деревенской жизни («Падение Ивана Чупрова», «Ненастье», «Не ко двору» и др.).

Одним из самых заметных явлений прозы 50—60-х годов стал приход в литературу целого поколения прозаиков, родившихся в деревне и пишущих о деревне. Это Ф. Абрамов, самый старший среди них по возрасту, начавший свой творческий путь романами «Братья и сестры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), повестями, рассказами; В. Астафьев, в художественном мире которого особое место занимает рассказ и крупные прозаические формы, созданные на основе рассказа. В эти годы В. Шукшин утвердил себя как мастер рассказа и художник, работающий на стыке разных искусств.

В. Белов опубликовал повесть «Привычное дело» (1966), положившую начало многолетним спорам о деревенской прозе. Это произведение принесло автору всесоюзную известность. Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии» (1967) свидетельствовала о том, что в литературу пришел мастер художественного слова. Произведения этих прозаиков принято называть «деревенской» прозой.

«Деревенская» проза рождалась в полемике с теми известными произведениями о селе конца 40-х — начала 50-х годов, которые строились на принципах идеализации и ресурс популярности которых к концу 50-х — началу 60-х годов был исчерпан: «Жатва» (1950) Г. Николаевой, «Кавалер Золотой Звезды» (1947—1948) С. Бабаев-

¹ Сурганов В. Человек на земле. М., 1975. С. 261.

ского, «Марья» (1946—1949) Г. Медынского, «От всего сердца» (1947—1948) Е. Мальцева.

«Деревенская» повесть 60-х годов демонстрирует иные подходы, внимание писателей к глубинным, самобытным основам личности крестьянина, традиционно крестьянскому в нем, наряду с тем новым, что рождается в советское время. Для осмысления великого переустройства крестьянского мира важным для писателей оказывается взгляд в прошлое, дающий новый материал для обобщений. Это позволило авторам ряда повестей: С. Залыгину («На Иртыше», 1964), В. Солоухину («Капля росы», 1960), М. Алексею («Хлеб — имя существительное», 1964), С. Крутилину («Липяги», 1964) — обратившимся к узловым периодам в истории советской деревни, не только дополнить наблюдения и оценки своих предшественников в литературе, но в ряде случаев и переосмыслить их, обозначив перспективы развития «деревенского» романа. Особенно ярко это заметно в повестях С. Залыгина «На Иртыше» и В. Белова «Привычное дело» (1966).

Крепкий мужик Степан Чаузов, деревенский философ Нечай, председатель Павел Печура — герои повести «На Иртыше» — не олицетворение старой «заскоружлой» Руси, а люди с развитым чувством собственного достоинства, понимающие в своих делах больше, нежели уполномоченные из района.

Главный герой Степан Чаузов, больше десяти лет отдавший утверждению советской власти на селе, умный, честный, по-крестьянски сметливый человек, оказывается в ситуации несправедного раскулачивания. Понадобилась большая дистанция времени, чтобы общественное сознание изменилось и люди, подобные Чаузову, были поняты.

Заслуга С. Залыгина состоит в том, что героя своего он показывает многосторонне и углубленно, с симпатией, и полемизируя с предшествующей литературной традицией, разделяет право своего героя, названного кулаком, на неспешное переустройство мужичьей жизни, когда тот на вопрос следователя, что же советская власть должна прежде всего в мужике понять, отвечает: «Выше сознательности с него не спрашивать. Сколь мужику втолковали, сколь он сам понял — столь с него и возьми. А выше моего же пупка прыгать меня не заставляй — я и вовсе не в ту сторону упругну». Позднее к изучению подобного характера и близких обстоятельств обратился в романе «Касьян Остудный» (1983) И. Акулов.

В образе Ивана Африкановича Дрынова («Привычное дело» В. Белова) сосуществуют два начала: социальное и природное. Как человек социальный Иван Африканович воевал, заслужив орден Солдатской Славы, он депутат местного Совета, при этом ночью, краду-

чись, так, чтоб никто не видел, пытается заготовить сено для своей коровы Рогули, кормилицы его многодетной семьи. Социальная жизнь героя трагична и наглядно показывает, в каких тяжелейших условиях живет деревня после войны, лишенная элементарных средств к существованию и выталкивающая своих сыновей в город на заработки. Несостоявшаяся попытка Ивана Африкановича уехать в город заканчивается бедой. В нем, «природном» человеке, сродненном с живой жизнью, продолжается традиция русской литературы, связанная с образом Калиныча из рассказа И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч». Новаторство В. Белова состоит в том, что, поэтизируя мир «природного» человека, он видит и его ограниченность, социальную инфантильность («пошехонство» Ивана Африкановича). Исторически известный, но не часто встречающийся тип народной жизни понадобился писателю для того, чтобы заострить безысходность крестьянской жизни.

Повестью В. Белова начинается изучение в прозе проблемы раскрестьянивания, судьбы русской деревни в XX в., к которым будут обращаться почти все «деревенские» писатели.

Одним из эффективных способов сближения прозы с жизнью явилось своеобразное преломление изображенного в ней мира через призму лирического Я автора. В острых спорах и в творчестве прозаики и поэты отстаивали свое право на самовыражение. «Лиризация» в литературе проявлялась по-разному в разное историческое время. Особая интенсивность лирического начала отмечена в русской прозе второй половины 50-х — 60-х годов, особенно в жанрах рассказа и повести. Такая проза, как правило, сюжетно ослаблена, повествование держится на ассоциативных сцеплениях, подчинено логике мысли; ей свойственно преобладание лирического мироощущения, повышенная эмоциональность, тяготение к формам повествования от первого лица, монологичность, обнаженность авторской позиции («Во глубине России», 1951, «Ильинский омут», 1964, К. Паустовского; «Глаза земли», 1957, М. Пришвина; «В тумане», «Плачу и рыдаю», «Двое в декабре» Ю. Казакова; «Капля росы», 1960, В. Солоухина; «Дневные звезды», 1959, О. Берггольц; «Шумит луговая овсяница», 1965, Е. Носова и др.)

Сверхзадачу лирической прозы наиболее точно сформулировал К. Паустовский в «Золотой розе» (1956): «...главное для писателя — это с наибольшей полнотой и щедростью выразить себя в любой вещи, даже ... маленьком рассказе, и тем самым выразить свое время и свой народ». В этом случае очень важным оказываются личностные качества творца, степень его социальной зрелости, глубина интеллектуального и эмоционального восприятия мира, искренность и глубина его чувств, умение видеть прекрасное в природе и в жизни («восхи-

шенная душа»). Вот почему лучшую лирическую прозу чаще создают поэты или тонкие знатоки и ценители природы, влюбленные в живой мир путешественники, страстные охотники.

Таким был **Юрий Павлович Казаков (1927—1982)**, исколесивший пол-России, влюбленный в русский Север и написавший о нем в 1960 г. книгу очерков «Северный дневник». Не случайно любимейшим писателем Казакова стал Пришвин, которого он открыл для себя еще в юности. В его дневнике в 1949 г. есть такая запись: «Бывает, спрашивают у меня в разговоре, кого я из советских писателей люблю больше других. Каждый раз я отвечаю: Пришвина. Пришвин — писатель совершенно особого склада. Читать его наслаждение, почти равное наслаждению живой природой. В каждом человеке есть свое тайное, глубоко запрятанное, и, по-моему, ни один из советских писателей не трогает так это тайное, как Пришвин...»

Живые контакты с самыми разными людьми во время многочисленных поездок по стране позволили писателю увидеть не только остатки «прошлой» жизни, старозаветные типы людей («Дом над кручей», 1955, «Старики», 1958), но и ранее других подметить новое, которое в будущем станет предметом пристального анализа в литературе. Всего несколько минут длится действие в широко известном рассказе «На полустанке» (1954): на затерянной маленькой станции прощаются двое, девушка влюбленными глазами смотрит на парня, а тот, боясь, чтобы ему не помешали уехать, врет, что вернется. И, прыгнув на подножку тронувшегося поезда бросает беспощадное: «Слышь... Не приеду я больше! Слышь...» Это Вася, деревенский штангист, который на соревнованиях, шутя, «жеманул» норму мастера спорта и решил искать счастья в городе. Он один из первых представителей в литературе того поколения людей, которое по разным причинам покидает деревню. Ю.Казаков еще не задается шукшинским вопросом, а что же его героя ждет в городе и не окажется ли он в скором будущем в положении человека, у которого одна нога в лодке, а другая на берегу. Казаков только фиксирует факт и эмоциональную реакцию на него, пробуждая у читателя тревожное чувство и сближая его с жизнью.

Герой одного из лучших ранних рассказов писателя «Отщепенец» (1959) бесшабашный выпивоха бакенщик, под скоморошьей маской которого скрывается тонкая душа артиста, является прямым предшественником Семки Рыся из рассказа Шукшина «Мастер» и свидетельствует об умении Ю. Казакова в рамках небольшого лирического рассказа достигать многого в изображении сложной психологии простого человека из народа. А в рассказе «Нестор и Кир» обозначились острые социальные проблемы деревни.

«Капля росы», «Владимирские проселки» В. Солоухина и «Дневные звезды» О. Берггольц с момента их появления воспринимались как образцы лирической прозы. Действительно, лирическое начало в них присутствует, но не доминирует. Это скорее всего формы свободного повествования, максимально допускающие взаимопроникновение жанров. «Дневные звезды» выходят как бы за рамки жанровых традиций эпического повествования. Если это повесть, то со множественным оговором о близости с другими жанрами, эпическим и лирическим. Если это мемуары, то мемуары особого рода»¹.

«Владимирские проселки» В. Солоухина пытались определить и как лирико-документальную, очерково-документальную повесть или повесть-исследование. Все эти дополнения верны, а повесть в целом представляет собой синтетический повествовательный жанр, вобравший в себя элементы документа, очерка, исследования, путешествия, лиризм. Но лирической она не является, так как главный ее герой не поэт-повествователь (лирический герой), а Владимирская земля — малая родина Солоухина.

Путешествие свое писатель вместе с женой начинает 7 июня 1956 года от границы Владимирской области с Московской, длится оно сорок дней. Пешком, на попутных машинах, на лошадях, от деревни к деревне, день за днем идут два человека, и структура повести повторяет этот путь, главы ее называются «День первый», «День второй»... «День сороковой».

Сегодня повесть, написанная в конце пятидесятых, интересна своей документальностью, свидетельствами очевидца, которые можно сопоставить с днем нынешним. Крестьянский сын, поэт Владимир Солоухин, автор ряда интересных сборников стихотворений, видит в деревенском мире то, что недоступно взгляду горожанина: «У каждой реки есть своя душа, и много в этой душе таинственного и загадочного». У реки с поэтическим названием Шеридарь, к которой подошли путешественники, Солоухин видит, что под кустом у противоположного берега обязательно должен прятаться рак, он переплыл реку и слезил в нору. «Действительно, там был рак. Через это и река Шеридарь сделалась ближе и понятней: точь-в-точь как на нашей Ворше, раз должен там сидеть рак, значит, он и сидит».

Многое подмечает писатель. И то, что колхозный лес не прорежен, рубка идет без системы, а государственный лес выглядит, как хорошо прибранная комната. Он подробно рассказывает, как собирают в лесу живицу (это целое искусство!), как настаивают чай на травах,

¹ См.: Современная русская советская повесть. Л., 1975. С. 114.

как можно в лесах заготавливать тонны ягод и грибов. А на озере Чистеньком есть чудо — «плавучий островок, величиной с лодку, с кустарником и даже земляничкой. Жители местные держат его на привязи у берега и, если нужно, катаются на нем».

Для В. Солоухина принципиально важным является объективное описание увиденного, ради этого путешествие и предпринято. Но сегодня некоторые страницы книги воспринимаются как необходимая дань идеологии того времени.

«Грустно было уезжать с родной земли, которую за сорок дней пути мы полюбили еще больше», — так на лирической волне завершает поэт свое повествование, которое по сути является разведыванием путей художественного освоения деревенской темы.

Лирические рассказ и повесть конца 50-х — 60-х годов оказали большое влияние на развитие крупных прозаических форм. А в экспериментальной по своей сути, «свободной прозе» В. Катаева («Святой колодец», 1965, и «Трава забвения», 1967), которую трудно отнести к жанру повести, исследовались возможности условных форм изображения.

Преимущественно в жанре повести или небольшого романа работали прозаики так называемого «четвертого» поколения, прозу которых именовали еще и молодежной. Понятие «четвертое» поколение ввел в критику Ф. Кузнецов, ставший на короткий срок своеобразным теоретиком этой прозы.

К молодежной прозе критика конца 50-х — начала 60-х годов относил повести: «Коллеги» (1960), «Звездный билет» (1961), «Апельсины из Марокко» (1963), «Затоваренная бочкотара» (1968) В. Аксенова; «Хроника времен Виктора Подгурского» (1956) А. Гладиллина; «Мы здесь живем» (1961) В. Войновича; «Продолжение легенды: Записки молодого человека» (1957) А. Кузнецова; «Тучи над городом встали» (1964) В. Амлинского и др.

Судя по датам публикации произведений, А. Кузнецов и А. Гладлин стояли у истоков молодежной прозы. Но признанным ее лидером стал В. Аксенов. Этих прозаиков привлекал герой, не соответствующий общепринятым канонам поведения. Он отстаивал свою систему ценностей. Ему свойственно ироническое отношение к окружающему миру. Сейчас мы понимаем, что за этой концепцией героя у многих авторов стоял трагический семейный опыт (боль за судьбу репрессированных родителей, личная неустроенность, мытарства по жизни), а также высокая самооценка, уверенность, что вне полной свободы они не смогут реализовать свой творческий потенциал. В повести «Поиски жанра» (1978) В. Аксенов попытался показать трудные поиски этим поколением писателей своего места в жизни, которая у боль-

шинства из них сложилась трагически: почти все они оказались в эмиграции и так и не попали в первый ряд литературы.

Молодежной проблематике посвящали свои пьесы многие драматурги этого времени. Так, А. Арбузов в пьесе «Годы странствий» (1954) прослеживает путь молодого врача Александра Ведерникова в течение восьми лет, с 1937 по 1945 годы. В непростом историческом времени живет этот герой. Он талантлив, умен, окружен атмосферой поклонения, что способствует развитию себялюбия, самоуверенности. «Перед собой надо ставить крупные задачи... А скромность оставим неудачникам», — считает он. В своей жизни он совершает ошибки, дорого стоившие его близким, но все же попадает на верный путь. Такое быстрое перевоспитание героя в пьесе выглядит все же недостаточным мотивированным. В пьесе «В добрый час!» (1953) В. Розова рассказывается о ситуации выбора, в которой оказываются молодые люди, только что закончившие школу. Молодежную тему разрабатывали в своем творчестве А. Рекемчук («Молодо-зелено», 1961), В. Чивилихин («Елки-моталки», 1964) и другие писатели.

Важным для понимания реалий жизни и литературы оказывается мемуарный жанр, который несет в себе определенную информацию об эпохе. Вспомним хотя бы ту роль, которую в XIX в. сыграли «Былое и думы» А. Герцена. И в этом смысле мемуары И. Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь», которые с большими временными интервалами и естественными для того времени большими купюрами печатались в журнале «Новый мир» с 1960 по 1965 годы, представляют определенную историческую ценность. Полное, без изъятий, издание мемуаров И. Эренбурга появилось в трех томах только в 1990 г.

Итак, литературный процесс 1950-60-х годов, будучи связанным с социальной жизнью общества, в значительной степени определялся внутренними законами литературы, зависел от творческих устремлений писателей, над которыми они сами не властны, о чем свидетельствует не только творчество Пришвина и Пастернака, но и тупики «рабочей» прозы, и явление прозы деревенской. Наука до сих пор не может ответить на вопрос, почему крестьянская Россия смогла впервые самовыразиться только в начале XX в. в творчестве поэтов (С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков). Во второй половине XX в., когда над крестьянской Атлантидой нависла смертельная опасность, ее интересы выражала плеяда талантливых прозаиков (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Шукшин, И. Акулов, В. Белов, В. Распутин), в которой даже второй ряд писателей имел сильный творческий потенциал (С. Залыгин, В. Солоухин, Е. Носов, Б. Можаяев, Ю. Гончаров и др.).

Проза 50—60-х годов успешно развивалась на путях ускоренного сближения с реальностью, происходившего по разным направлениям.

«Производственная» проза, так и не преодолев высокую планку художественности в осмыслении характера рабочего, сосредоточила свое внимание на воссоздании главного героя своего времени — руководителя Административной Системы, с которым, как оказалось, были связаны основные экономические успехи общества. Пройдя путь познания характера советского администратора (Дроздов, Вальган, Бахирев, Балуев), литература добилась наибольшего творческого успеха в романе А. Бека «Новое назначение» (образ Онисимова).

В развитии прозы о Великой Отечественной войне обозначились две тенденции: всестороннего глобального осмысления войны в панорамных романах и психологически углубленного изображения человека на войне в повестях и рассказах писателей, пришедших в литературу с передовой.

Деревенская повесть, опережая роман нового времени, вносила свои коррективы в художественное представление о жизни советской деревни в период коллективизации («На Иртыше» С. Залыгина) и послевоенного времени («Привычное дело» В. Белова), современности («Деньги для Марии» В. Распутина), открывала новые характеры, находила новые средства их художественного изображения.

Федор Александрович Абрамов **(1920—1983)**

Федор Александрович Абрамов — патриарх «деревенской» прозы и по возрасту (старший в плееде «деревенщиков»), и по стремлению постичь истоки, суть современной литературы о судьбах крестьянства, и по масштабу творческих задач.

Родился он «в крестьянской и самой что ни на есть распатриархальной семье» в деревне Веркола, что на реке Пинеге Карпогорского района, соседствующего со знаменитыми Холмогорами — родиной М.В. Ломоносова.

В 1941 г. студент третьего курса филологического факультета ЛГУ Федор Абрамов ушел добровольцем на фронт, в народное ополчение. Дважды был ранен. Чудом остался жив. «В сорок первом году на фронте нашему взводу был дан приказ проделать проходы в проволочных заграждениях в переднем крае вражеской обороны... Ну, что же мы поползли с ножницами в руках... Указали, кому ползти первым, кому за ним следом и так далее... я попал во второй десяток, мне повезло. Когда убивали ползущего впереди, можно было укрыться за его телом на какое-то время... От взвода в живых осталось несколько человек... Мне перебило пулями ноги. Я истекал кровью... и все-таки мне

хватило крови доползти до своих... Мне крупно повезло... С филологического факультета ушло на фронт добровольцами 125 человек, а вернулось только 6—7...», — вспоминал Ф.Абрамов в начале 1983 г., примерно за месяц до смерти, на творческом вечере в Доме писателей, в Ленинграде. В феврале 1942 г. тяжело раненого Абрамова по Ладоге вывезли из блокадного Ленинграда в глубокий тыл. После долгих скитаний по госпиталям долечивался он в родной деревне. «Время было страшное. Только что подсохшие степи юга содрогались от гула и грохота сражений — враг рвался к Волге, а тут, на моей родной Пинеге, шло свое сражение за хлеб, за жизнь. Снаряды не рвались, пули не свистели, но были «похоронки», была нужда страшная и работа. Тяжелая мужская работа в поле и на лугу. И делали эту работу полуголодные бабы, старики, подростки.

Много видел я в то лето людского горя и страданий. Но еще больше мужества, выносливости и русской душевной щедрости. И вот на основе всего увиденного и лично пережитого и родился впоследствии мой первый роман «Братья и сестры», — говорил в 1971 г. писатель.

После войны была учеба в университете (закончил в 1948), аспирантура, защита кандидатской диссертации о «Поднятой целине» М. Шолохова (1951), заведование кафедрой истории советской литературы в ЛГУ. В 1954 г. молодой ученый на страницах «Нового мира» печатает статью «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе», где объектом резкой критики становятся авторы, удостоенные в конце 1940-х—начале 50-х годов Сталинских (Государственных) премий (С. Бабаевский — «Кавалер Золотой Звезды», Г. Николаева — «Жатва», Е. Мальцев — «От всего сердца»...). Эта статья наряду со статьями В. Померанцева, М. Лифшица и М. Щеглова, опубликованными в «Новом мире» с декабря 1953 г. по май 1954 г., стала предметом специального постановления ЦК КПСС и привела к снятию редактора журнала А.Т. Твардовского. Партгруппа Ленинградской писательской организации расценила статью как идейно порочную. Самого же Ф. Абрамова, по его словам, на протяжении полутора лет «смертным боем били во всех газетах и журналах», обвиняя в клевете на советскую деревню, нигилизме и очернительстве.

Со времени публикации этой статьи, то есть за два года до XX съезда партии, до «оттепели» начинается последовательное многолетнее отставание Ф. Абрамовым принципов объективного реалистического изображения деревни в критике, публицистике и прозе. По словам писателя, полемическим намерением продиктован и замысел первого романа: «Не написать «Братья и сестры» я просто не мог. Я знал деревню военных лет и литературу о ней, в которой немало

было розовой водицы... Мне захотелось поспорить с авторами тех произведений, высказать свою точку зрения».

Книга Ф. Абрамова «Братья и сестры» (1958), трижды изданная в течение двух лет и получившая свыше двадцати откликов в печати, стала первой книгой будущей тетралогии Ф. Абрамова, лучшего произведения о жизни советской деревни периода Великой Отечественной войны и послевоенного времени. Тридцативосьмилетний автор романа вошел в литературу как опытный мастер крупных прозаических форм. В 1959 г. Ф. Абрамов оставил работу в университете и стал профессиональным писателем.

Тетралогия «Братья и сестры», главная книга в творческом наследии писателя, — своеобразный романский цикл, созданный по своим внутренним законам, отличным от способов создания эпоса, что не снижает его художественных достоинств и продиктовано замыслом. Абрамовский романский цикл аккумулирует в себе черты эпоса, хроники, социально-психологического, социально-философского и социально-бытового романов. Это книга о северной архангельской деревне, о которой до Абрамова в литературе вообще ничего не было. «А это исконная Русь, заповедник народной культуры», — обращал внимание писатель.

В романном цикле автор прослеживает судьбу трех поколений крестьян, ему «захотелось дать срез последнего тридцатилетия крестьянской жизни России». Но потенциально эпический замысел был реализован не в последовательно хроникальном изображении, а через воссоздание отдельных, принципиально важных этапов крестьянской советской истории. В «Братьях и сестрах» показана деревня в самый напряженный год войны (весна и лето 1942), накануне Сталинградского сражения, когда решалась судьба России. В романе «Две зимы и три лета» (1968) — переход от войны к миру, неимоверно тяжелый послевоенный восстановительный период (с весны 1945 по январь 1948 г.). В «Путях-перепутьях» (1973) — кризисные явления в развитии сельского хозяйства летом и осенью 1950 г., а также настоящий переворот в лесном деле, его технизация на рубеже 1940—50-х годов, глубоко задевшие северную деревню. В романе «Дом» (1978), где изображены события 1970-х годов, подводятся печальные итоги многочисленных попыток улучшить положение дел в деревне со стороны руководства страны.

В романе «Братья и сестры», который дал название всему пекашинскому циклу, действие происходит в глубоком тылу в деревушке Пекашино на реке Пинеге, затерявшейся в архангельских лесах. Все крепкие мужчины ушли на фронт. В деревне хозяйничают бабы, старики и дети, вспахивают весь пахотный клин, а зимой валят лес, чтобы

обеспечить фронт. Руководит колхозом малограмотная Анфиса Мина: всего три зимы в школу ходила.

В этой первой книге писатель сосредоточен на том, что ученые называют эпическим состоянием мира, когда каждый отдельный человек (личность) живет интересами народа, когда смыслом «военной» жизни крестьянина становится объединение усилий в борьбе с общей бедой, взаимопомощь, взаимовыручка, та родственность, которая обозначена в названии романа «Братья и сестры». Автор не стремится к глубокой психологической проработке характеров, для него является важным исследование духовного состояния народа. Пафос этой книги накладывает отпечаток и на ее строение: в густонаселенном романе, где действуют сразу несколько крестьянских семей (Пряслины, Нетесовы, Дунаевы, Ставровы, Клевакины и др.), все персонажи равноправны, здесь нет героев главных, чей жизненный путь составил бы основной сюжет, отразил логику авторской мысли.

Последовательное описание обыденных событий, своеобразной хроники пекашинской жизни (посевная, страда, сенокос...), повторяющейся из года в год, — составляет сюжет этого романа, что и позволило одним критикам и литературоведам определить его жанр как хронику, другим — как социально-бытовой роман, третьим — как роман социально-психологический с элементами эпоса. Такой разнотой вызван тем, что в «Братьях и сестрах» есть элементы всех упомянутых разновидностей и ни одна из них не является доминирующей. Этот роман — наиболее автобиографический в цикле, отсюда и прямое авторское самовыражение в нем, и многочисленные лирические отступления.

Только на первый взгляд роман «Братья и сестры» выпадает из общей жанровой структуры романного цикла, его форма единственно возможная для выражения обозначенного исторического времени и авторского замысла. Герои последующих романов тетралогии постоянно обращаются в мыслях к военному времени, к образу своего прошлого как к утраченному эталону высокой нравственности.

В двух последующих романах цикла («Две зимы и три лета», «Пути-перепутья») изменяется творческая задача, а с нею и принципы изображения. Новые социально-политические условия, в которых оказалась послевоенная деревня, не являли собою картину эпического состояния мира и требовали глубокого художественного исследования возникающих социальных противоречий, главным из которых было трагическое расхождение государственных интересов и личных интересов крестьянства, прожившего всю войну и послевоенные годы на пределе человеческих сил, отдавая почти все, выращенное в колхозе, платя налоги с индивидуального хозяйства и ничего не получая вза-

мен. Труд утрачивает всякую ценность и смысл. Сокращаются посе­вы, так как зарастают навины, в свое время с таким трудом отвоеван­ные леса. «В войну бабы да ребятишки распахивали эти поля, а после войны забросили...» А в соседнем колхозе у председателя Худякова появляются потайные поля, скрытые в глухомани леса от власти и ее чиновников.

В годы войны уговаривали местные руководители: «Терпите, бабы! Кончится война, тогда заживем. Тогда наедемся досыта!» Но вопреки надеждам пекашинцев послевоенное время оказывается не менее трудным. «...Для кого война кончилась, а для нас, северян, только началась. Пол-России лежит в развалинах, — каким лесом ее отстраивать», — говорит уже другой секретарь райкома Подрезов.

В этой ситуации у пекашинцев возникают тысячи вопросов. «Люди в колхозе годами считай работают задаром — почему? Почему добрая половина пекашинцев не имеет коровы? Каждый год трава уходит под снег, а мужик не смей косить — под суд...», — размышляет Степан Андриянович Ставров, дед Егорши. Председатель колхоза Иван Дмитриевич Лукашин не может понять, почему государство забирает молоко в колхозе по 11 коп. за литр, а хозяйству оно обходится в 2 рубля, почему он не может материально поощрить работников. Когда же Лукашин выдает строителям коровника аванс, немного зерна на трудодни, то попадает под суд и гибнет в тюрьме.

В послевоенное время в деревне происходит распад того единства народа, которое в первом романе именовалось «братья и сестры». Брошенный властью на произвол судьбы человек, начинает сам искать пути выживания, каждый по-своему. «Раньше, еще полгода назад, все было просто. Война. Вся деревня сбита в один кулак. А теперь кулак расплзается. Каждый палец кричит: жить хочу! По-своему, на особицу! — говорит Анфиса Минина.

Образ народа двоился, троился, распадался на множество разных судеб, поэтому в соответствии с жизнью и замыслом писателя в романной структуре какие-то герои выдвигаются периодически на первый план. В романе «Пути-перепутья» — это Подрезов и Лукашин, в романе «Две зимы и три лета» — Михаил Пряслин.

По мнению писателя, Михаил Пряслин как лучший представитель крестьянского мира, наиболее полно отражает его сущностные черты. Автор прослеживает противоречивые изменения, которые происходят в образе этого человека, но лишь постепенно ценой непоправимых ошибок он познает жизнь, растет духовно. Писатель не идеализирует любимого героя, изображает его во всей его сложности.

Антипод Михаила — друг его детства Егорша Ставров, превратившийся за 3 года из робкого застенчивого юноши в первого похаб-

ника и приспособленца; он льнет ближе к начальству (уже шоферит в райкоме), усваивает его склад мышления, речь, состоящую из расхожих канцелярских штампов, которая смешно звучит в устах деревенского парня («недооценка момента», «на боевом посту у родины»...). Он, ушедший от земли, туда, где «уродилось, не уродилось на полях — твое дело маленькое. Пайка тебе обеспечена», и презирующий Мишку за то, что он, «как жук навозный, как червь... рылом в землю зарылся» и покинуть Пекашино не может, в конце концов превращается в перекасти-поле, бесцельно носится по городам и весям и главную свою заслугу видит в том, что искалечил многие женские судьбы: «Я всю Сибирь солдатами засеял».

Драматический образ человека, покинувшего деревню, привлекает всех деревенских прозаиков, поскольку в нем полнее всего отразились определенные жизненные противоречия. По мнению Ф. Абрамова, широкое распространение людей подобного типа вызвано крупными промахами в социальной политике в деревне.

Открытием Ф. Абрамова является и образ Евдокима Поликарповича Подрезова, секретаря Пинежского райкома, представителя первого поколения районщиков, с типовой для своего времени биографией. «В восемнадцать председатель сельсовета... Потом дальше — больше. Первая пятилетка, коллективизация — вся жизнь на дыбы. Меня как бревно в пороге швыряло. Сегодня в лесу, завтра на сплаве, послезавтра в колхозе. По трем суткам мог не смыкать глаз», — рассказывает он Лукашину. Этот экскурс в прошлое героя, а точнее, принцип ретроспекции позволяет увидеть истоки незаурядного характера Подрезова.

Он в изображении Абрамова — фигура драматическая: в начале 50-х время обгоняет его, ему уже не разобраться в технически сложном хозяйстве подведомственного леспромхоза, которым руководит молодой специалист с высшим образованием Николай Зарудный. Но в Подрезове, хотя его уже в какой-то степени развратила власть (любит лесть, развел подхалимов, которые хорошо славословили и при первой же возможности предали), тем не менее сильна еще нравственная основа. И когда Подрезову представляется возможность ценной предательства подчиненных остаться у власти, он все же избирает честный путь.

Как и Семен Давыдов в «Поднятой целине» М. Шолохова, Евдоким Подрезов — социальный герой, рожденный советским периодом истории, объективно существовавший в жизни и изображенный в литературе. Герой этот многолик, к нему обращались как писатели (Е. Мальцев, В. Тендряков...), так и публицисты (В. Овечкин, Г. Ра-

дов...). Ф. Абрамов создает художественный тип, что удается далеко не каждому писателю.

«Две зимы и три лета» — роман-хроника, это отражено в названии, по которому можно судить о временной протяженности действия. Здесь автор охотно использует документ, что также соответствует жанру романа. «Пути-перепутья» — социально-психологический роман, в котором показана социальная жизнь Пекашина, а точнее, кризисный момент, вызревание недовольства в деревне: председатель колхоза Лукашин ощущает, что крестьяне существуют отдельно от него, психологически — вне колхоза, живут своей жизнью.

События в романе «Пути-перепутья» завершаются в начале 1950-х годов, до смерти Сталина. Действие четвертого романа «Дом» происходит в начале 1970-х годов. Что же произошло с северной архангельской деревней, с героями в течение двадцати лет, когда руководство страны предпринимало многочисленные попытки реформирования. Сам Ф. Абрамов смотрел на роман «Дом» как на «большой разговор о нашем многострадальном пути за шестьдесят лет».

Работа писателя над романом «Дом» сопровождалась глубокими раздумьями о путях развития России, о чем свидетельствуют его письма и дневниковые записи, относящиеся к этому времени (29.X.1973): «Сейчас очевидно — экономика наша зашла в тупик. Два пути: коренные реформы и кредиты в капиталистических странах. Пошли по второму пути. Да, заткнем дыры. Но что будем делать, когда израсходуем недра.

Тогда придется — хотим мы этого или нет — встать на единственно правильный путь — путь коренных преобразований нашей экономики, нашей социально-политической жизни, ибо без изменения последней невозможны изменения в экономике.

Но нельзя доводить принцип частной инициативы, частной собственности до крайности. Полное разъединение людей. Духовное обнищание. Помешательство на копейке. А раз бездуховность — секс... Превращение человека в свою противоположность. Надругательство над человеком. Все коммерция. Все бизнес. Нет литературы. Искусства. Кино. и т. д.»

Приходится только поражаться провидческому дару писателя, опережающему характеру его мышления. Эти дневниковые записи проясняют многие факты творческой биографии писателя: и то, что он на каком-то этапе решил остановиться на трилогии (первых трёх романах), дав ей название «Пряслины» и получив за нее Государственную премию СССР, необходимым условием которой была завершенность произведения; и то, что он все же через какое-то время решил писать четвертый роман цикла «Дом» о современности, опустив двад-

цать лет из жизни героев; и то, что он летом 1974 г., в течение месяца, с местными умельцами перестроил купленную нежилую избу и стал жить каждое лето в Верколе, изучая жизнь земляков (см. об этом: *Крутикова-Абрамова Л.В.* Дом в Верколе. Л., 1988). «Мне просто необходимо хотя бы раз в год бывать в родной деревне», — говорил писатель.

Перед ним стояла труднейшая из задач — провести собственное исследование истории советской деревни в контексте самой жизни. По этому пути шла и военная проза, когда архивы были закрыты, а общепризнанная версия событий не выдерживала никакой критики. Ф.Абрамов к этому времени был не только известным писателем, но и ученым, человеком с развитым аналитическим мышлением. Его давно не удовлетворяла официальная интерпретация крестьянской истории, он искал свои пути познания.

«...Раньше на Руси думали, гадали, откуда, как пошла Русь, что в ней сильного, что в ней слабого, а сейчас все Маркс и Маркс и плевать на наши истоки, на наши национальные основы и корни», — возмущался он в одном из писем 30/III-1978 г. Опытным взглядом художника он видел крупные просчеты большевистской власти, о чем свидетельствуют такие записи Ф.Абрамова, члена КПСС с 1945 г.:

«Жизнь прожить с кляпом во рту — да что может быть хуже» (30.III.1978),

«... самый главный вывод из трехдневной поездки на Ярославщину: Русь не пропала. Русь уцелела от советской татарщины» (19.VI.1979),

«Довольно, хватит крови на Руси. Довольно заниматься самоистреблением. Иван Грозный, смута, Петр Первый... гражданская война... Коллективизация, 1973 год. Да вся история наша — сплошное самоистребление» (26.X.1975).

Социально-философский роман «Дом» — книга итогов и книга вопросов, в которой до предела обнажены противоречия современной писателю крестьянской жизни. Пекашино, утратившее после войны патриархальные основы, не обрело иных основ, что символично изображено в смерти носительницы патриархальных начал Лизы Прясиной от упавшего с крыши дома коня-охлупня.

Все перевернулось в крестьянской жизни: в страду, когда зерно сыплется, — празднуют; деньги получают в том числе северные, сытно живут, а работают плохо, никого не беспокоит, что совхоз живет на дотации (планово-убыточное предприятие). Управляющий отделением совхоза Антон Таборский радуется, что на полях ничего не уродилось: убирать не надо.

Дом — ключевое слово в романе, в которое вкладываются различные, порою противоположные смыслы. «Вся Пинега помешалась сегодня на домах», — констатирует блудный сын Пекашина Егорша Ставров, приехавший в родную деревню после двадцатилетнего отсутствия. Гордится своим ухоженным домом и Михаил Пряслин. Пекашинцы всю свою энергию повернули на личное обустройство, на совхозной работе отбывают положенное количество часов, но к ней равнодушны: народ больше не хочет работать на износ. «Полное омешивание деревни, страны. И это все под видом социализма, — констатирует Ф. Абрамов в дневниковых записях 1982 г. — Крестьяне утрачивают интерес к общенародному делу — большому Дому и при этом разрушают свой мир духовный». «Главный-то дом человек у себя в душе строит...», — напоминает Евсей Мошкин, современный вариант Платона Каратаева. А с этим и вовсе дело обстоит плохо. Деревня раскрестьянивается, утрачивает коллективные нравственные начала, рост материального благосостояния не сопровождается «прирастанием души».

Семья Пряслиных, которая цементировала крестьянскую жизнь, в романе «Дом» утрачивает свою роль. Четверо из шестерых пряслинских детей по разным причинам уехали в город. Лиза умирает. В Пекашино остается Михаил с семьей, но и тот оказывается не у дел. Народ, отвыкший от работы, не рвется в его бригаду, да и с бригадиров его сняли за отказ выращивать «королеву полей». Новый управляющий отделением совхоза может предложить Михаилу только работу конюха. Почему же первому мужику военной деревни, «великому труднику» Михаилу в 70-е годы уготована эта роль? Почему писатель связывает надежду на возрождение деревни с педантичным «железным мальчишкой», управляющим Виктором Нетесовым, а не с Пряслиным? Часть вины за сложившееся положение дел писатель возлагает и на самого героя.

В образе Пряслина писатель реализовал свой принцип изображения народа, отличный, к примеру, от взглядов его друга В. Белова: «Василий Белов. Умиленно-сострадательное отношение к народу. Народ не виноват? Его надо пожалеть. Он жертва. Нет. Жертва, но каждый отвечает за себя. Здесь наше расхождение». Но еще резче обозначил писатель свои расхождения с другими братьями-славянами, которые на колени падают перед народом, «каждую мерзость готовы оправдать, а я — со счетом к народу. Я считаю, что в наших мерзостях немалая заслуга и нашего великого народа. И поэтому я всю жизнь кричу: встань на ноги! Оглянись кругом. Не давай всякой сволочи ездить на себе».

До последних дней жизни мысль о народе, России и ее судьбе не давала покоя писателю. Опубликовав свой роман «Дом», он летом 1979 г. предпринимает еще один отчаянный шаг, чтобы «разбудить» деревню, в данном случае, свою родную Верколу. Он публикует в местной и центральной печати знаменитое письмо землякам «Чем живем-кормимся?», которое — увы! — ничего не изменило в их жизни. Писатель с горечью констатирует, что «пассивность и равнодушие стали национальным бедствием, угрозой существованию страны»; «все призывы к народу бесполезны. На Руси все должно начинаться сверху. Петр нужен современной России. А где его взять?»

Романы и повести Ф. Абрамова, его темпераментная публицистика, его дневниковые записи, письма говорят о том, как сложен художественный поиск путей развития общества. Погружаясь в глубины современной народной жизни, писатель одновременно проводил и ретроспективное исследование, чтобы все выводы и обобщения сверить с историей. Он задумал «Чистую книгу»¹, в которой намеревался рассказать о гражданской войне на Пинеге, о предреволюционной жизни северной деревни. Он успел повидаться со всеми оставшимися в живых участниками этих событий, собрал большой материал и даже успел написать первую главу. Часть этих разысканий он использовал в романе «Дом» в ретроспективной главе «Житие Евдокии-Великомученицы». Композиционно это автономное повествование о прошлом семьи Дунаевых, об их участии в гражданской войне, строительстве новой жизни в 1920—1930-е годы. Ф.Абрамов называл «Житие» романом в романе, «духовным центром романа».

Калина Иванович и Евдокия Дунаевы — два крайних полюса многогранного русского национального характера: мечтатель, скиталец, идеалист, романтик и трезвый, земной человек, укорененный в быту. Соответственно в этом повествовании выделяются две интонации — героико-романтическая и приземленно реалистическая:

— Да, я за свой дом не держался, — сказал Калина Иванович. — Мне вся страна домом была.

— Слыхали, слыхали? Вся страна ему домом... А живешь-то ты где? Где спишь, ночуешь, от дождя, от снега укрываешься? Во всей стране? — тут же срезает Евдокия... Тебя не разоблачать да за ноги не держать — с голоду подохнешь. Ты ведь как журавей: все в небе, все в небе. На землю-то спускаешься исть да пить, да навоз сбросить.

¹ Крутикова-Абрамова Л.В. издала имевшиеся в архиве писателя материалы к ней: Федор Абрамов. Чистая книга. Неоконченный роман. СПб., 2000.

Преодолевая существующую в литературе традицию, Абрамов не идеализирует комиссара гражданской войны, снимает с него позолоту. Всякое бывало в жизни Калены Ивановича: со шлюхой буржуазной знался, сапоги и галифе пропил, орден терял. Но рядом с этим была жажда идеала, работа на больших стройках, ссылка в места не столь отдаленные, ответственность за свою эпоху. И это романтическое начало побеждает в романе: похоронив мужа, «Евдокия за три дня стала старухой — вот что значит из человека вынуть душу».

По мнению писателя, старики Дунаевы «своеобразный русский вариант Дон Кихота и Санча в юбке», «скучно без этих Дон Кихотов на свете». Побывав в Америке, писатель приходит к выводу, что этой стране недостает «русского идеализма, русского порыва к горным вершинам духа человеческого». В письме к американской корреспондентке (З.Х. 1979) он пишет: «У С. (имеется в виду, видимо, Солженицын — *Авт.*) — все деготь, сплошная ночь, а ведь в действительности — то были великие порывы, была русская вселенская мечтательность, был святой идеализм».

Усилия писателя в романе «Дом» и во всей тетралогии в целом направлены к тому, «чтобы хоть как-то разобраться в русской истории, и ее немыслимых закрутах и завихрениях». При сопоставлении текстов романов и дневниковых записей можно увидеть, что писатель порою бывает противоречив, что он не ищет однозначных решений, что процесс познания продолжается, а его своеобразным итогом могла стать «Чистая книга», замысел которой писатель не успел реализовать.

В одном из последних интервью Абрамов сожалел: «Половина моей жизни отдана повестям и рассказам, которые писались и в одно время с романами, и уже после них. Но критики нередко смотрят на них как на нечто второстепенное».

Средние и малые прозаические жанры действительно весомая часть его творческого наследия. Повести «Деревянные кони» (1969), «Пелагея» (1967—1969), «Алька» (1971) воспринимаются как малая трилогия, объединенная интересом к тем типам деревенских женщин разных поколений, которые выражают сущностные черты своего времени. Василиса Милентьевна из «Деревянных коней» — «великая в своих деяниях старая крестьянка из северной лесной глухомани», которая обучила земледелию деревню Пижму, куда ее в шестнадцать лет выдали замуж. Это характер идеальный, аккумулирующий лучшие нравственные качества дореволюционной патриархальной деревни. Противоречивый характер Пелагеи из одноименной повести сформирован сложным военным и послевоенным временем. Основой нравственности абрамовских героинь является редкое трудолюбие. Пелагея — великий труженик, «поэт работы». Каждый день дере-

венская пекариха Пелагея преодолевает полутораверстовый путь от деревни до пекарни, но жизнь разрушает ее характер, воспитывает расчетливость, жесткость, склонность к компромиссу. Автор убедительно показывает, как приходит к печальному жизненному итогу незаурядная человеческая личность. Пелагея — характер драматический.

Героиня повести «Алька» — дочь Пелагеи. Это тип человека — знаковый для деревни 60—70-х годов. Социолог В. Переведенцев определил его как маргинальный, оказавшийся на стыке между городом и деревней. Она унаследовала сильный характер матери, решительность, трудолюбие, а ее метания в поисках иной жизни, по словам писателя, своеобразная реакция на аскетизм жизни старшего поколения.

Столь же знаковым является образ Гехи-маза в повести «Мамониха» (1980), некоронованного короля заброшенной, неперспективной деревни, являющегося в ней единственным реальным хозяином. Это первый в нашей литературе прообраз нового русского.

Повести Ф. Абрамова по уровню художественного мастерства не уступают его романам, каждая из них открывает новый характер, не известный ранее литературе. Рассказы Абрамова эпичны, на них лежит печать художественного мира писателя, тяготеющего к большим прозаическим формам. Чаще всего в них присутствует повествователь, образ которого во второй половине 1970-х годов все чаще приближается к автору по роду занятий и мировоззрению и стремится к самовыражению.

В рассказах писатель исследует самоценность русского народного характера, отсюда и тяготение его к образам представителей старшего поколения, к старикам и старухам («Михей и Ирinya», 1974, «Последний старик деревни», 1980, «Сказание о великом коммунаре», 1979, «В Питер за сарафаном», 1961, «Старухи», 1969 и др.).

Многообразны жанровые разновидности абрамовского рассказа: житие («Из колена Аввакумова», 1978, «Франтик», 1972—1981), сказка («Жила-была семужка», 1962), циклы рассказов-миниатюр «Были-небыли» и «Трава-мурава» (1955—1964), проблемный рассказ («Дела российские», 1963—1964) и др. В рассказах писатель демонстрирует портретное мастерство, умело использует прием перекрестных оценок при изображении персонажей, несобственно-прямую речь как средство психологического анализа, ему свойственно серьезное отношение к слову. В своих книгах он ориентируется на звучащую народную речь.

Ф. Абрамов — признанный публицист, критик, оратор. Писателю принадлежит лишь одна пьеса «Один бог для всех» (1962), но проза

его широко инсценировалась в 1970-е годы. Оставили, например, заметный след в театральной жизни спектакли по его романам «Дом», «Братья и сестры» режиссера Л. Додина в Малом драматическом театре Санкт-Петербурга (премия «Триумф» 1992 г.), «Деревянные кони» на Таганке, над инсценировкой которых, как говорил сам Абрамов, они «потели вдвоем с Любимовым».

В ряду деревенских писателей Ф. Абрамов выделяется интересом к социальному миру деревни. «Я всегда стремился и стремлюсь увидеть в живом и конкретном человеке явные и скрытые приметы времени, эпохи», — говорил он. Поэтому традиционный упрек критики в идеализации прошлой, патриархальной деревни, предъявляемый деревенским писателям, к Абрамову не относится. Он мастер остро социальной прозы, оставаясь при этом бытописателем в лучшем смысле этого слова: «Я поднял волновавший меня вопрос: как и кого изображать. Все гоняются за героем на окраине, в особых героических условиях, где романтика. А по моему, главное — наш повседневный муравейник».

Василий Макарович Шукшин (1929—1974)

«...В лице Шукшина мы встречаемся с уникальным явлением нашего искусства, когда в одном человеке сочетаются — причем совершенно гармонически, естественно и просто — выдающиеся дарования прозаика, режиссера и актера», — говорил С.П. Залыгин, участвуя в коллективном обсуждении киноповести и фильма «Калина красная», предпринятом журналом «Вопросы литературы» (1974, № 7).

Более того, эти три его Музы не существовали порознь, автономно, они действовали, образуя *целостный* художественный мир: прозаик Шукшин не состоялся бы без режиссера и актера Шукшина и наоборот. Не случайно в литературу и кинематограф Шукшин входит одновременно: в 1958 г. он сыграл первую свою роль в фильме Марлена Хуциева «Два Федора» и напечатал свой первый рассказ «Двое в телеге» в журнале «Смена». Примечательно и то, что шукшинское триединство (сценарист-режиссер-актер) обозначилось уже в первом его дипломном кинофильме «Из Лебяжьего сообщают» (1960).

В. Шукшин — убежденный сторонник авторского кинематографа. За недолгую пятнадцатилетнюю жизнь в искусстве он создал шесть кинолент, сделанных им самим на основе собственных повестей и рассказов, причем киногерои Шукшина, если не близнецы, то самые ближайшие родственники героев его прозы. В двух своих кино-

фильмах («Печки-лавочки», 1972, «Калина красная», 1974) Шукшин вместе с женой актрисой Лидией Федосеевой-Шукшиной исполнили главные роли. Он создает также запоминающийся образ Лопухина в кинофильме С. Бондарчука «Они сражались за Родину», на съемках которого умирает от острой сердечной недостаточности, едва успев завершить роль. В. Шукшин получает Государственную премию СССР за кинематографическое воплощение образа директора комбината Черных в кинофильме С. Герасимова «У озера», а за свои собственные картины — Ленинскую премию посмертно в 1976 г.

Проза В. Шукшина сценична, велика в ней роль драматизированных сцен, диалогов (рассказы «Сапожки», «Бессовестные» и др.), героев, склонных к лицедейству (Глеб Капустин в рассказе «Срезал», Бронька Пупков в «Миль пардон, мадам!» и др.), отсюда большой интерес театров в 70-е годы к инсценированию произведений писателя. Первый спектакль «Характеры» по рассказам Шукшина осуществил в театре имени В. Маяковского в 1973 г. режиссер А.А. Гончаров, спектакль «Беседы при ясной луне» был поставлен в Малом театре, «А поутру они проснулись» — в «Современнике». Роман «Я пришел дать вам волю...» инсценирован М. Ульяновым в театре имени Евгения Вахтангова. По повести для театра «Энергичные люди» в Ленинградском Академическом Большом драматическом театре Г. Товстоногов создал остросатирический гротеск с использованием голоса писателя, записанного на пленку, а режиссер театра имени В. Маяковского А. Гончаров сохранил предложенную автором жанровую форму спектакля.

В. Шукшин с большой самоотдачей, не щадя своих сил, работал в последние годы, мечтая еще потрудиться и для театра; но он понимал при этом, что физические возможности человека не беспредельны, что нужно как-то ограничить свои творческие устремления. «Большое напряжение отражается и на качестве моей работы — и в кино, и в литературе. Возможно, это только у меня так сложилась судьба, судьба человека, распятого между режиссурой, актерством, сценариями, драматургией и литературой. Потому-то и решил твердо: из всех муз, в которые влюблен, избираю лишь одну — литературу. Покину Москву — и вернусь в свой родной край — в Сростки. Там, в Сростках, буду жить и работать», — говорил писатель болгарину Спасу Попову летом 1974 г., незадолго до смерти, на съемочной площадке кинофильма «Они сражались за родину», куда журналист приехал специально, чтобы взять у писателя интервью, оказавшееся последним в его жизни.

На такое решение Шукшина подтолкнул Михаил Шолохов, с которым актерская группа, создававшая фильм по его роману «Они сра-

жались за родину», неоднократно встречалась. «Для меня Шолохов — олицетворение летописца... Шолохов все во мне перевернул. Он внушил — нет, не словами, а собственным примером, своим присутствием и в Вешенской, и в большой литературе, — что если займусь всерьез литературой, то должен буду проститься с кино... Она требует большого спокойствия и сосредоточенности, изучения и глубокого знания жизни, мира, в котором живем», — продолжал писатель. Он отдавал себе отчет в том, что его крестьянская Муза питается соками родной земли, что вне народной среды она обеднеет, зачахнет.

Писатель С. Залыгин, а вслед за ним критик Л. Аннинский справедливо отмечали, что творческие периоды у Шукшина размыты, не акцентированы. Но эта невыявленность этапов вовсе не означает, что они не проявились бы на его пути в будущем, не случись эта неожиданная, ранняя смерть. Посмертная публикация повести «До третьих петухов» во всяком случае свидетельствует о большом, еще не раскрытом творческом потенциале и возможных путях преодоления собственной стилистики.

О творчестве В. Шукшина написано много книг и диссертаций. Автор новейшего исследования В. Сигов¹ проблему, обозначенную в названии его книги, считает центральной для писателя, позволяющей выявить важнейшие идейно-содержательные категории прозы Шукшина и в первую очередь внутринациональные противоречия (раскол) и их проявления в жизни людей.

«Я родом из деревни, крестьянин потомственный, традиционный», — говорил Шукшин. — «...Я запомнил образ жизни русского крестьянства, нравственный уклад этой жизни... Нигде больше не видел такой ясной, простой, законченной целесообразности, как в жилище деда — крестьянина, таких естественных, правдивых, добрых, в сущности, отношений между людьми там».

Понятно, что главная тема творчества писателя — крестьянство, и главные герои — крестьяне. «Душевная открытость есть и в городе, но рядом с землей она просто заметнее. Ведь в деревне весь человек на виду. Вот почему все мои герои живут в деревне», — подчеркивал Шукшин. Эта душевная открытость наиболее полно отразилась в образе чудика (рассказ «Чудик», 1967), типовые разновидности которого критика 60-х годов считала основными в рассказах Шукшина. Действительно чудик, странный человек, занимает значительное место в его прозе, но мир героев писателя не исчерпывается этим характером,

¹ Сигов В. Русская идея В.М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999.

типология шукшинских героев многообразна и неожиданна, особенно в произведениях 70-х годов, когда усиливается внимание Шукшина к драматическим сторонам жизни крестьянства.

Этим вопросам посвящены рассказы и произведения более крупных жанровых форм: роман «Я пришел дать вам волю» (1971), киноповесть «Калина красная» (1973), сказка про Ивана Дурака «До третьих петухов» (1974). Обращает на себя внимание, что и в первом, далеко не совершенном романе «Любавины» (1965) раскол, острота противоречий внутри крестьянского мира алтайской деревни Баклань в 20-е годы, после гражданской войны, когда советская власть утверждала новые принципы и формы жизни на селе, раскрыты выразительно, но не всесторонне, на уровне сознания того времени. «Мне хотелось рассказать об одной крепкой сибирской семье, которая силой напластования частнособственнических инстинктов была вовлечена в прямую и открытую борьбу с новым предложением организовать жизнь иначе. И она погибла. Семья Любавиных. Вся. Иначе не могло быть. За мальчиком, который победил их, пролетарским посланцем, стоял класс, более культурный, думающий (разрядка наша — *Авт.*), взваливший на свои плечи заботу о судьбе страны», — так предполагал писатель в 1965 г. В 1970-е годы он уже иначе оценивал роль крестьянства в истории России, которое также приобщилось к думающему классу, если вспомнить «мужицкого апостола» Матвея Иванова, по сути советника Разина в романе «Я пришел дать вам волю», несмотря на то, что это фигура в какой-то степени условная.

Текст романа «Любавины» свидетельствует о том, что уже тогда, в середине 60-х годов, Шукшину было тесно в рамках общепринятой идеологии: в романе изображены колоритные крестьянские типы, и что особенно важно, система мотивов их поведения выходит за рамки классовых отношений, на их выбор влияют также психологические, нравственные и «романные» факторы. Об умении писателя проникать в глубинные трагические пласты крестьянской судьбы уже на первом этапе творчества свидетельствуют его планы относительно дальнейшей судьбы Егора Любавина, младшего из четверых сыновей главы зажиточного любавинского рода Емельяна Спиридоновича:

«Думаю года через 2 приступить к написанию второй части романа «Любавины», в которой хочу рассказать о трагической судьбе главного героя — Егора Любавина, моего земляка-алтайца. Главная мысль романа — куда может завести судьба сильного и волевого мужика, изгнанного из общества, в которое ему нет возврата. Егор Любавин оказывается в стане врагов — остатков армии барона Унгерна, которая осела в приграничных областях Алтая, где существовала почти до

начала 30-х годов. Он оказывается среди тех, кто душой предан своей русской земле и не может уйти за кордон, а вернуться нельзя — ждет суровая расплата народа. Вот эта-то трагедия русского человека, оказавшегося на рубеже двух разных эпох, и ляжет в основу будущего романа» (газета «Молодежь Алтая», 1 января 1967 г.).

Но эту книгу он написал не так, как задумывал, видимо, в конце 60-х годов, и спрятал в стол, возможно, рассчитывая на дальнейшую работу с ней. Рукопись в архиве отдифференцировали не сразу, поэтому она была опубликована позже («Дружба народов», 1987, №№ 3, 4). Вот как характеризуют эту рукопись комментаторы первого, полного шеститомного собрания сочинений писателя, изданного в начале 1990-х годов: «Шукшин так и не решился довести судьбу Любавиных до тридцатых годов, он «прыгнул через эпоху» и описал следующее поколение своих героев, найдя их в алтайском селе 50-х годов. Было ли такое решение результатом внутренних трудностей в понимании событий 30-х годов или следствием жгучего желания понять современного героя — вопрос весьма сложный».

Есть еще одно убедительное объяснение такого творческого поворота — художественное решение этой проблемы в «Тихом Доне» (судьба Григория Мелехова) и нежелание повторяться. Шукшин обращается к фигуре, не менее интересной, трагической, которая была знакома ему с детства по народным преданиям, — образу Степана Разина. «В «Степане Разине» меня ведет та же тема, которая началась давно и сразу, — российское крестьянство, его судьбы... Как только захочешь всерьез понять процессы, происходящие в русском крестьянстве, так сразу появляется непреодолимое желание посмотреть на них оттуда, издалека... Движение Разина — не «понизовая вольница», это крестьянское движение, крестьянским соком питавшееся, крестьянскими головами и крестьянской кровью оплаченное», — говорил Шукшин. Писателя не смутило и то, что к этому времени о Степане Разине уже были написаны два исторических романа: «Разин Степан» (1925—1927) А. Чапыгина и «Степан Разин» (1951) С. Злобина. М. Горький в 20-е годы, как известно, создал сценарий о Разине. Сам Шукшин еще в 1960 г. в журнал «Октябрь» принес рассказ «Степан Разин», который, правда не был опубликован.

К 300-летию крестьянской войны под руководством Степана Разина (1670—1671) Академия наук подготовила трехтомник документов о Разине, а в середине 60-х годов появился ряд работ историков¹.

¹ Степанов И. Крестьянская война в России в 1670—1677 гг. Восстание Степана Разина. Л., 1966. Т. 1; Маньков А. Записки иностранцев о восстании Степана Разина. Л., 1968 и др.

Изданием киноромана «Я пришел дать вам волю» (1971) писатель по-своему отметил юбилей казачьей вольницы и предполагал по роману создать двухсерийный кинофильм, который должен был быть итоговым в его кинематографической деятельности. Существование кинофильма И. Правова и О. Преображенской «Степан Разин» его не остановило. У Шукшина были собственные представления о праве художника на выбор темы: «Я высоко ценю прежние произведения о Разине, особенно роман Чапыгина. Хорошо их знаю и не сразу отважился на собственный сценарий и роман... Успокаивает и утверждает меня в моем праве вот что: пока народ будет помнить и любить Разина, художники будут снова к нему возвращаться, и каждый по-своему будет решать эту необъятную тему. Осмысление этого сложного человека, его дела давно началось и на нас не кончится. Но есть один художник, который создал образ вождя восстания и которого нам никогда никому не перепрыгнуть — это народ».

Свой взгляд на личность руководителя крестьянского восстания, концепцию его характера писатель сформулировал так: «С высоты трехсот лет фигура Разина гораздо сложнее, объемнее, противоречивее. В своем неудержимом стремлении к свободе Разин абсолютно современен, созвучен нашим дням. При всем том он остается человеком своего века. И не хочется сглаживать, вытаскивать его оттуда в наше время».

В отличие от А. Чапыгина и С. Злобина Шукшин отказывается от принципа раскрытия образа великого бунтаря в процессе становления, развития его личности, он исследует характер зрелого, сорокалетнего человека. А. Чапыгин и С. Злобин, много сделавшие в свое время, когда не были еще найдены и систематизированы исторические документы, для осмысления характера великого бунтаря и вписавшие его в историю русского освободительного движения, естественно, несколько приподняли его над действительностью, отмечая в Разине свободолюбие, врожденный ум, бесстрашие, полководческий дар, бескорыстие и простоту, умение переживать чужую боль, как свою. Шукшин акцентирует внимание на глубоких противоречиях его личности. Любя людей и поставив своей целью освободить не так давно, в 1649 г., закрепощенного человека, Степан может убить гонца, принесшего дурную весть; выстрелить в своего ближайшего советника Матвея Иванова и при этом пробить икону. Писатель не преуменьшает, не затушевывает необузданность и жестокость Разина, его взрывной характер, самоудрство, пьянство.

Отличительная особенность шукшинского романа состоит в том, что на казачью вольницу писатель смотрит через призму крестьянских проблем, выразителем которых является Матвей Иванов, в прошлом

беглый крестьянин. Писатель ведет не экстенсивное, а интенсивное исследование исторического характера: он берет Степана Разина крупным планом на небольшом временном промежутке, усиливает мотивировку поведения казачьего вожака. Причины поражения восстания и гибели Разина писатель видит не только в стихийности, политической незрелости, в том, что здесь имело место опережение людьми исторических обстоятельств, все это было у других романистов и исследователей, обращавшихся к образу бунтаря! Шукшин видит и личные причины разинских неудач. Это неумение преодолеть в себе гулево начало, например, когда он порубил иконы в соборе и дал митрополиту против себя оружие, позволяющее тому переташить на свою сторону богомольный народ.

И самое главное в Разине, по мнению Шукшина, недооценка атаманом роли крестьянства, который рассуждает в романе так: «Мужики это камень на шею. Когда-нибудь он утянет на дно». Подобное отношение к мужику было и у М. Горького. А в это время в войске Разина воевало множество крестьян, о чем говорится в тексте романа: «Приходили новые и новые тысячи крестьян. Поднялась мордва, чуваша... Теперь уж 30000 шло под знаменами Степана Разина. Полыхала вся средняя Волга». Казак Разин хочет, но не может преодолеть в себе десятилетиями воспитанное презрение к мужику. И даже когда Матвей советует казакам «вперед попов и бояр рассказать мужику», что делают они божье дело и богом посланы освободить их от бояр, Разин комментирует это так: «...все, что тут счас сказал Матвей, — это истинная правда... мне только обидно, казаки-атаманцы, что мужицкая голова оказалась умней Ваших». И сколько мужицкий заступник Матвей ни убеждает Разина в том, что мужик пойдет за ним до конца и не бросит, и сколько после неудач под Симбирском Матвей ни уговаривает раненого Степана возвращаться на Волгу, где мужики поднялись, тот упрямо повторяет: «Нет войска без казаков! Иди сам воюй с мужиками одними». По его мнению, необученные мужики воюют плохо, из-за них не взяли Симбирск. В критический момент атаман предал крестьян, спасал свои струги и казаков. Ларька Тимофеев, сподвижник Разина, убивает Матвея, чтобы не мучил душу атаману. Разин у Шукшина сдается сам, сам идет на смерть, никакие обстоятельства к этому не вели. Этим автор подчеркивает величие духа героя и его право на вечную жизнь в памяти народной.

И еще один важный мотив в поведении Степана Разина отмечен писателем — это его внутренняя неуверенность: «Душа болела... Очень болела душа... он догадывался: дело, которое он взгромоздил на крови, часто невинной, дело — только отвернешься — рушится. Рассыпается прахом. Ничего прочного за спиной». Многие герои рас-

сказов Шукшина произносят фразу «болит душа», что сближает их с образом народного заступника. Как видим, Шукшин в своем историческом романе использует полимотивный принцип создания характера, который позволяет писателю представить его во всей полноте.

«Я пришел дать вам волю» выделяется в ряду исторических романов новизной концепции характера Степана Разина и исторических обстоятельств, роль которых в истории государства писатель оценивал достаточно высоко. «...Но бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь покачнул все-таки Алексей Михайлович, а свалил ее, кажется, Стенька Разин и потом, совсем — Петр Великий», — говорится в тексте романа. Глубокое научно-художественное исследование личности Степана Разина и Крестьянского восстания в целом (а писатель проделал здесь огромную работу и стал одним из компетентных знатоков разинской эпохи) обогатило Шукшина и позволило ему в дальнейшем, опираясь на глубокую историческую и культурную ретроспективу, создавать неповторимые, убедительные характеры современников. Первым в этом ряду стоит Егор Прокудин, герой киноповести «Калина красная», с которым связана важнейшая для «деревенской» прозы многогранная проблема раскрестьянивания деревни, одной из сторон ее является массовый уход крестьян в города, спровоцированный трудными условиями существования на селе в 30—50-е годы.

В беседе с корреспондентом газеты «Унита» (1974) В. Шукшин обосновал сверхзадачу, которую он ставил перед собой в процессе создания кинофильма по киноповести «Калина красная»: «Но меня меньше всего, как это ни странно, интересует уголовная история. Больше интересует меня история крестьянина. Крестьянина, который вышел из деревни... Я так полагаю: поначалу я отваживался удерживать крестьянина в деревне, отваживался писать на эту тему статьи, призывать его. Но потом я понял несостоятельность этого дела... Если его жизнь так поведет, он уйдет, не слушая моих статей, не принимая их во внимание... Отсюда переосмысление: ладно, если ты уходишь — то уходи, но не надо терять себя, как человека, личность, характер... Мог быть и не такой обостренный случай. Но произошла нравственная гибель человека... В деревне, наверное, оставаясь там, где он родился, он был бы, наверное, хороший человек. Но так случилось, что он ушел от корней, ушел от истоков, ушел от матери... И, таким образом, уйдя — предал. Предал! Вольно или невольно, но случилось предательство, за которое он должен поплатиться...»

Фильм «Калина красная» создан и в целях «пропагандистских» прежде всего и для тех деревенских жителей, которые ушли в город, писатель советует им: «...будьте осторожны, ...точнее распознавайте настоящих людей, не ошибайтесь... меньше ошибайтесь, реже оши-

байтесь; не берите на веру, так сказать, того ультрасовременного человека, окончившего много-много вузов, не полагайтесь, что это самая величайшая ценность... Ищите глубже, как вы умеете, по-крестьянски... И тогда в общем, не будет большой беды, что вы ушли из деревни, стали городскими жителями».

По киноповести «Калина красная» В. Шукшин снял лучший свой фильм, получивший всенародное признание. В повести и фильме речь идет о судьбе крестьянского парня, который в трудное для деревни время, видимо, в период коллективизации, вынужден был уйти в город. Первый, кто на вокзале обратил внимание на несчастного горемыку, был вор по прозвищу Губошлеп. Это и предопределило дальнейшую судьбу Егора Прокудина, так звали молодого крестьянина. Автор повести исследует характер Прокудина в тот момент, когда он, отбыв пятилетний срок наказания за воровство, стоит на распутье, у него нет еще четко определившегося решения: шутя он говорит, правда, не всем, что займется сельскохозяйственным трудом и женится на Любе Байкаловой, девушке из сибирской деревни, с которой переписывался, находясь в заключении. Естественно, что сразу же после освобождения он оказывается у своих, в воровской «малине», и только стечение обстоятельств приводит его в деревню, к Любе. Автор проявляет высокое мастерство, показывая, как постепенно Люба и ее семья завоевывают душу Егора. Перед писателем стояла невероятно трудная задача психологически мотивировать разрыв Егора с «малиной» и возвращение его в деревенский мир.

Шукшин исходил из убеждения, «что доброе в человеке никогда не погибает до конца». Если внимательно перечитать сцену первой встречи Егора с «малиной» после пятилетнего пребывания в Магаданской тюрьме, то станет ясным, что возможность для воскрешения писатель оставляет каждому. И Люсьене («Много она вкладывала в пляску...»). «Вроде вколачивала каблучками в гроб свою калеку-жизнь, а сама, как птица, била крыльями — чтоб отлететь»), и даже безнадежному, на наш взгляд, Губошлепу, как нож, собранному, с глазами, постоянно горевшими злобой. Когда из-за провала налета на ларек, «малина» в срочном порядке разбежалась «веером», Губошлеп, прощаясь, извиняется перед Егором за жестокий свой выпад против прокудинской жалобы («но душа-то, душа-то... Плачет»): «Отдохни где-нибудь... Отдохни, дружок... А меня прости за... сегодняшнее. Но... Горе ты мое, Горе, ты же мне тоже на болячку жмешь, только не замечаешь». Горе — воровская кличка Егора Прокудина.

«Калина красная» — повесть о преступлении, наказании и покаянии. Егор Прокудин, нарушивший нравственный закон (предал мать, обворовывал людей), смертью искупает свою вину. Егора уби-

вает Губошлеп, но это чистая условность, если вдуматься в авторский комментарий финала: «... когда он увидел мать, то в эту минуту понял: не найти ему в жизни этого праздника — покоя, как теперь не замолить свой грех перед матерью — вечно будет убивать совесть... Скажу еще более странное: полагаю, что он своей смерти искал сам. У меня просто не хватило смелости сделать это недвусмысленно, я оставлял за собой право на нелепый случай, на злую мстительность отпетых людей... Объяснять тут нечего: дальше — в силу собственных законов данной конкретной души — жизнь теряет смысл».

«Калина красная» — повесть и о сострадании, о русской женщине, чья любовь бескорытна и исцеляюща, о простых людях, готовых протянуть руку помощи человеку в беде.

В 70-е годы В. Шукшин активно работает в жанре повести. Помимо киноповести «Калина красная» (1973) он создает сатирическую повесть для театра «Энергичные люди» (1973), повесть-сказку «Точка зрения» (1974), повесть для театра «А поутру они проснулись» и сказку про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума «До третьих петухов» (1974).

Исследователи справедливо видят общее между сказкой «До третьих петухов» В. Шукшина и романом «Бесы» Ф. Достоевского, хотя прямых ассоциаций в тексте нет. Известно особое отношение Шукшина к Достоевскому в ряду его литературных предпочтений. Главными искусителями, антагонистами Ивана, олицетворяющего отдельные стороны народного характера, являются черти (бесы) как совокупное зло, разрушающее жизненные основы. По словам В. Сигова, черти Шукшина, как и бесы Достоевского, «высосут всего мужика», попадись он им в лапы да еще и поиздеваются над простаком: «Камаринскую! — велел изящный черт. — Пошехонские страдания».

Иван-дурак, Илья Муромец, Атаман — воплощают разные стороны русского народного характера: Илья Муромец — его силу и терпение, целомудрие и смирение, Атаман — бесшабашность, вольнолюбие, смелость, неумение сдерживать страсти, Иван — доверчивость и неприспособленность к бесовскому времени, с одной стороны, и внутреннюю силу, находчивость, смекалку — с другой. Иван у Шукшина не идеален: он не всемогущ, его можно легко обвести вокруг пальца, поскольку его главная обязанность по жизни не мельтешить, а заниматься серьезным делом, поэтому и совершает он греховный поступок, впуская бесов в монастырь. Писатель осознает, какой духовный урон несет народ в XX в.; художественные аллегории сказки говорят о том, на каком глухом историческом бездорожье сегодня он оказался: «И пошел он, куда глаза глядят... А куда дальше идти, вовсе

не знает... А Иван опять пошел темным лесом... И дороги опять никакой не было, а была маленькая звериная тропка».

Но шукшинская сказка про «Ивана-дурака, как он ходил за тридцать земель набираться ума-разума», не пессимистична. Иван-дурак здесь «вовсе не дурак, а только... бесхитростный... талантливый парень», бесстрашный и сообразительный: вместо искомой справки он получает целую печать и говорит мудрецу: «Я сам теперь буду выдавать справки».

Ради спасения своей жизни он порой терпит унижения, вынужден идти на компромисс, но всякий раз в душе его откладывается горечь, которая в конце концов порождает протест. В ответ на угрозы Змея Горыныча он заявляет: «Вечно кого-то боимся, кого-то опасаемся. Каждая гнида будет из себя... великую тварь строить, а тут обмирай от страха. Не хочю! Хватит! Надоело!»

Иван по сути не боится и чертей и знает им цену и говорит им: «... я мудрее всех вас... глубже, народнее. Я выражаю чаяния, а вы что выражаете? Ни хрена не выражаете! Сороки. Вы пустые, как... Во мне суть есть, а в вас и этого нету... Я вот как осержусь, как возьму дубину!...»

В образе Ивана-дурака таится серьезное обобщение, логически сформулированное писателем еще в 1968 г. в статье «Нравственность есть правда»: «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, также потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот — дурачок».

В архиве Шукшина 125 опубликованных рассказов, но автобиографических среди них немного («Из детских лет Ивана Попова», «Дядя Ермолай», «Рыжий», «Кляуза»...), в которых образ автора-повествователя все же прорисовывается. Но главное для Шукшина не авторское самовыражение в малой прозе, а создание родового портрета крестьянства, который писатель собирает по крупичкам, как в мозаике, от рассказа к рассказу. В герое рассказа «Дядя Ермолай» (1971), пожилом крестьянине, воплощены лучшие черты старшего поколения («...вечный был труженик, добрый, честный человек»). Но был ли в жизни уже ушедших в мир иной крестьян-стариков, в том, как они ее прожили, какой-то большой смысл? «Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе 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?» — так завершает свой философский рассказ писатель, чувствуя великую правоту крестьянского образа жизни.

Рассказ «Сельские жители» начинается по-чеховски, без экспозиций: «А что, мама? Тряхни стариной — приезжай. Москву поглядишь и вообще. Денег на дорогу вышлю. Только добирайся лучше самолетом — это дешевле станет. И пошли сразу телеграмму, чтобы я знал, когда встречать. Главное, не трусь».

Это, как и в чеховском рассказе «Ванька» (1886), письмо в деревню, здесь, как и у Чехова, есть внук, но все действующие лица — из другого времени, а традиция все же чувствуется. Ванька Жуков, не по годам смысленный мальчик, прямой предшественник Шурки, внука бабки Маланьи. Но в рассказе Шукшина акцент сделан не на судьбе внука, который живет не с матерью, а с бабушкой, а на деревенском мире, старухе Маланье. Шукшина, как и всю деревенскую прозу, особливо волнуют старики — носители исторической памяти, выразители русского национального характера. Бабка Маланья привыкла главные свои проблемы решать на миру с людьми, с ними она обсуждает, ехать или не ехать в Москву. Она часть деревенского коллективного мира, правда, не успевающего за новым просвещением, о чем рассказывается с доброй усмешкой.

В крестьянском мире писателю интересно все: смысл и основы его существования, нравственные законы, человеческие судьбы, проблемы сиюминутные, как в «Сельских жителях», и вечные, например в рассказе «Как помирал старик». Он умирает так же, как и жил, просто и мудро, обстоятельно выполняя все то, что нужно ему сделать, уходя в мир иной: его беспокоит дальнейшая судьба старухи и детей, то, как будут «долбать» ему могилу при пятидесятиградусном морозе, выстоят ли подзимние посевы («Морозы, а снега в полях мало»). До последнего дыхания он связан с миром живых, остающихся на земле. Шукшин подчеркивает естественность крестьянской жизни даже в часы смерти.

Упорство («Упорный»), пытливость («Микроскоп»), достоинство и умение постоять за себя («Рыжий») — все это есть в людях, живущих на земле, как и несложившиеся судьбы либо по их собственной вине («Билет на второй сеанс»), либо в силу обстоятельств.

Паромщик Филипп Тюрин («Осенью», 1972) смолоду «активничал с колхозниками. Не раскулачивал, правда, но спорил и кричал много — убеждал недоверчивых, волновался». Любил он тогда красавицу Марью Ермилову, Марья тоже его любила. Но не захотел он по ее настоянию венчаться, тогда вся молодежь восстала против церковных браков; а Марья настаивала на своем. «Расстались они с Марьей, Филипп не изменился потом, никогда не жалел и теперь не жалеет, что посылно, как мог участвовал в переустройстве жизни, а Марью жалел. Всю жизнь сердце кровью плакало и болело. Не было

дня, чтобы он не вспомнил Марью... Жена его Фекла Кузовникова, когда обнаружила у Филиппа эту его постоянную печаль, возненавидела Филиппа». Подобная ситуация сложилась и в семье Марьи. Так продолжалось много лет. Но однажды ему пришлось перевозить на пароме мертвую Марью; и он почувствовал острое желание попрощаться с нею во что бы то ни стало. Все это вылилось в безобразную ссору у гроба с мужем покойной. Горько было Филиппу, ощутил он полное свое одиночество и сказал себе окончательно: «...Надо как-нибудь дожить... Да тоже собираться — следом. Ничего теперь не воротить».

Рассказ завершается коротким выразительным осенним пейзажем, подчеркивающим состояние героя: «Ветер заметно поослаб. Небо очистилось, солнце осветило, а холодно было. Голо как-то и холодно. Да и то — осень, с чего теплу-то быть». А в начале рабочего дня, когда на пароме ехала свадьба, Филиппа сопровождал совершенно другой пейзаж: «На реке ветер прохаживал добрый. Стегал и толкался... Канаты гудели. Но хоть выглянуло солнышко, и то хорошо». Мини-картины природы написаны Шукшиным так, что в них переданы не только настроения героя, но и его разговорные интонации.

Есть в рассказе и третий осенний пейзаж, утренний, когда одевшись потеплее, Филипп идет к парому: «Был конец сентября, дуло после дождей, наносило мразь и холод. Под ногами чавкало. Из репродуктора у сельмага звучала физзарядка, ветер трепал обрывки музыки и бодрого московского голоса. Свинячий визг по селу и крик петухов был устойчивей, проницательней».

Три совершенно разных осенних пейзажа понадобились писателю для того, чтобы оттенить название рассказа «Осенью», несущее в себе очень важный психологический смысл — изображение осени человеческой жизни. Паромщик Филипп Тюрин, старый человек, израненный на войне («Его ранило в голову, в наклон работать — плотничать — он больше не мог, он пошел паромщиком») подводит свои жизненные итоги, как и герой рассказа «Билет на второй сеанс». Но какие это разные люди, как по-разному строят они свою жизнь!

Рассказ «Осенью» о глубоко личном, интимном, но здесь, как справедливо подмечает В. Сигов в своей книге «Русская идея В.М. Шукшина», «центральный угол конфликта тоже связан с эпохой коренной ломки традиционного жизненного уклада...» Здесь речь идет о «преломлении социальных процессов в личной жизни людей...» «В этом рассказе изображается ситуация, когда разведенные временем и «идеями» части общества, люди так и не смогли соединиться». Раскол в обществе усугубляет личную драму людей. Причем варианты этой драмы могут быть удивительны и неповторимы. Например рассказ «Выбираю деревню на жительство» (1973).

Шукшин показывает, что в ситуации раскола общества разные люди ведут себя по-разному. Егор Прокудин в «Калине красной» ушел из деревни в годы коллективизации, а семья Любы Байкаловой осталась на земле. С обрядом венчания согласился и муж Марии Ермаковой в рассказе «Осенью» вопреки веянию времени.

Рассказ «Осенью» написан в типичной для Шукшина объективной манере, автор не высказывает прямого отношения к герою, последнего учит сама жизнь. Но в одном месте (цензура ведь существовала!) писатель лексическими средствами обозначает свою позицию, осуждает не только героя, но и преобразовательский слой крестьянской жизни: «...С годами активность Филиппа слабела, а тут его в голову-то шваркнуло — не по силам стало активничать и волноваться». Слово «шваркнуло» с его отрицательным смыслом в ироническом контексте слов «не по силам стало активничать» воспринимается как некое справедливое возмездие неумному человеку, занимавшемуся ненужным делом. Таким же приемом писатель пользуется в рассказе «Бессовестные» (1970).

Рассказы Шукшина драматургичны, в большинстве из них преобладает диалог, сценические эпизоды над описательными, несценическими, это бесспорный результат воздействия на прозу сценического мышления Шукшина — режиссера, которое влияет даже на сюжет. Сюжет в рассказах Шукшина — это хронологически сменяющиеся друг друга сценические эпизоды. Сам писатель боялся законченных сюжетов, которые по его мнению, всегда несут какой-то вывод, мораль, а морализаторства он не терпел.

«Для меня самое главное — показать человеческий характер», — не раз говорил Шукшин. Автор раскрывает сложный, богатый и одновременно драматичный духовный мир человека, живущего на земле, на котором определенным образом сказался серьезный социальный слом крестьянской жизни, произошедший в годы революции, гражданской войны и коллективизации. Шукшин при этом не идеализирует крестьянство, о чем свидетельствуют такие рассказы, как «Крепкий мужик», «Срезал», «Билет на второй сеанс» и др.

Литература 1970-х — начала 1980-х годов

Общая характеристика

Уже в середине 60-х годов «оттепель» пошла на убыль. Это совпало с отстранением Н.С. Хрущева от руководства партией и страной в октябре 1964 г. и приходом к власти Л.И. Брежнева. Однако наиболее заметными вехами завершения данного этапа и начала следующего, весьма продолжительного «застойного» периода стали два события: «Пражская весна», вызвавшая вторжение советских войск в Чехословакию в августе 1968 г., и разгром «Нового мира» в 1969—1970 гг., завершившийся вынужденным уходом А.Т. Твардовского с поста главного редактора.

Внутренняя связь между этими разномасштабными событиями, несомненно сказавшимися на всей общественно-литературной жизни, подтверждается такими характерными штрихами времени, как написанное тогда же стихотворение Е. Евтушенко, начинавшееся словами «Танки идут по Праге, / Танки идут по правде...», а с другой стороны, произнесенная годом позже фраза одного из секретарей Союза писателей: «Прежде чем вводить танки в Чехословакию, надо было ввести их в “Новый мир”».

Вместе с тем движение литературы, которая развивалась в противостоянии «застою», в 70-е годы особенно отчетливо шло по трем линиям: «официальной», «неофициальной» и «зарубежной». При этом по аналогии с обозначением государственного издательства («Госиздат») возникли и получили хождение термины «самиздат» и «тамиздат», а в связи с широчайшим распространением в 60-е годы, а затем и в последующее десятилетие магнитофонных записей авторских песен Булата Окуджавы, Александра Галича, Владимира Высоцкого и произведений рок-поэзии (Борис Гребенщиков и др.) — «магнитиздат».

Следует заметить, что «самиздат» проявлялся не только в перепечатке на машинке, скажем, изданных на Западе сочинений О. Мандельштама с предисловием Г.П. Струве или ксерокопированной книги Галича «Когда я вернусь» (Frankfurt . М., 1981), но и включал оригиналы

нальные издания (тем же машинописным способом) журналов и альманахов — от «Синтаксиса», вышедшего в 1959—1960 годах под ред. А. Гинзбурга, до составленного В. Аксеновым, А. Битовым и др. «Метрополя» (1979).

Однако развитие литературы на родине, конечно же, никак не исчерпывалось и не сводилось лишь к явлениям «андеграунда». Более того, основные черты литературного процесса 70-х годов в «метрополи» обозначились как продолжение и развитие главных тенденций, отчетливо проявившихся уже в 50—60-е годы, и в то же время они приобрели новое качество, как в художественной прозе, так и в поэзии, что видно на целом ряде примеров.

Прежде всего в 70-е годы продолжают активно развиваться такие значительные явления или проблемно-стилевые течения, как военная и деревенская проза. При этом яснее становится внутренняя, органическая связь между ними, хорошо заметная в произведениях таких писателей, как, например, Валентин Распутин («Живи и помни»), Евгений Носов («Усвятские шлемоносцы»).

Несомненно углубление нравственно-гуманистической и философской проблематики в прозе и поэзии о войне (у Виктора Астафьева, Василя Быкова, Давида Самойлова и др.). Как продолжение на новом этапе линии социально-философских и художественных поисков, начатых еще в 40—50-е годы в прозе М. Пришвина, К. Паустовского, Л. Леонова, усиливается внимание к теме «человек и природа», к проблемам экологии («Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матерой» В. Распутина).

Наряду с «деревенской» и как бы в параллель с ней получает интенсивное развитие так называемая «городская проза», прежде всего в «Московских повестях» Юрия Трифонова («Обмен», «Предварительные итоги»), в рассказах Юрия Нагибина, Георгия Семенова и др. По аналогии с прозой возникает, быть может, полемически отразившаяся в самих названиях книг и поэтических объединений «городская» поэзия («Голос города» Роберта Рождественского, «Городские стихи» Владимира Соколова, ленинградская группа поэтов «Горожане» и т.п.).

По сравнению с предшествовавшим десятилетием в 70-е годы приоритет был, безусловно, за прозой. К сказанному выше следует добавить, что широко и разнообразно разрабатывались жанры исторической повести и романа — в творчестве Леонида Бородина, Юрия Давыдова, Булата Окуджавы, Василия Шукшина. Ярким явлением времени стала так называемая проза «сорокалетних» (Владимир Маканин, Руслан Киреев, Анатолий Ким, Владимир Крупин и др.).

Наконец, заметно проявили себя уже в начале периода явления постмодернизма — в таких, к примеру, произведениях, как роман Андрея Битова «Пушкинский дом», поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки», хотя до публикации их на родине еще оставалось немало времени.

С конца 60-х годов и на протяжении последующего 15-летия не прекращались и все усиливались гонения на писателей. В 1974 г. из страны был выслан Александр Солженицын. В том же году был вынужден эмигрировать Александр Галич, двумя годами раньше — Иосиф Бродский и Виктор Некрасов. Таким образом, с начала 70-х и до середины 80-х годах страну покинули (чаще всего не по своей воле, а под давлением властей) многие видные писатели, в числе которых Василий Аксенов, Георгий Владимов, Владимир Войнович, Сергей Довлатов, Наум Коржавин, Андрей Синявский, значительно пополнив зарубежную ветвь отечественной литературы.

На протяжении ряда лет за рубежом активно обсуждался вопрос, отчетливо сформулированный в самом названии книги известного французского слависта Жоржа Нива: «Одна или две литературы?» (Лозанна, 1981). Еще в середине 50-х годов в обстоятельном исследовании «Русская литература в изгнании» Глеб Струве высказал справедливое и впоследствии подтвердившееся суждение: «Эта зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы»¹. Однако на пути этого неизбежного воссоединения еще стояло немало сложностей, обусловленных самим характером процесса, когда вслед за второй волной эмиграции конца 40-х годов на Запад хлынула более обширная третья, уже в «застойные» времена — в 70-е — начало 80-х гг.

В мае 1981 г. в университете Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе состоялась научная конференция «Русская литература в эмиграции: Третья волна», в работе которой приняли участие такие видные писатели и литературоведы русского зарубежья, как Василий Аксенов, Сергей Довлатов, Виктор Некрасов, Андрей Синявский и др. Первый из обсуждавшихся вопросов был все тот же: «Две литературы или одна?» С обстоятельным докладом на эту тему выступил А.Д. Синявский, сразу же определивший свою позицию: «Заранее хочу оговориться, что, как и многие другие, я придерживаюсь точки зрения, что, при всех исторических разрывах и разобщениях, русская литература

¹ Струве Глеб. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Нью-Йорк, 1956. С. 7.

едина, а понятием двух литератур я пользуюсь скорее ради схематического и терминологического удобства»¹.

Отдавая предпочтение литературе, «порвавшей с официальной идеологией и выехавшей частично на Запад», А. Синявский призывал видеть реальную сложность картины литературного процесса. «Все эти сложности, оттенки и переходы, — подчеркивал он, — заставляют нас, находящихся здесь в эмиграции, относиться более внимательно, по возможности индивидуально, к тому, что происходит в литературе там, в метрополии, поскольку все-таки там, а не здесь, как мне кажется, источник ее будущего развития и обновления, чему и мы по возможности должны способствовать»². Говоря о всей «нынешней русской словесности, подцензурной и бесцензурной», А. Синявский выделял в ней «хорошие вещи, иногда прекрасные вещи», включая в их число «Путешествие дилетантов» Б. Окуджавы, «Пушкинский дом» А. Битова, творчество Д. Самойлова и др.

Участники дискуссии расходились в своей аргументации, но были единодушны в понимании самой сути проблемы: «Литературный процесс разнороден, литература же едина» (С. Довлатов); «...о двух литературах или об одной. Для меня вопрос ясный — конечно же, одна, но невысказанно сложная» (В. Некрасов). Вместе с тем и по сей день одним из самых сложных вопросов при рассмотрении общерусского литературного развития остается конкретный анализ художественно-эстетических и творческих связей и взаимодействий, притяжений и отталкиваний в рамках одной литературы — «там» и «тут», — т.е. то, что особенно нуждается в пристальном научном исследовании, в выявлении конкретных взаимосвязей в ходе литературного процесса³.

Общий вывод о состоянии дел в литературе к началу 80-х годов можно было бы сформулировать следующим образом. В условиях «застойного торможения», непрекращающегося идеологического давления и — как результат этого — усугубляющегося противоестественного деления на разные «ветви», вопреки усилиям властей и официоза, наконец, — что особенно важно — в неуклонном противостоянии им отечественная литература все же развивалась и достигла немалых реальных успехов.

¹ The Third Wave: Russian Literature in Emigration. Ann Arbor, Michigan, 1984. P. 23.

² Ibid. P. 24.

³ Одно из первых успешных исследований на этом направлении на материале русской поэзии первой волны эмиграции представлено в кн.: Чагин А. Расколота лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920—1930-е годы). М., 1998.

В прозе и поэзии «метрополии» и «зарубежья» активно работали Федор Абрамов и Виктор Астафьев, Валентин Распутин и Юрий Трифонов, Сергей Довлатов и Александр Солженицын, Давид Самойлов и Арсений Тарковский, Булат Окуджава и Владимир Высоцкий, Иосиф Бродский и Наум Коржавин, а также многие другие. Так что именно в эти нелегкие времена в них складывались и вызревали новые, плодотворные тенденции, которые отчетливо проявились и получили развитие в условиях существенных перемен общественной жизни и всей социокультурной ситуации в середине и второй половине 1980-х годов.

Сказанное выше обуславливает содержание и построение данной и последующей глав, отличающихся в этом плане от предыдущей. Дело в том, что они включают рассмотрение литературного процесса не только на родине, в «метрополии», но и в зарубежье, где в 70-е — 80-е годы активно проявили себя писатели второй и особенно третьей волны эмиграции. Отсюда и целесообразность внутреннего разделения глав соответственно по двум линиям, или «потокам», отечественной литературы этого периода, что, конечно же, никак не исключает представления о единстве литературы и сложных взаимодействий между ее «ветвями».

Проза 1970-х — начала 1980-х годов

В критике и литературоведении нет единого мнения по поводу правомерности выделения предперестроечного пятнадцатилетия в отдельный литературный период. В начале 1980-х годов многие ученые и критики, свидетели и непосредственные участники литературного процесса, подводя итоги истекшего литературного десятилетия, были убеждены, что «60-е и 70-е годы, конечно же, нерасчленимы на два десятилетия»¹, что внутренняя динамика изменений в эти годы «не столь велика, чтобы оправдать рассмотрение современной литературы по десятилетиям»². Но через 20 лет, на исходе второго тысячелетия, когда возникла необходимость в осмыслении литературы второй половины XX в. и уяснении ее периодизации, некоторые исследователи, опираясь на логику политической и экономической эволюции общества, выделили предперестроечное пятнадцатилетие в отдельный этап, что безусловно является результатом предварительным, подле-

¹ Ковский В.Е. Литературный процесс 60—70-х годов. Динамика развития и проблемы изучения современной советской литературы. М., 1983. С. 21.

² Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981. С. 268.

жащим переосмыслению в недалеком будущем, но позволяющим в рамках дробной периодизации более пристально рассматривать литературный процесс и творчество отдельных писателей. При этом необходимо помнить: в 1970-е годы застой в экономике не сопровождался застоєм в прозе. И когда в отчетном докладе на VII съезде СП СССР летом 1981 года говорилось, что «...из всех жанров литературы наибольших успехов достигла проза. Наша сегодняшняя проза представляет собой серьезную духовную силу», — это соответствовало действительности, в чем можно убедиться, окинув беглым взглядом творчество ведущих писателей обозреваемого периода.

Ф. Абрамов завершает свою тетралогию, опубликовав самые интересные по глубине проникновения в советский крестьянский социум романы «Пути-перепутья». (1973) и «Дом» (1979); В. Астафьев — повествование в рассказах «Царь-рыба» (1976) и принципиальные главы «Последнего поклона», В. Шукшин незадолго до смерти пишет загадочную повесть «До третьих петухов», свидетельствующую о громадном творческом потенциале писателя, Ю. Трифонов и А. Битов издают свои лучшие романы, Ю. Нагибин после смерти В. Шукшина становится лидером в жанре малой прозы, Ю. Бондарев в юбилейный год 30-летия Победы печатает роман «Берег», в котором, сближая враждующие миры, предлагает новое направление исканий в военной прозе.

Даже неполный перечень произведений свидетельствует об успешности предперестроечного литературного пятнадцатилетия, которое стало для многих писателей временем обретения зрелости. В 1970-е годы закрепились и основные смысловые предпочтения, на которых сосредоточили свои усилия ведущие прозаики — это темы города, деревни и войны, обозначившиеся еще в 1960-е годы, на предыдущем этапе литературного развития.

Как элемент прозы города «рабочий» роман в 1970-х — первой половине 80-х годов уже не привлекал крупных писателей даже в замыслах и находился на окраине литературного процесса, практически не оказывая влияния на его ход. Хотя явная диспропорция между представлением о ведущей роли рабочего класса в обществе (главенство в революции и создании нового государства) и неадекватным отражением этой роли в литературе и в 70-е годы все еще подталкивала некоторых малоизвестных писателей на неперспективный путь творческих исканий. Уж очень заманчивыми казались призывы поднять тему рабочего класса на уровень «Тихого Дона», звучавшие с высоких трибун, к примеру, летом 1976 года в выступлении на VI съезде писателей В. Кожевникова, одного из секретарей Союза писателей СССР, редактора журнала «Знамя»: «Тема рабочего класса в нашей литера-

туре — тема особой важности. Ее значимость определяется ведущей ролью рабочего класса во всех исторических, революционных, социальных преобразованиях общества»¹.

Эти призывы были услышаны теми, кто хотел их услышать. Писатели В. Попов («И это называется будни», 1973), М. Колесников (трилогия о кузнеце Сергее Алтунине: «Изотопы для Алтунина», 1974, «Алтунин принимает решение», 1976, «Школа министров», 1977) и другие попытались воскресить «производственный» роман, вдохнуть в него новую жизнь, связав его героев, конфликты и ситуации с реалиями научно-технического прогресса, который концентрировал в себе в какой-то мере общественно-историческое содержание времени, но не смогли завоевать читательскую аудиторию и симпатии критиков, упрекавших данных авторов в схематизме, декларативности, неумении изображать человеческие характеры, бедности языка, т.е. в дефиците художественности. История «производственного» романа убедительно показала, что ни административные усилия, ни ежегодные конкурсы на лучший роман о рабочем классе не смогли поднять его на должный художественный уровень; что литература, испытывая на себе в определенной степени влияние социальных сил, тем не менее не терпит насилия и развивается по своим собственным законам. «Рабочий» роман так и не стал заметным явлением литературы данного периода, не пережил своего времени и, спустя 20—30 лет ушел в небытие, забытый читателем и критикой.

Правда, некоторого успеха добились драматурги, авторы «производственных» пьес, что отчасти дало основание Афанасию Салынскому, председателю совета по драматургии СП СССР, заявить в докладе на VI съезде писателей: «Сейчас уже не возникают разговоры об отставании драматургии и театра»².

Особенно большой сценический успех имели пьесы Игнатия Дворецкого «Человек со стороны» (1972), Александра Гельмана «Протокол одного заседания» (1975). Спектакль «Сталевары», постановку которого осуществил Олег Ефремов на сцене МХАТ, был удостоен Государственной премии СССР, правда, в списке награжденных отсутствовал автор пьесы Геннадий Бокарев, молодой уральский драматург, в прошлом рабочий, а затем инженер-металлург, которого критиковали за рационализм, недостаточную мотивированность характера главного героя.

¹ Шестой съезд писателей СССР. 21 июня. 1976. М., 1978. С. 49.

² Там же. С. 505.

Эти пьесы развеяли мысли о непогрешимости коллектива, оспорили расхожий тезис советской литературы о том, что коллектив всегда прав. В «Человеке со стороны» коллектив инертен, консервативен и претензии к нему взятого со стороны на должность начальника литейного цеха Алексея Чешкова не лишены оснований, хотя он и сам излишне резок в своих отношениях с людьми. Подручный сталевара Виктор Лагутин в пьесе Г. Бокарева, как и Чешков, максималист в своих требованиях к окружающим и его отношения в цехе складываются не лучшим образом. В пьесе А. Гельмана молодежная бригада строителей во главе с Василием Потаповым отказывается от премии, по их мнению, незаконно полученной, и восстает против всего строительного треста, укоренившейся «на стройке практики бесконечных простоев, бесхозяйственности, неумения правильно организовать работу».

«Производственные» пьесы привлекли зрителей не только нестандартностью конфликтов, но и необычностью главного героя, так называемого «делового» человека — технаря, всецело погруженного в дело и практически лишенного полнокровных, нормальных человеческих связей, личных и общественных. Критики спорили о нем все десять лет (итоговая дискуссия «Деловой человек в жизни, на сцене, на экране» состоялась на страницах «Литературной газеты» в конце 1979 — начале 1980 года). «Деловой» человек наиболее выразительно представлен в образах Алексея Чешкова, Виктора Лагутина и биолога Александра Александровича Любищева в документальной повести Д. Гранина «Эта странная жизнь» (1977).

Крайнюю точку зрения тогда сформулировал критик Л. Аннинский: «Человек со стороны» практически стоит сейчас в центре нашей театральной жизни... Человеческий характер, уловленный и выведенный на сцену Дворецким, — не просто один из вариантов традиционного положительного героя. Сегодня этот вариант ключевой, знаменательный. Он имеет отношение к существованию процессов, происходящих в промышленности... <...> Научно-техническая революция, развертывающаяся в нашем обществе, заставит нас работать по-новому: хотим мы этого или нет — Чешков придет.

Придет, потребует себе хорошей зарплаты и хорошей квартиры, а потом потребует, чтобы дважды два было четыре и чтобы дело делалось соответственно. С электронно-вычислительной техникой, знаете, не потолкуешь по душам»¹.

¹ Аннинский Л. Битва на полпути//Театр. 1972. № 2. С. 39.

Сегодня мы знаем, что массовый Чешков в промышленность не пришел, потому что остановились заводы. Но пришел Чешков-менеджер, Чешков-настройщик компьютерных сетей в банковской и коммерческой сферах, работающих на острие конкуренции, а следовательно, научно-технического (компьютерного) прогресса. И в этом смысле авторы «производственных» пьес, критик Лев Аннинский уловили то новое, что появлялось в характере и поведении делового человека в 70-е годы.

Компетентность, организованность, «одушевление профессией», жесткая требовательность к подчиненным и самому себе, недостаток «человеческого фактора» — все это было раньше у Александра Онисимова, героя романа А. Бека «Новое назначение». Но у Онисимова 1970-х — Чешкова, крайне высокая самооценка, ощущение себя стоящим над коллективом, несколько отстраненные отношения с другими людьми. В третьем тысячелетии Чешков совсем уже не чувствует себя участником общего дела и его взаимоотношения с окружением выражаются типовой фразой: «Это В а ш и проблемы».

Таким образом, «производственные» пьесы встраиваются в литературный процесс как одно из звеньев в познании социально активной личности, а точнее руководителя, делового человека, которому литература в течение нескольких десятилетий уделяла пристальное внимание, как характеру, олицетворяющему движущие силы общества и его идеалы, вокруг которого сплетаются все жизненные нити.

Но вот еще одна закономерность литературного развития 70-х годов: не с познанием социально активной личности, возможно, в силу ее временной исчерпанности связаны успехи прозы о городе. Производственные пьесы — это лишь частный заключительный аккорд. Искания «городской» прозы этого периода идут совершенно в противоположном направлении — лучшие писательские силы заняты познанием безыдеального героя, как правило, не связанного с общественно значимым делом. И в этом смысле весьма показательным оказывается творчество Ю. Трифонова, сориентированное не на героя, а на неудачника, «многозначного» человека (см. специальную главу, посвященную творчеству писателя). Но такая односторонность у Трифонова компенсируется обращением к герою с идеалом из истории гражданской войны, народничества, революции.

В ряду писателей, близких ему по духу, Трифонов называл А. Битова, В. Распутина, В. Семина, Ю. Казакова. Действительно, у Трифонова и Битова есть общее в принципах изображения человека, но при этом, как утверждал Битов в интервью «Литературной газете» (22.07.1987), «дух объединяет именно разных, а не одинаковых людей; он торжествует над социальными и национальными различиями».

А. Битову, например, «ничто не мешало дружить с Николаем Рубцовым, одним из первых пропагандировать Василия Белова, любить Василия Шукшина, размышлять о Валентине Распутине»¹.

Андрей Георгиевич Битов родился в 1937 г. в Ленинграде, в городе, который сам по себе — произведение искусства, оставляющее на многих, живущих в нем, некий особый знак, отсвет культурной традиции. Первые его рассказы, появившиеся в начале 60-х годов, — со специфическим героем, рефлектирующим, самоуглубленным, не являющимся покорителем жизни. Наиболее отчетливо он представлен в «романе-пунктире» «Улетающий Монахов», написанном в шестидесятые годы, но опубликованном в России полностью лишь в 1990 г.

Жанр путешествий занимает значительное место в прозе А. Битова; семь произведений этого жанра посвящены реальным путешествиям автора по стране, наибольшую популярность приобрели «Уроки Армении» (1967—1969) и «Грузинский альбом» (1970—1973; 1980—1983). По мнению Л. Аннинского, «Андрей Битов — путешественник, странный во всех смыслах, его дневник отличается прихотливой, причудливой, расслаивающей избирательностью... Битов — это изумительный, природой созданный орган самосознания»².

Столь же необычна и его трилогия «Оглашенные» (1994), где события происходят в 1984 г., эпилог написан 19 августа 1991 г.; в ней достаточно четкие историко-политические координаты, но книга посвящена общечеловеческим ценностям — исследованию места человека на земле в параметрах живого мира, господ бога и международных отношений. «В этой книге ничего не придумано, кроме автора», — свидетельствует писатель.

Лучшее из всего написанного Битовым — роман «Пушкинский дом», который начат в 1964 году, закончен в 1971 г., впервые издан в США в 1978 г., опубликован в России в 1987.

«Пушкинский дом» — филологический роман, переполненный литературными аллюзиями, символами, начиная с названия. Только человек с филологическим складом мышления мог назвать Россию пушкинским домом: «И русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия — все это так или иначе пушкинский дом, но уже без его курчавого постояльца». Академическое учреждение, Ленинградский институт русской литературы «Пушкинский дом», по свидетельству автора, никакого отношения к названию не имеет.

¹ Битов А. Разные дни человека// Литературная газета. 1987. 22 июля. С. 6.

² Аннинский Л. Странный дневник. Послесловие// Битов А. Книга путешествий. М., 1986. С. 598.

Одним словом, «Пушкинский дом» — о России в один из непротых периодов ее исторического развития (основное действие здесь происходит во второй половине 50-х — в 60-е годы) и в то же время — о художественном мире А. Битова, теории и практике его творчества, так что имя Пушкина в заглавии романа имеет еще один смысл, являясь символом писательства, линия которого иногда в повествовании выделена специальными шрифтом, где автор дает жанровое определение роману — «роман-музей», пытается обосновать свое право на изображение явлений, «не существующих в реальности», определить место автора в тексте и т.д.

Главный герой романа — Лева Одоевцев, также филолог, «зачат в роковом году», то есть в 1937, в год неприятного перемещения деда «во глубину Сибирских руд» (переключка с Пушкиным на уровне повествования!). В интервью «Литературной газете» А. Битов дал обобщенную характеристику своему роману, обозначил его тематику, время и место действия: «История моего героя прослежена бегло от рождения, подробнее — от 1953 года. Так что это история моего поколения, конец одной эпохи, начало другой и памятное десятилетие между. Сюжет анекдотичен, конфликт драматичен. Много больных тем того времени: взаимоотношение отцов и детей на фоне реабилитации, конформизм, алкоголизм, шовинизм... — в общем, много из того, о чем теперь не только открыто говорят, но с чем борются... Кстати, роман ленинградский, почти все действие происходит в старом городе... В этом традиционном пространстве мой нетипичный герой становится как бы более традиционен — современный «лишний человек»... герой мой — литературовед, что дает мне естественную возможность соотносить его с героями той литературы, которую он изучает»¹.

Важным для понимания романа является также публицистическое изложение Битовым концепции характера главного героя: «Слово безвременье возникло во мне давно, но мне было непонятно отсутствие действия духовного человека. Почему, скажем, я взял героем Леву Одоевцева? Это генетически урожденный интеллект, дух... Вот зачем мне понадобились и князь, и традиционная интеллигенция. В нем все готово, чтобы жить другим способом. И — ничего! Вот он убит — и не убит, вот он совершил бунт, бессмысленный и беспощадный, а в то же время и не совершил. Такова была идея — что ничего не происходит. И это, мне казалось, символизировало время. В Монахове то же самое. Даже в личной сфере. Ее я вовсе не асоциально понимал. Обычно начинали судить моего героя, а я-то писал о состоянии време-

¹ Битов А. Разные дни человека // Литературная газета. 1987. 22 июля. С. 6.

ни. Говорили, что дескать, он никак не поступает, а мне хотелось спросить самого критика: скажи, когда ты поступил... Наверное было бы неправильно списывать все на время, но и отрицать то, что время входит в человека, что социальная атмосфера формирует его, тоже нельзя. С появлением «Пушкинского дома» целиком сразу стали очевидными какие-то важные исторические связи, и вместе с тем выявилась социальность этой вещи, главы из которой, опубликованные раньше, производили впечатление самодостаточного психологизма»¹.

Битов по сути говорит о социальности и историзме своего романа, о категориях, не совместимых с терминологией исследователей постмодернистской прозы, в русле которой сегодня рассматривается битовский роман, действительно отличающийся дерзким экспериментаторством, а точнее — разрушением канонической романной формы, к примеру, введением вариативности ситуаций при изображении последних дней жизни Модеста Платоновича Одоевцева или его внука. Далее параллельно основному повествованию автор ведет его литературоведческое исследование, «обкатку» формы, факт, невиданный в литературе.

Исследователь постмодернистской прозы М.Н. Липовецкий («Русский постмодернизм». Екатеринбург. 1997) считает, что «симуляция реальности прямо определяется автором «Пушкинского дома» как центральная тема романа» [функционирование современного мира как мира «симулякров» (от лат. *simulatio* — притворство), призраков сознания, кажимостей — один из постулатов постмодерна], и находит в тексте романа подтверждение этому в несобственно-прямой речи автора: «Итак, мы воссоздаем современное несуществование героя...»; «...явлений, окончательно не существующих в реальности»; «И если нас сейчас спросить, о чем же весь этот роман, то мы бы сейчас не растерялись и уверенно ответили бы: о дезориентации». Далее приводятся слова Модеста Платоновича о внуке: «Для тебя не существует ни фактов, ни действительности, ни реальности — одни представления о них. Ты просто не подозреваешь, что происходит жизнь!»

Одним словом, по мнению исследователя, «симуляция реальности» в «Пушкинском доме» понимается как духовный механизм всей советской эпохи, вытолкнувшей из жизни Модеста Платоновича, дядю Диккенса и поставившей на их место Левушку Одоевцева. Но это слишком одноплановое прочтение романа, структура которого намного сложнее. Модест Платонович действительно видит в своем внуке плод советской системы образования, якобы навязывающей

¹ Битов А. В поисках реальности // Литературное обозрение. 1998. № 5. С. 37.

человеку сумму идеологических нормативов (неверных представлений о жизни), мешающих юноше пробиваться к истинной реальности, и таким образом дезориентирует его в жизни. Но автор тут же как будто перечеркивает это утверждение.

Во-первых, в единственной встрече с дедом Лева по сути лишен права голоса, говорит только дед, недавно освобожденный из тюрьмы, который своего внука не знает, не видел его до этого и знать не хочет, то есть в этой сцене нарушено неперемное авторское условие: «...мы хотим еще раз подчеркнуть, что для нас литературная реальность может быть воспринята реальностью лишь с точки зрения участника этой реальности». А молодой участник реальности (разговор с дедом) фактически из нее выключен.

Но автор и далее продолжает сеять в читателе сомнение относительно всего сказанного хорошо выпившим старым Одоевцевым: «...нам отчасти придется отойти от чисто Левиной призмы и откровенно, не выдавая изображаемого за реальность (но и не отказываясь от нее), дать хотя бы знак, не посягая на живого человека... Тем более, что не только неподготовленность Левы нам помеха, а и то, что в этой сцене все пьют довольно много. А по опыту, и своему и предшественников, можно утверждать, что самое сомнительное и сложное в словесной передаче — это мир ребенка, мир пьяного и мир фальшивого или бездарного; ни то, ни другое, ни третье ни разу не имело достоверного самовыражения, а воспоминания подводят всех».

В приведенных выше фрагментах текста фактически дезавуировано мнение деда о симулятивности, фантомности, призрачности поведения внука; более того, здесь слово реальность в речи автора-повествователя употребляется слишком часто, чтобы усомниться в ее важности для писателя. И в этой ситуации встречи Левы Одоевцева с дедом автор в поисках новой романной формы испытывает принцип вариативности, добиваясь смысловой неоднозначности.

Немаловажную роль в понимании образа Левы Одоевцева играет текст романа. Бесспорно, филолог Лева, воспитанный в филологической семье, более других людей подвержен воздействию мира книжного (для него «внешний мир был также книжкой»), но при этом он вовсе не фантом и вполне реален. Лева при всей его книжности, жизненной неопытности и молодости понял, что его отец в свое время предал деда, отказавшись от него и заполучив его кафедру. Лева прочел запрещенные работы деда и, «ощутив непривычную свободу и подлинность дедовой мысли», понял, что дед «был безусловно Великий человек». И в интимных отношениях Лева Одоевцев вовсе не призрак, не симулякр. «В личной жизни Левы Одоевцева тоже все обстояло, можно сказать, благополучно... Умолять одну, не любить дру-

гую, иметь третью... Они существовали порознь, и от каждой он получал свое, но они составляли и что-то одно: ту одну женщину, которой не было да и быть не могло», — сообщает автор.

И в профессиональной сфере Леву в минуты творческого прозрения обуревают вполне реальные страсти, которые он испытывает, перечитывая свою давнюю статью о «Медном всаднике» под названием «Середина контраста», свидетельствующую о его несомненных филологических способностях: «Как это он, такой еще молодой, ничего не понимавший и не знавший, в с е з н а л ! Он прочитал сейчас о Государстве, Личности и Стихии — и охнул: Господи, неужели это он, Лева, написал?! Вскочил, пробежался по комнате, нетерпение его нарастало, взвивалось к потолку, глаза не видели и туманились, потирал руки: так, так... так! А как-то он здорово написал — о середине контраста, о мертвой зоне, о немоте, которая есть эпицентр смерча, тайфуна, где спокойно, оттуда видит неуязвимый гений! Про главное, гениальное, немое, опущенное, центральное, про ось поэмы!.. Здорово!»

«Не всякий художник смеет наблюдать столкновения стихий из подобной мертвой Зоны, — писала Алла Латынина в статье «Дуэль на музейных пистолетах». — Но еще реже это становится ему в плюс. В особенности — современниками... <...> «Пушкинский дом» отмечен той печатью свободы, тем холодным взглядом из «середины» контраста, который был слишком необычен, а пожалуй, и неприемлем для литературы шестидесятых годов. И в этом смысле он не опоздал. Он был написан преждевременно. И потому оказался столь современным сегодня»¹.

А. Битов написал единственный в своем роде филологический роман, в котором попытался разрешить одновременно писательские и литературоведческие задачи, и трудно понять, что здесь является для него более важным, романский смысл или возможности романной формы. Бесспорной удачей писателя является главный герой Лева Одоевцев, в котором нашли свое отражение черты литературного и околослитературного поколения, рожденного в печально знаменитом 1937 г., к которому принадлежит и сам автор.

Битов создал также уникальные в своем роде характеры реабилитированных дяди Диккенса и лингвиста, автора «некой цельной и полуприкрытой системы исследования» и своей концепции развития общества и культуры Модеста Платоновича Одоевцева, которым посвящены лучшие страницы романа и которых еще не было в литературе.

¹ Латынина А. За открытым шлагбаумом: Литературная ситуация конца 80-х годов. М., 1991. С. 268.

«В отношении меня все справедливо у этой власти. Я не принадлежу к этим ничтожным, без гордости людям, которых сначала незаслуженно посадили, а теперь заслуженно выпустили... Власть есть власть. Будь я на ее месте — я бы себя посадил. Единственно, чего я не заслужил, так это вот этого оскорбления реабилитацией», — говорит Модест Платонович, и таких речей в литературе мы еще не встречали, как и его собственной психологической характеристики: «Я сломался лишь сейчас, после «освобождения». Я никогда не болел — первое, что со мной здесь случилось, это удар. Я стал рассыпаться... Мне жить нельзя. Я не выживаю, Левушка. Я другой человек — я не имею уже ровно никакого отношения к тому, к которому ты пришел. Это жестокость — делать такое с человеком дважды! Сначала изнасиловать — потом заштопать и объявить целкой! В результате к семидесяти годам! — все их потратить на то, чтобы жизнь, какая ни была, была бы м о е й жизнью, я могу сказать, что не справился с жизнью». Не случайно автор утверждает, что его роман о дезориентации, это в первую очередь относится к Модесту Платоновичу.

Вслед за Ю. Трифоновым А. Битов объявляет о своей приверженности концепции многозначного человека: «Мы назвали главу «Отец», имея в виду, однако, не только отца, но и само время. Отец у нас вышел какой-то двойной: то он робкий, комплексующий человек, не умеющий даже сделать умело «идет коза рогатая» маленькому Леве; то он уверенно меряет сильными шагами свой академический культовый кабинет, прочно чувствуя себя в эпохе. Но мы не считаем ошибкой это, не с самого начала запрограммированное противоречие. Во-первых, и так бывает. Во-вторых, в этом романе будет еще много двойного и даже многократного, исполненного уже сознательно и даже если не совсем художественно, то открыто и откровенно».

В отличие от Трифонова Битов принцип двойственности, многозначности распространяет не только на характер, но и на сюжетные ситуации: смерть — не смерть главного героя, два варианта кончины деда и т.д. Правда, принцип вариативности, многозначности ситуаций не выглядит в романе целесообразным с точки зрения художественной и не вращается в ткань произведения. Но литературный прием, апробированный Битовым, в конце XX в. все же нашел свое место в современном компьютерном гиперромане, позволяющем читателю (пользователю) самостоятельно определять судьбу того или иного героя, ставя его в ситуации, по собственному усмотрению избранные.

В романе все же чувствуется излишняя увлеченность форматворчеством, перегруженность филологическими аллюзиями, например одномоментное последовательное включение в ткань повествования

описаний дуэльных сцен из произведений семерых классиков русской литературы (глава «Дуэль») или длинного, на десяти страницах убогистого текста подробного комментария Левиной статьи «Три пророка». Типично филологический конфликт Лева Одоевцев — Мишастьев, «человек породы», дворянской кости и простонародье, излишне изощрен и существует в новом обществе крайне редко, музейный конфликт.

К безыдеальному, частному человеку обращено и творчество драматурга Александра Валентиновича Вампилова (1937—1972). Основными свойствами героев его наиболее зрелых пьес является аморфность, инфантильность, безволие души, проявляющиеся в условиях обыденного вялого течения жизни. По единодушному мнению исследователей, Вампилов создал не только несколько пьес, а нечто целое, развивающееся по своим собственным законам — Вампиловский театр.

Творческое наследие Вампилова невелико. Он создал всего семь законченных пьес: три одноактных и четыре многоактных. Не завершен водевиль «Несравненный Наконечников» (1972). В одноактных пьесах он реабилитировал забытые жанры: водевиль, фарс («Двадцать минут с ангелом», 1962), трагифарс («История с метранпажем», 1968), трагикомедию («Старший сын», 1967).

Первая пьеса драматурга «Дом окнами в поле» — одноактная — опубликована в журнале «Театр» (№ 11, 1964), а первая постановка, правда, другой пьесы («Прощание в июне») осуществлена в 1966 г. в ряде провинциальных театров после публикации ее раннего варианта («Театр». 1966. № 8). Известным же писатель стал на рубеже 60-х — 70-х годов, когда его пьесы оказались в репертуарах столичных театров.

А. Вампилов родился 19 августа 1937 г. в поселке Кутулик Иркутской области в семье учителей, здесь прошли его школьные годы. «Деревянный, пыльный с огородами, со стадом частных коров, но с гостиницей, милицией и стадионом, Кутулик от деревни отстал и к городу не пристал. Словом, райцентр с головы до пят. Райцентр, похожий на все райцентры России, но на всю Россию все-таки один — единственный»¹, — так характеризовал свою малую родину писатель.

Отец Вампилова, бурят по национальности, выходец из многолетней образованной крестьянской семьи, в 1938 г. был репрессирован: будучи завучем школы в Кутулике, поехал заступаться за арестованного учителя и не вернулся. Умер по слухам в тюрьме в 1943 г., реабилитирован.

¹ Вампилов А. Билет на Усть-Илим. М., 1979 С. 68.

литирован посмертно в 1956 г. Мать — коренная иркутянка. Во многом осиротевшей семье помогла бабушка по матери Александра Африкановна Медведева. А. Вампилов гордился тем, что его бабушка неоднократно встречалась с Л.Н. Толстым и даже была у него в Ясной Поляне.

В 1955 г. Вампилов стал студентом Иркутского университета, где учился вместе с В. Распутиным, В. Шугаевым, Ю. Скопом. В студенческие годы в местных газетах появляются их рассказы, очерки, сценки. В 1964 г. Вампилов в соавторстве с В. Шугаевым и Ю. Скопом издает книгу очерков «Принцы уходят из сказки».

Период ученичества у А. Вампилова краток. Влияние так называемых «молодежных» пьес конца 50-х — начала 60-х годов, в частности «В добрый час» и «В поисках радости» В. Розова, чувствуется в первой многоактной лирической комедии «Прощание в июне» (1965), где показано, как компромисс разрушает личность молодого талантливого человека, не выстоявшего при первом испытании совести. Во время работы над пьесой Вампилов учился в Москве на высших литературных курсах (1965—1967). Здесь он подружился и с вологодским поэтом Николаем Рубцовым, который посвятил ему стихотворение «Экспромт».

Пьесы Вампилова «Утиная охота» (1967) и «Прошлым летом в Чулимске» (1972) — свидетельство творческой зрелости драматурга. «Утиная охота» — драма несостоявшейся жизни. Характер ее главного героя Виктора Зилова отличается двойственностью, противоречивостью, в нем есть обаяние и безверие, искренность и равнодушие. При этом он достаточно интеллектуален и в трудные минуты способен на трезвую самооценку. Но эгоистически потребительское отношение к жизни побеждает в нем. Он жесток и циничен в отношении любящей его женщине. Замкнутый в мире собственных эгоистичных интересов, он, в конечном счете, оказывается в нравственном тупике и даже понимает бессмысленность своего существования, задумывает самоубийство, но тотчас же отказывается от него и твердо решает ехать на утиную охоту.

Близок Зилону и следователь Шаманов, главный герой пьесы «Прошлым летом в Чулимске», призванный защищать справедливость и не сумевший выполнить свой долг. Но он не пошел на компромисс, не сдался и уехал в глухой таежный Чулимск. Жизнь сделала Шаманова равнодушным ко всему, механически существующим человеком, мнимый идеал которого выражен в периодически повторяемых словах: «А вообще я хочу на пенсию». Но в отличие от Зилова у Шаманова есть реальный путь к возрождению через поэзию подлинного чувства бескорыстной и преданной в любви Валентины, молоденькой

подавальщицы из чайной, сюжетная линия которой на равных с шамановской оказывается на переднем плане пьесы. Валентина сталкивается с жестокостью и цинизмом людей, но она преодолевает свою драму, вопреки невзгодам продолжает чинить ежедневно разрушаемый посетителями чайной палисадник, как некий символ гармонии мира. Любовь Валентины воскрешает Шаманова; он сделал свой нравственный выбор, но пока не совершил действия, поступка.

Пьесы «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске» — психологические драмы, наследующие чеховские традиции. В них писатель поднимает обыкновенный быт на уровень философского обобщения, исследуя сложные, текучие человеческие характеры.

В конце 70-х — начале 80-х годов в литературу приходит новое поколение так называемых «сорокалетних» прозаиков («московская школа»), приходит со своим героем, для обозначения которого критика вводит определения «срединный», «амбивалентный», «противоречивый», употребляемые как синонимы. Внимание к «московской школе» привлекла статья И. Дедкова «Когда рассеялся лирический туман» («Литературное обозрение». 1981. №8).

И. Дедков считал, что писатели этой школы (В. Маканин, А. Курчаткин, В. Крупин, А. Ким и др.) работают на одном материале, разрабатывают один и тот же характер, человеческий тип, сущность которого он определяет так: «Мироощущение этих героев, их поведение лишены сколько-нибудь сильной доминанты, с которой была бы сообразована их жизнь. Ничто, даже Дело, в коем они, как нас убеждают, «талантливы», не занимает их всерьез. В небе над ними нет звезд, да и есть ли небо? В их домах редко звучат детские голоса. Нас чаще знакомят не с детьми, а с тем, как избавляются от будущих детей. Это мир с какой-то неясной иерархией человеческих ценностей. Иерархия плохо выстраивается, почти невозможна. Какой-то карточный домик. Тебя приучают, что это в порядке вещей. Тебе говорят, что это-то и есть современный мир без сентиментальных иллюзий, без напыщенной декламации, и пора бы к нему привыкнуть и не шараться от его чистых изображений.

Отчего не привыкнуть? Достало бы художественной силы убедить нас, что мир действительно таков. Но силы не хватает. Ее не хватает, возможно, и потому, что мир все-таки не таков... Этим «мелкоскопическим» изображениям явно недостает остальной жизни, которую они оттеснили или вытеснили»¹.

¹ Дедков И. Когда рассеялся лирический туман // Литературное обозрение. 1981. № 8. С. 31.

В результате даже у самого талантливого из «сорокалетних», Владимира Маканина, случались казусы. Главный герой его повести «Предтеча» (1983), современный знахарь, экстрасенс Якушкин, по убеждению многих — шизофреник, обретает дар врачевания после того, как находясь в местах заключения, был ушиблен бревном. Иногда автор иронизирует над своим героем, но позиция писателя не определена. В результате в издательской аннотации, открывающей книгу, дается следующая характеристика героя: повесть «рассказывает о талантливом самородке, народном врачевателе, о его жизни и смерти, его родных и знакомых, друзьях и недругах, о том, что истинный талант, большой и малый, может проявиться лишь на пути служения людям». Прав был А. Кондратович, когда иронизировал над автором по поводу этой повести: «Вот вам история со знахарем и разбирайтесь сами: никаких советов и подсказок давать не буду. Якушкин мой — существо не одномерное (хотя все остальные, давайте уж по-честному, все-таки одномерные, это Коляня-то стереоскопический и двухголовый, и амбивалентный — прости господи!). С тем читатель и остается. Жалко потерявшего силу, а потом и погибшего старика, но что это за старик — да черт его разберет! Он все же лучше других, да в конце концов и четырех безнадежно больных раком исцелил... Вибрация, дорогие мои, вибрация, не вытягивайте у автора прямой ответ: у него новое «художественное мышление»¹.

«Промежуточный», безыдеальный герой «сорокалетних» находил своих интерпретаторов в критике. Вот что писал о них В. Бондаренко: «Мирный сорокалетний промежуток (хоть бы он оказался вечным) образовал тонкий защитный слой успокоенности... Герой сегодня часто сознательно погружается в обыденность, отворачивается, насколько это возможно, от задач глобального порядка. Разменные идеалы, вся мелочь жизни, претендующая на саму жизнь, — быть может, прав Игорь Дедков, почувствовавший «общность в зрении, интересах, пристрастиях» сорокалетних реалистов, но отказавший им в праве на проникновение в то главное, чем сегодня жив человек и народ? Все бы так, но не забудем об одном: прозаики обратились к обыденному человеку. Ищут высокое чудо земное не в героях, не в мифах и богах, а в обычном человеке, в обычное время, в обычной мирной жизни. Они жизнеписатели, анализирующие новое состояние общества. Хватит ли у них времени после анализа на обобщение его — книги покажут... Жесткое социальное наблюдение, испытание обы-

¹ См.: Кондратович А. Ясности! Poleмические заметки о литературном герое и позиция писателя//Литературная Россия. 1983. 18 ноября. С. 8.

денностью, отсутствие патетики и сантиментов, анализ «промежуточного» героя, общий поиск выхода, ставка не на героя, а на «подлинного человека» — все это объединяет наиболее честных и талантливых представителей первого поколения мирного времени»¹.

По логике В. Бондаренко, прозаики «московской» школы изображают необобщенного подлинного человека (это что-то новое в искусстве), обыкновенного, не героя, уставшего от высоких материй! Опыт большой литературы доказывает обратное. К примеру, подлинный, обыкновенный человек крестьянин по имени Касьян в повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы» несет в себе обобщение громадной силы.

В конце 80-х о писателях «московской» школы спорят мало. Но, по мнению В. Гусева, «вопрос о всяких там сорокалетних (Афанасьеве, Маканине, Курчаткине, Киме, Кирееве, Баженове...) далеко не закрыт, и... через три-четыре года первый ряд этой литературы опять себя проявит сильно»². О том, насколько сбылись прогнозы В. Гусева, речь пойдет в следующей главе. Важно отметить, что в «деревенской» прозе, обращенной к современности, нет такой сосредоточенности на многозначном герое, интерес ее распределен по всей оси от социально активной личности до «плохого-хорошего» человека (см. об этом в главе, посвященной творчеству Ф. Абрамова).

В выступлениях многих делегатов, в отчетных докладах Правления Союза писателей СССР V, VI, VII и VIII съездам писателей, которые проводились с 1971 по 1986 годы, то есть в обозреваемый литературный период, главное внимание уделялось тому, как в литературе воссоздается образ передового человека эпохи, нашего современника, положительного, социально-активного, способного стать образцом для подражания. Но в конце 60-х, в 70-е годы писатели ощутили недемократичность, одномерность такого подхода к человеку. «Иные писатели так наприседались перед современным героем, что порой и пишут с присядки, глядя на современного человека снизу вверх, — такое отношение героя и творца унижительно для обоих, тем более, что труженики далеко не однородны и однолики», — говорил, выступая на Шестом съезде писателей СССР, В.П. Астафьев.

Отличительная черта прозы 70-х годов состоит в широком понимании современника, многообразия его проявлений, типов социального поведения.

¹ Бондаренко В. Автопортрет поколения//Вопросы литературы. 1985. № 11. С. 91.

² См.: Литературная газета. 1988. 1 января. С. 5.

Чтобы ощутить подобный поворот в сознании писателей, достаточно мысленно поставить рядом перед своим взором двух героев, уцелевших на фронтах Великой Отечественной войны и возвратившихся в родное село — Сергея Тутаринова из «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, Героя Советского Союза, ставшего председателем райисполкома, геройская звезда которого ведет его по жизни, располагает к нему власть предрежащих, и Ивана Африкановича Дрынова («Привычное дело» В. Белова), кавалера солдатского Ордена Славы, который присуждался рядовым за мужество и бесстрашие и который в мирное время болтается «на полосатой, замазанной рубашонке, на самом... пузе» у Васьки, одного из девяти детей героя, так и оставшегося рядовым колхозником.

Интересно, что «смена вех» со второй половины 60-х годов происходит почти одновременно, с интервалом в два-три года, в городской и деревенской прозе, где отправными точками в изменении принципов изображения человека условно можно считать в «деревенской» прозе повесть «Привычное дело» (1966) В. Белова и в городской — «Обмен» (1969) Ю. Трифонова.

Семидесятые годы прошли под знаком двух массовых дискуссий в критике: споров об НТР и ее герое, так называемом «деловом человеке», и «деревенской» прозе (итоговая дискуссия десятилетия — «Деревенская проза: большаки и проселки» на страницах «Литературной газеты» с сентября 1979 по март 1980).

В общественном мнении «деревенская» проза как феномен существовала уже в первой половине 70-х, но руководство Союза писателей упорно ее не замечало: в докладах на четырех вышеупомянутых съездах писателей тема деревни как таковая не рассматривалась. Впервые на официальном уровне о «деревенской» прозе, об итогах ее развития, о ее роли, целях и задачах на Шестом съезде писателей (1976) заговорил писатель и литературовед Ф. Абрамов: с высокой трибуны было сказано о том, что «деревенская» проза «во многом определяет лицо современной литературы» и читательский успех таких журналов, как «Новый мир», «Север», «Наш современник», что «нынешний расцвет деревенской прозы, выход ее на передний край — это показатель зрелости нашей литературы, зрелости гражданской и духовной, свидетельство понимания ею самых глубинных и самых важных процессов современности, способности подняться до самых высоких общенациональных и общечеловеческих проблем».

Крестьянская тема традиционна для русской литературы XIX и XX вв., но во второй половине XX в. она обрела совершенно новое качество, поскольку «впервые крестьяне пишут сами о себе» (А. Солженицын). Писателями стали крестьянские сыновья, только они, зная

деревню изнутри, смогли передать чувство земли, природы, поэзию труда, трагедию крестьянства XX века.

Следует различать понятия «проза о деревне», которым в литературоведении обозначают исторически развивающуюся тематическую линию русской прозы, идущую от А. Радищева, А. Пушкина, И. Тургенева, Н. Некрасова, Л. Толстого, А. Чехова... до наших дней, и «деревенская проза», то есть литературное направление, возникшее во второй половине XX века и созданное прозаиками, вышедшими из деревни и пишущими о деревне.

«Деревенскую прозу» критик В. Бондаренко считает «великим феноменом второй половины XX века», единовременным могучим прорывом «русских простолюдинов, крестьянских детей в мировую культуру», «серебряным веком простонародья», когда «русский народ сохранил и вручил ключи от своей души уже не высшему сословию, не потомственной интеллигенции и не выходцам из дворянства, не наследникам революционеров и партийной номенклатуры»¹, а своим младшим детям.

Отличительная особенность «деревенской прозы» в ее глубоком проникновении в социальный и нравственный мир крестьянской вселенной, в ее народную языковую стихию.

Крестьянская вселенная именно в XX веке выплеснула свой мощный творческий потенциал, когда в начале века пришли в литературу крестьянские поэты (С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков); в 30-е годы стал широко известным А. Твардовский, а во второй половине века — целая плеяда талантливых прозаиков (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Шукшин, В. Белов, В. Распутин, С. Залыгин, В. Солоухин, Н. Носов и др.).

В науке есть разные точки зрения относительно временных границ существования «деревенской прозы» как литературного направления. Некоторые исследователи выделяют «канонический период» ее развития, который завершает «Прощание с Матерой» (1976) В. Распутина как итоговое явление, что недостаточно обосновано, так как в данном случае вне поля зрения оказывается одно из основных достижений этой прозы — итоговые романы о коллективизации И. Акулова, В. Белова, Б. Можаяева и др. «Деревенская проза» развивается в течение второй половины XX века: от «Владимирских проселков» В. Солоухина, ранних рассказов В. Астафьева, В. Белова, В. Шукшина, первого романа Ф. Абрамова «Братья и сестры»... до конца столе-

¹ Бондаренко В. Серебряный век простонародья // День литературы. 2002. № 11. С. 1.

тия. Большинство исследователей справедливо считают это направление samozавершившимся, самореализовавшимся к этому времени, хотя есть и противоположная точка зрения¹.

Возможно, всплеск талантов и вызван трагической ситуацией заката старой крестьянской цивилизации. «...Не конец истории и не конец русской культуре — уточняет мысль о погружении в небытие крестьянской Атлантиды В. Бондаренко. — Но явный конец былому крестьянскому ладу, явный конец былым Бердяйкам и Тимонихам. Как ушла навсегда в прошлое великая дворянская культура..., так уйдет уже навсегда в прошлое и великая культура деревенского лада»².

Но более чем двухвековая линия развития русской прозы о деревне сегодня продолжается; эти произведения уже о другой, постперестроечной деревне³.

Важно отметить, что именно теоретик и практик «деревенской прозы» Ф. Абрамов первым заговорил об исходе крестьянской цивилизации и в связи с этим обозначил важнейшие задачи «деревенской литературы»: «...старая деревня с ее тысячелетней историей уходит сегодня в небытие... А это значит — рушатся вековые устои, исчезает та многовековая почва, на которой всколосилась вся наша национальная культура: ее этика и эстетика, ее фольклор и литература, ее чудо — язык... Деревня — наши истоки, наши корни. Деревня — материнское лоно, где зарождался и складывался наш национальный характер.

И вот сегодня, когда старая деревня доживает свои последние дни, мы с особым, обостренным вниманием вглядываемся в тот тип человека, который был создан ею, вглядываемся в наших матерей и отцов, дедов и бабок...

Вместе с тем большой разговор в литературе о людях старого и старшего поколения — это стремление осмыслить и удержать их духовный опыт, тот нравственный потенциал, те нравственные силы, которые не дали пропасть России в годы самых тяжких испытаний» (Выступление на Шестом съезде писателей СССР в 1976 г.).

Опережая историков на десятилетия, писатели-«деревенщики» первыми рассказали народу правду о коллективизации, о роли крестья-

¹ Басинский П. «Новые деревенские». Эту тему закрывали, но не сумели закрыть// Литературная газета. 2001. № 36. С. 7.

² Бондаренко В. Серебряный век простанорожья// День литературы. 2002. № 11. С. 1.

³ См.: повесть «Пиночет» («Новый мир». 1999. № 4.); Б. Екимова, новая повесть Л. Бородина «Бесиво» («Москва». 2002. № 11.).

янства в Великой Отечественной войне, о его мытарствах в послевоенный период. Очень остро был поставлен вопрос о судьбе деревни в XX в., о раскрестьянивании, массовом уходе крестьян из деревень в города, о судьбе маргинального (промежуточного) человека, вынужденного покинуть деревню, но так и не нашедшего своего места в городе.

В конце 70-х — начале 80-х годов, когда в критике стали раздаваться голоса о «затухании» «деревенской» прозы, неожиданно обнаружилось, что усилия писателей сконцентрировались на периодах нэпа и коллективизации. Один за другим появляются романы: «Кануны» В. Белова, «Касьян Остудный» И. Акулова, «Мужики и бабы» Б. Можаяева, «Драчуны» М. Алексеева и другие.

Предперестроечное пятнадцатилетие — время подступов деревенской прозы к теме коллективизации. Иван Акулов был единственным из деревенщиков, кто свой роман «Касьян Остудный» (1978) в этот период завершил и опубликовал. Несколько ранее Василий Белов издал первую книгу романа «Кануны» (1972 — журнальный вариант, 1976 — издательский), а Борис Можаяев — первую книгу романа «Мужики и бабы» (1976). Оба романа о деревне периода нэпа.

В деревенском мире В. Белова и Б. Можаяева в конце 20-х годов царит лад и согласие. Авторы описывают деревенские будни, праздники, нравы, демонстрируют языковое мастерство в изображении колоритного, крестьянского многоголосья, массовых сцен, благо рамки романа-хроники это допускают.

Такой видится писателям нэповская деревня, доживающая свои последние дни, своеобразный деревенский рай, конечно же идеализированный. Не случайно в этот период В. Белов создает «Лад» (1971 — 1981), книгу очерков по народной эстетике, где поэтизируется народный быт, обычаи, нравы. Ф. Абрамов читал ее с восхищением, но в то же время задавался вопросом, а был ли когда-нибудь лад на Руси. В письме В. Белову от 18.03.77 г. Ф. Абрамов о романе «Кануны» по сути высказал те же сомнения: «...Но самое главное — тебе удалось показать, что коллективизация нарушила естественный ход... Есть у меня кое-какие соображения по поводу деревни 20-х годов — она мне кажется сложнее, чем у вас с Можаяевым. Но об этом как-нибудь при встрече»¹.

Тот же самый период, апогей нэпа, канун и начало коллективизации, показан и в романе **Ивана Ивановича Акулова (1922—1988)** «Касьян Остудный» (1978). С восторгом принял это произведение

¹ Абрамов Ф. Собр. соч.: В 6 т. Санкт-Петербург, 1995. Т. 6. С. 338.

признанный лидер деревенских писателей, теоретик деревенской прозы Федор Абрамов: «Нет, нет, я не знал, что среди нас живет такой писатель. По правде сказать, я ведь строчки Вашей до этого не прочитал. Борис Можаяев меня к Вам толкнул.

Могучую книгу Вы написали, Иван Иванович! Так о русской деревне на ее великом рубеже никто у нас еще не писал! И понятно, почему о ней ни звука в нашей сволочной печати.

Из России сделали целину, Россию в задичалую, бесплодную пустошь превратили, а знаете, какой она была? Читайте Ивана Акулова... Спасибо Вам великое от меня, деревенщика»¹.

Скупой на похвалы Ф. Абрамов никому из деревенских писателей таких слов не говорил, хотя и в этом случае не удержался сделать ряд замечаний.

Крестьянский сын И. Акулов был на войне от начала до конца, с 1941 по 1945 г., пройдя путь от рядового до пехотного капитана, командира стрелкового батальона. После войны, отказавшись от направления на учебу в военную академию, он заканчивает педагогический институт, становится учителем, потом трудится в сельскохозяйственном отделе областной газеты, редактирует «Уральский следопыт», учится на высших Литературных курсах в Москве, где живет и работает в последние годы. Он автор четырех романов: «В вечном долгу», «Крещение», «Касьян Остудный», «Ошибись, милуя» (1987).

Первые три напечатаны в «Роман-газете», которая в конце 70-х — начале 80-х годов выходила тиражом 2 540 000 экземпляров, что делало писателя широко известным. Роман И. Акулова «В вечном долгу» — это хроника колхоза уральской деревни, потрясенной войной. «Ошибись, милуя» — роман-спор, роман-размышление о судьбе русской деревни после революции 1905 г., когда распалась вековая земельная община и когда во всех слоях общества обсуждался вопрос о судьбе русского мужика, какой выбрать путь — единоличный, «отрубной» столыпинский или все же коллективный. Автор отвечает на этот вопрос через художественное исследование образа главного героя Огородова. Из чего ясно, что писатель склоняется к столыпинскому варианту. Иван Акулов, единственный из деревенщиков, в своем исследовании судеб русской деревни вышел за пределы советского периода истории, добравшись до начала XX века, и понял, что и в 1905, добавим от себя и в 1917 и в 2000 годах перед Россией стоит

¹ Абрамов Ф. Собр. соч. Т. 6. С. 313—314.

один и тот же извечный вопрос, какой, единоличной или коллективной избрать путь. По сей день ответ не найден.

Роман «Крещение», удостоенный Государственной премии им. М. Горького — о Великой Отечественной войне, а точнее — о солдате-пехотинце, о его собственной «окопной» правде. Ю.В. Бондарев назвал этот роман одной из лучших книг о солдате. Автор же, пехотинец в годы войны, раненный в горло вблизи знаменитого поля Куликова и написавший роман о пехоте, считал «Крещение» своей главной книгой.

Роман «Касьян Остудный» — вершина художественного творчества писателя. Для его написания он на 3 года уезжал из Москвы, жил в уральской деревне, работал в архивах старинного уральского города Ирбит, которому более 350 лет (возник в 1631 г., с середины XVII в. был местом проведения знаменитых Ирбитских ярмарок, где производились закупки всех товаров для Сибири; входит в шестерку «исторических» городов Екатеринбургской области). В Ирбитском округе, в деревне Устойное, происходит действие в романе. Идет 1927, 1928 год... Отсюда и название романа. 1928 г. — високосный, год святого Касьяна (отмечается 29 февраля), который во мнении народном слывет строгим и недобрим, а год с Касьяном — несчастливим.

«Касьян Остудный» — роман о судьбе советской деревни в период нэпа и начала коллективизации. Автор дает достаточно точный социальный срез деревенского общества. В системе характеров романа выделяются несколько уровней. «Крепыши», «жилые», арендующие чужие наделы, покупающие машины, нанимающие работников: Федот Кадушкин, Михаил Ржанов, братья Окладниковы, Осип Доглядов, Марья Телятникова. Но трое из них лишь перечисляются в тексте. Немного места отводится богатею Ржанову, апостолу накопительства, притворяющемуся бедняком, коротко повествуется о разрушении его налаженного хозяйства. Подробно автор останавливается лишь на подворье Федота Кадушкина. Средняцкий слой представлен Аркашкой Оглоблиным, сыном погибшего красного партизана. Бедняк из бедняков (его сестру за бедность прозвали Обноской), он сам выбивается в люди, равняясь на Кадушкина, но после длительного сопротивления соглашается вступить в колхоз.

Особое внимание уделяет автор беднякам, их типология в романе наиболее разнообразна, причем их поведение не всегда определяется принадлежностью к своему, бедняцкому социальному слою. Например, Титушко Рямок — сирота, выросший в монастыре, без дома, «живет обычно там, где рядится на поденщину, знает всякую крестьянскую работу, но охотнее всего читает псалтырь над усопшими», потому и слывет в округе за божьего человека, «...сам из голи, был всей

душой на стороне Федота Федотыча» и не мог понять, как «такой умный и оборотистый хозяин не видит своего близкого конца». Он человек думающий и о собственности своей не хлопочет, так как понимает, что при советской власти богатеи добром не кончат.

Жена Титушка — Машка, Мария Пригорелова, долгое время жила у своего дяди Кадушкина из милости. Автор показывает ее характер в развитии: она порывает с привычной бездумной жизнью, уходит с Титушкой из дома Кадушкиных, становится депутатом Совета, помогает председателю Якову Умнову. Но не может преодолеть тяги к крепкому хозяйству: сообщает Федоту Федотычу и Аркадию Оглоблину, что они попали в списки подлежащих дополнительному обложению, и советует прятать хлеб. Сама фактически предлагает себя в жены Аркадию Оглоблину, говоря: «А мне долго не жить с Титушкой... Он ведь человек бездомовый. Ну вот. А я привычная к хозяйству. Какая жизнь твоя без дома, без скотины. Я, Аркаша, все равно, что кошка, не с людьми свыкаюсь, а с домашностью как».

Ванюшка Волк и Егор Бедулаев — неисправимые захребетники, ленивые от природы, озлобленные, не имеющие нравственной ответственности перед людьми. Председателем сельского совета до Бедулаева был Яков Назарович Умнов, устоинский бедняк. Живет он с матерью. «На хозяйство Умновых почти каждый год накатывала беда: то скот дохнет, то хлеба вымокнут, то сено украдут у них... У них было два пая земли, один из которых Яков отдал Кадушкину за жеребую кобылу и 20 пудов хлеба. Через это можно было укрепиться на одном наделе... Но и это не помогло». Яков невзлюбил собственность, гордился своей бедностью, расставшись с последним наделом. Он честен, искренне предан советской власти, но попал под влияние заведующего заготовительным отделом Окрика (окружной исполнительный комитет) Мошкина, сторонника крутых мер в отношении зажиточного крестьянства. Правда, после того, как зимой 1928 г. Мошкин приехал в Устойное по поводу изъятия хлебных излишков и фактически спровоцировал бедноту на погром богатеев, Умнов прозревает и говорит матери: «Уйду, мать, с должности. Сызмальства не люблю тех же Кадушкиных, а поглядел, как это у нас выходит и не хочу больше. По-другому бы как-то надо. Или кто другой пусть». Его характер показан в развитии.

Власу Струеву, по прозвищу Зимогор («жил мужик впроголодь, каждую зиму горевал — вот и Зимогор»), писатель отводит особое место. Влас Игнатьевич представляет думающее, интеллектуальное крестьянство, наделенное даром видеть истинные начала жизни, стремлением все понять, дойти до всего своим умом («Зимогора... народ важит»). Он поставил перед собой цель «личным примером в

труде — показать путь к жизни». И добился ее. Он становится первым председателем колхоза в селе Устойном.

Художественным открытием писателя является образ Федота Федотыча Кадушкина, кулака по терминологии того времени, который впервые в нашей литературе является главным героем романа и который изображен во всей сложности и богатстве своей натуры.

Федот Кадушкин — самая трагическая фигура конца 20-х годов: в прошлом бедняк, торгующий рогожей, он при советской власти и благодаря ей становится хозяином. В его хозяйстве 6 лошадей, 7 голов крупного рогатого скота, 18 овец, новая четырехконная молотилка, локомобиль. К тому же он щедро использует наемный труд и арендную землю. В Кадушкине противоречиво переплетены крестьянские нравственные начала с уродливыми собственническими. Есть доля истины во многих его размышлениях. «Закон власти советской каждого бедного до богатого сулитися поднять, а не наоборот, чтобы все голью взялось... Не меня станут опускать до твоего вот этого босоногого прожизвания, а тебя со мной выравнивать», — говорит он бедняку Титушке. Так он рассуждает в минуты, когда у него философское настроение. Но узнав, что его сын Харитон хочет жениться на сестре бедняка Оглоблина, он выходит из себя; здравый смысл покидает его: «Обноска. Смола липучая. Тля перхотная. Ну человек бы... Разорву мокрицу... По миру пушу обоих. Сучье семя. Никому ничего не дам». Приведенные цитаты свидетельствуют о языковом мастерстве писателя, о его умении создавать характеры, передавать индивидуальные особенности речи.

Общепризнано, что 70-е годы в литературе — годы романа, творчество деревенских прозаиков это подтверждает. Но и малые прозаические жанры в эти годы не стояли на месте, к примеру, у писателей-деревенщиков в этой прозе отчетливо обозначились выходы в сторону городской или промежуточной проблематики. Полнее всего талант крестьянского сына **Владимира Федоровича Тендрякова (1923—1984)** выразился в жанре повести, которая отличалась острой, чаще деревенской социальной проблематикой, высокой степенью драматизма, что давало исследователям основание называть ее повестью-драмой. Писатель стремился изображать «характерное, доведенное до исключительности». В 50—60-е годы творчество В. Тендрякова воспринималось в одном ряду с В. Овечкиным, Е. Дорошем, Г. Троепольским, С. Залыгиным; но в 70-е годы его повести своей тематикой обращены к городской реальности, в частности, «школьный

цикл» («Ночь после выпуска» — 1974, «Расплата» — 1979, «Шестьдесят свечей» — 1980), который в то время был предметом обсуждения не только в печати, но и в каждой школе.

В 70-е годы проблема маргинальности (промежуточности) существования человека между городом и селом становится одной из центральных в рассказах В. Белова (рассказ «Братья» (1973), цикл малой прозы «Воспитание по доктору Споку»).

Цикл «Воспитание по доктору Споку» в сознании автора сложился не сразу и в завершенном своем виде он впервые появился в книге В. Белова «Повести» (Роман-газета. 1982. №№ 13, 14) как состоящий из шести произведений: «Плотницкие рассказы», «Моя жизнь», «Воспитание по доктору Споку», «Свидание по утрам», «Дневник нарколога. Выбранные дни и места», «Чок-получок». Сквозной герой большинства этих рассказов в прошлом деревенский житель Константин Платонович Зорин, живущий со своей семьей в городе, но пока по существу своему не ставший настоящим горожанином, да и не стремящийся к этому. У его жены Тони иные устремления: она по профессии библиотекарь, и жизнь в городе усиливает ее культурные запросы.

Один из главных конфликтов цикла семейный, связанный со словом «воспитание», вынесенным в заглавие. Костя работает прорабом на стройке и любит выпить. Он не понимает, что иной уровень жизни в городе требует от человека непрерывного самовоспитания, развития чувств, повышения уровня человеческих отношений. Ему кажется, что жена помешалась на эмансипации. Социолог А. Стреляный, участник обсуждения рассказов Белова в журнале «Литературное обозрение» (1977. № 5) считал, что в семейном конфликте и последовавшем за ним разрыве писатель на стороне «Зорина — изможденного на труднейшей прорабской работе, отчаянно жаждущего, но не находящего даже дома ни тепла, ни согласия, ни порядка. В отношении писателя к нему столько нежности, трогательной мужской солидарности, что Тоньке, которая тоже еле волочит ноги, участия ждать не приходится».

Зорин, запутавшийся в изнурительном самоанализе, даже делает попытку к самоубийству. Сущность этого конфликта точно определил академик Г. Наан, включившийся в обсуждение произведений писателя: «В рассказах Василия Белова нашел рельефное отражение тот аспект обострения семейно-брачных отношений, который может быть назван конфликтом нетерпеливой эмансипации и стойкого патриар-

хата»¹. Одним словом, Белов попытался художественно исследовать одну из главных проблем города — катастрофический распад семей. По данным «Вестника статистики» (М., 1975) в СССР в 1974 году на 100 браков приходилось 28,5 разводов, а в городах и того более — почти половина.

Военная проза 70-х — начала 80-х годов, как и проза предшествующих этапов, стремится рассказать правду о войне, о подвиге солдата, раскрыть существо героизма советских людей, понять истоки нашей победы. За это время созданы заметные произведения, которые займут определенное место в художественной летописи войны: фронтовые дневники К. Симонова «Разные дни войны» (1974—1975), «Блокада» (1968—1974) А. Чаковского, «Берег» (1975) и «Выбор» (1980) Ю. Бондарева, «Война» (1970—1980) И. Стаднюка, «Пастух и пастушка» (1971) В. Астафьева, «В августе сорок четвертого...» (1974) В. Богомолова, «Усывятские шлемоносцы» (1977) Е. Носова, «Тяжелый песок» (1979) А. Рыбакова, «Клавдия Вилор» (1976) Д. Гранина, «Сашка» (1979) В. Кондратьева, «Нагрудный знак «Ост» (1976) В. Семина и др.

Широк тематический диапазон прозы о войне (фронт от окопа до ставки Верховного Главнокомандующего, подполье и партизанская борьба, тыл), о многом она поведала читателю.

В 70-е годы в прозе о войне обозначилась массовая нацеленность писателей на рядового участника событий: солдата, сержанта, командира расчета, взвода, одним словом, писатели «заметно понизили своего литературного героя в звании». Это непосредственно связано со стремлением литературы осмыслить всенародный характер войны.

Образ живого участника или свидетеля событий по-новому зазвучал в произведениях документального жанра «Я из огненной деревни» (1975) А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника и «Блокадная книга» (1977) А. Адамовича и Д. Гранина. Это художественная запись воспоминаний непосредственных участников событий, книги-репортажи, которые, по словам А. Адамовича, сводят народную память, состоящую из множества безжалостных правдивых рассказов, в один фокус.

Высокую оценку в критике получили фронтовые дневники К. Симонова «Разные дни войны», своеобразие которых заключается прежде всего в сопоставлении прошлого (живого голоса войны) и настоящего (сегодняшнего авторского комментария).

¹ Наан Г. Эмансипация, патриархат и война полов // Литературное обозрение. 1977. № 9. С. 57.

Важным источником познания опыта войны является военно-мемуарная литература, которая оказывает большое влияние на сегодняшнюю художественную прозу о войне. Это издания в двух томах воспоминания и размышления четырежды героя Советского Союза маршала Г.К. Жукова. «Жуков был великим полководцем суворовской школы. Он понимал, что на плечи солдата легла самая нелегкая часть ратного подвига. Думаю, поэтому его воспоминания и пользуются такой любовью. Писателям-профессионалам иной раз нелегко тягаться с такой литературой. Это — свидетельства очевидцев и участников событий», — так охарактеризовал труд маршала М. Шолохов. Написали воспоминания многие выдающиеся советские военачальники: «Дело всей жизни» А.М. Василевского, «Генеральный штаб в годы войны» С.М. Штеменко и др.

70-е годы без преувеличения можно назвать временем расцвета документализма: собственно документальных жанров, о которых говорилось выше, и довольно сильного влияния документализма на художественную прозу («Живые и мертвые» К. Симонова, «Блокада» А. Чаковского, «Война» И. Стаднюка и др.). Одним словом, документализм имеет как самостоятельную, так и вспомогательную функцию. Например, как элемент художественной формы в романе В. Богомолова «В августе сорок четвертого...», в повествовательную ткань которого органически включается документ, порою вымышленный.

Роман рассказывает о работе небольшой розыскной группы, состоящей из опытных офицеров-оперативников капитана Алехина и старшего лейтенанта Таманцева, а также девятнадцатилетнего стажера лейтенанта Блинова, которым в момент подготовки серьезного наступления советских войск поручено обезвредить опытных агентов врага (группа «Неман»). «Впервые в нашей литературе, — писал С.С. Смирнов, автор книги о защитниках Брестской крепости, — появилось произведение, убедительно и глубоко показывающее «черный хлеб» повседневного труда контрразведчиков — физические, психологические и чисто технические особенности их профессии... Этот роман таков, что он ставит Владимира Богомолова в первую шеренгу наших лучших писателей» (Правда. 1975. 14 января).

«В августе сорок четвертого...» — произведение сложившегося мастера, автор создал яркие, запоминающиеся характеры. Владея в совершенстве искусством психологической мотивировки поступков героев, практикой реалистического письма, автор в целях повышения художественного впечатления использует детективный сюжет, а также убеждающую силу документа, который занимает едва ли не пятую часть всего романа.

Что же касается документализма вообще, то во второй половине 70-х годов все чаще звучат встревоженные голоса писателей: «Документальностью стали спекулировать в литературе, латать ею дыры в прорезанной, слабенькой художественной ткани...» (А. Адамович); «...сегодня литература... на мой взгляд, затоваривается документальными произведениями» (В. Астафьев).

Самое бросающееся в глаза в военной прозе этого периода — это попытки соединить «панорамность» и «окопность», хотя панорамный роман в чистом виде все же еще существует («Блокада» А. Чаковского, «Война» И. Стаднюка и др.). Панорамный роман в творчестве того или иного писателя обретает свою специфику. Так, в «Блокаде» А. Чаковского на первый план выдвинулось публицистическое начало, соответствующее гражданскому темпераменту писателя, участника многих зарубежных форумов. Да и главным побудительным импульсом, заставившим писателя взяться за перо, был импульс полемический, желание ответить зарубежным фальсификаторам истории Великой Отечественной войны.

Среднее поколение военных писателей, пришедшее в литературу во второй половине 50-х годов (Ю. Бондарев, В. Астафьев, Г. Бакланов, К. Воробьев, Е. Носов и др.), продолжало писать о судьбе своего поколения, обращаясь по преимуществу к жанру социально-психологического романа или повести.

Юрий Васильевич Бондарев (род. в 1924 г.) является в литературе выразителем этого поколения, которое встретилось с войной сразу после школьной скамьи. Трагически сложилась их судьба, для них, попавших на передовую без всякого опыта, война стала первым университетом, самым умным и безжалостным учителем жизни. Бондарев-писатель, приобретший известность с момента появления в 50-е годы повестей «Батальоны просят огня» и «Последние залпы», закрепил этот успех в романе «Горячий снег» (1965—1969).

Следующий его роман «Берег» (1975) оценен критикой как одно из самых значительных явлений советской литературы последнего времени. В этом романе молодые лейтенанты показаны в конце войны, что дает нам возможность представить характер молодого воина в динамике: от «Горячего снега» (Сталинградская битва) до «Берега» (последние дни войны). Если в романе «Горячий снег» писателя волнует проблема обретения военного опыта, адаптации на войне, то в «Береге» он задумывается о становлении личности, о том, в какой мере повзрослевшие за четыре года войны лейтенанты способны защищать выработанные жизненные принципы, тем более, что волею событий они оказываются творцами истории.

Роман «Берег» — о счастье, о том, как трудно человеку найти свой берег, свое место в жизни, понять смысл бытия, человеческих взаимоотношений.

Профессорский сын, студент филологического факультета Андрей Княжко — «книжный» человек, любивший в студенческие годы мечтать о героях Толстого и Тургенева, сумел воспитать в себе необходимую на войне твердость и непреклонность. Никитин же и через четыре года войны чувствует в себе «опасную мягкотелость», «податливую нетвердость», которую он постоянно ощущает в общении с подчиненными.

Есть что-то рыцарское в образе Княжко, и характер этот создается писателем отчасти по законам романтического искусства. Никитин более земной человек, поэтому, воспроизводя обстоятельства его жизни, автор прибегает к бытовым зарисовкам. Основное личностное качество бондаревских героев — убежденный гуманизм. Им, воюющим с жестоким фашизмом, трудно было преодолевать в себе ненависть, сохранять человечность и на убийство Княжко ответить не местью, а заботой об одураченных эсесовцами немецких подростках. Молодые лейтенанты находят в себе силы возвыситься над жестокостью, они с честью выдерживают испытание историей.

Суть главного конфликта, начавшегося на войне (Княжко и Никитин против Гранатурова и Меженина по поводу отношения к немцам) и продолжающегося в мирное время, сводится к следующему: недоверие может привести к вражде и разъединению людей. Отсюда и главный пафос романа — интеллигенция в ответе за судьбы послевоенного мира; люди, прошедшие дорогами войны, должны научиться взаимопониманию. Так Великая Отечественная война, победа в 1945 г. и современность в книге Ю.Бондарева оказываются тесным образом спаянными. Связь прошлого и настоящего, войны и современности, которая на языке критики называется совмещением временных планов, становится довольно распространенным приемом в творчестве художников, пишущих о войне.

Только временное расстояние, притупившаяся боль сделали возможным появление через тридцать лет после победы романа «Берег» с его поэтизацией любви советского офицера и немецкой девушки, находившихся на разных берегах. «Она, немка, была там, во враждебном мире, который он не признавал, презирал, ненавидел и должен был ненавидеть, по которому он три года стрелял, испытывая неистовое счастье от одного вида охваченных дымом подбитых танков...». Но любовь преодолевает эту пропасть. Историей развития чувства Никитина и Эммы автор убеждает в неестественности вражды между людьми, недоверия и разъединенности.

Современный военный роман видится Бондареву «вышедшим на просторы земного шара», рассматривающим человека в контексте мировой истории, важных социальных проблем человечества. Правомысленность такого пути художественного познания мира писатель убедительно доказал своими романами «Берег» и «Выбор» (1980). Многочисленные рецензенты «Выбора» справедливо считают большой удачей автора образ Ильи Рамзина, предавшего Родину в годы войны и так и не обретшего нового отечества в послевоенных мытарствах за рубежом. По мнению критика Е. Суркова, Илья «сделал выбор, сохранивший ему жизнь, но накрест перечеркнувший ее смысл» (Правда. 1981. 27 июля).

Образ Рамзина занимает важное место в ряду изображенных литературой человеческих судеб, которые искалечила война, хотя его поведение, конечно, обусловлено не только этой объективной причиной, но и чисто индивидуальными качествами характера. Много лет прошло с тех пор, как отгремели последние залпы, но до сих пор кровоточат раны, полученные в сражениях, до сих пор дают о себе знать нравственные утраты, обусловленные войной. Ю. Бондарев из числа тех писателей, которые в 70—80-е годы исследуют именно нравственные потери в войне. Лейтенант Никитин в мирное время чувствует, как ему недостает дружбы Княжко, трагически погибшего в последние дни войны; Эмма Герберт нашла и потеряла на войне то единственное счастье, которое было даровано ей судьбой. Илья Рамзин, совершивший ложный шаг в годы войны, вынужден нести бремя этой ошибки в течение всей своей жизни.

В 1979 г. в журнале «Дружба народов» была напечатана повесть Вячеслава Леонидовича Кондратьева (1920—1993) «Сашка», ставшая самым приметным явлением прозы. В этой первой книге писателя крупным планом представлен солдат-пехотинец. «К вечеру, как отстрелялся немец, пришло время заступить Сашке на ночной пост», — так с описания реального быта войны начинается повесть. Ночью на посту гложет Сашку одна мысль — добыть валенки командиру, снять их с убитого немца, забравшись на ничейную, простреливаемую территорию: «Для себя ни за что бы не полез, пропади пропадом эти валенки! Но ротного жалко. Его пимы насквозь водой пропились...»

Важную гуманистическую нагрузку несет и эпизод с пленным немцем, которого Сашка по приказу ведет в штаб. По дороге он внушает ему: мы — не вы, пленных не расстреливаем. Но в штабе комбат, потрясенный гибелью близкого человека и не добившись от пленного нужных показаний, приказывает Сашке расстрелять врага. И Сашка, двадцатилетний солдат, пробывший на передовой всего лишь два ме-

сяца, оказывается перед трудным решением, которое выполнить не может. Сашка мучительно ищет выход из создавшегося положения, тянет время, чувствуя свою человеческую правоту и понимая, что сам может попасть под расстрел, не выполнив приказа комбата. Эпизод с немцем в небольшой повести отведено пятнадцать страниц, и выписан он со всей тщательностью. Совершенно очевидно, что такой крупный план был невозможен в военной прозе 40-х годов. Не все то, что случилось во фронтовой жизни, могло стать по горячим следам объектом широкого художественного обобщения. Общественное сознание нового времени позволяет писателю раскрыть во всей полноте своеобразие солдатского гуманизма на войне — ощущение цены человеческой жизни, которое и ко дню Победы не утратил советский воин-освободитель.

Прозаикам, пишущим о войне, свойственно стремление открыть «свой» новый характер, осмыслить знакомые или мало знакомые ситуации, найдя для них адекватные формы изображения. Так, «Усвятские шлемоносцы» (1977) **Евгения Ивановича Носова (1925—2002)** — это, в сущности, произведение о войне и без войны: десять дней идет война, но автор не описывает ход сражения, он переносит нас в среднерусскую деревню Усвяты, которая провожает односельчан на фронт. Перед нами повесть — предощущение трагических испытаний, которые ожидают мужика-сеятеля, уходящего на большую войну. Война отрывает человека от дома, от земли, от любимого дела, от всего, что так дорого ему и составляет смысл существования. В главном герое Касьяне (Касьян-шлемоносец, у него нет даже фамилии) просматриваются черты былинного богатыря, да и повесть в целом расцвечена русской национальной, фольклорной и книжной традицией.

Уникальное в своем роде произведение Е. Носова подтверждает тезис о стилевом многообразии прозы о войне, в которой хотя и господствует значительно обогатившаяся стихия реалистического письма, тем не менее видоизменившаяся романтико-героическая линия нет-нет, а дает о себе знать, хотя и не занимает уже такого положения в литературе, как это было в первые послевоенные годы. Правда, в связи с «Усвятскими шлемоносцами» Е. Носова и «Пастухом и пастушкой» В. Астафьева трудно говорить о чистоте романтико-героической стилистики, здесь скорее всего имеет место сложный стилистический синтез.

Следует остановиться на документальной повести, основное достоинство которой состоит в воссоздании образов реальных участников военных событий. Повесть «Полководец» (1982—1984) написана Героем Советского Союза писателем В. Карповым (род. в 1922 г.) об

известном советском полководце, генерале армии, также Герое Советского Союза Иване Ефимовиче Петрове (1886—1958), человеке нелегкой судьбы, который умел на войне беречь солдата и отстаивать свой взгляд на военные события.

Повесть А. Крона (1909—1983) «Капитан дальнего плавания» (1983) о легендарном командире подводной лодки «С-13», «личном враге фюрера», Александре Ивановиче Маринеско, который только в одном походе потопил два больших фашистских корабля и отправил на дно морское свыше десяти тысяч врагов.

Привлекательная сторона повестей В. Карпова и А. Крона в шепетильной документальности, в желании, выверив каждый факт биографии своих героев, составить истинное представление об их нелегкой судьбе, чтобы их светлые имена остались в памяти потомков.

Рассматриваемое пятнадцатилетие — время массового писательского интереса к жанру романа, это привело в итоге к определенному его успеху на отдельных тематических направлениях, о чем шла речь выше. Но следует отметить также и особое внимание писателей к историческому и политическому роману. В жанре исторического романа заметных успехов добились Дмитрий Балашов (1927—2000) и Юрий Давыдов (род. в 1924), громкую известность последнему принес роман «Глухая пора листопада» (кн. 1 — 1968, кн. 2 — 1970) о народовольцах, написанный в жанре исторического детектива.

Д. Балашов, начав с интереса к судьбе новгородской вольницы (повесть «Господин Великий Новгород», 1967 и роман «Марфа-посадница», 1972), вынужден был обратиться к более раннему времени, событиям XIII — XIV веков, чтобы найти ответы на появившиеся вопросы. Так возник семитомный романский цикл «Государи московские» (1975—1997), охватывающий исторический период с 1263 по 1380 г., время окончательного утверждения Руси с центром в Москве. Опираясь на теорию пассионарного этногенеза, разработанную историком и этнографом Л.Н. Гумилевым, Д. Балашов предложил по сути нетрадиционную концепцию исторического развития России этого периода, ее взаимодействий с ордой, в частности говоря о терпимости татар в отношении к православию. Принимая концепцию «исторической вариативности», он пишет о возможных, гипотетических путях развития России в прошлом, к примеру, слиянии Орды и Руси, что могло бы, по мнению писателя, обеспечить самобытность развития последней.

Своеобразную историческую книгу «Память» (1980—1984) в жанре романа-эссе создает В. Чивилихин (1928—1984), в которой он «ведет читателя... по кругам истории». Книга открывает много исторических имен, в частности, простых русских женщин-сибирячек, свя-

завших свою судьбу с декабристами, героями 1825 г.; или мало кому тогда известного великого русского ученого А.Л. Чижевского. В. Чивилихин имеет свой взгляд на русскую историю и в отличие от Балашова полемизирует с Л. Гумилевым относительно причин и последствий татаро-монгольского нашествия.

Заметное место в литературе исследуемого пятидесятилетия занял политический роман, почвой для возникновения которого стал конфликтный социальный климат на планете. В ряду отечественных политических романов нет произведений, написанных на высоком уровне художественности, но среди них были книги, которые в свое время снискали популярность у читателей. Это роман А.Б. Чаковского (1913—1994) «Победа» (1978—1981), в котором изображаются два важнейших исторических события: Потсдамская конференция великих держав 1945 г. и Хельсинкская 1975 г. Роман привлекал читателей новизной исторических фактов, деталей, почерпнутых из архивных источников, попыткой художественного воссоздания таких исторических лиц, как Сталин, Черчилль, Трумэн, Молотов, Громыко и другие, политических позиций разных стран. В Потсдамской конференции участвовали главы трех государств (СССР, США, Англии), представителей антигитлеровской коалиции. В Хельсинки тридцать пять глав государств собрались для того, чтобы подтвердить главные из потсдамских решений; автор романа связывает эти два события, разделенные тридцатью годами.

В жанре политического детектива, политических хроник работал Ю. Семенов (1931—1993). Наибольший успех в ряду многочисленных его книг выпал на долю романа «Семнадцать мгновений весны» (1969), популярность которого стала всесоюзной после создания 12-серийного одноименного телефильма (1973) режиссером Т. Лиозновой с участием целого созвездия актеров, таких, как В. Тихонов, Л. Броневой, О. Табаков, Р. Плятт, Е. Евстигнеев и др. Во второй половине 80-х годов политический роман уходит с литературной сцены.

Таким образом, сущность и структуру литературного процесса 1970-х — первой половины 80-х годов определяет развитие трех неантагонистических, взаимопроникающих тематических тенденций (городская, военная и деревенская проза).

Как ни стремилось государство и руководство СП СССР стимулировать развитие «рабочей» прозы, эпохальный рабочий роман и в 70-е годы не был создан. Горький опыт А. Фадеева, В. Гроссмана и А. Бека, имевших достаточный творческий потенциал и биографический опыт для освоения этой темы и затративших уйму времени на изучение рабочих династий и тонкостей металлургического и шахтерского дела, остудил многих. Но одна из важных причин тупика «рабо-

чей» темы в литературе высветилась только в конце XX столетия. После кардинальных социальных изменений в российском обществе стала понятна многолетняя мифологизация роли рабочего класса в советском обществе, который был реальной политической силой лишь в годы революции, Советов рабочих и солдатских депутатов и отчасти в послереволюционном строительстве. Его представительство в выборных органах уже в 50—60-е годы носило формальный характер в условиях, когда реальная власть находилась в руках партийной номенклатуры.

Уровень культурного сознания уже в 70-е годы стал таким, что нельзя было в литературе выдавать за истину нечто несуществующее в реальной жизни. Реальная социальная роль рабочего класса сводилась в это время к уровню его нравственности и профессиональной компетентности на своем рабочем месте. В такой ситуации могла возникнуть лишь «Премия» А. Гельмана, но невозможно было найти в рабочей среде глобальный социальный конфликт, который зрел, как показали события конца 80-х годов, в другом месте, в среде интеллигенции и властных структур. «Рабочая» тема окончательно сошла со сцены. Получилось по Ю. Тынянову, сказавшему о литературе (статья «Литературное сегодня», 1924): «Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку».

Город, к сожалению, не выдвинул многочисленной плеяды талантливых писателей. «Городская» проза, о которой много спорила критика, не сформировала широкого литературного течения, хотя общий интерес к амбивалентному, многозначному человеку у многих писателей обозначился. Но бесспорным лидером «городской» прозы стал Ю. Трифонов. Есть реальные художественные достижения у А. Битова, Ю. Нагибина. Новому поколению «сорокалетних» прозаиков, пришедшему в литературу в эти годы со своим героем, еще предстояло в дальнейшем обрести зрелость.

Успешнее других развивалась деревенская проза, оформившаяся в эти годы в литературное направление, объединившее писателей с крестьянским мировидением и мироощущением, сформировавшихся внутри одной языковой стихии. Ф. Абрамова, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина — писателей разных и не повторяющих друг друга, объединяет не только интерес к судьбам деревни в XX в., к крестьянскому характеру, в течение многих десятилетий складывающемуся в недрах крестьянской вселенной, но и общность нравственно-философских исканий, тяготение к живому народному слову.

В свою очередь военная проза открывала новых героев, разрабатывала разные жанры — от документального до социально-психологического романа и повести, осмысливала новые ситуации войны,

продолжая оставаться своеобразным тематическим единством, внутри которого существовали и раскрывались различные писательские индивидуальности.

В 70-е годы многие писатели обретают зрелость. Для ведущих прозаиков на этом этапе характерно одновременное внимание к настоящему и прошлому народа, сопряжение времен: писатели второй половины XX в. поняли, что серьезные обобщения в литературе, понимание социальной эволюции человека возможны лишь на больших временных промежутках. 70-е годы — время подступов городской и деревенской прозы к драматическим периодам истории (коллективизации, революции, гражданской войне, тоталитаризму). Историческая память — то общее, что выделяет в эти годы крупных писателей из потока беллетристики и роднит их.

Валентин Григорьевич Распутин (род. в 1937 г.)

Как прозаик Валентин Распутин обратил на себя внимание на Читинском семинаре молодых писателей Сибири и Дальнего Востока в 1965 г.; специалистам по литературе он стал известен в 1967 г., с момента публикации его первой повести «Деньги для Марии» в журнале «Сибирские огни» (№ 9); всеобщему читателю — с появлением в печати второй повести «Последний срок» (1970), ставшей наряду с повестью В.Белова «Привычное дело» каноническим произведением деревенской прозы.

У Распутина почти не было периода ученичества: первыми его произведениями стали две книги очерков («Костровые новых городов», Красноярск, 1966; «Край возле самого неба», Иркутск, 1966), явившиеся результатом журналистских поездок на новостройки Сибири в конце 50-х, начале 60-х годов, в которых еще не угадывался будущий писатель.

Не так уж много написано Распутиным за тридцатипятилетний период творческой жизни: пять повестей и рассказы, очерки, публицистика. Но качество сделанного таково, что ставит писателя в первый ряд литературы. В 50 лет, он, крестьянский сын, писатель из далекой Сибири, по праву получает высокое звание Героя Социалистического Труда.

Главный смысл своего творчества писатель видит в нравственном исследовании личности, в воспитании эмоций, которых так не хватает современному человеку.

В повестях В. Распутина обычно незамысловатый сюжет, и на первый взгляд кажется, что сюжету писатель не придает особого значения. Но это не так, в каждой повести у него обязательно есть хотя бы один не избитый сюжетный ход, чаще всего в финале произведения: «... Для меня важно суметь сделать особый поворот в сюжете. Писатель должен искать какие-то неожиданности в поведении своих героев. Плохо, когда читатель представляет, как поступит герой в следующую минуту. И порой приходится идти на обман читателя. Вместо очевидного — повернуть в другую сторону, пустить его в обход, а потом доказать, что это было необходимо, естественно»¹.

Таким поворотом в повести «Деньги для Марии» является недосказанность сюжета, простейшего по своей сути: малограмотная крестьянка по имени Мария, которую в сельсовете упростили выручить и встать за прилавок в виду нехватки продавцов, по неопытности и доброте душевной допустила растрату, ей грозит суд и тюрьма. Кузьма, ее муж, идет по деревне просить деньги взаймы, чтобы погасить недостачу. Но набрать нужную сумму не удается: не хватило в селе добрых людей, и Кузьма вынужден ехать в город на поклон к брату, человеку почти чужому. Он «вытирает ладонью лицо, делает последние до двери шаги и стучит. Вот он и приехал — молись, Мария! Сейчас ему откроют». Это финал повести. Писатель оставляет читателя в состоянии эмоционального напряжения, вынужденного задуматься о нравственном состоянии деревенского общества, оставившего человека в беде.

Эта повесть о Марии и людях, ее окружающих. Беда и страх за судьбу четверых детей настолько сломили ее, что она не способна на какое-либо действие. В семье Марии к деньгам всегда относились спокойно: «Есть — хорошо, нет — ну и ладно». И вот деньги, оказывается, вмешиваются в ее жизнь. Однако суть драмы, которая разыгрывается в повести, не только в деньгах, но и в несовершенстве человеческих отношений.

Ситуация «хождения Кузьмы в народ» позволяет писателю прощупать нравственный потенциал деревенского мира и прийти к неутешительному выводу: человечность здесь по сравнению с военным временем, периодом высшего единения общества, убывает: есть люди, которые без лишних слов отдают последние деньги, но есть и такие, кто не способен почувствовать чужую боль.

Автор испытывает деревню на нравственную прочность и в следующей повести «Последний срок». Всего три дня длится здесь дейст-

¹ *Распутин В. Очищение человека//Неделя. 1977. 5—11 сентября. С. 14.*

вие: это время, дарованное Богом умирающей деревенской старухе Анне для того, чтобы повидаться с детьми, приехавшими в родную деревню попрощаться с ослабевшей матерью перед ее смертью.

Старуха Анна, прототипом которой является родная бабушка писателя, олицетворение народной мудрости, духовности, щедрой материнской любви. Это ключевой характер крестьянской вселенной. «У старух меня особенно поражает спокойное отношение к смерти, которую они воспринимают, как нечто само собой разумеющееся, — говорил писатель в интервью журналу «Вопросы литературы» (1976. № 9). — Думаю, что этому спокойствию их научил долгий жизненный опыт, перед их глазами проходили посевы и жатвы, осень роняла листву». Факт собственной кончины деревенский человек воспринимает как естественное природное увядание. Отношение деревенского человека к смерти интересовало и Шукшина («Как помирал старик»). Герои обоих писателей «чуют» свой смертный час и торопятся без лишней суеты закончить мирские дела. И в то же время они неповторимо индивидуальны — даже у последней своей черты: старик в рассказе Шукшина представляет смерть трезво и зримо; старуха Анна по-женски поэтична, более того, иногда смерть ей кажется собственным двойником: «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один день сойдут обратно: смерть, дождавшись человека, примет его в себя, и они уже никому не отдадут друг друга. Как человек рождается для одной жизни, так и она для одной смерти...»

С образом Анны в повести связаны проблемы вечные (смерть, смысл жизни, взаимосвязи с природой, отношение отцов и детей), с образами детей — злободневные (город и деревня, нравственная сущность молодого поколения, утрата связи с землей).

Половину текста повести занимает изображение детей: они раскрываются через поступок, речь, авторские оценки. Люся — человек твердый, последовательный, но жесткий, живущий по законам разума, а не чувства; Варвара — добра, но неумна, в ней нет душевного такта. Сын Михаил — грубиян и пьяница, но именно с ним и его женой живет мать. Бесхарактерный Илья, много поездивший по свету, так и не приобрел ни ума, ни опыта. А Таньчора, бывшая в детстве самым ласковым ребенком, не приехала вообще. Автор никак не объясняет ее поступок, рассчитывая, что читатель добрый ее оправдает, найдя для этого свои доказательства, а недобрый — осудит. Перед нами попытка применить вариативный принцип в изображении по-

ступков персонажей, который в разной форме в своем творчестве в 70-е годы испытывали В. Распутин и А. Битов.

Автор показывает, что нравственный потенциал поколения, идущего на смену деревенским старикам, значительно ниже: уход от деревни чреват для него необратимыми последствиями. Глобальный процесс перемен захватывает и тех немногих молодых, которые остаются на селе: снижается их привязанность к земле, ответственность перед ней, ослабляются родственные связи. Это элементы того явления, которое позднее будет названо раскрестьяниванием.

Если в «Последнем сроке» старуха Анна в силу своего характера и образа жизни естественно обретает свой способ бытия, то в повести «Живи и помни» (1974) война переворачивает привычные условия существования настолько, что это не может не сказаться на внутреннем мире человека. Автор исследует здесь не прямые, а сложные пути отчуждения человека от общества.

Не будь войны, Андрей Гуськов прожил бы достойную жизнь: ничто в Андрее в предвоенные годы не настораживает нас: трудолюбивый, непьющий, женился на сироте, помог своей Настене войти в мир деревни и не бросил ее, узнав, что у них не будет детей, хотя, правда, бывал грубым с женой, случалось, пускал в ход кулаки, но и это со временем прекратилось. Андрей пробыл на войне три года: «воевал, как все, — не лучше и не хуже», «поперед других не лез, но и за чужие спины не прятался», солдаты ценили его за силу, считали надежным товарищем.

Почему же Андрей становится дезертиром? Автор отвечает на этот вопрос, всесторонне мотивируя поступки героя: «К зиме сорок третьего года ясно начал проглядывать конец войны. И чем ближе к нему шло дело, тем больше росла надежда уцелеть — уже не робкая, не потайная, а открытая и беспокойная... Гуськов осторожно примеривался к тому, чтобы его ранило — конечно не сильно, не тяжело, не повредив нужного — лишь бы выгадать время».

Гуськова ранило совсем не легко, около трех месяцев лечился он в новосибирском госпитале, а после нужно было возвращаться на фронт, домой на побывку не пустили, хотя обещали: «Он боялся ехать на фронт, но больше этой боязни была обида и злость на все то, что возвращало его обратно на войну, не дав побывать дома. Всего себя, до последней капли и до последней мысли, он приготовил для встречи с родными — с отцом, матерью, Настенкой — этим и жил, этим выздоравливал и дышал, только это одно и знал. Нельзя на полном скаку заворачивать назад — сломаешься. Нельзя перешагнуть через самого себя. Как же обратно, снова под пули, под смерть, когда рядом, в своей уже стороне, в Сибири?! Разве это правильно, справедливо?»

Ему бы только один-единственный денек побывать дома, унять душу — тогда он опять готов на что угодно».

В этой повести автор поставил перед собой цель показать, как дезертиром оказывается не заведомо отпетый негодяй, а обыкновенный человек. Не только страх, в большей мере стечение обстоятельств подтолкнуло Гуськова к предательству — это случилось потому, что он лишен нравственного стержня, делающего человека хозяином своих поступков. Войну он воспринимает не как горе всенародное, а лишь как источник личной беды. С первых дней войны он сосредоточен только на себе. На барже, транспортирующей призванных на фронт, он держится особняком. «Врете: выживу. Рано хороните», — с такой мыслью едет он на передовую, возможная смерть не дает ему покоя. Коллективное сознание у Гуськова слабо выражено, индивидуализм его в конце концов и приводит к отчуждению от общества. Он жертва трагических обстоятельств истории и собственного эгоизма.

Образ Гуськова выписан убедительно и точно, автор демонстрирует незаурядное мастерство психологического анализа, умение развивать и плодотворно использовать традиции Достоевского. Писатель глубоко проник в систему мотивов поведения героя. О том, насколько взыскателен автор по отношению к себе, к своему умению воссоздавать характер, свидетельствует его собственная ретроспективная оценка отдельных фактов поведения Гуськова: «...Теперь, по прошествии определенного времени, едва ли я стал бы писать в «Живи и помни» те картины «озверения» Гуськова, когда он воеет волком или когда убивает теленка — слишком близко, на поверхности по отношению к дезертиру это лежит и опрощает, огрубляет характер»¹.

Но главная героиня повести — Настена. В отличие от Гуськова — это человек общественный, жить без людей она не может. В день Победы душа ее, возликовав, просится на люди. Но ей стыдно перед ними за мужа. Когда вернулся с фронта безрукий Максим Воложнин, Настена почувствовала, что у нее нет морального права радоваться вместе с людьми победе. Ей важно, чтобы люди принимали ее за свою, но она понимает, что теперь ни петь, ни плакать со всеми вместе она не будет.

Настена и ее муж по-разному ведут себя в трагических обстоятельствах войны, делают неравноценный выбор, свидетельствующий о разной степени их нравственной зрелости. Настена — общественный человек, для которой отчуждение от крестьянского мира невыно-

¹ *Распутин В.* Не мог не проститься с Матерой//Литературная газета. 1977. 16 марта. С.4.

симо. Ее осознанная добровольная смерть в финале повести и является тем особым поворотом сюжета, столь важным в поэтике Распутина, несущим большую смысловую нагрузку. Читатель был готов к тому, что Настена или сама сообщит о скрывающемся муже или уговорит его прийти с повинной. «Но Настена не делает ни того, ни другого. И я должен был это доказать... А мне кажется, что я сумел доказать естественность поступков Настены. Если бы Гуськов сам пошел и признался в содеянном, была бы одна расплата, а то, что он губит ближних своих (жену и нерожденного долгожданного ребенка — *Авт.*), — расплата другая и, на мой взгляд, гораздо более суровая»¹, — говорит писатель.

Настена, в отличие от старухи Анны, не имеет определенного прототипа. «Ее прототип — представление о русской женщине, какой она была и какую хочется знать не только по воспоминаниям, — женщине доброй, преданной, самоотверженной и готовой к самопожертвованию. О женщине, которая по своему пониманию жизни не может сказать: ты виноват, а я нет — в которой это сознание вины за другого, как своей собственной, существует постоянно»². Как и героини Достоевского, Настена способна разделить страшную вину своего мужа, прекрасно понимая, какой может быть расплата: «Раз ты там виноват, то и я с тобой виноватая. Вместе будем отвечать. Если бы не я — этого, может быть, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери... Плохо, значит, я тебя остерегала. Или не верил ты мне, раз не выдержал, или не хватило на тебя моей заботы...» При этом писатель понимает, что такая женщина все реже встречается в современной жизни.

Повесть «Живи и помни» — о Великой Отечественной войне, о подвиге сибирской деревни, о том, как работали в колхозе и на лесоповале женщины, старики и дети, оставшись без мужиков, как приходили похоронки, изредка возвращались в село искалеченные солдаты, как праздновали долгожданную Победу. С высоты этой единой народной жизни судит себя Настена. И деревенские женщины ее поняли и простили. Мишка-батрак собирался похоронить ее на кладбище для утопленников. «Бабы не дали. И предали Настену земле среди своих, только чуть с краешку, у покосившейся изгороди», вопреки даже сильной в деревне христианской традиции, осуждающей самоубийц и запрещающей хоронить их на общих кладбищах.

¹ *Распутин В.* Очищение человека. С. 14.

² *Распутин В.* Не мог не проститься с Матерой. С. 4.

Повесть «Прощание с Матерой» (1976) о преобразовании Сибири, но писатель оценивает созидательную деятельность человека не только с утилитарной стороны, но и духовной. Сюжет повести, как всегда у Распутина, прост: деревня Матера, расположенная на острове посредине Ангары, подлежит затоплению, станет дном будущей ГЭС. Автора волнует здесь все: и организационная непродуманность самого процесса затопления (попытка со стороны бригады пожарщиков на глазах у еще не уехавших стариков «расправиться» с кладбищем); и неудачно выбранное место для нового поселка, и то, как на психике крестьян сказывается вторжение технического прогресса в их жизнь.

В центре внимания в повести — три поколения семьи Пинигиных: старуха Дарья, ее сын Павел и внук Андрей. Для Дарьи, прожившей всю жизнь на Матере, где она и похоронила своих близких, затопление острова — личная трагедия. Павел прекрасно понимает, что мать, вросшая корнями в эту землю, смотрит на новый поселок, как на чужой рай, ей не привыкнуть к новому месту. Самый выразительный эпизод повести — прощание старухи с родной избой, которую она выбелила, выскоблила, обрядила перед дальней дорогой (смертью), перед тем, как ее предадут огню.

Нелегко расставаться с деревней и совхозному механику Павлу. Жаль ему родной дом, землю, но умом он понимает: ГЭС, которую строят, нужна: «Надо — значит, надо, но, вспоминая, какая будет затоплена земля, самая лучшая, веками ухоженная и удобренная дедами и прадедами, вскормившая не одно поколение, недоверчиво и тревожно замирало сердце: а не слишком ли дорогая цена? Не переплатить бы?» Павел — тип крестьянина-правдоискателя, хорошо известный русской литературе. Это человек ищущей беспокойной мысли, «задумывающийся» герой, столь привлекательный для многих современных писателей (Степан Чаузов, Николай Устинов в произведениях С. Залыгина «На Иртыше» и «Комиссия», Алеша Бесконвойный в одноименном рассказе В. Шукшина др.).

Внук Андрей, представитель последнего поколения Матеры, уже не чувствует зова земли. Больше всего обидело Дарью то, что уезжая, он не попрощался с землей, не прошелся по Матере, на которой вырос, не задумался о том, что видит ее в последний раз. Андрея влечет романтика великих строек. «Работа, она тоже вроде как по возрастам. Где новые стройки, где, значит, трудней всего — там молодежь. Где полегче — другие», — говорит он отцу. Он хочет, чтобы его работу видели все, да и время сейчас такое стремительное, что нельзя сидеть на одном месте. Но Дарью и Павла поражает другое, почему молодые столь бездумно относятся к отчужденному дому, почему факт затопления род-

ной деревни не вызывает у них ни беспокойства, ни сожаления, ни сомнения. Снижение «коэффициента почтительности» к земле, к отчужденному дому — серьезнейшая нравственная проблема, которая вызывает беспокойство современных писателей, выходцев из деревни. Утрата этого важного духовного фактора чревата опасностью превращения человека в пережаренное мясо, нарушения жизненных ориентиров, одним словом, может сказаться на важных социальных сторонах личности человека.

Все средства художественной выразительности мобилизует писатель для доказательства своих наблюдений над деревенской жизнью. Это и образы-символы (царственный листвень, Хозяин острова), и в первую очередь, многолетний опыт самого уважаемого человека на Матере (это не только название деревни, но и символ матери-земли) старухи Дарьи, к которой вся деревня тянется за советом и помощью. О мудрости и незаурядном речевом даре старой женщины свидетельствуют ее монологи. Вот один из них, обращенный к внуку Андрею: «Ты говоришь машины. Машины на вас работают. Но-но. Давно уж не оне на вас, а вы на их работаете... Оне с вас все жилы вытянут, а землю изнахратят, оне на это мастаки... И в ранешнее время робили, не сидели руки в укладку, дак ить робили в спокойе, а не так. Щас все бегом... В городе-то я была, посмотрела — ой, сколь их бежит! Как муравьев, как мошки!»

В. Распутин владеет редким даром индивидуализации речи персонажей, причем ему удается передавать не только лексические ее особенности, но и своеобразие интонационное. В этом ему помогает определенная манера письма: «...Когда я начинаю работу, то составляю словарик. Старуха, скажем, должна произносить такие слова и обороты, другая старуха — несколько иные, потому что каждый человек владеет активно именно «своими» словами и оборотами...». По мнению писателя, языку, которым пишут «деревенские» писатели Астафьев и Белов, выучиться нельзя: «Этот язык принадлежит только им и их героям, с которыми они долго жили, впитали его. Мои сибиризмы — это моя терминология, язык, на котором говорят сибиряки»¹.

Сюжетная ситуация в повести «Прощание с Матерой» сугубо личная, автобиографическая. «Я сам из «утопленников», — говорит Распутин, — так у нас на Ангаре назывались те, чьи деревни от строительства гигантских плотин ушли под воду. А под воду ушла в сущности вся прежнее Ангара. Не миновала этой судьбы и моя родная де-

¹ Распутин В. Очищение человека. С. 14.

ревня Аталанка, которой, как и Матере, пришлось переселяться и искать с затоплением пашни иных занятий. А занятия эти были — лес рубить... Сама жизнь заставила писать продолжение «Матеры». Сказав «а», следовало говорить «б». Жив буду — вероятно, придется продолжать эту азбуку. Материала для осмысления предостаточно, лишь бы осмысление давало хоть какой-нибудь результат. С изменением занятий изменились нравы, с изменением нравов — все тревожней за человека. Старая мудрость говорит: не плачьте об умершем — плачьте о потерявшем душу и совесть»¹. Одним словом, «Прощание с Матерой» и следующая повесть «Пожар» (1985) — это диалогия, причем не исключено их продолжение в будущем.

На вопрос, как он нашел главного героя «Пожара», Распутин отвечает в этом же номере «Книжного обозрения»: «Его и искать не пришлось, это мой сосед по деревне Иван Егорович Слободчиков. Когда-то в рассказе «Уроки французского» я упоминал его, там это шофер, как оно и было в действительности, единственной в колхозе полуторки, человек внимательный и добрый к герою рассказа. Таким он и остался с переездом деревни и с переменой ее уклада. Без совести, без любви к земле при любом укладе нельзя.

И случай с пожаром невыдуманный. Он тоже был. Только не в моем поселке, а в соседнем, леспромхозовском».

Главный герой «Пожара» Иван Петрович Егоров, живет он в сибирском поселке Сосновка, куда переселился двадцать лет назад из родной Егоровки, затопленной при строительстве гидростанции. Поначалу мало что изменилось в жизни бывшего фронтовика-танкиста. Работал он, как и раньше на машине, да и люди окружали его, близкие по духу. Но со временем все пошло наперекосяк. Стали селиться в поселке люди легкие — архаровцы, не связанные ни хозяйством, ни огородом, ни семьей; стали они «сбиваться в круг, разрастаться в нем в открытую, ничего не боящуюся и не стыдящуюся силу с атаманом и советом», которая насаждала в поселке свой нравственный закон. Участились пьянки, стрельба, поножовщина, расправы с теми, кто хотел жить по совести. «Смешно было бы грешить только на приезжих. Нет, и свои, с кем бок о бок жито и работано под завязку, научились косо смотреть на всякого, кто по старинке качает права и твердит о совести», — сообщает герой. Он упрямо поднимается на собраниях и вслух говорит обо всем, что творилось на лесосеках, на нижнем скла-

¹ *Распутин В.* Без совести, без любви к земле при любом укладе нельзя // *Книжное обозрение.* 1988. 1 апреля. С. 8.

де, в гараже, в магазинах. Однако все его усилия напрасны, ему мстят, мешают работать, прокалывают скаты, громят палисадник.

«Сотни народу в поселке, а десяток захватили власть», — вот чего не мог понять Иван Петрович... Обида Ивана Петровича была не на архаровцев — что с них взять?! — а на своих, притерпевшихся и покоровившихся.

Устав душой, Иван Петрович решает с женой Аленой перебраться к сыну. Но пожар, случившийся в Сосновке, описанию которого отводится значительное место в повести и который как бы проясняет многих людей, выделив в них плохое и хорошее, приводит героя к нравственному перелому. Заключительные сцены повести убеждают нас в том, что Иван Петрович готов продолжать борьбу за свои убеждения.

В многочисленных рецензиях на «Пожар» как факт положительный критика отмечала усиление публицистического начала, обнаженность авторской позиции, хотя некоторые видели в этом опасность снижения художественности. Наиболее интересные суждения высказала Е. Старикова: «Накала душевного страдания такой степени, как в «Пожаре», Распутин, кажется, еще не достигал. Даже в «Прощании с Матерой». Думаю, что «Пожар» и надо рассматривать как одну из тех точек творчества писателя, с которой начинается какой-то новый его путь» (Новый мир. 1985. № 12. С. 236). Прогноз ее отчасти сбылся, поскольку следующее десятилетие в его творчестве было посвящено в основном публицистике: такое было время.

Наряду с повестью Распутин плодотворно работал в жанре рассказа, хотя рассказов у него немного. В 1982 г. (Наш современник. № 7) Распутин опубликовал небольшую подборку рассказов («Наташа», «Что передать вороне?», «Не могу-у», «Век живи — век люби»), где обозначилась новая сфера его творческих интересов — подсознательное, тайное в человеческой психике. В рассказе «Наташа» герою, явно автобиографическому, после операции привиделось, что медицинская сестра Наташа учит его летать и что он встречал её раньше. Но очнувшись после наркоза, герой так и не смог выяснить степень реальности случившегося, так как Наташа неожиданно уволилась, никому не оставив адреса. Тайна так и остается неразгаданной, хотя её можно объяснить и воздействием лекарственных препаратов, но писатель этого не делает: «...Все разгадать нельзя, да и не надо; разгаданное скоро становится ненужным и умирает...». Летает героиня и в повести болгарского прозаика П. Вежинова (1914—1983) «Барьер» (1976), что подтверждает интерес писателей к нематериальной сфере человеческого существования. У В. Распутина, пе-

ренесшего тяжелую операцию на черепе в конце 70-х годов, явившуюся результатом бандитского, возможно, спланированного нападения, был свой «горький» опыт общения с миром иным, запредельным.

Все названные рассказы вольно или невольно все же складываются в цикл о человеке вообще, в котором рядом с высоким есть самое что ни на есть низменное. Главное в этой подборке — боль и тревога за человека и маленького, только вступающего в жизнь (Саня), и зрелого, пытающегося её преодолеть («Не могу-у!»), пробиться к свету.

После цикла рассказов была написана повесть «Пожар», затем автор около десяти лет не писал прозы, был нелегкий период восстановления здоровья, самоопределения, защиты собственных представлений, столь необходимых в смутное время, — о жизни, о путях развития России. Это было время публицистики, когда ничто другое не писалось. В 1987 г. в Иркутске выходит его книга «Что в слове, что за словом. Очерки, интервью, рецензии», а в 1991 г. в Москве — «Сибирь, Сибирь...», — книги писательской публицистики, в которых щедро используются средства из арсенала прозы и главным героем является Россия.

С середины 1990-х годов В. Распутин выступает с серией рассказов о современности, в которых пытается освоить художественно новую постсоветскую Россию: «Сеня едет» (1994), «Россия молодая» (1994), «В одном сибирском городе» (1994), «Нежданно-негаданно» (1997), «Новая профессия» (1998), «Изба» (1999) и др. Естественно, что пафос большинства из них критический, хотя в этих рассказах отражены не только трагическая и драматическая стороны нашей жизни, но и комическая («По-соседски», 1995). Лучший из новейших рассказов — «В ту же землю» (1995), который наряду с давними «Уроками французского» является вершинным достижением Распутина в жанре рассказа. Даже либеральная критика отвечает — да! — на поставленный вопрос: «Валентин Распутин возвращается в литературу?» «Здесь все — и бывшая изобразительная сила писателя, и умение различить в будничном течении жизни сюжет, ставящий человека наедине с вечностью...», — пишет А. Латынина о рассказе «В ту же землю», изменяя своему правилу не писать о деревенской прозе в силу недостаточного знания предмета, но тут же подмечает в рассказе «поверхностность раздраженного публициста», хотя при этом делает оговорку: «Интеллигенция стремительно переходит в оппозицию к нынешней власти. Не исключено, что социальное наполнение распу-

тинской прозы очень скоро придется по душе демократической оппозиции»¹.

Итак, лучший рассказ Распутина 90-х годов «В ту же землю...» — рассказ социальный, но о сиюминутном и вечном одновременно. Еще одна распутинская деревенская старуха умирает, исполнив свой долг на земле, но не о её личностных и духовных богатствах уже речь. Ее смерть ставит в безвыходное положение её дочь Пашуту, немолодую женщину, живущую в городе и не имеющую никаких средств на похороны. Она решается предать мать земле тайком, ночью, найдя за городом подходящее местечко.

«Но это же не похороны, Пашута. Это же — зарыть! — возражает Стас Николаевич, ныне плотник, а в прошлом инженер на алюминевом заводе, на котором сегодня хозяйничают братья Черные. Кстати, их фамилия в критическом контексте прозвучала на телевидении только через год-полтора после публикации рассказа.

Стас Николаевич не оставил Пашуту в беде, сколотил её матери гроб и вместе со своим молодым помощником Сергеем на машине отвез к месту погребения.

Стас Николаевич, как и Пашута, обездолен и унижен, чувствует себя так, будто его проглотили. Но оказывается, человек приспосабливается ко всему: по весне, придя на могилу матери, Пашута обнаруживает рядом с ее могилой другие холмики, под одним из них молодой парень Сергей, помогавший хоронить мать. Так по нахаловке возникает новое кладбище: жизнь подсказывает писателю новый, еще не известный литературе, гениальный финал.

Рассказы «В ту же землю...» и «Нежданно-негаданно» (об использовании детей в криминальном бизнесе) — впечатляющие свидетельства о жизни провинциальной России в конце XX в. Даже трудности полуголодной послевоенной жизни, нашедшие свое отражение в рассказе «Уроки французского», меркнут перед безысходностью жизненных картин новейшей распутинской прозы.

Рассказ «Уроки французского», по которому в 1978 г. был создан телефильм режиссером Евгением Пашковым, впервые был опубликован в 1973 г. в иркутской газете «Советская молодежь» в номере, подготовленном в память об Александре Вампилове с посвящением матери драматурга Анастасии Прокопьевне Копыловой, учительнице.

Но у героини рассказа Лидии Михайловны, преподавательницы французского языка, другой реальный прототип — Лидия Михайлов-

¹ Латынина А. Слово художника и прописи моралиста. Валентин Распутин возвращается в литературу? // Литературная газета. 1995. 6 сентября. С. 4.

на Молокова (автор сохраняет даже ее имя), которая была классным руководителем и преподавателем французского у одиннадцатилетнего Распутина, закончившего в родной деревне начальную школу и отправленного матерью для продолжения учебы в районный центр Усть-Уда. Писателю удается в рассказе воссоздать собственный автопортрет в детстве. Был он застенчивым и замкнутым, впервые оторванным от дома, крестьянским мальчишкой, с развитым чувством собственного достоинства. Вечно голодный, он вынужден был играть на деньги, чтобы покупать хлеб и молоко, так как мешок картошки, привезенный шофером из родной деревни, на глазах таял.

Все это видела молодая учительница французского, недавняя студентка, которая казалась маленькому герою существом возвышенным, почти неземным. Она пыталась помочь своему ученику как могла, правда, в жизни в «замеряшки» с ним не играла, но посылку с марконами посылала.

Спустя много лет, писатель получил от своей учительницы еще одну посылку. «Свою вторую посылку Лидия Михайловна прислала мне из Парижа после того, как мы уже долгие годы не имели вестей друг о друге. Во Франции она по культурному обмену преподавала на этот раз русский язык французским студентам. Купив там мою книжку¹, она неожиданно узнала меня в авторе, и это помогло нам вновь найти друг друга», — вспоминает В. Распутин (*Уроки доброты// Книжное обозрение. 1987. 1 сентября*).

В. Распутин предан жанрам малой прозы, особенно повести, что, видимо, соответствует особенностям его дарования.

Юрий Валентинович Трифонов (1925—1981)

Писательская судьба Юрия Трифонова необычна: он из тех редких художников слова, кто смог дважды пережить творческое рождение, громко заявить о себе в литературе. Вначале в возрасте двадцати пяти лет он напечатал в престижном «Новом мире» А. Твардовского первую свою повесть «Студенты» (1950), став лауреатом Сталинской (Гос.) премии 3-й степени (1951), что естественно сопровождалось шумным общественным резонансом; а на рубеже 60—70-х годов опубликовал цикл повестей о московской интеллигенции, вызвавший бурю полемики.

¹ Переведенную на французский язык. (Авт.)

В счастливом для него 1951 г. Трифонов был принят и в Союз писателей СССР: с тех пор, по его словам, «профессиональный писатель, нигде не работающий, то есть работающий только дома и живущий на гонорары».

В свое время в интервью журналу «Вопросы литературы» (1974, № 8) Трифонов сам обозначил вехи своего творчества: I период (повесть «Студенты»), II период («Туркменские рассказы», роман «Утоление жажды»), III период (рассказы «Вера и Зойка», «Был летний полдень» и др., повести «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», роман «Нетерпение»). Но в литературоведении установилась традиция говорить о раннем (50-е — начало 60-х годов) и зрелом (от второй половины 60-х годов и далее) творчестве писателя.

Повесть «Студенты» как дипломное сочинение выпускника Литературного института им. М. Горького, куда будущий писатель поступил в 1944 году, возвратившись в Москву из эвакуации, была рекомендована А. Твардовскому К. Фединым, в творческом семинаре которого занимался молодой Трифонов. Институтская жизнь и послужила тем реальным художественным материалом, на котором создавались «Студенты». Даже главный конфликт повести взят из реальности того времени. «Я учился на последнем курсе, когда из нашего института были изгнаны несколько профессоров за проповедь формализма и космополитизма. Они во многом послужили мне основой для создания образа Козельского», — говорил Трифонов вскоре после публикации (Новый мир. 1951. № 2).

Повествуя об экзаменах, спортивных соревнованиях студентов, их работе в научном студенческом обществе, писатель также вполне достоверен, как и при изображении отдельных типов студенческого поведения.

В то же время коллективный конфликт студентов с профессором Козельским, героем отрицательным, которым молодежь недовольна («он играет в ученого, все в нем показное») и не хочет видеть в нем настоящего филолога, выглядит недостаточно мотивированным, как и «ускоренное» преобразование «полуположительных» некоторых героев. Упрощена также структура повествования, в которой преобладает единая точка зрения повествователя и главного героя, последовательно хронологически описываются события с минимумом ретроспекций и т.д.

Беспощадно и жестко оценил своего первенца сам Трифонов, выступая в апреле 1980 г. на литературно-творческой конференции молодых литераторов Москвы: «Моя первая книга «Студенты» написана легко и быстро (хотя она по размеру самая большая из всех написанных мною: 23 печатных листа), и это объяснялось двумя причина-

ми: в книгу вошел весь опыт моей еще недлинной жизни, впечатления и встречи с людьми, без осмысления, без с в о е г о взгляда. Эта книга была в полном смысле описательной, что является низшим видом литературы, да еще с приметамии литературы того времени, то есть со следами лака. Кое-где там были живые места, но многое блесело от лака... Затем о второй причине сравнительной легкости первенца: мне казалось, что я уже хорошо научился писать... Но тут было глубокое заблуждение: моя писательская техника была слаба, на уровне средней беллетристики — а я принимал беллетристику за прозу, — но я понял это позже»¹.

Далее, отвечая на вопрос молодых литераторов Москвы, каким образом приходиться к первой книге и с чем приходиться, Трифонов объяснял: «Мне кажется, что большая сложность начала в том, чтобы не повторять того, что в мире существует. Нужно прийти с какой-то новой темой, с какими-то неизвестными нам фигурами, и это самое трудное»².

Дело в том, что Ю. Трифонов в «Студентах» преодолел эту трудность: о студентах вообще, о студентах, пришедших в вуз с войны, о филологическом, литературном факультете с его особой спецификой в первое послевоенное пятилетие не писали. К тому же в повести были интересные живые реалии студенческой жизни. Это, видимо, и способствовало успеху повести у молодого читателя. Как многие книги конца сороковых, начала 50-х годов, «Студенты» явились документом своей эпохи, отразившим общественное сознание своего времени, и фактом творческой биографии писателя.

Вскоре за шумным скоротечным успехом первой книги к писателю пришло осознание того, что звание Лауреата поставило его в ситуацию высоких общественных ожиданий, когда вторая книга должна быть непременно лучше первой. И Юрий Трифонов, как и его именитые предшественники, А. Фадеев и В. Гроссман, пробует свои силы в производственной прозе. Он получает от «Нового мира» командировку в Туркмению (1952 г.) на стройку Туркменского канала. «Вторая книга писалась необыкновенно трудно, — рассказывал Трифонов молодым писателям, — я сознавал, что должен сделать рывок вперед. Мне казалось, что меня выручит новый материал, новая среда. Н е з н а к о м о е — оно и пугало, и было спасением...»³

¹ Трифонов Ю. Импульс первой книги//Литературная учеба. 1981. № 4. С. 208.

² Там же.

³ Там же.

Но стройку Туркменского канала внезапно законсервировали как нерентабельную, «застряла» и повесть. По совету Твардовского Трифонова на туркменском материале пишет рассказы, в которых отчасти уже проглядывает стилистика зрелого Трифонова: стремление к объективному повествованию, минимальности авторских оценок, интерес к сложному, неоднозначному герою, теме времени и т.д. Все это свидетельствует о том, что вторая половина 50-х годов была для Трифонова периодом напряженных, порою драматичных (история создания книги о строительстве канала) творческих исканий в малых и больших прозаических жанрах. А роман о строительстве канала «Утоление жажды» (1963) все же состоялся, и в нем в какой-то мере осуществилось желание автора «писать иначе», хотя это трудно было сделать в избранном жанре.

Производственный конфликт в романе «Утоление жажды», самом многонаселенном произведении писателя, где представлены герои многих профессий, разных национальностей, не отличается новизной: это традиционная в подобном жанре борьба новаторов и консерваторов. Но хотя писатель в основном сосредоточен на изображении человека в сфере деловых (производственных) отношений, в общественно значимой деятельности, тем не менее он более других прозаиков уделяет внимание сознанию персонажей.

По мнению Н.Ивановой, «главным и самым плодотворным итогом работы над «Утолением жажды», важным для дальнейшего развития писателя», было «историческое ощущение закреплённости времени в людях, взаимосвязи человека со временем, соединенных кровеносной системой»¹. Это отчетливо проявилось в тексте романа, в размышлении героя, в котором слышен авторский голос: «...Мне никогда не удавалось волноваться при виде старых камней и ощущать нечто торжественное, вроде движения веков, или движения лет, или просто движения времени. Но зато я это ощущаю при виде людей. При виде некоторых я вижу годы, десятилетия и даже иногда века... Мой отец всю жизнь пронес на себе печать семнадцатого года. А есть люди конца 20-х годов, середины тридцатых, и люди начала войны, и они, как и мой отец, остаются такими до конца своей жизни... Они, может, и рады были бы измениться, да не могут, не могут! Время испекло их в своей духовке, как пирожки».

В романе «Утоление жажды» значительно усложнена по сравнению со «Студентами» повествовательная структура. Автор не старается высказывать свою точку зрения и не делает близкого ему героя

¹ *Иванова Н.Б.* Проза Ю. Трифонова. М., 1984. С. 73.

журналиста и начинающего писателя Петра Коришева носителем истины в конечной инстанции. Все эти и другие элементы поэтики романа будет совершенствовать Трифонов в дальнейшем.

По мнению исследователей, «новый Трифонов» начинается рассказами из цикла «Город» («Вера и Зойка» — 1966, «Был летний полдень» — 1966, «В грибную осень» — 1968 и др.) и московскими повестями: «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), к которым в 1975 г. добавляется «Другая жизнь», а в 1976 — «Дом на набережной». Всего 5 повестей в цикле.

При рассмотрении московского цикла принципиальным оказывается вопрос об авторской позиции. Трифонов не раз подчеркивал, что ему внутренне близка чеховская творческая позиция, когда «художник — не проповедник, не судья, не пророк. Он — сочувствующий рассказчик. Сострадающий рассказчик. Он предлагает читателю понять, решить, видеть»¹. Одним словом, писатель сознательно передает читателю свое право оценивать жизнь и людей. Поэтому некорректны со стороны отдельных критиков упреки Трифонову в непроясненности авторской позиции: она этим автором сознательно запрограммирована.

Свою задачу писатель видит в максимально глубоком, психологически убедительном воссоздании характера сложного человека и запутанных, не проясненных обстоятельств его жизни: «Меня интересуют характеры, — писал он в 1981 году. — И среди них, как предмет исследования, так называемые неудачники, те, кто не сумел чего-то достичь, добиться. В их жизни всегда присутствует драма. А драма, как известно, составляет пищу для литературы. Ищу ответа на вопрос: почему он неудачник? Причины могут быть разные — здесь и неумение устроиться в городе, где так тесно от людей, и неправильный выбор профессии, и семейный разлад. Его жизнь соткана из неудовольствия, недоделок, несчастий, недочувствований»². Сказанное относится ко многим героям московских повестей: Виктору Дмитриеву из «Обмена», переводчику Геннадию Сергеевичу из «Предварительных итогов», историку Сергею из «Другой жизни», героям «Долгого прощания».

Наиболее завершенной в художественном отношении является повесть «Обмен», в которой отчетливее всего проявляются особенности поэтики зрелой прозы Трифонова: умение воссоздать «диалек-

¹ «Нравственные идеалы я не изображаю, но — имею». Из писем Ю. Трифонова // Литературная газета. 1991. 23 марта. С. 13.

² Трифонов Ю. Как слово наше отзовется... М., 1985. С. 301.

тику души» — процесс «олукьянивания» неудачника Виктора Дмитриева, его позиция в сложной системе отношений с женой, матерью, дедом, сестрой, родителями жены, любимой женщиной; выделение «разрядкой» важных фраз («интонационное подчеркивание особенных слов и выражений» как прием): «мать постоянно окружают люди, в судьбе которых она принимает участие»; «особенно замечательно ей (жене Дмитриева) удавались нужные знакомства».

В повести отчетливо просматривается авторское невмешательство в судьбы героев, широта (порою без берегов) в подходе к изображению человека, его терпимость в отношении к любому герою, сочетающаяся с удивительной писательской зоркостью. В критике сложилась традиция противопоставлять омещанившимся Лукьяновым родню Дмитриева (мать, деда, сестру) в качестве примера положительного человеческого поведения. Но в тексте Трифонова все иначе. Лена, жена Дмитриева, будучи ярким представителем клана Лукьяновых, имеет много положительных черт: она отличная переводчица и «даже участвовала в составлении какого-то специального учебника по переводу», любит мужа, искренно о нем заботится, беспокоится о своей семье и т.д. Далее, трижды предавший близких (мать, жену, друга) Виктор Дмитриев не получает ни от одного из героев (за исключением авторского голоса) категоричной нравственной оценки. Даже дед, старый революционер, отсидевший в крепости, знавший Веру Засулич и цену человеческой верности, не выдает Дмитриеву отрицательной характеристики: «Мы с Ксеньей ожидали, что из тебя получится что-то другое. Ничего страшного, разумеется, не произошло. Ты человек не скверный. Но и не удивительный!».

Прав критик Л. Аннинский, когда говорит о том, что Трифонов видит в матери Дмитриева Ксении Федоровне не только интеллигентность, участливое отношение ко многим людям, но и фарисейство, выражающееся в презрительном отношении к Лукьянову-старшему, хотя тот в течение года сумел отремонтировать ее дачу, провести телефон, наладить канализацию, чего Дмитриевы не смогли сделать в течение многих лет. По Аннинскому, Трифонов «не вполне уверен, что алчных Лукьяновых надо так уж разоблачать: оно, конечно, шестьдесят лет назад их бы назвали окуривцами, а теперь, может, они на ниве жизни работники? Кто его знает?»¹

Повествование в «Обмене» ведется от третьего лица и в основном через призму восприятия Дмитриева, выраженного в форме несобст-

¹ Аннинский Л. Интеллигенты и прочие//Аннинский Л. Тридцатые — семидесятые. М., 1977. С. 224.

венно-прямой речи. Персонафицированный повествователь возникает лишь в конце повести и сообщает, что вышеизложенные события рассказаны ему самим Дмитриевым, которого он знал с детства и который сегодня немолод и выглядит неважно. Но повествователь воздерживается от оценок героя, ограничивается риторическим вопросом: «что я мог сказать Дмитриеву?» Чувствуется, что повествователь появился в тексте с единственной целью — подчеркнуть авторский нейтралитет.

В повести «Обмен» нашла наиболее убедительное подтверждение трифоновская концепция человека, сформированная им теоретически в статьях, интервью, публикациях из архива: «У Чехова в рассказе «Дуэль» есть такое выражение: «плохой хороший человек». Это то — что мне близко. В человеке накручено и наворочено много всего»¹.

Нейтральная позиция автора, его равное, сострадательное отношение к любому герою неизбежно приводят к разночтению его произведений, множеству интерпретаций. В этой ситуации каждый читающий повесть пропускает их через призму своих убеждений, индивидуального автобиографического опыта, эстетических представлений. Чего только ни писали о московском цикле! Вот лишь некоторые из мнений:

«Очертив узкий круг своего наблюдения, Ю. Трифонов... не дал почувствовать, что помимо тараканьего угла, существует большой мир людей, не объяснил и того, каковы же корни изображенного им явления. Поэтому произведение оказалось как бы вне исторического масштаба»².

«Да, все три московские повести Ю. Трифонова, если суммировать одним словом — о мещанстве. Не ветхозаветном и давно обнаруженном за тюлевыми занавесками и канарейками на окошке, а нынешнем, особом, «высшего сорта»³.

В статьях, интервью, выступлениях Ю. Трифонов много лет упорно отстаивал свою позицию, собственное понимание жизни, человека, творчества: «...Говорят, мои повести не только бытовые, но еще и «антимещанские»... Мещанство, как и быт, признается предметом, пригодным для литературы, но как бы второго сорта. Вроде шить из этого сукна можно, но что-нибудь простенькое, небогатое. И место

¹ Ядро правды. Из архива писателя. Публикация О.Р. Трифоновой-Мирошниченко//Литературная Россия. 1987. 24 апреля. С. 10.

² Андреев Ю. В замкнутом мире//Литературная газета. 1971. 3 марта.

³ Соколов Вадим. Расщепление обыденности//Вопросы литературы. 1972. № 2.

для мещанства определено заранее: оно гнездится в городе, в хороших квартирах, и, конечно, среди интеллигенции. Но разве эгоизм, своекорыстие, стремление к наживе не присущи, например, деревенским жителям? Однако деревенских жителей не называют мещанами. Если отвратительные качества встречаются среди деревенских жителей, то причины их одни видят в кулацких пережитках, а другие — в дурном влиянии города, то есть того же мещанства. Мы пишем о сложной жизни, где все переплетено, о людях, про которых не скажешь, хороши они или плохи, здоровы или больны, они — живые, в них то и это. Как нет абсолютно здоровых людей — это знает каждый врач, так и нет и абсолютно хороших — это должен знать каждый писатель... Мы пишем не о дурных людях, а о дурных качествах. Потому что это должно быть про всех, а не только про злокозненных мещан; это должно быть про читателей, про близких автора, про него самого»¹.

Но концепция «плохого хорошего человека», авторская позиция в последующем творчестве писателя претерпевала определенные изменения, например в повести «Дом на набережной», которая не только в цикле московских повестей, но и в творчестве писателя в целом занимает особое место. Она является своеобразным итогом работы писателя в жанре повести. Ее герой Вадим Глебов — завершающее звено в цепи героев. Тип «человека компромисса» исследует Трифонов давно (Саша Зурабов — в «Утолении жажды», Виктор Дмитриев — в «Обмене»; Геннадий Сергеевич в «Предварительных итогах»). Вадим Глебов в отличие от своих предшественников фигура более значимая, так как его компромисс, а точнее предательство осуществляется не только в сфере личной, но и на уровне социальном, общественном: он предает своего учителя. К тому же Глебов (по прозвищу Батон) явление более широкого плана, он — олицетворение особого общественного поведения: «он был совершенно никакой, Вадик Батон. Но как я понял впоследствии, редкий дар: быть никаким. Люди, умеющие быть гениальнейшим образом никакими, продвигаются далеко. Вся суть в том, что те, кто имеет с ними дело, довоображают и дорисовывают на никаком фоне все, что им подсказывают их желания и их страхи. Никакие всегда везунчики...»

Это слова повествователя, в которых дана четкая критическая оценка героя. Здесь писатель явно нарушает принцип авторского невмешательства, и в этом состоит первое отличие «Дома на набережной» от других повестей московского цикла. Есть и еще качественное

¹ Трифонов Ю. Выступление // Шестой съезд писателей СССР. 21 июня — 25 июня 1976 г. Стенографический отчет. М. 1978. С. 139.

отличие — то, что образ Глебова создается на более высоком социальном уровне обобщения. И наконец, третье — политический подтекст — то, что особенно привлекало читателя в конце 70-х. Дело в том, что герои этой повести живут или имеют непосредственное отношение к Дому правительства на Берсеневской набережной, который был задуман как пример в организации советского быта и в котором селили членов правительства, видных советских чиновников, в том числе главу семьи Трифоновых.

Глебов, в 70-е годы преуспевающий доктор наук, в детстве жил в развалюхах в переулочке Дерюгинском, рядом с Домом на набережной, и была у него тогда болезнь — «страдание от несоответствия», «с малолетства жжение в душе»: почему у одного человека должно быть все, а у другого — ничего? И он всю жизнь успешно преодолевает дистанцию несоответствия. «Нынешние Раскольниковы не убивают старух-процентщиц топором, но терзаются перед той же чертой: переступить», — размышляет профессор Ганчук о Глебове.

Критики (вначале В. Кожин, а за ним Н. Иванова) подметили сходство ситуаций в повестях «Дом на набережной» и «Студенты». Верно, что в обеих повестях основное действие разворачивается в Москве в 40—50-е годы, что совпадает основная коллизия повестей — ниспровержение старого профессора, имени и анаграммы фамилий главных героев (Вадим Белов и Вадим Глебов) и т.д. Но упрек со стороны Кожина в том, что Трифонов переписал «Студентов» в виде «Дома на набережной» (*Кожин В. Проблема автора и путь писателя//Контекст. 1977. М., 1978*) и утверждение Н. Ивановой, что в «Доме на набережной» писатель «преодолевает тот образ времени, который тяготел над ним в эпоху создания «Студентов», что «от этого произведения он всю жизнь избавлялся», нуждается в уточнении.

Дело в том, что Вадим Белов и Вадим Глебов — антиподы по своей социальной сущности: один — борец, лезущий на рожон, другой — конформист. В 40—50-е годы в советском обществе были и Беловы, они были на виду и в большинстве, но были и Глебовы. В первом случае писатель обратился к герою своего времени (Белов), во втором — к характеру «вечному» (Глебов). Здесь речь идет о разных героях, разных способах обобщения. У Трифонова не было необходимости ни переписывать «Студентов», ни избавляться от них, поскольку ему, как никакому другому писателю, его современнику, было свойственно «историческое ощущение закреплённости времени в людях». «Первые свои книги не могу читать. Как будто писал другой человек. Нет, не отказываюсь от них, я был таким, я так чувствовал, так пони-

мал»¹, — говорил Трифонов. Этот же мотив звучит во вступлении к «Дому на набережной». А в повести в рассказах «Опрокинутый дом» (1980) сказано еще более категорично: «...Дописывать ничего не надо. Нельзя править то, что не подлежит правке, что недоступно прикосновению, то, что течет сквозь нас».

По особенностям поэтики повесть «Дом на набережной» является связующим звеном между московскими повестями и романом «Старик» (1978), так как в ней уже поставлена проблема исторической памяти, есть попытка сопоставить век нынешний и век минувший. А в романе «Старик» совмещение временных планов становится основным художественным приемом, ибо в центре повествования с т а р и к, пенсионер Павел Евграфович Летунов, человек, являющийся носителем исторической памяти. Не зря слово «старик» вынесено в заглавие, в нем заключен главный смысл романа, как и в других крупных произведениях писателя («Обмен», «Дом на набережной»).

Этот роман в первую очередь о проблеме вечной — о старости, ее трагическом одиночестве, неприкаянности, когда вокруг с годами образуется пустыня, уходят из жизни близкие люди, когда новое поколение тяготеет присутствием старого. «Все старики немного «чайники». Старость — вид шизофрении», — говорит мистик Эрастыч, сожитель дочери Летунова Верочки. Старик Летунов похоронил жену, у него нет взаимопонимания с детьми, дети подсылают к нему врача под видом дачника, чтобы тот удостоверился, не болен ли психически. Летунов все это видит: «Бог ты мой, они сами больны, они больны непониманием, больны недочувствием». Невестка Аси Игумновой, жены командарма Мигулина, которую страстно любил Летунов, к своей именитой свекрови относится так же. Теща Приходько собирается в дом престарелых (ветеранов). Повествование в романе подводит читателя к горькой мысли, что старики никому не нужны, в то время как опыт их бесценен. «Не обижайте стариков, прислушайтесь к их, иногда невнятному, надоедливому бормотанию — они хранители памяти. А без памяти нация тяжело больная, больная недочувствием», — пишет Юрий Трифонов в романе.

Писатель глубоко проникает в психологию старшего поколения и делает справедливый вывод, что память, а за ней и самооценка, своеобразное подведение жизненных итогов — для него главное: «Дни мои все более переливаются в память. И жизнь превращается в нечто странное, двойное: есть одна всамделишная, и другая, призрачная, изделье памяти, и они существуют рядом... память назначена нам как негасимый, опаляющий нас самосуд или, лучше сказать, самоказнь...»

¹ Ядро правды. Из архива писателя. С. 10.

Когда представилась возможность, а точнее, когда время и опыт помогли разобраться в прошлом (в молодости он верил в виновность Мигулина), Летунов начинает борьбу за реабилитацию своего соперника командарма Мигулина, к которому в свое время ушла любимая женщина. Спрашивается, почему? Да потому, что «сердце болит». Он удивляется, что есть люди, которым совершенно не «интересна история своего народа».

Автор подчеркивает заурядность, обыкновенность своего героя, отсутствие в нем целеустремленности, что кстати выражено в фамилии Летунов, он и в революцию попал случайно, да и лет ему было восемнадцать: «Нет, не хочу врать, как другие старики, путь подсказан потоком — радостно быть в потоке — и случаем, и чутьем, но вовсе не суровой математической волей. Пусть не врут! С каждым могло быть иначе». В случае с Летуновым Трифонов остается верен себе, одним из героев романа о войне он делает типичного для его поэтики среднего, массового человека, призванного отобразить обыденное сознание.

Второй герой — Сергей Кириллович Мигулин — личность совсем иного плана, супергероическая, один из самых интересных, самых трагических героев гражданской войны на Дону. «О Мигулине мы знаем по разговорам. Говорят о нем повсюду и все, и — разное. Кроме того, что он — самый видный красный казак — после гибели Подтелкова и Кривошлыкова, недавней смерти Ковалева крупнее нету, — кроме того, что войсковой старшина, искусный военачальник, казаками северных округов уважаем безмерно, атаманами ненавидим люто и Красновым припечатан как «Иуда донской Земли»... «газеты трубят о нем: герой, победитель донской контрреволюции, непобедимый, неуязвимый. Красновцы целыми полками перебегают к нему... Мигулин отпускает пленных казаков по домам. Чтоб «пущали пропаганду». Но от ревкома другие сведения: пленных освобождает потому, что не может победить в себе сочувствия к брату-казаку. В первую очередь он казак, а потом уж революционер. Мигулин ведет двойную игру!» — говорится в тексте романа.

Особенную ценность роману придает его жизненная достоверность, так как за многими его героями стоят реальные жизненные прототипы и их судьба: за Сергеем Мигулиным — знаменитый командарм Филипп Кузьмич Миронов (1872—1921); за Асей Игумновой — вторая жена Миронова — восемнадцатилетняя Надежда Суетенкова (Миронову в это время было 46 лет), их поэтичная переписка пролежала в архивах Лубянки 70 лет в 12-томном уголовном деле Миронова и послужила материалом для повести писателю Игорю Гамаюнову. Но самое удивительное, что прототипом комиссара мигулинского ка-

зачьего корпуса Александра Пименовича Данилова (Шуры) стал отец Юрия Трифонова — Валентин Андреевич Трифонов (1888—1938), по определению Ю. Трифонова, один из кочегаров революции, действительно бывший комиссаром формируемого Мироновым казачьего корпуса, правда, недолго, всего две недели: отношения их не сложились. При этом он резко критиковал руководство Южного фронта: «...При нравах, которые здесь усвоены, мы никогда войны не кончим, а сами очень быстро скончаемся — от истощения. Южный фронт — это детище Троцкого и является плотью от плоти этого бездарнейшего организатора... В руках этих идиотов находится судьба величайшей революции — есть от чего сойти с ума»¹.

По свидетельству Ольги Романовны Трифоновой-Мирошниченко, жены писателя, осуществившей в конце 1980-х — начале 90-х годов ряд интересных публикаций из архива писателя, «в рабочем кабинете Юрия Валентиновича Трифонова над письменным столом висят три фотографии: он с сыном на руках, его отец — Валентин Андреевич Трифонов и Филипп Кузьмич Миронов»². Так что исторический материал, лежащий в основе романа «Старик», является для писателя материалом глубоко личным.

Масштаб личности Филиппа Миронова (Мигулина) как героя гражданской войны не ниже, если не выше Чапаева, только рядом с ним не оказалось писателя Фурманова. Правда, о нем писали более известные писатели (А. Толстой, К. Федин, М. Шолохов), обращавшиеся к событиям 1918—1921 годов, писали по-разному, не имея для более объективного изображения необходимых документов. Так К. Федин в романе «Необыкновенное лето» о Миронове и о мироновцах судит как об авантюристах, изменниках несмотря на то, что примерно в 1965 г. Юрий Трифонов излагал ему свою, противоположную точку зрения, но Федин остался при своем мнении. Но с Шолоховым этого не произошло, хотя в официальных источниках личность Миронова оценивалась неточно. «Шолохов, обращаясь к этой фигуре, не поддавался искушению последовать общепринятой версии, которую отстаивали весьма влиятельные историки и мемуаристы. Хотя писатель и не располагал документами, известными нам сейчас, не читал последнего письма Миронова к Ленину, интуиция большого художника

¹ Когда начинались МЫ. Из архива Ю.В. Трифонова. Публикация О.Р. Трифоновой-Мирошниченко//Неделя. 1987. № 44. С. 10.

² Там же.

предостерегла его от изображения Миронова как врага»¹, — писал Трифонов.

Сам Ю. Трифонов является обладателем уникальных знаний о Миронове от людей, близко его знавших, из документов и свидетельств очевидцев, которые собирали многие годы он и его близкие. Трифонов задолго до историков и мемуаристов составил объективное представление о легендарной личности «красного командира», «казачьего адвоката» Миронова, так неожиданно соприкоснувшегося с его личной судьбой, и рассказал о нем вначале в документальном повествовании «Отблеск костра» (1965), посвященном отцу, а позднее в романе «Старик» в образе Сергея Мигулина.

Комкор Мигулин встал против антинародной политики рассказывания, проводимой Троцким на Дону в 1919 году, он послал в Москву письмо В.И.Ленину: «Не только на Дону, деятельность некоторых ревкомов, отделов, трибуналов и некоторых комиссаров вызвала поголовное восстание, но это восстание грозит разлиться широкою волною в крестьянских массах по лицу всей республики...»². Далее, когда была принята директива о рассказывании, которая хранилась в тайне и через два месяца была отменена и которая предполагала массовый террор против казачьих верхов, Мигулин (Миронов) пишет властям одно из своих поздних, самых ошеломляющих писем, текст которого в кавычках приводится в романе «Старик»: «На безумие, которое только что открылось перед моими глазами, я не пойду и всеми силами, что есть во мне, буду бороться против линии рассказывания. Я сторонник того, чтобы, не трогая крестьянства с его бытовым и религиозным укладом, не нарушая его привычек, увести его к лучшей и светлой жизни личным примером, показом, а не громкими, трескучими фразами доморощенных коммунистов, у которых на губах еще не обсохло молоко и большинство которых не может отличить пшеницы от ячменя, хотя с большим апломбом во время митингов поучает крестьянина ведению сельского хозяйства...»

Приведенные в тексте романа подобные документы — подлинны, что подтверждает хорошо знавший писателя критик Ю.Оклянский, ссылаясь на свой разговор с Ю. Трифоновым в мае 1978 г., последний ему сообщил: «...все мигулинские документы подлинные. Я их сократил, правил, но они подлинные. Он так писал...»³

¹ Когда начинались МЫ. Из архива Ю.В. Трифонова. Публикация О.Р. Трифоновой-Мирошниченко//Неделя. 1987. № 44. С. 10.

² Там же.

³ Оклянский Ю. Счастливые неудачники Ю.Трифорова. Из воспоминаний//Литературное обозрение. 1985. № 11. С. 111.

Роман «Старик» в своей современной и мигулинской (мироновской) линиях является ценнейшим историческим исследованием, проведенным Трифоновым. Естественно, что писатель более осведомлен о конкретике и реалиях жизни командарма, и в художественной концепции этого героя есть то, чего нет и не может быть в исторической науке — глубокая психологическая проработка мотивов его неординарного поведения и характеров людей, его окружавших. Эта концепция интересна своей полимотивностью. Основной мотив — сшибка потоков веры и неверия людей, живших в кровавое время, когда расправа «белых» над «красными» в донских станицах неизменно влекла возмездие «красных» и наоборот. Первопричины недоверия Мигулину со стороны Реввоенсовета фронта и Троцкого в громадной популярности Мигулина (Миронова) среди казачьих частей, белых и красных, в его личных качествах, умении без страха принимать собственные решения, в его пророческом видении и понимании ситуации на Дону.

С образом Летунова в романе связана не только проблема старости, но и проблема времени: «И как увидеть время, если ты в нем? Прошли годы, прошла жизнь, начинаешь разбираться: как да что, почему было то и это... Редко кто видел и понимал все издали, умом и глазами другого времени. Такой Шура...»

Павел Евграфович — человек, не умеющий опережать свое время, видеть дальше современников, но его дядя — мигулинский комиссар Данилов (Шура), каторжанин, и комкор Сергей Мигулин такой способностью — обладали. Но тогда они были и в два раза старше юного Летунова.

Игорь Вячеславович, аспирант Ростовского университета, пишущий диссертацию о Мигулине и получивший от сына умершего Летунова все документы о командарме, собранные стариком, подводит итог сложным взаимоотношениям человека со своим временем: «Истина в том, что добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия Мигулина в контрреволюционном восстании, ответил искренне: «Допускаю!», — но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, так тогда думали все или почти все, бывают времена, когда истина и вера сплавляются нерасторжимо, слитком, трудно разобраться, где что, но мы разберемся». Действительно так думали почти все, и поведение Летунова в отношении Мигулина ничем не отличается от поступков, к примеру, маршала С.М. Буденного (1883—1973), который в 1919 г. разоружал казачий корпус Мигулина (Миронова) и арестовывал

комкора, но спустя годы думал об участниках гражданской войны Ф.К. Миронове и Б.М. Думенко иначе¹. Так в романе «Старик» в образной форме писатель реализовал сформированную в «Утолении жажды» идею неразрывности, слитности человека с историческим временем, в котором он живет.

Впервые к истории Ю. Трифонов обратился в повести «Отблеск костра» (1966), ее написание диктовалось необходимостью «восстановить справедливость», рассказать правду об отце и дяде, арестованных в 1937 г. Автор-повествователь выступает здесь как сын главного героя Валентина Трифонова. Понятно, что в этом случае повествование эмоционально (факт нетипичный для Трифонова), вводятся лирические отступления с оценками героев и эпохи. Значительное место в повествовании занимают документы: деловые бумаги, записи отца, телеграммы, протокол допроса прокурора, мемуары брата отца Е. Трифонова... «Моя семья пострадала сильно. Тридцать седьмой год практически ее уничтожил: отец был расстрелян, мать выслана в лагерь на восемь лет, один дядя попал в лагерь, другой «спасся» тем, что умер от разрыва сердца в том же тридцать седьмом году», — отвечал Ю. Трифонов в феврале 1978 г. на открытое письмо западногерманского писателя Мартина Вальзера «Как поживаете, Юрий Трифонов?» (Копкret. 1977. № 12). — Сейчас эти люди посмертно реабилитированы, о них пишут в статьях и книгах о гражданской войне (я имею в виду отца и его брата, моего дядю). Это были люди, бесконечно преданные революции. Они пали жертвами произвола Сталина. Зачем нужно было Сталину уничтожать людей, бесконечно преданных революции?.. Мне кажется, при всем множестве причин была одна причина главная и простая: биологическая жажда абсолютной власти»².

О людях, совершивших революцию, в романе «Старик» Трифонов написал: «Неповторимые люди! Похожих на земле нет, время пережгло их дотла...»

К исторической теме Ю. Трифонов обратился и в романе «Нетерпение» (1973), который как и «Отблеск костра», документален, но здесь реальные исторические лица народовольцы Андрей Желябов (он в центре повествования), Софья Перовская, Андрей Михайлов и другие действуют уже без псевдонимов. В романе воссоздана почти

¹ См.: Против искажения исторической правды//Вопросы истории КПСС. 1970. № 2. С. 109—114.

² Трифонов Ю. Ядро правды. Из архива писателя//Литературная Россия. 1987. 24 апреля. С. 10.

вся история «Народной воли». Мотив нетерпения, типичный для деятельности этой террористической организации, присутствует в тексте всего романа. На похоронах Достоевского Андрей Желябов, размышляя о том, что у народовольцев и писателя цель одна — избавить людей от страданий, видит и разницу: «...Только он-то хотел — смиренным победить — через тысячелетия, но ведь никакого терпения не хватит! Нет у рода человеческого такого запаса терпения, нет и быть не может». Исследуя нравственно-психологические основы поведения народовольцев, писатель приходит к противоположному выводу: «В своем романе я хотел показать, что с помощью террора нельзя достичь истинно общественных целей». Работая над «Нетерпением», писатель отдавал себе отчет в том, что «и сама идея экстремизма, терроризма — все еще живая и больная для современного зарубежного мира, для современной истории». Ю. Трифонов целенаправленно обращался к такому историческому материалу, который созвучен нашему времени. Органично вписался в социокультурную ситуацию конца 1980-х годов и неоконченный роман Трифонова «Исчезновение», опубликованный после смерти писателя.

«Я знаю: история присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой человеческой судьбе, — говорил Ю. Трифонов в беседе с Ральфом Шредером (Вопросы литературы. № 5. 1982). — ...поэтому я стараюсь, изображая человека, вытащить все его внутренние слои, все слои, которые в нем уже перемешались, слились каким-то образом в одно целое. Как писатель я, так сказать, обязан анатомизировать суть человека. Я должен понять, что в нем из 40-х годов, что из 60-х, а что совсем новое, возникшее только сегодня. Поэтому я считаю, что форма романа сознания для писателя, который пишет о сегодняшней жизни, очень и очень выгодна...». Но Ю. Трифонов в последнем своем романе «Время и место» (1981) структурно усложняет эту жанровую форму. Он создает роман, состоящий из отдельных новелл, которые связаны между собой не только образами романа, но и временной цепочкой. Писателя интересует «время и место» его поколения в истории советского общества, причем в романе-пунктире микромир отдельной человеческой личности раскрывается лишь на фоне сознательно избранных исторических вех (конец 30-х годов — главы: «Пляжи тридцатых годов», «Центральный парк»; 40-е годы — главы: «Якиманка», «Переулок за Белорусским вокзалом», «Тверской бульвар I», «Тверской бульвар II», «Тверской бульвар III»; 50-е годы — главы: «Тверской бульвар IV», «Конец зимы»; 60-е годы — глава: «Большая Бронная»; 70-е годы — главы: «Новая жизнь на окраине», «Время и место», «Пережить эту зиму»). Всего 13 глав (новелл) с прологом и эпилогом. Главный герой книги писатель Антипов

сродни прежним трифоновским героям «московских» повестей, которые, по словам критика Н. Ивановой, «как бы входят внутрь романа в качестве одного из слоев». Но в то же время — это иной герой, который хочет жить по совести, изменить свою жизнь. Во-первых, он биографически близок автору, во-вторых, это писатель, пишущий роман о писателе («Синдром Никифорова»), и по роду своей деятельности вынужден развивать в себе самосознание. На этом пути он делает успехи, в частности, в той жизненной ситуации, когда выступает в качестве эксперта на суде Двойникова, в процессе подготовки к которому он приходит к выводу, что в каждом, даже самом многомерном, амбивалентном человеке, есть все же главное — скрытое, запакованное ядро (у Двойникова — это великодушие и способность на риск), которое и позволяет ему выступить в защиту обвиняемого.

Но сознание его все же ограничено, он до конца так и не может понять себя и время, а в творчестве — проникнуть в тайники человеческих характеров; поэтому его роман остается незавершенным. Для компенсации этого недостатка Ю. Трифонов вводит в роман героя, близкого Антипову, рассказчика Андрея, человека с исторической памятью, а следовательно, обладающего большими возможностями в постижении жизни. В усложненной (возможно даже чрезмерно!) структуре романа три типа сознания: объективного безымянного повествователя, Антипова и Андрея, которые в совокупности и должны выразить сложность и многогранность жизни.

Юрий Трифонов — убежденный писатель города, это его «почва» и пристрастие: «Во всяком случае, начав писать о людях города, я понял, что этот материал необъятен, как и число характеров, которые можно изображать без конца. Город как предмет изображения очень привлекателен для меня. В этом колоссальном замкнутом конгломерате можно найти элементы любого уклада, рядом соседствует старое и новое, прошлое и будущее. Город — огромный резервуар, способный бесконечно питать литературу»¹.

Из всего многообразия городских характеров Трифонов выбирает самые трудные: он повествует о среднем, наиболее массовом человеке. Но ведь средний, рядовой человек, по убеждению писателя, в большинстве случаев лишен самосознания, ему «нет дела до опыта, до пережитого и грядущего», он живет «сегодняшним днем и по сути не отличается от людей, живших биологической жизнью сто лет назад», а потому он мало интересен для искусства. Вот почему, обращаясь к трудному для художественного изображения характеру срединного

¹ Трифонов Ю. Город и горожане//Литературная газета. 1981. 25 марта. С. 4.

человека, писатель предпочитает тип неудачника с трудной судьбой, преодолевающего запутанные обстоятельства своей жизни и вынужденного думать, разбираться в себе, отдельных людях, общественной жизни в целом.

В образах Антипова, старика Летунова психологически точно показан медленный, постепенный процесс формирования самосознания у обыкновенного человека, который проходит длинный путь от инерционного (в потоке) существования к вполне осознанному. И этих по-трифоновски своеобразных героев можно назвать героями нравственных исканий.

Итоговые произведения Ю. Трифонова «Старик», «Время и место» — романы сознания, поэтике которых соответствует многозначный «плохой-хороший» герой, обладатель противоречивого, неординарного сознания; недорисованные характеры (Киянов, Тетерин), предполагающие включение читателя в сотворчество, мыслительный процесс; взаимосвязь различных типов сознания.

Подробное рассмотрение основных произведений Трифонова свидетельствует о том, что в многочисленной типологии героев писатель выделяет два крайних полюса: с одной стороны, это обычный, ничем не выделяющийся на общем фоне сегодняшний человек, с другой — выдающиеся люди прошлого, периода революции и гражданской войны, к примеру Ф.К. Миронов (Мигулин), который привлекал литераторов в прошлом (М. Шолохов, А. Толстой, К. Федин) и в наше время¹. Такие герои необходимы писателю как носители информации о прошлом, как связующее звено, без которого не понятен день сегодняшний и будущий.

Поэзия 1970-х — начала 1980-х годов

С конца 60-х годов вокруг поэзии шли непрерывные споры. Их тематика была широка и многообразна, но в каждой из дискуссий, наряду с выявлением реально ценного и значительного, была ощутима и неудовлетворенность, а также стремление разобраться в новых процессах и тенденциях. Так, в 1968—1969 годах в журнале «Вопросы литературы» состоялся острый разговор о поэзии, начавшийся статьей Михаила Исаковского, выразительно озаглавленной «Доколе?..»

¹ *Медведев Р.А., Стариков С.П.* Жизнь и гибель Филиппа Кузьмича Миронова. М., 1989; *Знаменский А.* Красные дни: В 2 кн. М., 1980, 1981; *Лосев Е.Ф.* Миронов. М., 1991; *Гамаюнов И.* Окольцованные смертью. М., 1996.

и посвященной «инфляции» поэтического слова, перепроизводству «стихотворной продукции», кризисным явлениям в поэзии.

В дальнейшем, в 70—80-е годы, дискуссии становились все более обстоятельными, привлекая множество участников, порою растягивавших на годы. О направленности мысли критиков и поэтов, участвовавших в полемике, говорят сами названия: «Современная поэзия — истоки и тенденции» («Вопросы литературы», 1970—1971), «О содержательности поэзии» («Литературная газета», 1971—1972), «Пути и судьбы современной поэмы» («Литературное обозрение», 1973—1974), «Современная поэзия: кризис? подъем? накопление сил?» («Вопросы литературы», 1974—1975), «Поэзия: пути и перепутья» («Литературная газета», 1977—1978), «Поэзия: мир и личность» («Литературная газета», 1979), «Поэзия семидесятых: итоги, тенденции, перспективы» («Вопросы литературы», 1981) и др.

В начале 80-х годов, за несколько лет до «перестройки», в газете «Литературная Россия» было высказано такое суждение: «Последние полтора-два десятилетия для нашей поэзии были временем сложным и неоднозначным. Если в начале этого периода говорили о бурном подъеме жанра, то теперь все чаще высказываются мнения о некотором застое».

Споры вокруг поэтических проблем, хотя и содержали порой полемические «перехлесты» в осмыслении текущего процесса, его итогов и перспектив, традиций и новаторства, художественного многообразия, все же несомненно способствовали выявлению плодотворных путей развития поэзии, ее наиболее важных черт и особенностей, помогали осмыслить ее движение в целом, роль и место в ней тех или иных жанров, стилевых линий, творческих индивидуальностей.

При всей сложности поэтического процесса в 70-е годы развиваются связи поэзии с жизнью, временем, и не просто в проблемно-тематическом аспекте, а прежде всего в осмыслении и художественном воплощении перемен, назревающих и происходящих в душе и чувствах современного человека, в самосознании личности. В творчестве лучших поэтов восприятие истории включает не только идею преемственности, связи эпох, но и бережное отношение к природе, культурному наследию.

Особую остроту приобретает в это время проблема традиций и новаторства, творческого освоения художественного опыта российской поэтической классики. При этом несомненно важнейшее место в общественно-литературном процессе занимает творчество мастеров

¹ См.: Лит. Россия. 1981. 4 сент. С. 8.

старшего поколения, в котором обострившееся чувство движения народной истории включало не только идею преемственности, связи эпох и поколений, но и живое ощущение изменяющейся природы, богатств культурного наследия, нравственных представлений, чувства прекрасного и т. д. С новой силой встали перед ними проблемы искусства и долга художника. Раздумьями на эти темы насыщены стихотворения из книг Я. Смелякова «Служба времени» (1975), Л. Мартынова «Гиперболы» (1972), А. Тарковского «Зимний день» (1980) и других.

В стихотворении «Поздняя благодарность» (1972) Ярослав Смеляков находит источник поэтического творчества, подлинно народного искусства в безымянной деятельности древнейших «дописьменных» поэтов, которые в незапамятные времена сумели почувствовать в самой жизни и внести в обиходный язык внутреннюю красоту, скрытую поэтичность, казалось бы, столь обычных теперь слов и оборотов.

Я, запоздняясь, благодарю
того, кто был передо мною
и кто вечернюю зарю
назвал вечернею зарею.
Того, кто первый услышал
капель апреля, визг мороза
и это дерево назвал
так упоительно — березой.
Потом уже, уже потом
сюда пришел Сергей Есенин
отогреть разбитым ртом
ее озябшие колени.

Стихи говорят о том, насколько сложны и драматичны пути истинной поэзии. В последней строфе не случайно возникает имя Сергея Есенина. Когда-то Смеляков довольно остро сталкивал в своих стихах «голос свирели и трубный глас» («Два певца», 1946), отдавая предпочтение второму из них. В позднем же его творчестве эти два голоса поэтов сложнейшего пореволюционного времени не противостоят друг другу: они по-своему отражают и дополняют разные стороны и противоречия эпохи.

Книга Леонида Мартынова «Гиперболы» (1972) отличается характерным для него философско-поэтическим осмыслением и образным воплощением непрерывно изменяющегося современного мира. В стихах, посвященных поэзии, Мартынов видит задачи искусства в особой смелости и даже дерзости простоты:

Чтоб творчество, полное внутренней мощи
И многообразное, как никогда,
Дерзало бы стать по возможности проще,

Как — попросту — солнце,
Как просто звезда!

(«Творчество», 1969)

В представлении Мартынова современная поэзия, будучи равной или подобной беспредельно разнообразным и могучим природным, космическим, стихийным силам и явлениям, вместе с тем должна сохранить естественность, органичность, доступность человеческому восприятию, как солнце днем или звезды в ночном небе. Но призыв к простоте и естественности не снимает проблемы поэтического поиска, самого понимания сложности поэзии, отражающей поразительное многообразие жизни.

В одном из завершающих книгу программных стихотворений, выражая свое несогласие с «почвенниками» и мнимыми «новаторами», превращающими стихи в «ребус», Мартынов видит жизненные истоки подлинного искусства «и в земле и в небе», создавая выразительный и конкретный образ огнедышащей горы на ледовом континенте. Об этом говорит сравнение поэзии с вулканом в Антарктике:

...Как Эребус, венчая южный полюс,
Поэзия не ребус, но вольна
Звучать с любого белого пятна,
Как длинная и средняя волна,
И на волне короткой весть и повесть!

(«Поэзия отчаянно сложна...», 1970)

Полный внутреннего драматизма, сложный и богатый поэтический мир, самобытное дарование большого мастера проявились в творчестве **Арсения Александровича Тарковского (1907—1989)**, которое стало известно читателю и многогранно раскрылось в 60—80-е годы. Вышедшие в это время книги «Перед снегом» (1962), «Земле — земное» (1966), «Вестник» (1969), «Стихотворения» (1974), «Зимний день» (1980) и другие вобрали написанное им за многие годы.

Важнейшее место в творчестве Тарковского занимают «вечные» темы: жизнь и смерть, природа и любовь, искусство, назначение поэта и поэзии. В образе поэта он выделяет прежде всего пророческое начало, что, однако, не разделяет его с окружающим миром, не лишает земных корней. Более того, именно в природе — истоки подлинной поэзии, в общении с нею, как бы нечаянно, — «из клювов птиц, из глаз травы» — рождаются стихи, возникает «земное чудо» многозвучного и переливающегося всеми цветами радуги поэтического слова:

...И в каждом цвете, в каждом тоне
Из тысяч радуг и ладов
Окрестный мир стоял в короне
Своих морей и городов.
И странно: из всего живого
Я принял только свет и звук, —
Еще грядущее ни слова
Не заронило в этот круг...

(«До стихов», 1965)

Призвание поэта — облечь свет и звуки мира в слово. В программном стихотворении «Словарь» (1963) Тарковский видит высокую миссию поэта и само его бессмертие в беззаветном служении родному слову, «разумной речи», истоки и корни которой таятся не только в природе, но и в судьбе родины-России, ее «святого языка» и — шире — в истории народа и человечества:

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.

В поздний период творчества поэт все чаще обращается к природе и истории, к воспоминаниям о былом, раздумьям о вечных вопросах бытия. Его лирика философична и медитативна. Торжественный, одический настрой, нередкий в стихах 60-х годов, сменяется усилившейся элегической тональностью стихов-размышлений и воспоминаний о былом, о годах детства и юности.

В книге «Зимний день» (1980) перед нами разворачиваются навеянные самой действительностью воспоминания и сны поэта, переходящие в философское осмысление всего сущего. В авторском понимании главная цель поэзии — постижение «смысла бытия». Человек в его стихах оказывается наедине с чудом жизни, с природой и мирозданьем. В открывающем книгу сонете «И это снилось мне, и это снится мне...» возникает и образно «материализуется», конкретизируется, на первый взгляд, отстраненная и запредельная, но воспринимаемая глубоко лично диалектика бытия:

Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет вослед волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть — волна вослед волне.

Поэт ищет ответа на извечные вопросы, мучившие живущих на земле: «Как на свете надо жить...». В стремлении постичь истину он обращается к опыту великих предшественников, по-своему переосмысляя его («Пушкинские эпитафии», «Феофан Грек», «Григорий

Сковорода»). Для Тарковского характерна постоянная переключка нынешнего дня с прошлым, воскрешение минувшего (стихотворение «Как сорок лет назад»).

Великолепно переданы в стихах тончайшие ощущения целостного мира природы: «Душным воздухом предгрозя / Дышит жухлая трава»; «Влажной землей из окна потянуло...». Поэта чаще влекут к себе напряженные, драматические, переходные состояния окружающего мира, как, например, в пейзажных зарисовках «Зима в лесу», «Мартовский снег», за которыми проступает и сложная диалектика человеческой жизни. Перед его мысленным взором проходят дорогие сердцу люди. Шемяще пронзительны стихи о матери («Я в детстве заболел...»). Сдержанно и строго раскрывает он свое неизбывное чувство скорби в цикле памяти Анны Ахматовой («И эту тень я проводил в дороге...»). Беспощадный самоанализ, горестные признания звучат и в стихах о себе:

Меркнет зрение — сила моя,
Два незримых алмазных копыя;
Глохнет слух, полный давнего грома
И дыхания отчего дома...
Я свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру,
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть,
И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово.

(«Меркнет зрение — сила моя...», 1977)

Творчество Арсения Тарковского пронизано трагедийностью ощущения мира и человеческой судьбы в нем. Но при всей драматической напряженности переживания («В последний месяц осени, на склоне...») его стихи звучат жизнеутверждающе. Даже перед лицом неотвратимого («На склоне / Горчайшей жизни»; «накануне / Всеобесчечивающей зимы») воля человека-творца остается не сломленной, и это залог его бессмертия, победы над временем.

В 70-е годы в творчестве авторов разных поколений идет активное осмысление исторического прошлого России, опыта военных лет и современности. Особенно хорошо это видно в произведениях поэтов фронтового поколения. Социально-философские, нравственно-эстетические проблемы, «вечные» темы по-прежнему составляют предмет лирических раздумий в книгах К. Ваншенкина «Характер» (1973), Е. Винокурова «В силу вещей» (1973), С. Орлова «Верность» (1973), А. Межирова «Тишайший снегопад» (1974), Д. Самойлова «Волна и

камень» (1974), Ю. Левитанского «Воспоминание о красном снеге» (1975), Б. Слуцкого «Продленный полдень» (1975), Б. Окуджавы «Арбат, мой Арбат» (1976) и других.

Книга Сергея Сергеевича Орлова (1921—1977) «Верность» интересна направленностью авторских раздумий, нравственными и художественно-стилевыми поисками. Она состоит из трех разделов: «Зарницы» (воспоминания о войне, о трагической судьбе и подвиге своего поколения), «Белое озеро» (стихи о родине поэта — северной Руси, о настоящем и прошлом родного края) и «Высокий день» (размышления о переменах в сегодняшнем мире и месте человека в нем). Лейтмотивом книги проходит тема верности фронтовому прошлому, памяти тех, кто отдал жизнь за свободу Родины, за мир и счастье на планете. Этот мотив достойно прожитой жизни пронизывает стихи о войне («Всю ночь за лесом где-то шла гроза...», «В ранней юности, в дальней были...») и давних исторических событиях («Монолог воина с поля Куликова»), о нашем времени («Романтики двадцатого столетья...»).

Стихи С. Орлова, вошедшие в его посмертную книгу «Костры» (1978), вбирают то главное, что он пронес через годы, что отстоялось в душе и отлилось в полновесные строки. Это — основа подлинной поэзии, которую он сам именовал как «насущенный хлеб, что Правдою зовется». На путях воплощения этой по сей день обжигающей Правды о минувшей войне, о родине и любви, жизни и смерти поэт ищет новые возможности поэтического слова, его художественно-стилевого разнообразия.

С. Орлов размышляет о жизни, о судьбах мира, о путях века, о собственной судьбе. Он пристально вглядывается «в людские души», ловит «прекрасные мгновенья» бытия и удивляется его красоте и неповторимости. «Все больше, больше этот мир люблю...» — заключает поэт одно из стихотворений. «Мне снится край родной ночью...», — доверительно признается он в другом.

Раздумье о путях и судьбах времени и само оно — сложное, противоречивое, беспокойное — неустанно в поле его внимания. «Вот и век кончается двадцатый...» — начинает он одну из лирических медитаций о новом поколении. «Тысячелетие второе / Кончается, а что за ним?...» — звучит тревогой другая. И в самых последних из написанных им стихотворений пейзаж окрашен и озвучен тонами этой тревоги и беспокойства:

А море в берег било, било,
Как будто колокол во мгле —
И потому тревожно было
Всю ночь до света на Земле.
И не уснуть под этот грохот,

И бодрствовать невмочь уже...
А может, это ты, эпоха,
Всю ночь звучишь в моей душе?..

(«Всю ночь ревело в бухте море...», 1977)

В поздней лирике Сергея Орлова звучит щемящее чувство краткости оставшихся земных дней, «неутоленная тоска и жажда / По небу и травинке на песке» и вместе с тем — воля и мужество бойца, неизменно исполнявшего свой долг. И главное — поиск правдивого и точного поэтического слова, адекватно воплощающего глубоко искренние и сердечные переживания.

Сходные мотивы в иной поэтической манере развивает **Евгений Михайлович Винокуров (1925—1993)** в стихах книги «В силу вещей» (1973). Многообразная по темам и мотивам, по содержанию философско-поэтических раздумий о военной юности, истории современной жизни страны и мира, эта книга насыщена движением мысли об актуальных проблемах времени и вечных вопросах человеческого бытия. Философское обобщение, как правило, вырастает из образной конкретности житейски-бытового факта, детали, события, жеста.

В стихотворении «Рывок» эти жесты и детали сначала экспрессивны: «Рвануть последнюю рубаху... / Нырнуть, чтоб раздобыть коралл», готовя читателя к необычной развязке. А дальше поэтическая мысль переключается в спокойную сферу искусства — речь идет о хорах Баха... Из осязаемых, нередко бытовых подробностей и возникает вывод о самой сути и смысле человеческой жизни:

Прыжок, — и лопнет сухожилие.
Бросок, — и вот он тут же бой!..
...Что жизнь? То вечное усилие
подняться над самим собой.

Лирический герой Винокурова — в непрерывном раздумье о жизненных закономерностях, о злом и добром, истинном и ложном, о подлинной, реальной, полнокровной человечности. «И я еще задумаюсь о том, / что значит правда и что значит совесть...», — пишет он, ставя важнейшие нравственно-гуманистические проблемы:

...Мирская совесть тонкая, как нить!..
И я живу и радуюсь и стражду.
А сложность в этом, чтоб соединить
с желаньем счастья нравственную жажду.

(«И я еще задумаюсь о том...», 1972)

Творчество поэта, не принимающее ложной романтики, отрицающее словесные и метафорические излишества, раскрывает немалые художественно-изобразительные и выразительные возможности кон-

кретно-реалистического стиля. В его стихах встает живой, объемный и чувственно-конкретный мир, непрерывно постигаемый самостоятельной, движущейся философско-аналитической мыслью. Лирика Евгения Винокурова — многогранная, детализированная, психологически углубленная картина духовной жизни современника.

В стихах поэтов фронтового поколения ясно выражена преемственность не только традиций верности солдатскому долгу, памяти павших, но и творческого обновления, приумножения культурных ценностей, и выразительным свидетельством опоры на традиции отечественной классики, активных нравственно-эстетических и художественных исканий служит творчество **Давида Самуиловича Самойлова (1920—1990)**. Его первая книга «Ближние страны» (1958) тематически была связана прежде всего с минувшей войной. В последующие годы вышли книги «Второй перевал» (1963), «Дни» (1970), «Равноденствие» (1972) и др.

В лирике и поэмах этого поэта важнейшими стали мотивы времени и памяти, что характерно для всех поэтов фронтовой плеяды. Одно из лучших стихотворений Д. Самойлова, «визитная карточка» поэта и одновременно стихотворная эмблема военной поры, «Сороковые» (1961). В найденном, услышанном, извлеченном из самого звукового повтора внутреннем созвучии двух слов он сумел передать трагический смысл целой эпохи:

Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые,
Где извещенья похоронные
И перестуки эшелонные.
Гудят накатанные рельсы.
Просторно. Холодно. Высоко.
И погорельцы, погорельцы
Кочуют с запада к востоку...

Глубинное ощущение всенародной трагедии выражено поистине в космически-планетарном образе пространства, охваченного войной. А дальше — резкая смена масштаба и ракурса изображения. Естественно возникает воспоминание о себе самом — тогдашнем: крупно, приближенно даны предметные и психологические детали:

А это я на полустанке
В своей замурзанной ушанке,
Где звездочка не уставная,
А вырезанная из банки.
И я с девчонкой балагурю,
И больше нужного хромаю.
И пайку надвое ломаю,
И все на свете понимаю.

А вслед за этим ожившее и столь реальное воспоминание и переживание военного прошлого стремительно возвращается в сегодняшний день, преображаясь в философско-историческое осмысление былого уже не просто как войны, а шире — как тяжелейшей, трагической эпохи в жизни своего поколения и всего народа:

Как это было! Как совпало —
Война, беда, мечта и юность!
И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!..

И не случайно далее сама смена эпитетов, относящихся к «сороковым, роковым»: на смену достаточно конкретным «военным и фронтовым» — в последней строфе приходят куда более обобщенные и зловещие — «Сороковые, роковые, / Свинцовые, пороховые... / Война гуляет по России, / А мы такие молодые!»

В 70—80-е годы основные мотивы лирики Д. Самойлова продолжают развиваться и варьироваться. В книге «Волна и камень» (1974) он так сформулировал свою поэтическую программу: «До свидания, память, / До свиданья, война, / До свидания, камень, / И да будет волна!», хотя и внес в нее необходимые уточнения: «Нет! Отнюдь не забвенье, / А прозрение в даль. / И другое волнение, / И другая печаль» («Возвращенье от Анны...», 1970). В следующей книге «Весть» (1976) — новая емкая и лаконичная формулировка: «Отгремели грозы. / Завершился год. / Превращаюсь в прозу, / Как вода — в лед». И с этими свидетельствами нельзя не считаться.

Однако *время и память* продолжают оставаться важнейшими компонентами мироощущения и художественной системы поэта, пристально изучающего историю и современность. Сложные судьбы некогда близких людей, навсегда разлученных войной («Среди шумного бала...»), жизнь талантливого ровесника, юного мечтателя, жестко оборванная ею в самом начале («Памяти юноши»), — все это ожившие воспоминания, встреча и прощание с прошлым. Оно властно напоминает о себе, воскрешая картины и ощущения столь далеких теперь, трагических и звездных дней:

И я, солдат двадцатилетний
Счастливый тем, что я есть я.
В болотах Волховского фронта
Расположилась наша рота,
И жизнь моя, и смерть моя.

Эти стихи, как и некоторые из написанных непосредственно в годы войны («Перед боем», «Муза», «Рубеж»), вошли в книгу Самойлова «Залив» (1981), само название которой может быть воспринято не только как обозначение места в Пярну (Эстония), где жил тогда поэт,

но и как своеобразная полемика с появившимися в конце 70-х годов сборниками («Ширь» С. Наровчатова, «Пространство» Е. Винокурова). В самом деле, поэт заявляет, что хочет отрешиться от жизненных тревог, от зла и горя:

Я сделал свой выбор.
Я выбрал залив,
Тревоги и беды от нас отдалив,
А воды и небо приблизив.
Я сделал свой выбор и вызов...

.....
Я сделал свой выбор. И стал я тяжел.
И здесь я залег, словно каменный мол.
И слушаю голос залива
В предчувствии дивного дива.

(«Залив», 1976)

Но этот выбор вызывает у поэта сомнения: «Но, кажется, что-то утрачено мной...». Ведь от мира с его тревогами и бедами, бурями и штормами нельзя отрешиться, равно как от времени — сегодняшнего и давно прошедшего: «Лишь память, лишь память дана нам, / Чтоб ею навеки болеть». Эта боль навсегда остается в сердце, требуя выхода, воплощения в слове. Очень важными, даже ключевыми для понимания не только творчества Д. Самойлова, но и всей поэзии с ее стремлением к художественному постижению мира и человека стали строки:

Усложняюсь, усложняюсь —
Усложняется душа,
Не заботясь о прошедшем,
В будущее не спеша.
Умножаются значенья,
Расположенные в ней.
Слово проще, дело проще,
Смысл творенья все сложнее.

(«Усложняюсь, усложняюсь...»)

Поиск художественного воплощения сложностей современного мира и человеческой души, стремление раскрыть «смысл творенья» в простом и емком поэтическом слове — характерная черта Давида Самойлова, обнаружившаяся в его поздних книгах «Голоса за холмами» (1985) и «Горсть» (1989). И на этом пути верная опора — опыт и традиции классиков (Пушкина, Тютчева, Фета), которым он посвящает свои стихи.

Залогом возможности услышать «дыхание времени», различить в тумане «волненье жизни новой», познать средствами искусства окружающий мир, звезды Вселенной становится бессонный труд души, о

котором поэт пишет в послании «Другу-стихотворцу» и в других стихах, посвященных вечным и всегда актуальным темам о миссии поэта и поэзии. Обращенная к повседневным заботам быстротекущей жизни и непреходящим, исконным вопросам бытия, лирика поэтов фронтового поколения шла нелегкими путями художественного поиска.

Творческие искания не прекращались и в работе поэтов послевоенного поколения (В. Соколова и Е. Евтушенко, А. Жигулина и А. Вознесенского, А. Кушнера и В. Сосноры, Б. Ахмадулиной и Ю. Мориц, О. Чухонцева и Ю. Кузнецова), хотя шли они с разной степенью интенсивности и были различны по своему характеру. Критика, внимательно следившая за развитием современной поэзии, чаще всего останавливалась на осмыслении путей новаторства и отношения к традициям. Важнее же, говоря о поэтах послевоенного поколения, отметить не только то, что уводило одних в сторону формального поиска, а других — на путь подражания классическим образцам. Главное — поэзия искала формально и содержательно оптимальные возможности художественного отражения современного мира.

Плодотворность художественных исканий своеобразной поэтической индивидуальности видна в творчестве **Владимира Николаевича Соколова (1928—1997)**. Его лирика стала значительным явлением времени. Выступивший впервые еще в конце 40-х годов, он вошел в 60-е зрелым мастером. Основное внимание поэта сосредоточено на человеке, его внутреннем мире, на тонких душевных движениях, даже когда он пишет об искусстве, городских и сельских формах пейзажа, об отношениях между людьми. Выходит ряд его книг: «Смена дней» (1965), «Снег в сентябре» (1968), «Вторая молодость» (1971), «Четверть века» (1975) и др.

Мы снова станем тайной и загадкой
И для других, и для самих себя.
Как в облегченье, в чистом пересвисте
И город весь, и пригороды все.
И словно вдруг очнувшиеся листья,
Твои глаза зеленые в росе.

(«Май этого года», 1970)

Поиск нравственной чистоты, классической ясности, гармонии, естественности в выражении мысли и чувства, в слове, образе, звучании стиха по замыслу поэта призваны воплотить противоречивую цельность и гармонию мира и человеческой души. Стихи В. Соколова отмечены естественностью и непринужденным изяществом, сочетанием пластики и словесной изобразительности, умением уловить и запечатлеть в слове текучесть жизни человеческого духа, тончайшие оттенки переживаний, порою смутных и неотчетливых чувств, их сцеп-

лений, переходов, ассоциативных связей. В них возникает особый сплав возвышенного и обыденного, романтического и реалистического начал, сложности и простоты, живописности и музыкальности. Еще несколько строк из цитированного выше стихотворения:

Ты замечала? Стоит отвернуться,
Как все деревья тут же встрепенутся
И, словно бы не прикасаясь к ним,
Их окружают зеленые созданыя,
Зеленый смех, зеленое порханье —
То, что листвою боязно назвать,
Настолько это маленькие листья.
Я думаю, нельзя и высшей кистью
Их по отдельности нарисовать.

Говоря об усилившейся тяге поэтов к раскрытию сложности жизни, глубины душевного мира современного человека, важно отметить их стремление преодолеть обыденность, увидеть в зеркале повседневности нечто большее и важное. Когда-то, в начале пути, Соколов написал: «Как я хочу, чтоб строчки эти / Забыли, что они слова, / А стали: небо, крыши, ветер, / Сырых бульваров дерева!». И характерно в этой связи одно из поздних его стихотворений, где в новом ракурсе предстают привычные образы и мотивы:

В лужах кружатся птицы, и крыши,
И забытый кораблик детей...
И над всем этим — чувство, что выше
Повседневных забот и затей.

(«Синие лужи»)

Книга «Городские стихи» (1977), откуда взяты эти строки, быть может, вопреки своему названию содержит не столько приметы и детали жизни и быта большого города, сколько обращенные прежде всего к самому себе раздумья о беспредельных возможностях искусства, призванного идти к постижению извечных тайн мироздания и человеческого сердца:

Пусть я довольствовался малым:
Надземным небом и самой
Подверженной боям и шквалам,
И снам, и радугам землей, —
Из глубины, из бесконечной
Сердечной, тайной глубины,
Глаза задумчивости вечной
На Млечный Путь устремлены.

(«Пусть я довольствовался малым...», 1976)

В творчестве В. Соколова 70-х — начала 80-х годов развиваются и разносторонне варьируются мотивы природы и воспоминаний о детстве, смены дней и сцепления времен. В характерных приметах городского пейзажа и тончайших оттенках любовного чувства, неустанном поиске нравственной чистоты и бескомпромиссной требовательности к себе, в последовательном отстаивании творческой самобытности и неповторимости находит воплощение характер его лирического героя.

В стиле Владимира Соколова можно обнаружить сложное взаимодействие романтических и реалистических элементов, использование художественных средств условности, фантастики и символики, всегда опирающихся у него на прочную реально-жизненную основу. В его творчестве бережно наследуются и развиваются традиции и опыт поэтов Золотого и Серебряного века — от Пушкина, Лермонтова и Фета до Блока, Заболоцкого и Пастернака, при этом он всегда остается самим собой, не подражая чужой манере, говоря собственным голосом, сообщая «миру свои неповторимые впечатления»¹.

Сложным и противоречивым путем развивалось творчество **Юрия Поликарповича Кузнецова (1941—2003)**. Своей оригинальностью и самобытностью оно привлекло внимание читателей и критики, особенно после выхода книг «Во мне и рядом — даль» (1974) и «Край света — за первым углом» (1976), вызвавших различные, подчас противоположные мнения — от восторженных и апологетических оценок до весьма критических и даже отрицательных суждений².

Вместе с тем такие стихи, как «Атомная сказка», «Возвращение», «Хозяин рассохшегося дома», свидетельствовали о своеобразии авторского взгляда на мир и его поэтического воплощения.

Шел отец, шел отец невредим
Через минное поле,
Превратился в клубящийся дым —
Ни могилы, ни боли.
Мама, мама, война не вернет...
Не гляди на дорогу,
Столб крутящейся пыли идет
Через поле к порогу.
Словно машет из пыли рука,
Светят очи живые.
Шевелятся открытки на дне сундука —
Фронтные.

¹ Соколов В. Быть самим собой//Комсомольская правда. 1983. 3 дек.

² См.: Асанов Л. Живая душа поэта//Комсомольская правда. 1977. 9 февр.; Глушкова Т. Призраки силы и вольности//Лит.обозрение. 1977. № 6.

Всякий раз, когда мать его ждет,—
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный.

(«Возвращение», 1972)

«Главные мои темы — это Родина и природа, война и мир, любовь и добро...», — говорил Ю. Кузнецов, отстаивая «цельность нравственного чувства, которая не позволяет выхлять из стороны в сторону»¹. В его произведениях особенно ошутимо современное народно-поэтическое мировосприятие и образность. В стихах первых книг Ю. Кузнецова самыми удачными и известными стали те, в которых он смог передать трагедию Отечественной войны, как ее воспринимало и чувствовало новое поколение («Слезы России», «Гимнастерка», «Четыреста» и др.).

В начале 70-х годов поэт утверждал: «Не написана главная книга, / Но небесные замыслы есть». Путь к «лучшей книге» оказался не прост: «Отмеченный случайной высотой, / Мой дух восстал над общей суетой. / Но горный лед мне сердце тяжелит. / Душа мятется, а рука парит». Это можно было понять и как высокую требовательность к себе, и как поведение человека, оказавшегося на распутье и потому не видящего различия «между добром и злом». «Я пришел и ухожу один», — писал он в стихотворении «Распутье» (1977), отмеченном настроением надрыва, своего рода «мировой скорби»:

Через дом прошла разрыв-дорога,
Купол неба треснул до земли.
На распутье я не вижу бога.
Славу или пыль метет вдаль?..

В книгах «Выходя на дорогу, душа оглянулась» (1978), «Отпущу свою душу на волю» (1981) и «Русский узел» (1983) широко и разнообразно были представлены творческие возможности Юрия Кузнецова. Поэт трагедийного мироощущения, он утверждал свой долг и право вобрать в себя всю сложность и противоречивость окружающего мира:

Узрел я мир, попутный или встречный;
Его края
Распахнуты в клубки противоречий,
И всюду — я».
(«Пройдя туда, куда, смыкая цели...»)

¹ Жуков И. То душа прикоснулась к душе... // Комсомольская правда. 1977. 21 окт.

Прикосновение к вечным темам и острейшим конфликтам времени, трезвость взгляда и романтический порыв, взлет фантазии, обращение к средствам фольклора: сказке, легенде — все это должно было помочь постижению глубины жизни, мира, бытия. На этом пути духовных и поэтических исканий особенно важна была верность избранным нравственно-эстетическим критериям, опора на традиции классики, их подлинно творческое обновление и развитие.

Бывает у русского в жизни
Такая минута, когда
Раздумье его об Отчизне
Сияет в душе как звезда.

.....
Прошу у Отчизны не хлеба,
А воли и ясного неба.
Идти мне железным путем,
И зреть, что случится потом.

В 70-е годы было заметно характерное для предшествующих десятилетий тяготение художников разных поколений к большим поэтическим формам, хотя, казалось бы, наступившие «застойные» времена были малоблагоприятными для лиро-эпоса. Процесс развития поэмы по-разному воспринимался и оценивался критиками и поэтами, в частности в дискуссии 1973—1974 годов в журнале «Литературное обозрение», начало которой положила статья М. Арочко с характерным названием: «Поэма: кризис или возрождение?».

Вряд ли стоит преувеличивать успехи жанра поэмы так, как это делалось в отчетных докладах на VI (1976 г.) и VII (1981 г.) писательских съездах. Однако нельзя не заметить и реальных поисков, в результате которых появились различные сюжетно-повествовательные, лирико-философские и публицистические произведения. И не случайно лучшие из них поэтически осваивают давнее или не столь отдаленное историческое прошлое.

Обращение к народной истории, к осмыслению черт национального характера видно в поэме **Сергея Сергеевича Наровчатова (1919—1981) «Василий Буслаев» (1957—1972)**. Автор смотрит на прошлое заинтересованным взглядом современника. Это предопределяет актуальность проблематики произведения, действие которого развертывается в XII в. В центре авторского внимания — личность и общество в их непростом взаимодействии. «Общество и человек, — отметил сам Наровчатов — вот идея этой поэмы, исторической по материалу, но современной по своим задачам»¹.

¹ Вопр. лит. 1970. № 11. С. 148.

Василий Буслаев в поэме привлекает симпатии богатырской уда-
лью, щедростью и широтой натуры, силой и смелостью своих «пре-
дерзостных слов» в защиту живой и свободной человеческой лично-
сти: «Человек — венец поднебесной красоты, / Нашей светлой земли
украшение». Символ его веры — в, пожалуй, даже слишком заносчи-
вых и самонадеянных словах, проходящих в поэме рефреном:

Перед господом не склоняй головы,
Перед кесарем не роняй головы,
А с врагами речь: — Я иду на вы!
А с друзьями речь: — Только я да вы!

Поэма Сергея Наровчатова отмечена живым ощущением давней
эпохи, щедростью словесной живописи, тонкой инструментовкой сти-
ха. Авторское повествование исполнено лиризма и вместе с тем содер-
жит выразительные монологи и реплики действующих лиц, вносящие
элемент драматизации. Непростая по композиции, включающая в по-
вествовательную ткань лирические отступления, воспоминания и сны
героя, она отличается единством речевой структуры, целостностью
стиля.

Заметное место в литературе 70-х годов заняли поэмы о Великой
Отечественной войне. В их ряду «Фронтальная радуга» С. Наровчатова,
«Сердце и дневник» С. Смирнова, «На уровне сердца» В. Жукова, «В
полный рост» Е. Евтушенко и др. Для них характерны разные формы
взаимодействия документализма с авторским, лирическим началом.

Авторы поэмы 70-х — начала 80-х годов обращались не только к
теме войны и истории, но и к живой современности. Широкий охватом
жизненного материала, стремлением осмыслить исторические судьбы
народа и родины, обрисовать национальный характер, поставить акту-
альные социально-политические и общечеловеческие, нравственные
проблемы отмечены поэмы Евгения Евтушенко «Ивановские ситцы»
(1976), «Северная надбавка» (1977), «Голубь в Сантьяго» (1978),
«Мама и нейтронная бомба» (1982), «Фуку!» (1985) и др. Эти поэмы,
как и многие произведения Е. Евтушенко, публицистичны, подчас
растянуты, не лишены описательности и риторики. Таковы к примеру,
авторские заверения в финале последней из названных поэм:
«...я — всем временам однолеток, / земляк всем землянам / и даже
галактиканам, <...> Но договорюсь я с потомками — / так или
этак — почти откровенно. / Почти умирая. / Почти напоследок».

Сложные процессы и проблемы общественной жизни нашли отра-
жение в поэмах А. Вознесенского «Авось» (1970), «Вечное мясо»
(1977), «Андрей Полисадов» (1979), «Поэтарх» (1982), в произведе-
ниях Д. Самойлова, В. Соколова, Ю. Кузнецова. Гневный протест
против бездуховности, полной утраты нравственного чувства звучит в
поэме «Ров», имеющей подзаголовок «Духовный процесс» (1985—
1986). А. Вознесенский задает в ней себе и читателю вопрос: «Как

предотвратить бездуховный процесс, / что условно я «Алчью» назвал?!».

Многие авторы больших форм выполняют «социальный заказ», откликаясь на происходящие в стране «стройки века». Строительство Байкало-Амурской магистрали, осмысленное в исторической перспективе, стало темой поэмы Е. Евтушенко «Просека», а также пространного «свода поэм» А. Преловского «Вековая дорога» («Насыпь», «Станция», «Заповедник»). Страстной, хотя подчас и отвлеченной патетикой в глобальной постановке антивоенных и экологических проблем отмечено «Слово о мире» И. Шкляревского. В этой связи можно назвать и «Эпицентр» Г. Красникова, «Поэму безумия» И. Савельева. Чаще всего эти произведения декларативные, описательные и риторичные.

При всей сложности поэтического процесса, появлении немалого количества слабых, поверхностных, чрезмерно растянутых стихотворных произведений, в подзаголовках которых стояло слово «поэма», в самом развитии лиро-эпического жанра в 70—80-е годы можно заметить и ряд удач. Авторы показывают разнообразие форм, художественных приемов, изобразительных и выразительных средств.

В целом развитие поэзии в 70-е годы шло сложными путями. Творческая деятельность поэтов разных поколений (Л. Мартынова и А. Тарковского, Б. Слуцкого и Д. Самойлова, О. Чухонцева и Ю. Кузнецова, а также многих других) отнюдь не всегда укладывалась в рамки официальных представлений о «новых выдающихся успехах и достижениях» советской поэзии, насаждаемых с трибун писательских съездов и пленумов. На рубеже 70—80-х годов особенно ярко обозначились различные формы активного противостояния «застою».

В творчестве лучших поэтов нашла воплощение настоящая потребность раскрыть подлинную историческую правду о прошлом, о произволе и беззакониях сталинских времен. Это уже упоминавшиеся поэмы А. Ахматовой «Реквием» и А. Твардовского «По праву памяти», стихотворения Б. Слуцкого «Когда русская проза пошла в лагерь...» и Б. Окуджавы «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...», тюремные и лагерные стихи Я. Смелякова, О. Берггольц, В. Шаламова, Б. Чичибабина, А. Барковой, Вал. Соколова-Зека и других, которые в то время могли быть опубликованы только в «самиздате» и за рубежом — в сборниках и антологиях «Советская потаенная муза», «Поэзия русского андеграунда» и др.¹

¹ См.: Советская потаенная муза. Из стихов советских поэтов, написанных не для печати / Под ред. Б. Филиппова. Мюнхен, 1961; Poetry From The Russian Underground. A Bilingual Anthology. New York, Evanston, San Francisco, London. 1973.

Большинство таких произведений известных поэтов разделяло судьбу обширного пласта «неофициальной», «потаенной» литературы и длительное время было исключено из собственно литературного процесса. Некоторых видных поэтов (И. Бродского, А. Галича, Н. Коржавина и других) вынудили эмигрировать, и их имена на родине были на длительное время преданы забвению.

Защита художественных принципов, не совпадающих с официальными догмами, отстаивание творческой свободы оборачивались в стойкие времена гонениями и репрессиями. Всяческое «инакомыслие» подавлялось. Прошли судебные процессы над поэтессой Натальей Горбаневской и Вадимом Делонэ, их осудили за участие в демонстрации против вторжения советских войск в Чехословакию в 1968 г.; над Ириной Ратушинской, получившей уже в середине 80-х годов семь лет строгого режима и пять лет высылки по обвинению в антисоветской агитации и пропаганде, выразившейся в хранении и распространении собственных и чужих стихов, в частности стихов М. Волошина...

Подавление свободной творческой мысли, пробивавшейся сквозь запреты властей, само деление литературы на «официальную» и «неофициальную» свидетельствовало о неестественности положения, в котором она оказалась, и подводило к необходимости глубоких, коренных перемен в жизни общества, в сфере культуры и искусства.

Общественный резонанс в стране и за рубежом вызвало выступление против официоза ряда литераторов, попытавшихся опубликовать свои произведения без предварительной цензуры в альманахе «Метрополь» (1979). В их числе были поэты Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Владимир Высоцкий, Семен Липкин, Инна Лисинская, Евгений Рейн, Генрих Сапгир и другие. Запрет публикации в Союзе, а затем выход альманаха в Соединенных Штатах Америки вызвал ожесточенную критику его участников и жесткие репрессивные меры по отношению к некоторым из них.

Одной из наиболее действенных форм сопротивления со всякого рода официозом, казенщиной, догматизмом стала в 60—70-х годах авторская песня. Этот жанр возник в конце 50-х на основе разнообразных, в первую очередь фольклорных традиций, включающих городскую романс, студенческие, туристские, «дворовые» песни. Авторская песня развивалась и претерпела существенные изменения в содержательном и художественно-стилевом аспектах.

Исследователи порою затрудняются определить суть этого явления. Творец авторской песни, отмечает критик В. Новиков, «сочетает в себе, как правило, автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора», а «доминантой здесь является стихотворный текст, ему подчинена и музыкальная сторона, и манера исполнения». Вместе

с тем ученый остерегается употреблять слово «жанр» (заклучая его в данном случае в кавычки) и дает такое определение: «Авторская песня в комплексном смысле — это многогранное социокультурное явление, в известной мере — общественное движение 50—60-х годов XX в. Свое слово о нем еще предстоит сказать специалистам самых разных областей: музыковедам, культурологам, социологам, историкам»¹.

Однако сам он все же считает возможным уже сегодня заняться «рассмотрением авторской песни как сугубо литературного явления, как факта русской поэзии второй половины XX века»². Заметим, кстати, что один из признанных основоположников авторской песни Булат Окуджава, употребляя в этой связи слова «явление», «движение», «направление», не раз говорил о ней и как о своеобразном жанре, неоднократно подчеркивая, что в основе ее прежде всего лежат стихи: «Это ведь не просто песня, — это исполнение стихов»³. Одно из таких первых его стихотворений, ставших песней, датировано еще 1946 г.:

Неистов и упрям,
гори, огонь, гори.
На смену декаблям
приходят январь.

Вобрав в себя обширную народно-поэтическую и литературную традицию, в том числе опыт советской массовой лирической песни 30—40-х годов, авторская песня вместе с тем была отчетливо направлена против официальной культуры, — с одной стороны, казенно-патриотических, а с другой — пустых эстрадных песен-шлягеров. Представляя своеобразный общественно-культурный феномен, она одновременно и прежде всего — явление искусства, точнее, синтеза искусств: поэтического слова, музыкальной мелодии, актерского, а иногда и режиссерского мастерства. Все это определяет своеобразие социальной позиции автора, его нравственно-эстетических критериев, используемых им художественно-поэтических средств.

Творцы авторской песни, при всем жанровом своеобразии создаваемых ими произведений, всегда ориентировались не на массу слушателей, а на отдельного человека. Для них характерно пристальное внимание к обычному, рядовому, даже «маленькому» человеку. Например, у того же Б. Окуджавы: «Ты в чем виновата?..», «Не верь

¹ Новиков Вл. Авторская песня как литературный факт//Авторская песня. М., 1997. С. 9.

² Там же. С. 11.

³ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997. С. 67.

войне, мальчишка...» и др. Именно благодаря обращению не ко всем, а к каждому в отдельности авторская песня и получила широчайшую, а в случае Высоцкого — поистине всенародную известность.

Как правило, создатели авторской песни стремились уйти от открытой гражданственности, тем более — патетики, неизменно смягчая ее иронией. Иногда это выражено прямо в названиях, как, например, у А. Галича: «Вальс Его Величества, или Баллада о том, как надо пить на троих», «Вальс-баллада про тещу из Иванова», «Песня о твердой валюте» и др. Обращаясь к внутреннему миру личности, к заветным струнам человеческой души, они вносили в содержание и исполнение своих песен ноты интимности, лиризма, доверительного разговора о самом глубинном и важном. «Это была интонация беседы, дружеского обращения», обуславливающая атмосферу «искреннего человеческого внимания, общения и взаимопонимания»¹.

И опять один пример из стихотворения-песни Б. Окуджавы «Тьмою здесь все занавешено...» (1960), героиней которого является «Ваше величество женщина»:

О, ваш приход — как пожарище.
Дымно, и трудно дышать...
Ну, заходите, пожалуйста.
Что ж на пороге стоять?
Кто вы такая? Откуда вы?!
Ах, я смешной человек...
Просто вы дверь перепутали
Улицу, город и век.

Отсюда подкупающая естественность чувства, слова, образа, непосредственность переживаний, обращение к реальной повседневности, к обыденному и сегодняшнему существованию, а вместе с тем через это нынешнее, обыкновенное — к вечному, глубинному, главным жизненным, духовным ценностям, которые человек носит в душе: родине и природе, дружбе и любви, вере и надежде, чести и совести... При этом, в отличие от эстрадной песни, в авторской — повторим это — важнейшую, доминирующую роль играет сама поэзия, стихи, поэтическое слово, а музыка, мелодия, которая обычно внутренне обусловлена смысловым и эмоциональным звучанием поэтического текста и передает его тончайшие оттенки, — служит средством усиления воздействия слова поэта. Это была опирающаяся на давнюю историко-культурную традицию звучащая поэзия, восходящая к творчеству средневековых французских трубадуров, немецких мейстерзингеров, восточных ашугов и акынов.

¹ Шолов Л. Поэт и певец//Песни Булата Окуджавы. М., 1989. С. 5.

Среди поэтов, находившихся у истоков жанра авторской песни нашего времени, необходимо назвать имена Михаила Анчарова, Юрия Визбора, Ады Якушевой, Юлия Кима, а если обратиться к более ранним временам, нельзя не вспомнить Александра Вертинского. Однако настоящими его основоположниками, ключевыми фигурами, высветившими своим творчеством его классический период, поистине «золотые» 60-е — 70-е годы, по праву являются Булат Окуджава, Александр Галич, Владимир Высоцкий.

Войдя в жизнь и сознание современников в конце 50-х годов, сформировавшись как жанр, авторская песня в последующие десятилетия претерпела заметную эволюцию. От светлой, возвышенной, лирико-романтической тональности ранних песен Ю. Визбора, А. Якушевой, Ю. Кима, от обыденной и земной, связанной с временем надежд «оттепели», элегической и сказочной романтики песен Б. Окуджавы и Н. Матвеевой (характерны сами названия ее стихов: «Горизонт», «Братья-капитаны» и др.) рубежа 50—60-х она далее эволюционировала к жесткому реализму, иронии, сатире, гротеску и трагедийности в песнях А. Галича и В. Высоцкого 60—70-х годов. Один только пример из «Маленькой поэмы» А. Галича «Вечерние прогулки» (1973):

А по шоссе, на Калуги и Луги,
В дачные царства, в казенный уют,
Мчатся в машинах народные слуги,
Мчатся — и грязью народ обдают!..

А в конце 70-х и в 80-е годы обогащается ее стилевое разнообразие в раскрывающих красоту и поэтичность обыденной жизни песнях Вероники Долиной, в многогранном, романтическом в основе, пронизанном юмором и иронией творчестве Александра Дольского, в трагических песнях-балладах безвременно ушедших из жизни Александра Башлачева и Игоря Талькова, чье творчество представляет яркие и своеобразные явления, возникшие «на стыке» авторской песни и рок-поэзии. Так, А. Башлачев (1960—1988) в программной песне «Время колокольчиков» горестно отмечал:

Но с каждым днем времена меняются.
Купола растеряли золото.
Звонари по миру слоняются.
Колокола сбиты и расколоты.

Параллельно с авторской песней, как ее разновидность и собственно музыкально-поэтическое явление, развивалась — особенно в 70-е годы — рок-поэзия. Конечно, в этом случае следует различать массовую продукцию бесчисленных групп и ансамблей и — подлинно художественные индивидуальности видных представителей рок-культуры. Особую роль в становлении и развитии русского рока играли не-

удержимый романтик («Искусственный свет на бумажных цветах —/ Это так смешно;/ Я снова один, как истинный новый романтик») и вместе с тем своеобразный поэт-философ Борис Гребенщиков (группа «Аквариум»), жесткие реалисты Илья Кормильцев и Вячеслав Бутусов («Наутилус Помпилиус»), экспрессивный и энергичный Виктор Цой (группа «Кино»).

Творчество каждого из них было отмечено своеобразием мироощущения и стиля, построения образа, ритма и интонации, а главное — подлинно гражданской позицией, чувством ответственности перед временем, выражаемым резко и бескомпромиссно. «Я знать не хочу ту тварь, что спалит это небо... / Я не видел картины дурней, чем шар цвета хаки...» — яростно провозглашал В. Бутусов. «Перемен! Требуют наши сердца. / Перемен! Требуют наши глаза. / В нашем смехе и в наших слезах — и в пульсации вен. / Перемен! Мы ждем перемен» — динамично звучал призыв В. Цоя. Вслед за «бардами» 60—70-х и параллельно с ними голосами рок-поэтов заговорило само время, новое поколение.

Как видим, противостояние «застою» отчетливо выразилось в те годы в творчестве самых разных поэтов — от А. Ахматовой и А. Твардовского, Б. Слуцкого и Б. Окуджавы до энергично вступавшей в литературу поэтической молодежи. Но развитие отечественной поэзии не исчерпывалось происходящим в «метрополии». Не менее значимо было и то, что происходило за ее пределами, в зарубежье.

* * *

В последние десятилетия появилось немало публикаций, связанных с поэзией русского зарубежья, однако не все в этом явлении осмыслено полно. Перед критикой и литературоведением стоит задача объективного исследования и освещения поэтических процессов в русском зарубежье второй половины столетия в их соотнесенности с развитием литературы на родине. Думается, не до конца выяснен и вклад поэтов первой волны эмиграции, но сравнительно менее изученным остается творчество поэтов второй волны эмиграции, их роль и место в развитии отечественной культуры, реальное участие в сохранении преемственности и обогащении национальной поэтической традиции. По социальной и художественной значимости это явление вполне может быть соотнесено с трагическим исходом, изгнанием цвета русской культуры в первые пореволюционные годы, а также высылкой ряда видных ее деятелей в конце 60-х — начале 80-х годов. «Вторая волна — это “унесенные ветрами” мировой войны. Сотни

тысяч невольных эмигрантов — пленных, угнанных, перемещенных, нашедших пристанище в различных странах мира»¹.

Вместе с тем, безусловно, у каждой эмиграции свое мироощущение и социально-психологический облик, своя степень участия в формировании национальной культуры. Вряд ли возможно соперничать с И. Буниным, Г. Ивановым, В. Ходасевичем, М. Цветаевой, с их трагическим и блистательным творчеством эмигрантского периода, однако вторая волна дала ряд видных первоклассных поэтов, чьи творческие поиски и открытия стали весомым вкладом в литературно-поэтический процесс середины и второй половины столетия.

За полвека вышло немало авторских книг и сборников-антологий, в той или иной степени представляющих стихи поэтов второй волны эмиграции. В наиболее полной поэтической антологии «Берега» (Филадельфия, 1992) — 40 имен, в числе которых такие, несомненно видные и значительные, как Ольга Анстей, Иван Елагин, Юрий Иваск, Дмитрий Кленовский, Николай Моршен, Борис Нарциссов, Валентина Синкевич, Борис Филиппов, Игорь Чиннов и другие. Это издание носит как бы итоговый характер — оно приурочено к пятидесятилетию второй эмиграции.

В 90-е годы и в России стали появляться антологии русской зарубежной поэзии, в которых основное место отводилось первой волне, но частично включалась и вторая². Публикуются статьи об отдельных, наиболее крупных поэтах³. Однако в целом поэзия этого периода русской эмиграции еще ждет своего обстоятельного исследования.

Один из старших поэтов второй волны **Дмитрий Иосифович Кленовский (Крачковский) (1893—1976)** родился в Санкт-Петербурге, в семье члена Академии художеств И.Е. Крачковского, учился в Царскосельской гимназии, а затем в Санкт-Петербургском университете. Духовную атмосферу Царского Села, тонкое ощущение природы, чувство прекрасного он впитал и пронес через всю жизнь. Образ

¹ Фрейнкман-Хрусталева Н.С., Новиков А.И. Эмиграция и эмигранты. История и психология. СПб, 1995. С. 148.

² «Мы жили тогда на планете другой...» Антология поэзии русского зарубежья 1920—1990 (Первая и вторая волна): В 4 кн. М., 1994—1997; «Вернуться в Россию — стихами...» 200 поэтов эмиграции: Антология. М., 1995; На чужих берегах. Лирика русского зарубежья. Хрестоматия. М., 1995.

³ См.: Синкевич В. Последние дни Ивана Елагина // Новый мир. 1990. № 3; Агеносов В.В. «Я их изведаль, радости земли...» Дмитрий Кленовский (Крачковский) // Социальные и гуманитарные науки. Зарубежная литература. Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение. 4. М., 1995; Он же. «Чтоб плыть и плыть, захлебываясь в звездах...» Николай Моршен (Марченко). Там же; и др.

Пушкина проходит сквозным мотивом и своего рода камертоном его автобиографических и ретроспективных стихов, определяя тональность и весь художественный строй его лирики. «Есть стихами прозвеневший город — / Пушкинское стройное наследство». Светлое имя Пушкина первое в ряду великих русских поэтов, которых Д. Кленовский воспринимает живыми, реальными молодыми людьми:

Твой Гумилев был юношей веселым,
Ахматова — влюбленной гимназисткой,
А Иннокентий Анненский еще
Не задохнулся на своем вокзале,
И даже Пушкин твой казался мне
Еще не мертвым и не взрослым даже,
А шумным одноклассником моим.

(«Царскосельские стихи», 1954).

Творческая судьба Кленовского складывалась непросто. Он рано ощутил поэтическое призвание и уже в детстве начал писать стихи, а с 1914 г. — публиковать их в петербургских журналах. В 1917 г. вышел его первый поэтический сборник «Палитра», но затем, с начала 20-х годов он надолго замолкает и лишь через два десятилетия, во время войны, оказавшись в лагере для беженцев, снова возвращается к поэзии. В последующие годы выходят книги лирики: «След жизни» (1950), «Навстречу небу» (1952), «Неуловимый спутник» (1956), «Прикосновение» (1959), «Уходящие паруса» (1962), «Разрозненная тайна» (1965), «Певучая ноша» (1969), «Почерком поэта» (1971), «Теплый вечер» (1975) и другие. Каждая из них включает лишь новые стихи. В 1967 г. он выпускает солидный том «Избранного», а через десять лет, уже посмертно, вышла книга «Последнее» (1977).

В творчестве Д. Кленовского преобладает эмоциональное начало в передаче впечатлений, настроений, воспоминаний, правда чувств, естественность и точность средств выражения, свойственные русской поэтической классике. В его поэтике ощутима вещьность и предметность, наиболее удачно используемые акмеистами, и в то же время таинственные символистские миры. Со временем его медитативная лирика обогащается философскими мотивами. И все это существует в цельности и эволюции его художественного мира.

В предисловии к антологии «Берега», сославшись на Юрия Иваска, отметившего три основные темы, изначально присущие поэзии зарубежных авторов: Россия, чужбина и одиночество, — Валентина Синкевич делает справедливый вывод: «Эти же темы остаются главными и в стихах поэтов второй эмиграции. <...> Конечно же, не забывались и «вечные темы» поэзии: любовь, смерть, Бог. К ним постоян-

но возвращался глубоко лирический поэт Дмитрий Кленовский¹. И действительно, уже в книге «След жизни» представлены все ключевые темы и мотивы его творчества: Родина и природа, жизнь и смерть, Бог, любовь, творчество и др. При этом они как бы переплетаются, тесно взаимодействуют, органически перетекают друг в друга, иногда в пределах одного стихотворения.

Возвышенно-романтическое тяготение к небесным сферам, просвечивающим сквозь земную обыденность, проходит лейтмотивом книги «Навстречу небу» (1952). Характерно, что устремленная «навстречу небу», «к самой невозможной высоте» космоса и мироздания, — его поэзия пристальна и внимательна к каждой капле «земного бытия», опирается и отталкивается от обычных явлений каждодневной жизни:

О, я знаю: лишь в прикосновеньи
К повседневности моей земной
Обрету нездешнее виденье,
Лишь в ее прозрачном отраженьи
Просияет мир передо мной.

(«Повседневность», 1950)

В стихах книги «Неуловимый спутник» (1956) («Родине», «Когда вернусь» и др.) особое место занимает тема России. У Д. Кленовского она звучит трагически — как утрата, разрушение страны детства и юности, и в то же время Родина — это верность русскому слову, родной поэзии и ее творцам. Именно их святое дело продолжает поэт, оказавшись вдали, выброшенный «...В черную, злую, глухую ночь, / В черные, злые, чужие страны» и мечтающий о возвращении:

Между нами — двери и засовы.
Но в моей скитальческой судьбе
Я служу тебе высоким словом,
На чужбине я служу — тебе. <...>
Душное минует лихолетье,
Милая протянется рука...
Я через моря, через столетья
Возвращусь к тебе издалека.

(«Родине», 1952)

Не только милая рука матери-родины сулит спасение поэту. Возникает заглавный в этой книге, основанный на глубоком религиозном чувстве образ «неуловимого спутника» — ангела-хранителя: «Вспорхнув, крылом меня задела, / Неуловима и легка, / Не из иного ли преде-

¹ Синкевич В. Время итогов//Берега. С. 8—9.

ла / Ко мне простертая рука?» (1954). В книге «Прикосновение» (1959) заглавное слово-образ становится сквозным мотивом, наполняясь различными эмоционально-смысловыми оттенками. Это — прикосновение к только что раскрывшемуся весеннему цветку и к руке любимой, «к трепещущему, пойманному слову» и к душам людей, к небесному чуду и, в конечном счете, к истине мира.

В стихах Д. Кленовского заметнее становятся философские мотивы, раздумья над бесконечным разнообразием жизни, над ее вечным обновлением и возрождением. В своих мучительных поисках истины, попытках лирико-философского обобщения он приходит к теме личного бессмертия, страстно веря, что неизбежный уход и расставание таит в себе и предвещает столь же неминуемую встречу с преображенным, совсем иным и «несказанно новым» миром:

Ведь для того и бред, и муки,
И судорога этих строк,
Чтоб дольний мир земные звуки
В небесный замысел облек.

(«Возьми в ладонь свою планету...», 1957)

В элегических медитациях книги «Уходящие паруса» (1962) поэт вновь обращается к руке providения, ангела-хранителя, который теперь меняет свой облик («Мой ангел, спутник мой суровый...»). Вместе с тем в стихи вступают новые темы, точнее, философские категории пространства и времени. Будучи поэтически осмысленными, они становятся своеобразным душевным состоянием, лирическим переживанием автора. И не случайно его взгляд переносится с космических и планетарных просторов в глубины внутреннего мира человека: «...мы забыли об одном пространстве — / Пространстве нашей собственной души...» («Мы потому смотреть на небо любим...», 1960).

Романтическая устремленность поэта, убежденно провозглашающего: «Я верю все-таки в возможность / До невозможного дойти», — проявилась в книге «Разрозненная тайна» (1965). Мотив утверждения жизни, открытия вселенского, божественного, вечного в обыденном, повседневном слышен в элегических строках: «И уходя теперь отсюда / Я вижу: мы бы не смогли / Небесного коснуться чуда / Без страшной помощи земли». Этот жизнелюбивый мотив («Я их изведаль, радости земли... Прикосновенья, рифмы, поцелуи...») звучит и в разделе «Новые стихи (1965—1966)» итогового сборника Кленовского. Именно здесь, уже не в первый раз — вслед за стихами предыдущих книг («Встретились, как с многими встречались...», «Сквозь пестроту воспоминанья...») — возникает запечатленная в живом пла-

стическом изображении и свежести непосредственного чувства тема любви:

Пускай поймут, что в быстрых взглядах наших
Недавний трепет счастья отражен,
А рот не теплой ягодой окрашен,
Но жадным поцелуем обожжен!

(«Вовражке пахнет теплой земляничкой...», 1946—1966)

Стихи Дмитрия Кленовского отмечены редкостным сочетанием внешней, кажущейся простоты и внутренней глубины, скрывающей некую тайну уловленного мгновения, изменчивого, мимолетного, движущегося состояния природы и человеческой души. Этим они органично вливаются в русло отечественной поэтической классики XIX—XX вв. — от Пушкина и Тютчева до Анненского, Блока, Гумилева, Ахматовой.

Один из наиболее известных поэтов второй волны эмиграции **Иван Венедиктович Елагин (Матвеев) (1918—1987)** родился во Владивостоке, в семье поэта-футуриста Венедикта Марта-Матвеева. То, что уже в детстве и юности он рос в атмосфере литературы и искусства, несомненно повлияло на его судьбу. В 1937 г. жизнь семьи резко переменилась, сломалась: был арестован и вскоре расстрелян отец, и это неминуемо сказалось на судьбе сына. Все же через пару лет ему удалось поступить в Киевский мединститут, однако проучился он там недолго. Началась война, пришла оккупация со всеми ее невзгодами и мытарствами. В 1943 г. он оказался в Германии, к концу войны — в лагере для перемещенных лиц под Мюнхеном, впоследствии, в 1950 г. выехал в США.

Первые книги стихов И. Елагина «По дороге отсюда» и «Ты, мое столетие» вышли в Мюнхене еще в конце 40-х годов. Впоследствии, главным образом в Соединенных Штатах, были опубликованы сборники «По дороге отсюда» (1953), «Отсветы ночные» (1963), «Косой полет» (1967), «Под созвездием топора» (1976), «В зале вселенной» (1982), «Тяжелые звезды» (1986), «Курган» (1987). В основе художественного творчества И. Елагина — многообразие самой жизни, трагический опыт двадцатого столетия, преломившийся в собственной судьбе, богатства русской поэтической классики. Основные мотивы его лирики и поэм — нелегкие жизненные испытания, долгие дороги войны, тоска по родине, боль утрат, жизнь и смерть, природа и любовь, судьбы искусства и его творцов.

Стихи Елагина пронизаны трагедийным мироощущением, светлой и горестной памятью об оставленной родной земле, мечтой о возвращении домой: «Мы вернемся, если будем живы, / Если к дому приве-

дет Господь». Эти строки одного из ключевых стихотворений — «Родина! Мы виделись так мало...» — открывают вышедший в Нью-Йорке в начале 50-х сборник «По дороге оттуда», который выбрал созданное им в начальную пору творчества. Поэт прежде всего оглядывается назад, в прошлое, — в первую очередь, военное. В стихах о родине, запечатлевших момент расставания с ней, все — вплоть до одухотворенных картин природы — окрашено в трагические тона. В них — «Даже ивы, как самоубийцы, / С насыпи бросались под откос».

Экспрессивные пейзажные зарисовки и детали несут отпечаток обостренного мировосприятия поэта, внутреннего состояния его горестной, израненной, обожженной души: «Эти облитые кровью / Клены у изголовья! / Эти деревья — вымысел! / Это художник выместил / На пятипалых листьях / Желчную горечь кисти!» Завершение войны побуждает не ограничиваться изображением зловещих картин разрушений, горестных утрат, а осмыслить ее как трагедию не только России, но и всего израненного мира («Уже последний пехотинец пал...» и др.). В стихах И. Елагина все отчетливее выражается общегуманистическая позиция — боли и ответственности за причиненные войной бедствия и потери:

За то, что под флагом Андреевским
Не разнесло меня вдребезги,—
За это в глаза мне свалены
Всех городов развалины,
За это в глаза мне брошены
Все, кто войною скошены...

(«За то, что руку досужую...»)

Поэт обращается к осмыслению не только отгремевшей войны, но и всего жестокого, кровавого времени — века глобальных катастроф, великих жертв и террора («Бомбы истошный крик...» и др.). Написанная в 50-е годы автобиографическая поэма «Звезды» посвящена трагической участи репрессированного отца и собственной скитальческой судьбе. Тема раскрывается глубоко лично, реалистически конкретно и вместе с тем — экспрессивно-символически. Через всю поэму проходят сквозные образы неба и звезд, соотносящиеся с людскими судьбами и неотвратно гаснущие в конце: «Нас судьба ударила наотмашь, / Нас с тобою сбила с ног судьба! / Наше небо стало небом черным... / Наши звезды больше не горят».

Стержневые понятия в поэтической системе и концепции Елагина — правда, совесть, нравственность, высокая художественная простота. Ему в высшей степени свойственно органическое, живущее в самой глубине души чувство родины, ничем не одолимая тоска по ней,

которая особенно отчетливо выразилась в одном из стихотворений следующей книги «Отсветы ночные» (1963):

Мне незнакома горечь ностальгии.
Мне нравится чужая сторона.
Из всей — давно оставленной — России
Мне не хватает русского окна.
Оно мне вспоминается доньше,
Когда в душе становится темно —
Окно с большим крестом посередине,
Вечернее горящее окно.

Эта лирическая медитация, внутренне конфликтна и драматична. Сквозь изначальные авторские заверения об отсутствии ностальгических чувств и сквозь внешнюю невозмутимость пробивается острое переживание к покинутой родной стране, боль за нее. Эти строки несут в своей конкретности и пластике большое обобщение, рождают емкий символический образ.

В следующей книге «Косой полет» (1967) Елагин осмысляет и образно формулирует свои творческие принципы, особое внимание уделяя изобразительно-живописным возможностям поэтического слова. Стремясь передать динамику жизни природы, уловить мгновения, порой мимолетные и зыбкие, он задается вопросами: «Что с деревом делать осенним, / С оранжевым сотрясеньем...»; «Я не знаю, где бы выпросить / Краску, чтобы ветер выкрасить». В этих мечтах художника даже ветер раскрасить «гогенисто, сезанисто», вместить его «в очертания, / В свето-цвето-сочетания» — выражается тяга и к импрессионистичности, и к малявинско-кустодиевской сочности красок. Причем последнее, как правило, преобладает, носит программный характер («Я люблю определенности, / Красности или зелености...»).

Одна из главных в этой книге — тема судьбы поэта и поэзии в чуждом ему, подчас откровенно враждебном мире («Поэт», «Невозвращенец» и др.). В стихах, непосредственно обращенных к собственной судьбе и творчеству, к трагической участи поэта-изгоя («Я с вами проститься едва ли успею...», «Завещание»), Елагин высказывает надежду на скорое возвращение и признание его поэзии родной страной: «Пускай сегодня я не в счет, / Но завтра может стать, / Что и Россия зачерпнет / От моего богатства. / Пойдут стихи мои, звеня, / По Невскому и Сретенке. / Вы повстречаете меня, / Читатели-наследники».

В 70-е годы выходят книги «Дракон на крыше» и «Под созвездием топора», в которых поэт возвышается над социально-политической конкретностью, поднимаясь до глобального, вселенского масштаба. Начальная строка новогоднего стихотворения, открывающего насту-

пившее десятилетие («В тяжелых звездах ночь идет...»), не случайно дает название итоговому сборнику. Вместе с тем емкие образы «тяжелых звезд» и «созвездия топора» прежде всего проецируются на страну, которую он покинул. «Мы далеки от трагичности: / Самая страшная бойня / Названа культом личности — / Скромно. Благопристойно», — пишет он, размышляя о преступлениях тоталитаризма, о годах террора, и эта тема звучит у него с нескрываемым сарказмом, объединяя стихи о трагических судьбах крупнейших поэтов (от Блока и Гумилева до Мандельштама и Пастернака) и собственного отца («Амнистия»).

И в следующей книге «В зале вселенной» (1982) тревожные мысли о своей жизни и судьбе, о сложных путях времени, в котором ему выпало жить, беспощадный самоанализ и горькие раздумья нередко прорываются сквозь окрашенный иронией рассказ о творческих поисках и неурядицах: «Я живу все странней, все нелепей, / И в бессмысленный сон погружен, / Вспоминая все чаще о цепи, / О распавшейся цепи времен». Размышляя о сущности поэзии, Елагин немало внимания уделяет силе и действительности поэтического слова. Не случайно его обращение к истокам — искусству Золотого и Серебряного веков и признание самому себе в поздний период творчества: «Мы пушкинским словом бездонно-хрустальным / Еще и сегодня с тобою живем». И в поиске этих «первозданных, осмысленных слов» для него бесценен опыт Блока и Цветаевой, Ахматовой и Пастернака, Бунина и Заболоцкого.

Обращение к вечному, к мучительным вопросам, тревожащим человечество, выразилось в позднем, написанном незадолго до кончины стихотворении-четверостишии, которое, по свидетельству Валентины Синкевич, «поэт завещал опубликовать в альманахе «Встречи» после своей смерти». Эти строки вобрали весь пройденный поэтом путь и звучат апофеозом жизни, ее обыкновенного чуда, запечатленного в безыскусности, пластике и горькой мудрости единственных, точных, незаменимых слов.

Здесь чудо все: и люди, и земля,
И звездное шуршание мгновений.
И чудом только смерть назвать нельзя —
Нет в мире ничего обыкновенней.

Один из глубоко оригинальных поэтов второй волны эмиграции **Николай Николаевич Моршен (Марченко)** родился в 1917 г. в Киеве, в семье писателя-романиста Н.В.Марченко, ставшего известным в зарубежье под псевдонимом Н.Нароков. Перед войной будущий поэт окончил физический факультет Киевского университета, а в 1944 г. оказался в Германии, в лагере перемещенных лиц. Несколько

лет жил и работал в Гамбурге, в 1950 г. переехал в США. Стихи начал писать в середине 30-х годов, печататься — с конца 40-х в журнале «Грани», сборниках-антологиях «На Западе», «Литературное зарубежье», «Муза диаспоры» и др. В последующие десятилетия вышло четыре его книги: «Тюлень» (1959), «Двоеточие» (1967), «Эхо и зеркало» (1979) и большое итоговое «Собрание стихов» (1996), включившее, помимо публиковавшихся ранее, и новые стихотворения.

Творчество Моршена начальной поры обращено прежде всего в недавнее прошлое — время, когда складывалась, формировалась его личность, поэтическое мироощущение, а это были годы террора, символом которых стал 1937-й. Его стихи передают гнетущую атмосферу тех лет, чувство замкнутости, страха, почти физическое ощущение удушья. Всепроникающая атмосфера страха передана в одном из самых сильных стихотворений первой книги — «Как круги на воде, расплывается страх...». Это цепенящее ощущение расширяется, захватывая все большие пространства — от четырех углов обычной комнаты, через уличный, зимний, вихревой пейзаж («...где метель на хвосте, как змея... И с решетками автомобиля») — до поистине трагического обобщения — образа страны, замкнутой адским кольцом ГУЛАГа:

А вдали, где полгода (иль более) мрак,
Где слова, как медведи, косматы:
Воркута, Магадан, Колыма, Ухтпечлаг...
Как терновый венец или Каина знак —
Круг полярный, последний, девятый.

И даже в стихах, воссоздающих, казалось бы, реальный облик и пейзажные картины родного города («Мой город спит. В садах ни поцелуя...», «Андреевская церковь»), преобладает ощущение холода, мрака, одиночества, распространяющееся на все окружающее («Нагие руки тополи ломают, / Своей тоски не в силах превозмочь»). Поэт мастерски владеет искусством живописи и пластики в изображении картин природы, которые у него всегда экспрессивны, динамичны, психологизированы, как, например, в триптихе «Закаты»:

Повержен свет, и день убит,
Но жив последний миг:
Еще поет, еще звенит
Заката алый крик.
И небо надвое рассек
Последний солнца луч,
Багряным золотом зажег
Края лиловых туч.

Немалое место в сборнике Моршена «Двоеточие» (1967) занимают философские размышления о жизни и смерти, о других «вечных»

вопросах. Уже в начальных стихах поэт рассматривает земное существование человека в масштабах вселенной, ее безначального и бесконечного бытия («Гляжу на Млечную дорогу / И снова вижу, / Что заполняет мирозданье / Все измеренья / Мое сознание-подсознание / Своею тенью»). Отсюда его несогласие с финалом жизненного пути: «Я смерть трактую не как точку — / Как двоеточье:». Отсюда же и устремленность не только к собственной далекой «памяти земной», но и своего рода прапамяти — «...Туда, к истоку твоему, / Где хлещет темная струя / Из пропасти добытия...».

В творчестве Моршена той поры идет художественное постижение чуда бесконечно обновляющейся жизни, удивительного разнообразия и неповторимости каждого явления и мига бытия («Уходит осень по тропинке...»). Порою даже несколько декларативно он утверждает в стихах законы диалектики — вечного движения, изменения, обновления живой и неживой природы, материи, духа («Ода эволюции»). Поэт ориентируется на классические традиции отечественного стихосложения, глубинные корни и истоки родного языка, а вместе с тем — на живое, сегодняшнее, народно-разговорное слово. Следуя заветам классиков — от Пушкина, «в зрелой словесности» обратившегося «к странному просторечию, сначала презренному», до Маяковского, внесшего в поэзию разговорную речь своего времени, «кряхотавший говор миллионов, жаргон окраин», Моршен также обращается к поэту-современнику и в первую очередь к самому себе:

На говор иди человеческий,
Катись на простор просторечий,
Хиляй в воровские жаргоны,
Ныряй без плащкарты в вагоны...
Беги академий и мумий
И снова, как прежде, во дни
Сомнений и тяжких раздумий
Свободу свою сохрани.

(«К русской речи»)

Книга «Эхо и зеркало» (1979) во многом посвящена самой сути поэзии, свойствам и возможностям поэтического слова. Обращаясь к слову, к его семантике, внутренней форме и звуковому составу, поэт обнаруживает тонкое лингвистическое чутье, блеск и игру аналитического ума. Экспериментируя над словом, Моршен проявил себя в создании стихотворений-палиндромов («Перевертень» — «Икар и Азор как роза и раки...»). Он обнаружил высокое мастерство в сфере поэтического словотворчества, в создании выразительных ситуативных неологизмов. Таково, к примеру, стихотворение «Белым по белому», эффектно передающее чувство свежести и обновления в природе с на-

ступлением зимы: «Зима пришла в суровости, / А принесла снежно-
вости. / Все поле снегом замело, / Белым-бело, мелым-мело...». И
далее поэт выстраивает целую вереницу, цепочку новообразован-
ный — производных от слова «снег»:

Висят на каждой елочке
Снеговоздки, снегопочки.
И снеговая сосна
Стоит прямее дротика.
Сугробовая тишина.
Снеграфика. Снеготика.

В стихотворении «Последняя ласточка» он осмысливает свои по-
этические корни и истоки, называя особо значимые для себя имена
Державина, Баратынского и Фета, Блока и Мандельштама, Дж. Кит-
са и Р.М. Рильке. От зримого образа ласточки, вершащей свой стре-
мительный «исследовательский полет» в вечернем небе, автор пере-
ходит к размышлениям о природе и поэзии, еще раз подтверждая свою
приверженность к «вечным» темам:

Но что у нас в наш час осенний
Единый вызывает вздох?
Лирического тяготенья
Где высший центр для всех эпох,
Омега всех пересечений?
Жизнь? Смерть? Любовь? Быть может, Бог?

Философские раздумья и эксперимент над словом сочетаются в
стихах Моршена с тягой к живописанию, экспрессией и тревожной,
трагической тональностью. В жизни природы его больше влекут осен-
ние пейзажи, краски вечерней зари. В его поздней пейзажной лирике
(«Предосеннее», «Осень на пуантах», «Тихоокеанский закат») ощу-
тима некая умиротворенность и просветление, однако в них сохраня-
ются интонации грусти и скорби, по-прежнему звучат тревожные,
прощальные ноты, доминируют тона и краски сумеречного угасания:
«Притухает закат, фон синей и темней, / И финальная сцена видна...».

В заглавном стихотворении книги «Умолкший жаворонок», во-
шедшей в «Собрание стихов» (1996), поэт видит смысл жизни в твор-
честве на пределе возможностей — подобно взмывшей в зенит воль-
ной птице, чье «песенное торжество» разливается «Над землей не-
мой и черной... / На воздушной вертикали / В достижимой вышине».
Тема поэта и поэзии, тайна рождения стиха, его крылатой «поднебес-
ной сути» становится предметом размышлений в ряде произведений,
созданных в поздний период творчества:

Если слово и впрямь результат произвола,
Все равно ведь за каждым скрывается тайна

И не зря соловей начинается с соло,
А из нео — рождается необычайно.

(«*Стихи на случай*»)

Каждый раз Николай Моршен как бы продолжает давний спор, отстаивая и развивая выношенное убеждение, что истинная поэзия не может возникнуть вследствие своеволия и насилия над языком, а рождается лишь как внезапное озарение, открытие глубоко спрятанной в нем таинственной сущности бытия: «Этим всем управляет естественный случай, / Тот, что служит свободной душе микромира...».

Подводя некоторые итоги, можно прийти к выводу о роли и месте поэтов, о которых шла речь, в развитии поэзии XX в. По-разному складывались их судьбы, но общими были жизненные основания творчества, вобравшего острейшие противоречия эпохи, изначальная опора на классические традиции русского поэтического слова от романтизма и реализма до различных модернистских школ начала двадцатого столетия.

Существенные качества их поэзии — широта проблемно-тематического диапазона, глубокая разработка гражданственных, социальных и «вечных» тем, философских и нравственно-религиозных мотивов, высокая духовность, трагедийность мироощущения, подлинный гуманизм. При известной общности в направлении художественно-поэтических исканий и опоре на лучшие традиции русской поэзии их творчество отчетливо своеобразно. Так, лирика Дмитрия Кленовского носит во многом эмоционально-романтический и символично-импрессионистский характер, выражая стремление запечатлеть в слове трепетные и неуловимые впечатления, настроения, переживания и одновременно — вещьность, предметность реального мира.

В свою очередь лирическое творчество Ивана Елагина, реалистическое в основе, отмечено тяготением к точности и определенности форм выражения, к экспрессивной, живописной изобразительности и пластике, что не мешает проявлению личностного, исповедального начала. Наконец, в поэзии Николая Моршена непосредственное чувство нередко подчинено аналитической мысли, в ней видна склонность к сложной ассоциативности и вместе с тем — к максимальному использованию выразительных возможностей слова, к игре и эксперименту в словесно-образной сфере.

В целом поэты второй волны эмиграции внесли существенный вклад в развитие поэзии XX столетия, став вслед за своими предшественниками — поэтами первой волны — связующим звеном между началом века и его завершением, достойными продолжателями традиций отечественной классики, сохранившими и приумножившими ду-

ховные, эстетические и культурные богатства русской литературы, языка и стиха.

Среди поэтов третьей волны эмиграции — конца 60-х — 80-х годов — тоже немало ярких и своеобразных индивидуальностей: Иосиф Бродский, Дмитрий Бобышев, Александр Галич, Наталья Горбаневская, Елена Игнатова, Бахыт Кенжеев, Наум Коржавин, Михаил Крепс, Юрий Кублановский, Лев Лосев, Ирина Ратушинская, Алексей Цветков и другие. Их творческие поиски отражают существенные тенденции русской поэзии, являясь неотъемлемой частью литературного процесса последних десятилетий XX в.

На уже упоминавшейся конференции «Русская литература в эмиграции. Третья волна» (Лос-Анджелес, 1981), поэты, нередко полемизируя друг с другом, вместе с тем обнаружили близость видения настоящего и будущего русской литературы. «Важно, что дальнейшая судьба русской литературы как за рубежом, так и внутри страны, неразрывно связана с судьбой этой страны — России или СССР — как ни назови»¹, — подчеркивал Алексей Цветков. «...Что бы там ни говорилось, а мы принадлежим народу, создавшему великую культуру, и пишем мы всегда о России... И думаем о ней, даже когда думаем, что пишем не о ней», — говорил Дмитрий Бобышев².

Выделяя в качестве основной литературу «столбовой дороги», а не «прогулочных аллей», поэты видели главное в создании «общих духовных, культурных ценностей» (Д. Бобышев), «эстетических ценностей» (А. Цветков), причем они не мыслили дальнейшей судьбы русской литературы как в эмиграции, так и на родине вне связи с судьбами России и народа. Эту мысль четко выразил Наум Коржавин: «...русская литература может существовать, только соотносясь с Россией и ее судьбой. Существовать “нигде” она не может»³. Непрерывающаяся духовная связь с родиной, с ее великой культурой определяет главные черты русской зарубежной поэзии.

Несмотря на реальность существования поэзии русского зарубежья, можно говорить о русской литературе как целостном явлении. Прежде всего их объединяет общность языка и духовной культуры, во многом — реализм мироощущения и стиля, наконец, развитие и обогащение широкого спектра традиций — от античности и классицизма до современного поэтического опыта модернизма и постмодернизма.

¹ The Third Wave: Russian Literature In Emigration. Ann Arbor, Michigan, 1984. P. 291.

² Там же.

³ Там же. С. 300.

Поэты русского зарубежья едва ли не раньше и острее почувствовали в собственной практике, на новом жизненном материале приоритет общечеловеческих духовных и культурных ценностей при столь же обострившемся — в глобальном и вселенском масштабе — ощущении драматизма и трагедийности бытия. Для них особенно характерна широта проблемно-тематического, жанрового и стиливого диапазона.

Сферой художественного осмысления и воплощения в творчестве лучших поэтов зарубежья и «метрополии» становятся исторические судьбы родины и мира, «вечные» вопросы и ценности бытия, духовная жизнь человека XX столетия. Если же говорить о русской поэзии третьей волны эмиграции, то эти качества проявились у авторов разных поколений: Наума Коржавина, Иосифа Бродского, Юрия Кублановского, Алексея Цветкова. Обращение к их творчеству позволит прояснить пути и тенденции поэтического развития последних десятилетий.

В лирике и поэмах **Наума Моисеевича Коржавина** (род. в 1925 г.), одного из старших поэтов третьей волны, выехавшего на Запад в 1973 г., философско-публицистические размышления воплощаются в отчетливом реализме стиля, особенно в лаконичных формах прямой, автологической речи. Важнейшим качеством его поэзии всегда были социально-духовная насыщенность, взаимодействие гражданственности и лиризма. С этим связаны сквозные темы, ключевые понятия: *Россия, судьба, жизнь, свобода, правда*. После единственного вышедшего на родине в 1963 г. сборника «Годы», включившего далеко не все, написанное им к тому времени, на Западе, во Франкфурте-на-Майне были опубликованы две книги Коржавина: «Времена» (1976) и «Сплетения» (1981).

Начиная с первых, написанных уже вдали от родины стихов, чувство тоски и горечи, неприкаянности, острота видения социальных проблем нашей и зарубежной жизни все более усиливаются, проникаясь иронией и сарказмом. Обострившееся драматическое и трагедийное ощущение бытия, неприятие окружающего быта, чуждость, гибельность, абсурдизм здешнего мира укрепляют чувство родной земли. При этом характерны отсутствие какой бы то ни было идеализации, трезвость взгляда, беспощадность оценки и самооценки:

Я свободы достиг.
Но стою совершенно один
В мельтешенье пустых
Мыслей, чувств, посягательств, картин...
Сзади — все рубежи.
Но вокруг еще зелень и свет...
Странный сон... Длится жизнь...
А ее уже в сущности нет.

(«В американском доме творчества», 1978)

Казалось бы, обретена желанная воля, свобода, но откуда ощущение себя «за бортом», «на дне», почему все вокруг воспринимается, как во сне, — «под наркозом», «сквозь туман»?.. Важнейший философский вопрос, задаваемый самому себе, стремление постичь тайну времени, правду века, пути и перспективы человечества, загадку собственной судьбы приводят к горестному, безнадежно-пессимистическому выводу:

Правда века есть бездна —
недаром все тонет во мгле.
И не будет мне места до смерти на этой земле...
Все уперлось в «сегодня»,
А даль — беспощадно пуста.
И почти безысходна простая моя работа.

Эти философско-публицистические размышления находят реализацию не только в лаконичных и афористических формулировках прямой, автологической речи, но и в системе тропов — сравнений, метафор, символов («Гляжу на небо, как со дна колодца»; «И пусть темно в душе, как в склепе»; «И вдаль ведет гнилой туннель. / И светлый выход — к смерти»). Для поэта неприемлема «жизнь под наркозом быта», ибо «в этой призрачной жизни» человека подавляет всеобщая раздробленность, «разорванность связи времен», «ленивый развал бытия». Вместе с тем поиск духовности, смысла бытия — вопреки обыденной суете и мельтешенью — пронизывает лирическую поэму «Сплетения» (1980). Боль и тоска об утраченном, тяга на родину, стремление распутать сложный клубок трагически противоречивых сплетений современной жизни заставляет искать ответа на самые острые и болезненные вопросы:

И здесь, в этой призрачной жизни
Я б, верно, не выжил и дня
Без дальней жестокой отчизны,
Наполнившей смыслом меня...
Россия! Да минет нас это!
Опомнись! Вернись в колею! —
Кричу я... Но нет мне ответа.
Да что там!... Весь мир на краю.

Вечный со времен Гоголя вопрос: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?» — по-прежнему не находит ответа. Однако сама тревога и печаль о судьбах родной земли, острее ощущаемая вдали от нее, делала стихи Коржавина не только документальным свидетельством личной судьбы, но и видным явлением поэзии русского зарубежья конца XX в.:

Но зная о будущем мало
И веря не слишком в зарю,
За то, что ты жизнью мне стала,

«Спасибо судьбе!» — говорю.
За бледные тропки в тумане,
Паденья, которых не счесть,
За ту остроту пониманья,
С которой не просто и здесь. —
Где радостно пляшут у края,
Не веря глазам и тоске,
Где медленно я подышаю
В прекрасном моем далеке.

В конце 80-х — начале 90-х годов Коржавин неоднократно приезжал на родину, подолгу жил в Москве, выступал перед различными аудиториями, вел поэтический семинар в Литературном институте. Здесь, в издательстве «Художественная литература» вышел своеобразный итоговый сборник его стихов и поэм «Время дано» (1992). В новых стихах, написанных во второй половине 80-х годов, отчетливо проступает ощущение сложности и драматизма совершающихся перемен, когда «тихо входит в жизнь беда» и некуда спрятаться от страданий и неизбежных катаклизмов. Таково стихотворение под характерным названием «Оторопь» (1987), в котором звучит предчувствие того, что вскоре обернулось жестокой реальностью:

И в России тоже бред:
Тот — нацист, а тот — эстет.
В том и в этом смысла нет.
Меркнет опыт страшных лет —
пахнет новой кровью.

Подобное же ощущение надвигающейся беды, опасного движения под уклон, к бездне, в пропасть пронизывает стихотворения конца 80-х гг. «Наше время», «Вагон», «News». Они наполнены острой тревогой за судьбу родины, современных людей, а также особенно — за будущее наших детей и внуков:

Последние известья —
Россия на краю.
Все топчутся на месте
И тешат злость свою...
Кричу: «Там худо будет!
Там смерти торжество!»
Но все друг друга судят,
И всем не до того.

(«NEWS», 1989)

Поэзия Коржавина подлинно гражданственна и демократична. В опыте предшественников главными для него являются традиции отечественной классики — Пушкина, Гоголя, Некрасова, Ахматовой, Твардовского. Ему особо свойственно неприятие разного рода «шифровщиков стихии», — он неустанно выступает «в защиту банальных

истин», в конечном счете — реализма в поэзии с его неисчерпаемыми возможностями в постижении и художественном раскрытии жизненной правды, современного и вечного, тайн бытия, красоты и духовности.

Один из наиболее видных поэтов младшего поколения третьей волны **Юрий Михайлович Кублановский** (род. в 1947 г.) окончил искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ. В середине 60-х был одним из организаторов и активных участников группы СМОГ («Самое Молодое Общество Гениев»), а в конце 70-х — одним из авторов альманаха «Метрополь». Эмигрировал в 1982 г. В послесловии к его книге «С последним Солнцем» (Париж, 1983) Иосиф Бродский высоко оценил творчество Кублановского как событие сугубо лирическое: «С его появлением русский поэтический ландшафт обогатился значительно»¹.

По стихам первых публикаций можно судить о творческом разнообразии поэзии Кублановского 70-х — начала 80-х годов. В основном это медитативная лирика, в которой чувства родины, ностальгии выразились достаточно отчетливо:

Мне снилось золото Великого Ивана,
цветастые шипы Блаженного корана,
большая скорлупа баженовских лепнин
— все сорок сороков личин!
И отражение в воде берестяное,
лучи из дымных облаков,
Зарядье красное, имбирно-костяное,
вся зелень веток и холмов.

(«Мне снилось золото Великого Ивана...», 1975)

На первом плане в стихах Ю. Кублановского — изобразительно-живописное начало, зрительная точность, истоки которой заложены еще в юные годы в занятиях поэта в изостудии. Зримая картина, цвет и фактура, живопись и пластика, яркость и сочность красок, емкость цветowych эпитетов подводят в финале к непосредственному выражению чувства любви к Москве, родине, отечественной истории. А в элегическом стихотворении «На Донском» (1977) ощутимо меняется палитра изобразительных средств, и на смену буйной живописи приходят иные тона, краски, звуки...

¹ См.: Кублановский Ю. С последним Солнцем. Paris, 1983. С. 364—365.

Солнечные сумерки. Крик ворона буравящий.
Ветер, хриплый плакальщик на кладбище Донском.
Тут погост дворянский, купеческие капища,
Патриарха нашего последний теплый дом...

В скупой, но выразительной цветовой гамме на первом плане игра света и тени («Солнечные сумерки», «отблеск глаза влажного», «крыльца церкви темные», «у белого креста»). На фоне описания пейзажа разворачиваются возвышенно-религиозные, божественные мотивы, неотделимые от ощущения причастности к истории, природе, любви.

Одной из основных становится тема родины, России в стихах о русском Севере, Беломорье, Белозерье, вобравших впечатления тех лет, когда Кублановский, по его словам, «штудировал отечественную историю», служа экскурсоводом, музейным работником на Соловках, в Кирилло-Белозерском монастыре («Зори», «В глубокой траве незабудки растут...», «Над озером движима ветром гряда...» и др.).

Трагической тональностью отмечено стихотворение «Россия ты моя!» (1978), отразившее предощущение разлуки с родиной: «Россия ты моя! / И дождь сродни потопу, / и ветер в октябре сжигающий листья... / В завшивленный барак, в распутную Европу / мы унесем мечту о том, какая ты». Как и в других стихах этого раздела, образ родины ассоциируется с последними лучами заходящего светила: «Как солнце плавкое в закатном смуглом дыме / бурьяна и руин, / вот-вот погаснешь ты».

После вынужденного отъезда из России чувства смятения, неприкаянности, горечи и тоски выразились в стихах, вошедших в раздел «Песни венского карантина». В стихотворении «Рыжий сеттер меж бурых стволов...» у поэта отнюдь не вызывает умиления ухоженный пруд в парке чужого города — эти «сказки Венского леса» внутренне чужды ему после до боли родной и близкой русской природы. И не случайно в концовке возникает горестная самоирония:

Потому, знать, теперь и пора
не ворон по кладбищам считать,
а бессонно с утра до утра
сказки Венского леса читать,
где по гладким осенним прудам
проплывает несметная дичь...
И всю жизнь по чужим городам
свою память — где резать, где стричь.

В книге «Оттиск» (Париж, 1985) поэт развивает мотивы обреченности в изгнании, «пути — в никуда». Таково открывающее ее обращение к сыну — «Сын, мужавший — за семью замками...». И в стихах, опубликованных позже на родине, сначала в периодике, а затем в

книге под характерным названием «Чужбинное» (1993), — та же острая ностальгия, ощущение чужбины как неволи:

В настоящей тюрьме
эдак только и грезят о воле,
переметной суме,
Роще Марьиной, Девичьем Поле...
...перед тем рубежом,
где, не дав отдышаться доньне,
полоснула ножом
зорька росная по горловине.

Не менее трагично ощущение родины, Москвы в стихотворении «Под снегом тусклым, скудным...» (1990), навеянном впечатлениями от приезда домой: «Под снегом тусклым, скудным / первопрестольный град. / Днем подступившим, судным / чреват его распад. / На темной, отсыревшей / толпе, с рабочих мест / вдруг снявшейся, нездешний / уже заметен крест».

Образная ткань, тона и краски здесь особенно контрастируют с написанным пятнадцатью годами раньше «Мне снилось золото Великого Ивана...». Картины запустения и распада не гасят в душе веры в силы света и добра: «Но в переулках узких / доньне не погас / тот серый свет из русских / чуть воспаленных глаз». Однако теперь чувство любви и преданности отечеству пронизано острой болью и горечью: «...Напротив бакалеи, / еще бедней, чем встарь, / у вырытой траншеи / нахохленный сизарь / о падаль клювик точит, / как бы в воинственной / любви признаться хочет / к тебе, единственной».

Это чувство горечи и сострадания не могло не проявиться в стихах начала 90-х годов, написанных уже после возвращения на родину («Признаешь ли, Отечество, сына / после всех годовщин?»; «Необроненное золото / замороженных берез...»). Не закрывая глаза на все трагическое, горестное и злое в жизни родной земли, поэт неизменно сохраняет в душе верность ей, готовность разделить ее судьбу и предназначение: «От лап раскаленного клена во мраке / червоннее Русь. / От жизни во чреве ее, что в бараке, / не переметнусь... / Все самое страшное, самое злое / еще впереди. / Ведь, глядя в грядущее, видишь былое, / а шепчешь: гряди!» (14.X.1991).

Несомненна цельность поэтического мироощущения Юрия Кублановского и вместе с тем его эволюция. Важнейшие для него чувства родины, истории, современности находят своеобразное и глубокое, трагедийно окрашенное воплощение в стихах, в стиле, включающем описательно-живописную манеру письма, нередко построенную на острых контрастах, которая вместе с тем с годами становится сдержаннее, строже, реалистичнее. Для его творчества характерна ориен-

тация на широко воспринятые традиции русской поэтической классики.

Среди других поэтов третьей волны того же поколения ярко индивидуально и самобытно творчество **Алексея Петровича Цветкова** (род. в 1947 г.). В конце 60-х — начале 70-х годов он учился на факультете журналистики, а затем на историческом факультете Московского университета. Его стихи того времени на родине практически не публиковались. В 1975 г. А. Цветков был вынужден эмигрировать.

В разных стихах книги «Сборник пьес для жизни соло», вышедшей в США в 1978 г., раскрывается абсурдность, обреченность и бессмысленность человеческого существования, заметен мотив одиночества человека в мире. Вместе с тем не менее значимы в сборнике темы родины, искусства, творчества и др. Книга начинается стихотворением «Сторона моя ленью хитра...», в которой правдиво, откровенно и критично поэт размышляет о родине, народе, человеке в истории и современности:

Сторона моя ленью хитра.
Транспаранты и партии шатки.
Мы живем от Петра до Петра,
В промежутках играем в лошадки.
Города истекают вином,
Ходят тракторы степью погожей,
Но терпенье шагреновой кожей
Шевелится в углу потайном.

Для А. Цветкова характерно неприятие «хитрой лени», молчаливого терпения и пассивности («...Но молчим, заслоняясь стаканом, / Потому, что терпимо пока»), горькая ирония по отношению к самому себе («Я бы речи в эфир говорил, / Я дохнул бы морозом по коже, / Но хвала Тебе, Господи Боже, / Что ягненком меня сотворил!»). Отношение поэта к родине продолжает оставаться важнейшим в его мироощущении. При этом художественное выражение, чувство темы диктует простоту и естественность речевых средств, прямоту и непосредственность поэтического высказывания, исключает сложные метафоры.

Твоя земля, твоя до боли,
Безбрежной нежности любовью,
Твои леса, могилы, боги,
Твоя нелегкая любовь,
Где помогает каждый камень
Печаль случайную терпеть —
Она лежит за облаками,
С тобою нет ее теперь.
Твоя тоска, твоя обида,
Как одинокая струна.
Тяжелым войлоком обита

Чужая дальняя страна.
Здесь та же изморось ложится
На подоконник и поверх,
Но никогда тебе не сжиться
С ее дыханием, поверь.

В этом стихотворении — острое переживание разлуки с родиной, открытое выражение сложного, неоднозначного чувства («Но сердцу дважды не рождаться, / Не выбирают матерей... / Пусть попрошайка, потаскуха — / Она ведь родина твоя!»). Характерен сам отбор лексических средств: на первом плане слова-образы *земля, родина, страна, отечество*, а с ними соотносятся слова и понятия *боль, нежность, любовь, печаль, тоска, обида, горестно, гордо, светло...* И не случайно в финале — прямое обращение к Пушкину: «Все те же мы, нам целый мир чужбина, / Отечество нам — Царское Село!»

На чужбине А. Цветкова остро тревожит судьба своего творчества и — шире — судьба русской речи: «Речь перевернута. Щупаю дно головой...». В этих стихах тоже по-своему выразилось чувство родины. С одной стороны, в них как бы слышен язык прежний, родной («прежняя речь», «птичий язык, человеческий язык насекомый...»), с другой — ощущение чуждости и «перевернутости» здешней речи, заставляющее мучительно искать выход:

В каменном горле багровые фразы дотла.
Треть перегона земля добрала к обороту.
Койку под лестницей мачеха-речь отвела,
Прежняя речь по чужим продолжает работу.

В стихах книги «Состояние сна» (1981) продолжается постижение себя, своей души и судьбы. Стихи теперь нередко представляют цепочку непростых ассоциаций, как в сновидении. Автор печатает их курсивом, без заглавных букв и знаков препинания, стремясь этими внешними формальными средствами передать глубокие чувства, внутреннюю речь лирического героя, целостность сознания. В первом разделе, названном, как и вся книга, «Состояние сна» включены стихи 1978—1980 годов, в них остро выражено ностальгическое чувство:

*от самого райского штата
в любом околотке жилом
душа как кандальная шахта
в сибире выходит жерлом
однажды дотошный геолог
пожравши пихтовых иголок
ее на планшете простом
отметит корявым перстом*

Есть у А. Цветкова стихи игрового плана. Построенные на ироническом сопряжении прошлого и современности, они вызывают ассо-

циации из сферы истории и искусства: *«в итоге игровой сечи / в моторе полетели свечи / кончак выходит из авто / и видит сцену из ватто»*. При этом иронически обыгрываются сюжеты и персонажи «Слова о полку Игореве» и оперы А. Бородина, галантной живописи А. Ватто, но и пушкинские мотивы и образы (*«там богатырь несетя в ступе / там кот невидимый один»*).

В стихах книги «Эдем» (1985) заметно усложнение образной системы, ассоциативных связей, формы стиха. Чувство обреченности, тревога за речь, слово, мысль остро ощутимы в стихотворении *«еще всюю живешь и куришь...»*, где ироническое обновление фразеологизмов (*«но в головах дамоклов кукиш / для пущей вечности висит»*) сочетается с вычурными метафорами (*«под черепной коробкой сломан / турбины огненный привод»*).

Форма верлибра использована в стихотворении *«чем выйти развить рослой лозе изюма...»*, где очевидно дальнейшее усложнение ассоциаций из различных сфер природы и общества: *«...вот трава имени товарища тимофеева / хлипкая но с мандатом выйти в колос / над которой все облака доброй воли / пронзает коленвалом молнии»*. В этих стихах посредством контрастного сопоставления вполне материальных предметов, явлений и казенных словесных штампов иронически воспроизведена картина некой «райской» жизни. В них развертывается непринужденный поток («вольный перечень») ассоциаций, где прихотливо взаимодействуют природа (*лето, трава, облака, птица, зелень, зной, луг, «божьи коровки и лощадки»*) и иронически «перелицованные» приметы социальной сферы.

Поэзия Алексея Цветкова талантлива и своеобразна, во многом основана на ассоциативном принципе, порою включает элементы смысловой, словесной и образной игры в русле экспериментов, позднее усердно проводимых поэтами-концептуалистами. Вместе с тем она отмечена острым социальным и нравственно-философским звучанием, нередко иронически окрашена, вбирает конкретно-образительные и отвлеченные образы, серьезное и игровое начало, впитывает и переосмысливает обширные (от реализма до постмодернизма) поэтические традиции.

При всем проблемно-тематическом и художественно-стилевом разнообразии творчества поэтов третьей волны эмиграции, в центре их внимания духовная жизнь современного человека, его место в мире, а одна из главных и определяющих — тема родины, России. Каждый из них находит свои пути воплощения чувства родной земли, опираясь на собственный жизненный и творческий опыт, на ощущение родного языка и духовной культуры, на близкие ему традиции оте-

чественной и мировой поэзии. При этом диапазон наследования и обогащения опыта прошлого достаточно широк: от традиций русской и западной классики, реалистической и романтической поэзии Золотого и Серебряного века до некоторых школ авангарда и постмодернизма.

Опыт русских зарубежных поэтов последней трети двадцатого столетия представляет различные формы лирики и поэмы в ее содержательно-стилевых модификациях: от глубоко реалистической, преимущественно автологической, со строгой подчиненностью тропов задаче непосредственного выражения поэтической мысли и чувства (Н. Коржавин), — до сложно-ассоциативной, с преобладанием мыслительно-философического начала над эмоциями, где слово (речь) раскрывается как бы в самодвижении и саморазвитии (И. Бродский).

Булат Шалвович Окуджава (1924 — 1997)

Булат Окуджава родился в Москве, в семье партийных работников. Детство его прошло на Арбате, в тех самых дворах и переулках, память о которых стала его поэтической памятью, несшей в себе не только светлые воспоминания, но и черты сложной, трагической эпохи. В 1937 г. был арестован, обвинен в «троцкизме» и вскоре расстрелян его отец, мать была отправлена в лагерь, а затем в ссылку. Мальчик остался с бабушкой.

Когда началась Великая Отечественная война, он жил у родственников в Грузии. В 1942 г. после девятого класса ушел добровольцем на фронт, воевал — сначала минометчиком, потом радистом тяжелой артиллерии, был ранен.

Впервые его стихи были опубликованы в армейских газетах Закавказского военного округа в 1945 г. После войны окончил филологический факультет Тбилисского университета, несколько лет работал учителем русского языка и литературы в Калужской области, затем в Калуге. Там вышел его первый поэтический сборник «Лирика» (1956). Вскоре он переезжает в Москву, где в 1959 г. выходит его книга «Острова», стихи которой привлекают внимание читателей и свидетельствуют о рождении большого художника со своим неповторимым поэтическим миром.

Яркий поэт и прозаик, Б. Окуджава с шестидесятых годов становится автором популярнейших книг («Веселый барабанщик», 1964, «Март великодушный», 1967, «Арбат, мой Арбат», 1976, «Посвящается вам», 1988, «Песни Булата Окуджавы», 1989, «Капли Датского короля», 1991, «Милости судьбы», 1993, «Зал ожидания», «Чаепи-

тие на Арбате», 1996 и др.). Его перу принадлежат исторические романы «Глоток свободы» («Бедный Авросимов»), «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом», автобиографическая повесть «Будь здоров, школяр», опубликованная в альманахе «Тарусские страницы» (1961), рассказы (книга «Девушка моей мечты», 1988), киносценарии «Верность», «Женя, Женечка и “катюша”», роман — «семейная хроника» — «Упраздненный театр» (1995).

Отвечая на вопросы, связанные с его обращением к прозе, поэт говорил: «Видите ли, между поэзией и прозой своей я принципиальной разницы не делаю: для меня это явления одного порядка... Потому что и там, и там я выполняю главную задачу, которая стоит передо мной, рассказывая о себе средствами, которые в моем распоряжении... Лирический герой у меня одинаковый и в стихах и в прозе»¹. Творческая деятельность Окуджавы многообразна. Но наибольшую известность ему уже на раннем этапе принесли созданные им, как он сам их называл, «скромные городские песенки», которые в его собственном исполнении, под аккомпанемент гитары нашли пути к сердцам многочисленных слушателей, вызвав к жизни ряд других столь же самобытных явлений авторской песни (Н. Матвеева, А. Галич, В. Высоцкий, позднее В. Долина и другие).

Хотя Окуджава и заявил о себе вместе с поэтами «оттепельной» поры — «шестидесятниками» (Е. Евтушенко, А. Вознесенским, Б. Ахмадулиной и другими), но по сути своего творчества он один из поэтов военного или фронтового поколения — тех, чей талант формировался в жестоких испытаниях, на переднем крае, в окопах и землянках Отечественной войны. «Большинство стихов моих, — отмечал Б. Окуджава, — и те, которые читаю, и те, которые пою, — на военную тему. Когда мне было 17 лет, я из девятого класса ушел на фронт. И я тогда стихов не писал, а потом, очевидно, эти впечатления юности были настолько сильны, что они до сих пор идут за мной по пятам. Вот чтоб вас не удивляло преобладание военной темы у меня»².

Поэтому естественно, что в его стихах и песнях столь важное место занимают опыт и впечатления, образы и мотивы, обусловленные войной. Сами их названия говорят об этом: «Первый день на передовой», «Песенка о солдатских сапогах», «Песенка о пехоте», «Не верь войне, мальчишка», «До свидания, мальчишки», «Из фронтового дневника» и др. В них раскрывается духовный мир человека, прошед-

¹ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...». С. 120.

² Там же. С. 8—9.

шого испытание огнем и сохранившего в душе веру и надежду, любовь ко всему живому на земле.

Ах война, что ж ты сделала, подлая:
стали тихими наши дворы,
наши мальчики головы подняли —
повзрослели они до поры,
на пороге едва помаячили
и ушли, за солдатом — солдат...
До свидания, мальчики!
Мальчики,
постарайтесь вернуться назад.

(«До свидания, мальчики», 1958)

Как видим, для поэта и его героя характерно острое неприятие, отрицание войны — именно как гибели и разрушения, и в то же время — утверждение жизни, вера в ее торжество, в победу над смертью: «Нет, не прячьтесь вы, будьте высокими, / не жалейте ни пуль, ни гранат / и себя не щадите, / и все-таки / постарайтесь вернуться назад». Стихи и песни Окуджавы прежде всего глубоко человечны, нередко они элегичны, пронизаны грустными мотивами, но в них нет пессимизма, в котором поначалу так активно упрекали поэта некоторые критики. Его произведения еще раз подтверждают ту истину, что грусть и печаль могут быть просветленными, более того — духоподъемными и жизнеутверждающими. Поэт раскрывал в них щедрость души, богатство внутреннего мира рядовых, незаметных людей — таких, как не вернувшийся с войны обычный московский парнишка Ленька Королев («Король», 1957) или музыканты-ополченцы, которые «в солдаты необученные шли» («Джазисты», 1959).

Но тематический и образный диапазон песен Окуджавы никак не исчерпывается войной. В его лирике утверждается красота и поэзия обычной, будничной жизни. В ней хорошо ощутима земная основа, жизненная почва, на которой вырастает чувство-переживание, и вместе с тем — романтическая окрыленность в восприятии и творческом воссоздании самых обыденных явлений.

Мы земных земней. И вовсе
к черту сказки о богах!
Просто мы на крыльях носим
то, что носят на руках.
Просто нужно очень верить
этим синим маякам,
и тогда неожиданный берег
из тумана выйдет к вам.

(«Не бродяги, не пропойцы...», 1957)

На протяжении всего творческого пути раскрывается, последовательно углубляясь и поворачиваясь разными гранями, целостный и динамический художественный мир Б. Окуджавы. Это вполне реальный, земной, но вместе с тем и возвышенный, романтический мир поэта, неустанно преобразующего действительность творческой фантазией. По верному замечанию Л. Шилова, в его стихах «обыденное может мгновенно превратиться в сказочное»¹, и это одно из существенных внутренних свойств его художественной манеры. В песенной лирике Окуджавы будничное и земное буквально на наших глазах превращается в необычное и возвышенно-романтическое, образуя, по его словам, «свой поэтический мир, свой поэтический материк», наличие которого он так ценил в творчестве более молодых собратьев по поэтическому цеху, создателей авторской песни: В. Высоцкого, Н. Матвеевой, Ю. Кима и других.

В поэтическом мире Окуджавы важнейшее место занимают тема и образ родины, родного дома и дороги, мотив движения и связанной с ним надежды, нравственно-философское осмысление жизни, самых основ бытия, и — уже как форма воплощения всего этого — музыкальное и живописное начало. Все вместе и образует живую, целостную, движущуюся художественную систему. В этой связи надо, пожалуй, особо сказать о том, что можно назвать темой «малой родины», «страны детства», связанной с Москвой и Арбатом, которому у него посвящено столько стихов и песен разных лет («На арбатском дворе...», «Арбатские напевы», «Арбатский романс», «Арбатское вдохновение», цикл «Музыка арбатского двора»).

«Моя историческая родина — Арбат», — говорил Окуджава в одном из поздних выступлений. А в другом случае он пояснил: «Арбат для меня не просто улица, а место, которое для меня как бы олицетворяет Москву и мою родину»². Широко известна его «Песенка об Арбате» (1959). В ней за этой старинной улочкой для поэта встает нечто неизмеримо большее, необычайно раздвигается художественное пространство и время:

Пешеходы твои — люди не великие,
каблучками стучат — по делам спешат.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя религия,
мостовые твои подо мной лежат.
От любви твоей вовсе не излечишься,
сорок тысяч других мостовых любя.

¹ Шолов Л. Поэт и певец // Песни Булата Окуджавы. С. 5.

² См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 217; Шолов Л. Поэт и певец. С. 2.

Ах, Арбат, мой Арбат, ты — мое отечество,
никогда до конца не пройди тебя!

Комментируя свои стихи и, очевидно, осмысляя истоки собственного поэтического творчества и роль «малой родины» в его формировании, Окуджава замечал: «История Москвы по необъяснимой своей прихоти избрала именно этот район для наиболее полного самовыражения. У Арбата нет задворок, а есть вообще Арбат — район, страна, живая, трепещущая история, наша культура... Я даже подозреваю, что у него есть душа и она вот уже несколько столетий источает невидимые волны, благотворно действующие на наше нравственное здоровье»¹.

Арбат, а вместе с ним и многие другие названия старинных московских улиц и площадей (Смоленская, Петровка, Волхонка, Неглинная, Малая Бронная, Тверская, Сивцев Вражек, Ильинка, Божedomка, Усачевка, Охотный ряд, Ордынка) не только воспроизводят складывавшуюся веками территорию, географическое пространство древней столицы, но и передают ее духовную атмосферу, внутренний мир ее жителя, ощутившего себя неотъемлемой частицей и живой, действенной силой многовековой истории страны и народа:

Не тридцать лет, а триста лет иду, представьте вы,
по этим древним площадям, по голубым торцам.
Мой город носит высший чин и звание Москвы,
но он навстречу всем гостям всегда выходит сам.

Процитированное стихотворение «Московский муравей» (1960) стоит в ряду многих, воссоздающих пронизанный глубоким сердечным чувством, отнюдь не парадный, но столь живой и романтически окрашенный облик родного города, в частности, и тех стихов-песен, в самих названиях которых непосредственно отозвалось его имя: «Песенка о московских ополченцах», «Песенка о московском трамвае», «Песенка о ночной Москве»... И не случайно в последней из названных «песенок», в самой ее художественной ткани, в системе тропов: эпитетов, сравнений, олицетворений, в их живом движении, переплетении, взаимодействии — как бы воспроизводится процесс рождения стиха, ложащегося на музыку, и на наших глазах возникает удивительно емкий, «ключевой» для лирики Окуджавы образ, проходящий рефреном в конце каждой строфы:

Когда внезапно возникает
еще неясный голос труб,
слова, как ястребы ночные,
срываются с горячих губ,

¹ Шолов Л. Поэт и певец. С. 31.

мелодия, как дождь случайный,
гремит; и бродит меж людьми
надежды маленький оркестрик
под управлением любви.

(«Песенка о ночной Москве», 1963)

Несомненна роль тропов в сотворении, романтическом преобразении этого поэтического мира у самого Окуджавы. В его песнях перед нами предстает «Женщина, ваше величество», чьи глаза — «словно неба осеннего свод», «две холодных звезды голубых», они подобны «синим маякам», напоминают «нежданный берег», который становится «близким берегом», то есть необычное оказывается рядом: «она на нашей улице живет», у нее «обветренные руки и старенькие туфельки», «пальтишко... легкое на ней»...

В метафорах Окуджавы сливается, сопрягается обыденное, земное и романтическое, устремленное ввысь и вдаль, небесное и морское. В его стихах обычная московская улица течет, «как река», ее асфальт прозрачен, «как в реке вода». В них «Полночный троллейбус плывет по Москве, / Москва, как река, затухает...». Все происходящее воспринимается как бы в окружении водной стихии — «за столом семи морей», и даже «Время идет, хоть шути — не шути, / как морская волна вдруг нахлынет и скроет...»

Но не только Москва и старый, не реконструированный Арбат — так близки и дороги поэту. «Арбат — мой дом, но и весь мир — мой дом...» — как бы вскользь, но весьма многозначительно заметил он в одном из стихотворений 70-х годов. И в этом смысле «малая» и духовная родина поэта — исток всего, эпицентр художественного мира, беспредельно расширяющегося в пространстве и времени. Однако при этом Окуджава никогда не теряет почвы под ногами, сохраняя сыновнюю привязанность к родной для него земле, неизменно устремляясь к ней мыслью и чувством, как к заповедному источнику любви и доброты к людям, нравственной стойкости, поэтического вдохновения и творчества. Даже в названиях стихов «Песенка о ночной Москве», «Ленинградская элегия», «Осень в Царском Селе», «По Смоленской дороге», «Разговор с рекой Курой», «Грузинская песня» встает представление о большой, родной для него стране. Любви и верности ей посвящено стихотворение, которое так и называется «Родина».

В стихах об Отечестве для поэта неразделимы природа, искусство, история, «вечные» темы и самые первоосновы бытия. Так, в «Грузинской песне» (1967) нашла великолепное художественное воплощение философская и народно-поэтическая символика, вбирающая представление об истоках и первоосновах бытия и творчества: животворя-

щей земной тверди, воздушной и водной стихиях, конкретизированных в зримых, пластически-живописных образах-символах:

Виноградную косточку в теплую землю зарю,
и лозу поцелую, и спелые гроздья сорву,
и друзей созову, на любовь свое сердце настрою...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

И когда заклубится закат, по углам залетая,
пусть опять и опять предо мною плывут наяву
синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

«Это, — заметил поэт, — в общем, на самом деле не совсем грузинская песня, но она смыкается по символике с грузинским фольклором, и я ее так назвал...»¹ И действительно, грузинская фольклорная символика, нашедшая в свое время столь яркое воплощение в самобытном творчестве народного художника Н. Пиросманишвили (кстати, у Окуджавы есть «Песенка о художнике Пиросмани»), отчетливо ощутима в самой образной структуре стихотворения, вплоть до используемой в нем цветовой палитры («синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...»).

Вместе с тем проходящий рефреном сквозной образ «земли этой вечной» сообщает стихотворению общечеловеческое звучание. Именно с ним, с этим образом «теплой» и «вечной» земли соотносится, из нее вырастает, в нее уходит и неизменно возрождается мотив брэнной и прекрасной человеческой жизни в ее глубинных проявлениях самых нежных и сокровенных дружеских и любовных чувств и взаимоотношений («...и друзей созову, на любовь свое сердце настрою...»; «...и заслушаюсь я, и умру от любви и печали...»).

В лирике Окуджавы подкупает глубина, одухотворенность, нравственная чистота, утверждение правды и справедливости в человеческих отношениях. В его стихах раскрываются цельность и богатство внутреннего мира личности, щедрая гамма живых человеческих чувств: любви, дружбы, товарищества, нежности, доброты («Часовые любви на Смоленской стоят...»; «Отступает одиночество, / возвращается любовь»; «Как много, представьте себе, доброты...»; «...эти самые нежность и робость, / эти самые горечь и свет...»; «Возьмемся за руки, друзья...»).

В некоторых стихах читателю недвусмысленно подсказывается лейтмотив творчества: «Две вечных дороги — любовь и разлука — / проходят сквозь сердце мое» — «Дорожная песня» (1982). Чувство

¹ Шолов Л. Поэт и певец. С. 133.

поэта — широко и многогранно. Это любовь к женщине, матери, родине, миру, жизни — любовь выстраданная, исполненная милосердия к людям. И не случайно стихотворение «Музыкант» (1983) завершается строками: «А душа, уж это точно, ежели обожжена, / справедливей, милосерднее и праведней она».

«Я очень люблю эту личность (музыканта), — говорил Окуджав. — Люблю слова «музыка», «музыкант», «струна». Музыку я считаю важнейшим из искусств, даже выше, чем искусство слова»¹. И в самом деле, музыка и ее создатель (исполнитель) музыкант являются одним из центральных образных мотивов его поэзии. Вспомним хотя бы стихотворение «Чудесный вальс», которое все — от первой до последней строки — «прошито» сквозными образами, несущими тему этого, по словам автора, «важнейшего из искусств»: «Музыкант в лесу под деревом наигрывает вальс... Целый день играет музыка... Музыкант приник губами к флейте... А музыкант врастает в землю... Целый век играет музыка... А музыкант играет».

В стихах Б. Окуджавы «задействованы» самые различные инструменты, образуя многозвучный оркестр, в котором каждый исполнитель ведет свою партию: звучат «ноты звонкие органа» и «трубы медные», голоса скрипки и флейты, кларнета и фагота... В его песнях «веселый барабанщик / в руки палочки кленовые берет», в них «выводит мелодию / какой-то грядущий трубач», «...кларнетист красив как черт! / Флейтист, как юный князь, изящен...». Сама музыка оживает на наших глазах, становясь одушевленным существом: «И музыка передо мной танцует гибко... / И музыки стремительное тело / плывет...» («Музыка», 1962).

Художественный мир поэта — движущийся, живой, постоянно меняющийся, звучащий и красочный. В нем щедро представлены образы и мотивы, связанные с живописью, творчеством художника. Об этом свидетельствуют сами названия стихотворений («Живописцы», «Как научиться рисовать», «Краски», «Батальное полотно», «Отчего ты печален, художник...»), — в последнем случае слово «художник» получает расширительный смысл — это «живописец, поэт, музыкант», инструменты и орудие которого — «холст и краски, перо и смычок».

Б. Окуджава мог бы повторить вслед за Н. Заболоцким: «Любите живопись, поэты!» В его стихах немало примеров мастерства живописания словом — от программного «Живописцы, окуните ваши кисти / в суету дворов арбатских и в зарю...» — и до реализации этой

¹ Шолов Л. Поэт и певец. С. 201.

программы, в частности, в уже цитированной «Грузинской песне», или, к примеру, в стихотворении «Осень в Кахетии» (1960), отмеченном удивительной пластикой, живописностью, динамикой и одухотворенностью в изображении природы:

Вдруг возник осенний ветер, и на землю он упал.
Красный ястреб в листьях красных словно в краске утопал.
Были листья странно скроены, похожие на лица, —
сумасшедшие закройщики кроили эти листья,
озорные, заводные пошивали их швеи...
Листья падали на палевые пальчики свои.

.....
И у самого порога, где кончается дорога,
веселился, и кружился, и плясал хмельной немного
лист осенний, лист багряный, лист с нелепою резьбой...
В час, когда печальный ястреб вылетает на разбой.

Говоря о художественном мире Окуджавы, нельзя не отметить, что одним из определяющих в его структуре является образный мотив дороги. Это и остро звучащий мотив расставания с родным домом, и движение по бесконечным дорогам войны в стихотворениях «До свидания, мальчики...», «Песенка о солдатских сапогах». Заметим, кстати, что здесь, возможно, сказалось и влияние творчества одного из любимых поэтов Окуджавы — Р.Киплинга, в частности известного стихотворения «Пыль (Пехотная колонна)» — со сквозным лейтмотивом: «Пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!» Но это и дорога как символ жизненного пути, в котором сегодняшняя житейская реальность сплетается и сливается с вечным, бытийным, космическим («По Смоленской дороге»). Образ этот неотделим от мотива движения, который был заявлен уже в первых стихах-песнях («Полночный троллейбус», «Часовые любви», «Веселый барабанщик»). «Жизнь моя — странствие...» — писал Окуджава, и это относится не только к движению в пространстве. Не случайно его «Главная песенка» (1962) в одноименном стихотворении — «кружит над скрещеньем дорог», и потому столь значимы сами названия стихов: «Песенка о дальней дороге», «Дорожная песня», «Дорожная фантазия»...

Художественный мир поэта всегда реальный и одновременно — фантастический. Кроме «Дорожной фантазии» в его творчестве, особенно в 80-е годы, возникает серия фантазий, в частности, связанных с поездками за рубеж, но и не только: «Парижская фантазия», а также «Дунайская», «Калужская», «Японская», «Турецкая», «Американская»... Вместе с тем еще в 70-е годы Окуджава пишет емкое и многозначительное стихотворение, которое можно воспринять как ироническое размышление по поводу не оправдавших себя социальных утопий:

О фантазии на темы
торжества добра над злом!
В рамках солнечной системы
вы отправлены на слом.
Торжествует эта свалка
и грохочет, как прибой...
Мне фантазий тех не жалко —
я грущу о нас с тобой.

(«О фантазии на темы...», 1970-е годы)

В стихах и песнях Окуджавы всегда тесно переплетается социально-историческое и вечное. Его стремление к высветлению прекрасно-го в жизни и человеке, тяга к гармонии, связанная с верой, надеждой и любовью, неотделима от ощущения драматизма и трагедийности бытия в мире. Актуальные вопросы сегодняшнего дня и вечные ценности и проблемы человеческого существования находят живое художественное воплощение и нередко прямо взаимодействуют в его произведениях, особенно в поздний период.

В конце 80-х годов современное и вечное, трагический гуманизм раздумий и переживаний о судьбах страны, времени, человека отчетливо проявились в образах и мотивах его лирического творчества. И это не просто элегическая, пейзажная, медитативная лирика, но — особая, эмоционально- или, точнее, музыкально-суггестивная, где мысль, чувство, ассоциация причудливо взаимодействуют, рождая многослойное, «стереофоническое» переживание.

На странную музыку сумрак горазд,
как будто природа пристанище ищет:
то голое дерево голос подаст,
то почва вздохнет, а то ветер просвищет.
Все злей эти звуки, чем ближе к зиме
и чем откровеннее горечь и полночь.
Там дальние кто-то страдают во тьме
за дверью глухой, призывая на помощь.
Там чьей-то слезой затуманенный взор,
которого ветви уже не упрячут...
И дверь распахну я и брошусь во двор:
а это в доме моем стонут и плачут.

(«На странную музыку сумрак горазд...», 1980-е годы)

Критика не раз отмечала в стихах Б. Окуджавы органичное музыкальное, песенное начало¹. Поэт подтверждал это, вводя музыкальные термины в лексику стихов, в названия произведений. Один из цик-

¹ См., например: *Бойко С.С. Этот остров музыкальный...: Тема музыки и образ музыканта в творчестве О. Мандельштама и Б. Окуджавы//Вагант—Москва. 1997. № 4—6 (апрель—июнь).*

лов книги «Арбат, мой Арбат» называется: «Музыка арбатского двора». В наше неблагоприятное, жестокое время поэт видел возвышенный источник надежды и, быть может, главную духовную опору в музыкальной гармонии, олицетворяющей мировую гармонию, которая противостоит всему шаткому, неустойчивому, абсурдному.

Этот остров музыкальный
то счастливый, то печальный
возвышается в тиши.
Этот остров неизбежный,
словно знак твоей надежды,
словно флаг моей души.
С нами дни его пребудут,
даже если позабудут,
как тот остров величать.
Даже если зло восстановит,
даже если перестанет
мир права свои качать...
будет музыка звучать.

(«Мерзляковский переулок...», 1991)

В одном из поздних стихотворений, посвященном Новелле Матвеевой, Окуджава охарактеризует время «оттепельных» надежд, породивших, в частности, и такое явление, как авторская песня: «Мы — романтики старой закалки / из минувшей и страшной поры. / Мы явились на свет из-под палки, / чтоб воспеть городские дворы». Романтическое мироощущение молодости, естественно, претерпело существенные изменения, впитав печаль и горечь «музы Иронии», побуждающей переосмыслить образы собственных стихов:

Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель — на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви...

(«Мы — романтики старой закалки...», 1993)

Острое сопереживание вызывают страдания родной земли в трагедийно окрашенной элегико-романтической лирике Окуджавы последних лет. Вернувшемуся из зарубежной поездки поэту тяжелее всего видеть «родины больной родимое лицо». Мысли о собственной жизни и судьбе отступают перед болью о судьбах страны и всего пострадавшего мира. Отсюда — горестные строки: «Жалко лишь, что родина померкла, / что бы там ни пели про нее». Отсюда и скорбные раздумья о настоящем и будущем земли-планеты:

Пока еще жизнь не погасла,
сверкнув, не исчезла во мгле...
Как было бы все распрекрасно

на этой зеленой земле,
когда бы не грязные лапы,
неправый вершащие суд,
не бранные клики, не залпы,
не слезы, что речкой текут!

(«Пока еще жизнь не погасла...», 1980-е годы)

Подчеркнуто социальные мотивы сплетаются в поздней лирике Окуджавы с философскими размышлениями. Печальный вывод и итог прожитых лет («Мгновенна нашей жизни повесть, / такой короткий промежуток...») не приводит к унынию, а лишний раз побуждает искать «золотое зерно» истинной поэзии «меж вечным и меж быстротечным», «меж прожитым и меж грядущим...».

В стихотворной подборке-цикле «Уроки пальбы», опубликованной за полгода до смерти (Знамя. 1997. № 1), возникают новые мотивы, вобравшие опыт пережитого и выношенного в сердце. «Уроки пальбы бесполезны...», «...поля сражений нынче не по мне» — такова теперь гуманистическая и нравственно-эстетическая позиция поэта. Высшей ценностью для него еще и еще раз предстают «музыка стиха», «слова одинокого наплывы», «странной фразы тусклый силуэт», в которых он видит «особый смысл и вдохновенный свет». И сами истоки подлинной поэзии он находит в изначальных, вечных человеческих чувствах и переживаниях — простых и обычных, лишенных какой бы то ни было выпренности и патетики:

Держава! Родина! Страна! Отечество и государство!
Не это в душах мы лелеем и в гроб с собою унесем,
а нежный взгляд, а поцелуй — любви сладкое коварство,
Кривоарбатский переулочек и тихий треп о том, о сем.

Стихи Окуджавы, вошедшие в книги «Милости судьбы» (1993), «Зал ожидания» (1996), наконец, в итоговый сборник «Чаепитие на Арбате» (1996), отличают, как и прежде, земная простота, порою будничность интонаций, обыденных слов и оборотов и внутренняя красота, органичность художественно-образительных и выразительных средств, словесная, музыкальная целостность и завершенность его художественного мира.

Что касается поэтических традиций русской и западно-европейской классики, то на вопросы о своих любимых поэтах Окуджава отвечал: «Из поэтов люблю я Пушкина, Киплинга, Франсуа Вийона, Пастернака», упоминая также еще имена Блока, Ахматовой, Заболоцкого. Среди поэтов-современников он отмечал Давида Самойлова, Бориса Слуцкого, Олега Чухонцева, Беллу Ахмадулину, Юнну Мориц, Александра Кушнера, неизменно положительно отзываясь о «шестидесятниках» Евгении Евтушенко, Андрее Вознесенском, Роберте Ро-

ждественском, как о «ярких талантах», людях «из моей стихотворной когорты», называя очень одаренными, замечательными поэтами Иосифа Бродского, Николая Рубцова.

В основе лирического творчества Булата Окуджавы его нераздельность с народной жизнью и судьбой, органично впитанные опыт и традиции классической поэзии Золотого и Серебряного века и, конечно же, фольклорные истоки (в том числе — городской романс). В самом соединении стиха, мелодии, а на раннем этапе и собственного исполнения под аккомпанемент гитары его стихов-песен сказалось обращение к древнейшим, исконным традициям поэтического творчества, смелое и оригинальное их продолжение и обновление.

Владимир Семенович Высоцкий (1938—1980)

Владимир Высоцкий — выдающийся русский поэт и актер, стихи-песни которого в его собственном исполнении получили поистине всенародное признание, хотя при жизни его произведения на родине практически не издавались. Родился он в Москве. Отец Семен Владимирович — кадровый офицер, прошедший Великую Отечественную войну от начала и до последнего дня. Мать Нина Максимовна работала переводчицей. В 1941—1943 годах Володя с матерью был в эвакуации в Оренбургской области, после войны, вместе с отцом и его второй женой Евгенией Степановной, два года жил в Германии и в 1949 г. возвратился в Москву.

В 1955 г. Владимир заканчивает среднюю школу и поступает в Московский инженерно-строительный институт, но, проучившись там полгода, уходит из института и вскоре становится студентом Школы-студии МХАТ, по окончании которой работает в Московском драматическом театре им. А.С.Пушкина, снимается в эпизодических ролях в кинофильмах «Карьера Димы Горина», «713-й просит посадку», «Живые и мертвые» и др.

В 1964 г. Высоцкий поступает в Московский театр драмы и комедии на Таганке, с которым связана вся его дальнейшая актерская деятельность. Он играет сначала в эпизодах, а затем и в заглавных ролях в спектаклях «Добрый человек из Сезуана», «Антимиры», «Павшие и живые», «Послушайте!», «Пугачев», «Жизнь Галилея», «Гамлет», «Вишневый сад» и др. В те же годы он создает ряд ярких кинематографических образов в фильмах «Служили два товарища», «Хозяин тайги», «Место встречи изменить нельзя», «Маленькие трагедии», «Короткие встречи», «Интервенция». Два последних, снятые еще в

1967—1968 гг., надолго были положены «на полку» и вышли на экран десятилетия спустя, во второй половине 80-х годов.

Параллельно с работой в театре и кино, нередко в непосредственной связи с нею он ярко раскрывает свое поэтическое дарование, создает многочисленные и получившие широчайшую известность стихи-песни, отвечавшие духовным запросам людей, потребностям времени. О рождении нового жанра, своеобразии этого художественного феномена свидетельствуют его собственные слова, а также высказывания и характеристики современников. В своих выступлениях Высоцкий неоднократно подчеркивал отличие авторской песни от эстрадной, а с другой стороны — от «самодеятельной», считая, что в основе первой всегда лежит собственное, оригинальное поэтическое творчество, неотделимое от сугубо индивидуального, авторского, «живого» исполнения, выявляющего тончайшие смысловые и музыкально-ритмические оттенки стихов.

В 1980 г. на одном из концертов он говорил: «...когда я услышал песни Булата Окуджавы, я увидел, что можно свои стихи усилить еще музыкой, мелодией, ритмом. Вот я и стал сочинять музыку к своим стихам»¹. Что же касается специфики его песенного творчества, то, по верному замечанию Р.Рождественского, он создавал «песни-роли», органически вживаясь в образы персонажей — героев стихотворений. Может быть, одно из самых удачных определений этой специфики принадлежит перу актрисы Театра на Таганке Аллы Демидовой: «Каждая его песня — это моноспектакль, где Высоцкий был и драматургом, и режиссером, и исполнителем»². И — надо непременно добавить: прежде всего — поэтом.

Судьба поэтического наследия Высоцкого складывалась очень не просто. Несмотря на всенародную известность и широчайшую популярность его песенного творчества в нашей стране и за ее пределами, на миллионные «тиражи» его песен в «магнитиздате», переполненные залы на концертах, — при жизни поэта в Союзе, если не считать текстов, опубликованных на конвертах грампластинок и немалого количества публикаций на периферии — в основном из к/ф «Вертикаль», — в центральном издательстве было напечатано, да и то в урезанном виде, одно-единственное стихотворение «Из дорожного дневника» в сборнике «День поэзии 1975». О том, какие трудности приходилось преодолевать поэту, наталкивавшемуся на глухое сопротивление разного рода официальных «инстанций», стоящих на

¹ Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. М., 1988. С. 306.

² Демидова А. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. М., 1989. С. 139.

пути к читателю, слушателю, зрителю, пишет Марина Влади в книге «Владимир, или Прерванный полет», построенной как обращение, разговор, письмо к любимому человеку:

«Твои концерты отменяются иногда прямо перед выходом на сцену, чаще всего под предлогом твоей болезни, что приводит тебя в бешенство: тебе не только запрещают петь, но сваливают на тебя же вину за сорванный концерт. Твои песни для фильмов, прошедшие цензуру, все же «не пускают» как раз перед премьерой, и картина становится увечной. Тексты, неустанно посылаемые в Главлит, неизменно отсылаются обратно с преувеличенно вежливыми сожалениями. На нескольких маленьких пластинках, появившихся за двадцать лет работы, записаны самые безбидные песни, отобранные из более чем 700 текстов. Полное молчание по радио, телевидению и в газетах, а между тем в стране нет, пожалуй, ни одного дома, где почти каждый день не слушали бы Высоцкого»¹.

Уже после смерти поэта одна за другой стали появляться публикации его произведений в периодике, а затем и отдельные книги: «Нерв» (два издания: 1981 и 1982), «Кони привередливые» (1987), «Избранное» (1988), «Четыре четверти пути» (1988), «Поэзия и проза» (1989), «Сочинения: В 2 т.» (с 1990 по 2003 выдержало 16 изданий) и ряд других. В 1993—1998 годах вышло Собрание сочинений в 5 томах. Ряд книг был опубликован за рубежом — в Польше, Болгарии, Чехии, Германии, Франции, США и других странах. Первое трехтомное собрание сочинений было издано в 1988 г. в Нью-Йорке, а в 1994 г. в Германии вышло собрание сочинений в семи томах восьми книгах.

При жизни Высоцкому приходилось встречать в печати предвзятые и несправедливые оценки его произведений (характерны названия статей в «Комсомольской правде» и других центральных и местных газетах: «Что за песней?», «О чем поет Высоцкий?», «С чужого голоса» и т.п.). Со второй половины 80-х годов критика изменила свое отношение, за исключением отдельных печально известных, крайне недоброжелательных выступлений авторов журнала «Наш современник», творчество поэта находит объективное и разностороннее освещение.

Для желающих знать о жизни В. Высоцкого, важное место занимают воспоминания о поэте родителей, друзей его юности, товарищей по работе в театре и кино. Среди них особенно значимы и интересны книги Аллы Демидовой, Валерия Золотухина, Вениамина Смехова,

¹ *Влади М.* Владимир, или Прерванный полет. М., 1989. С. 54.

сборники мемуаров¹. В 90-е годы появились содержательные книги о творчестве поэта, сборники научных статей². Общая тенденция в литературе о поэте: от первых эмоциональных и критических откликов, попыток осмыслить феномен Высоцкого — к углубленному, научному, филологическому изучению его творчества в различных аспектах эстетики и поэтики, особенностей художественной речи и стиха в контексте русской и мировой литературы и культуры.

Поэтическое творчество Высоцкого заметно эволюционировало от первых стихотворных опытов, ранних песен-стилизаций к зрелым и самобытным произведениям второй половины 60-х — 70-х годов, отражая потребности времени и вписываясь в контекст общественно-литературного развития, более того, — определяя его характерные и ведущие тенденции. «Я давно очень пишу, — говорил поэт в 1971 г. — с восьми лет, там всякие вирши, детские стихи, про салют писал... А потом, когда я был немножко постарше, я писал пародии всевозможные. Среди них так называемые «стилизации под блатные песни», за что я до сих пор и расхлебываюсь. Я писал эти песни, от них никогда не отказываюсь, они мне принесли пользу в смысле поисков формы, простоты языка, лексики простой»³.

В. Высоцкому не нравилось, когда о его ранних песнях говорили, как о блатных, дворовых, он предпочитал связывать их с традицией городского романа. Выбор им на раннем этапе именно этой формы и жанра представляется совсем не случайным, а совершенно естественным и осмысленным. Вот его слова: «Начинал я с песен, которые многие почему-то называли дворовыми, уличными. Это была такая дань городскому романсу, который в то время был совершенно забыт. И у людей, вероятно, была тяга к такому простому, нормальному разговору в песне, тяга не к упрощенной, а именно простой человеческой интонации. Они были бесхитростны, эти первые песни, и была в них

¹ См.: Демидова А. Указ. соч.; Золотухин В. «Все в жертву памяти твоей...»: Дневники о Владимире Высоцком. М., 1992; Смахов В. Таганка. Записки заключенного. М., 1992; Живая жизнь. Указ. соч.; Старатель. Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний. М., 1994; и др.

² См.: Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял... (Писатель Владимир Высоцкий). М., 1991; Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995; Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. Коломна, 1996; В.С. Высоцкий. Исследования и материалы. Воронеж, 1990; Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997. Вып. 2. М., 1998. Вып. 3 (Ч.1 и 2). М., 1999. Вып. 4. М., 2000. Вып. 5. М., 2001. Вып. 6. М., 2002.

³ Живая жизнь. С. 276.

одна, но пламенная страсть: извечное стремление человека к правде, любовь к его друзьям, женщине, близким людям»¹.

В стихах-песнях раннего периода (1961 — 1964): «Татуировка», «Я был душой дурного общества...», «Наводчица», «Городской романс» и других — сам язык может порой показаться слишком грубым, упрощенно-примитивным. Жаргонная лексика, вульгарные и «блатные» словечки типа «суки», «фраера», «падла», «стерва», «зараза», «шалава», «паскуда» и проч. могут шокировать утонченный слух. Конечно, эти песни, стилизованные под воровской и уличный жаргон для воссоздания особого колорита, работают на создание образа и вписываются в мелодику городского или цыганского романса. Но главное в них — обращение к живому, не выхолощенному слову, взятому из жизни, из разговорной речи.

Существенным качеством стиля В. Высоцкого, уже на раннем этапе, было погружение в народную (бытовую и фольклорную) речевую стихию, ее творческая обработка, свободное владение ею. Именно это качество дало ему возможность уже в первой половине 60-х годов, особенно ближе к их середине, создать такие замечательные песни, связанные с традицией городского романса, как «Серебряные струны» и «На Большом Каретном», а также посвященные военной теме «Штрафные батальоны» и «Братские могилы». Две последние открывают следующий большой и важный период в творческой эволюции поэта.

В середине и второй половине 60-х годов поэт расширяет тематику, возникают новые жанры стихов-песен. Вслед за произведениями военного цикла, куда вошли еще «Песня о госпитале», «Все ушли на фронт», появляются юмористические «спортивные» («Песня о сентиментальном боксере», «Песня о конькобежке на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную»), серьезные «альпинистские» («Песня о друге», «Здесь вам не равнина», «Прощание с горами»), комические «сказочные» («Про дикого вепря», «Песня-сказка о нечисти»), романтические и экспрессивные «морские» («Корабли постоят — и ложатся на курс...», «Парус. Песня беспокойства»), пародийно-сатирические («Песня о вещем Олеге», «Лукоморья больше нет. Антисказка»), лирические («Дом хрустальный...») и многие другие.

Особенно плодотворным для В. Высоцкого оказался конец 60-х годов. Именно тогда он пишет великолепные, созданные на пределе эмоции и выразительности песни «Спасите наши души» (1967), «Моя цыганская» (1967/68), «Банька по-белому» и «Охота на волков» (1968), «Песня о Земле», «Сыновья уходят в бой» и «Человек за бор-

¹ Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. М., 1989. С. 117.

том» (1969). Относительно «Баньки...» и «Охоты на волков», в которых, говоря словами жены поэта Л. Абрамовой, чувствуются «выходы за пределы» и прорывы в гениальность, следует добавить, что они были написаны в 1968 г., во время съемок кинофильма «Хозяин тайги» на Енисее, и не случайно его друг, актер В. Золотухин назвал этот период «болдинской осенью» В. Высоцкого.

В 70-е годы его творчество, не утрачивая проникновенного лиризма, приобретает качество философичности, размышлений о главных вопросах бытия. В очень разных стихах, написанных в начале десятилетия, — «Нет меня — я покинул Расею...» и «Бег иноходца» (1970), «О фатальных датах и цифрах» (1971) осмысливается собственная судьба и творчество, судьбы великих предшественников и поэтов-современников. А в конце 70-х — «Райские яблоки» (1978), и в самых последних стихах — «И снизу лед и сверху — маюсь между...» (1980), «Грусть моя, тоска моя» (авторская фонограмма 14 июля 1980 г. — за несколько дней до смерти), — поэт размышляет о трагических судьбах народа и о самом себе, с полным основанием приходя к выводу: «Мне есть что спеть, представ перед всевышним, / Мне есть чем оправдаться перед ним».

Но, несомненно, самый яркий взлет в последнее десятилетие творческой деятельности В. Высоцкого приходится на 1972—1975 гг. Именно тогда им были написаны трагические песни-баллады «Кони привередливые», «Мы возвращаем Землю» и «Тот, который не стрелял» (1972), сатирические зарисовки «Милицейский протокол» (1971), «Жертва телевиденья» и «Товарищи ученые» (1972), жанровые картинки «Диалог у телевизора» и «Смотрины» (1973), автобиографическая «Баллада о детстве» (1975), лирико-философские «Песня о времени», «Баллада о любви» и «Купола» (1975) и др.

Творчество В. Высоцкого многогранно и не исчерпывается стихами, которые были положены им на музыку и составляли песенный репертуар его выступлений. Среди опубликованных стихотворений немало по-настоящему значительных, как, например, «Мой Гамлет» (1972), «Когда я отпою и отыграю...» (1973), «Мой черный человек в костюме сером...» (1979—1980) и др. В его архиве сохранился и еще ряд произведений в различных жанрах, в частности, незаконченная детская шуточная поэма «...Про Витьку Кораблева / И друга закадычного / Ваню Дыховичного» (1970—1971), повесть «Жизнь без сна (Дельфины и психи)» (1968), сценарий «Как-то так все вышло...» (1969—1970) и незаконченный «Роман о девочках», над которым он работал в конце 70-х годов. Все эти опыты свидетельствуют о богатом и не до конца раскрывшемся творческом потенциале этого разносторонне одаренного человека.

В связи с разговором об основных темах и мотивах стихов-песен В. Высоцкого, о чем уже шла речь, следует еще раз подчеркнуть про-

блемно-тематический диапазон его произведений, остроту постановки в них насущных социальных вопросов дня и проблем века. В одном из последних выступлений-концертов в 1980 г. он говорил: «И расчет в авторской песне только на одно — на то, что вас беспокоят так же, как и меня, какие-то проблемы, судьбы человеческие, что нас с вами беспокоят одни и те же мысли и точно так же вам рвут душу или скребут по нервам какие-то несправедливости, горе людское»¹.

Песни В. Высоцкого, особенно зрелого периода, всегда отличаются глубиной и своеобразием художественных решений «вечных» философских вопросов бытия. И здесь небезынтересно привести суждения на этот счет трех профессионалов высокого класса — поэта, деятеля театра и философа. Давид Самойлов видел творческую эволюцию В. Высоцкого в направлении все большей значимости и глубины художественно решаемых им социальных и философских проблем: «В серьезных разговорах о явлениях и событиях жизни он выработывал позицию и черпал темы для своих песен. Уже не «были московского двора» питали его вдохновение, а серьезные взгляды на устройство мира»².

Ту же динамику внутреннего роста подчеркивал Михаил Ульянов: «...только он мог на таком смертельном пределе вложить всего себя в песню — несмотря на порой непритязательный текст, несмотря на подчас уличную мелодию, песня Высоцкого становилась горьким, глубоким, философским раздумьем о жизни... В его песнях, особенно в последних, были не только чувство и страсть, но горячая мысль, мысль, постигающая мир, человека, самую суть их»³. Философ Валентин Толстой увидел в произведениях поэта слияние быта и бытия, лирики и философии: «Высоцкий говорит о любви и ненависти, о времени и борьбе, о рождении и смерти, поднимаясь в своих лирических излияниях до философского осмысления житейски близких, узнаваемых тем и проблем»⁴.

Говоря о песенном творчестве В. Высоцкого, как о своеобразной художественно-философской и поэтической системе, о путях объединения отдельных стихотворений-песен в тематические группы, о путях циклизации, следует особо остановиться на стихах военного цикла и своеобразии решения им этой темы. Выступая на вечере 21 февраля 1980 г., поэт подчеркивал: «...я пишу о войне не ретроспекции, а ассоциации. Если вы в них вслушаетесь, то увидите, что их можно сегодня

¹ Живая жизнь. С. 302.

² Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. С. 269.

³ Там же. С. 230—231.

⁴ Там же. С. 341.

петь, что люди — из тех времен, ситуации — из тех времен, а в общем, идея, проблема — наша, нынешняя. А я обращаюсь в те времена просто потому, что интересно брать людей, которые находятся в самой крайней ситуации, в момент риска, которые в следующую секунду могут заглянуть в лицо смерти...»¹

В одном из ключевых стихотворений военного цикла «Он не вернулся из боя» (1969) обиденный факт — трагическая смерть одного из бесчисленных рядовых Великой войны приобретает символический смысл и звучание. Горечь утраты, кровная связь живых и погибших по контрасту оттеняются здесь картиной столь безмятежной на фоне людской трагедии, вечной и прекрасной природы:

Нынче вырвалась, словно из плена, весна.
По ошибке окликнул его я:
«Друг, оставь покурить!» — а в ответ — тишина...
Он вчера не вернулся из боя.
Наши мертвые нас не оставят в беде,
Наши павшие — как часовые...
Отражается небо в лесу, как в воде,—
И деревья стоят голубые.

Природа, и прежде всего сама Земля, предстает в стихах В. Высоцкого живой и одушевленной. В «Песне о Земле» (1969) этот заглавный образ раскрывается как синоним души человеческой. Отсюда — проходящие рефреном строки-олицетворения: «...кто сказал, что Земля умерла? / Нет, она затаилась на время... / Кто поверил, что Землю сожгли? / Нет, она почернела от горя... / Обнаженные нервы Земли / неземное страдание знают... / Ведь Земля — это наша душа, / сапогами не вытоптать душу».

В поэзии В. Высоцкого крупные и общие планы тесно связаны между собой. Жестокая правда войны, грубая реальность изображаемого («Как прикрытые используем павших... / Животом — по грязи, дышим смрадом болот...») призваны утвердить высокую меру подвига всех и каждого («Мы вращаем Землю», 1972). Стихи военного цикла достигают особой емкости и проникновенного лиризма, благодаря центральному поэтическому образу. Таков оживающий на наших глазах и наполняющийся новым, предметно-ощутимым смыслом символ Вечного огня в стихотворении «Братские могилы», которое впервые прозвучало в кинофильме «Я родом из детства» (1966):

А в Вечном огне — видишь вспыхнувший танк,
Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата.

¹ Живая жизнь. С. 304.

Помимо военной, или, быть может, точнее, — антивоенной темы важное место в творчестве поэта занимает тема Родины-России, взятая в ее сегодняшнем дне и далеком историческом прошлом. Русские, российские мотивы и образы — сквозные в произведениях Высоцкого, но есть среди его стихов такие, где они выразились с особой отчетливостью.

В «Песне о Волге» («Как по Волге-матушке, по реке-кормилице...», 1973) мерное ритмико-интонационное движение, вкрапления архаической лексики, создающие временной колорит («все суда с товарами, струги да ладьи»), специфические глагольные формы («не надорвалася», «не притомилася»), характерные инверсии в сочетании эпитета с определяемым словом («города старинные», «стены древние», «молодцы былинные») — все это дает возможность прикоснуться к истокам нынешнего дня не только великой русской реки, но и самой Родины-матери.

А в написанной в 1975 г. для кинофильма «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», в котором Высоцкий играл главную роль Ибрагима Ганнибала, песне «Купола» (вариант названия: «Песня о России») возникает сугубо земной и в то же время по-особому таинственный и загадочный образ Родины, от судьбы которой поэт не отделяет собственную жизнь:

Как засмотрится мне нынче, как задышится?!
Воздух крут перед грозой, крут да вязок.
Что споется мне сегодня, что услышится?
Птицы вещие поют — да все из сказок. <...>
Я стою, как перед вечною загадкою,
Пред великою да сказочной странюю —
Перед солоно — да горько-кисло-сладкою,
Голубою, родниковою, ржаною.

Смешанные чувства радости и печали, тоски и надежды, очарованности тайной и предвестья будущего воплощают здесь вещие птицы из древнерусских мифов, христианских — русских и византийских легенд и апокрифов: Сирин, Алконост, Гамаюн. В подаваемой ими надежде, а главное, в синем небе России, в ее медных колоколах и куполах церквей, крытых чистым золотом, видит поэт путь духовного исцеления и возвышения. И это выразительно передано в структуре каждой строфы — в том числе и средствами звуковой организации стиха, умело использованными анафорами, подчас внутренними рифмами, разнообразными созвучиями: ассонансами, аллитерациями и пр. Особенно характерна в этом плане заключительная строфа стихотворения:

Душу, сбитую утратами и тратами,
Душу, стертую перекатами, —
Если до крови лоскут истончал, —

Залатаю золотыми я заплатами —
Чтобы чаще Господь замечал!

Будучи всегда остро современным и глубоко историчным, творчество Высоцкого неизменно обращено к «вечным» темам лирики — природе, жизни и смерти, судьбе человеческой, искусству, времени... В «Песне о времени» (1975) поэт вспоминает «о походах, боях и победах», о тайнах и легендах прошлого, воскрешая такие вечные чувства и понятия, как любовь, дружба, честь, правда, добро, свобода. В этом разгадка его последовательного обращения к опыту минувшего:

Чистоту, простоту мы у древних берем,
Саги, сказки — из прошлого тащим,—
Потому что добро остается добром —
В прошлом, будущем и настоящем!

Что же касается любовной лирики, то Высоцкому принадлежат великолепные ее образцы, созданные на разных этапах и в самых различных формах. Достаточно назвать «Дом хрустальный» (1967), «Песню о двух красивых автомобилях» (1968), «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» (1970), «Люблю тебя сейчас...» (1973) и другие. Одна из программных в этом перечне — написанная для кинофильма «Стрелы Робин Гуда», но не вошедшая туда «Баллада о Любви» (1975) с ее афористически звучащим рефреном:

Я поля влюбленным постелю —
Пусть поют во сне и наяву!..
Я дышу, и значит — я люблю!
Я люблю, и значит — я живу!

Важно отметить жанровое многообразие, специфику форм и модификаций стихов-песен Высоцкого. В его собственных жанровых обозначениях нередко фигурируют слова «песня», «песенка», и, пожалуй, чаще других в их названиях возникает слово «баллада». В одном из выступлений 1976 г. поэт говорил о своем опыте написания «песен-баллад» и «лирических песен». Обратной стороной его лирики была сатира, по словам А. Демидовой, — «резкая, бьющая, неистовая, страстная»¹.

Сам Высоцкий всегда выделял эпическую, сюжетно-повествовательную основу своего песенного творчества: «Я вообще все песни стараюсь писать как песни-новеллы — чтобы там что-то происходило»². А с другой стороны, вслед за слушателями, он обращал внимание на лирическую, исповедальную ноту своих произведений, в то же время подчеркивая, что их исполнение предполагает непрременный кон-

¹ Демидова А. Владимир Высоцкий... С. 135.

² Старатель. С. 67.

такт и взаимодействие с теми, кому они адресованы. Так, в одном из выступлений 1979 г. поэт говорил: «Я думаю, что, может быть, эти песни люди принимают, как будто бы это о них, — потому что я вроде как бы от себя лично их пою, И эти песни называются песни-монологи, и даже на пластинках пишут: монологи. Ну, как хотят, пусть это монологи. Для меня каждая моя песня — это не монолог, а наоборот — диалог с людьми, которым я ее пою...»¹.

Очевидно, трудно было бы выделить в творчестве Высоцкого какую-то жанровую доминанту. И если в нем порою преобладают песни-монологи (от своего имени, от лица реальных или условных персонажей), то и в них естественно входит сюжетно-повествовательное («Дорожная история») или разговорно-диалогическое начало, которое в некоторых стихах организует текст («Диалог у телевизора»). Стремясь вступить в диалог с людьми, которым адресована песня, поэт подчас использовал традиционные формы лирического, иронического, сатирического письма-обращения. Такovy, например, «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже», «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное — невероятное” из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи», «Письмо рабочих Тамбовского завода китайским руководителям» и др.

Нередко Высоцкий обращался к фольклорным жанрам и создавал в этом ключе собственные оригинальные произведения: сказки («Песня-сказка о нечисти», «Песня-сказка про джинна», «Сказка о несчастных сказочных персонажах»), притчи («Притча о Правде и Лжи»), частушки («Частушки к свадьбе» и др.). И при всей кажущейся размытости жанровых границ отдельных произведений их циклы сливаются в художественное целое, в сложный и динамичный художественный мир. Откликаясь в своих песнях на «злобу дня», поэт видел и осмыслял события масштабно, исторично и даже космически: Земля и небо, природные стихии, время, вечность, мирозданье — живут в его стихах, нынешний день нерасторжим в них с историей, сиюминутное — с вечным. Отсюда — пространственно-временная распаханность, широта и масштабность его поэтического мира.

Не случайно он подчеркивал: «Прежде всего, мне кажется, должно быть свое видение мира»². При этом поэт на первом плане видел именно «личность, индивидуальность» художника, его «чувство страдания за людей». Вот почему мировидение, мироощущение поэта носит глубоко личностный и трагедийный характер. Отсюда его особое внимание к сложным, трагическим судьбам великих поэтов («О фа-

¹ Старатель. С. 235.

² Живая жизнь. С. 314.

тальных датах и цифрах») и своих современников — героев его стихов («Тот, который не стрелял, «Банька по-белому» и др.).

Лирический герой произведений В. Высоцкого — выразитель четкой социальной и нравственной позиции поэта, его эстетического идеала. Вместе с тем важное место в его песнях-монологах занимают так называемые «ролевые герои», от имени которых ведется повествование. В соотносительности лирического и «ролевых» героев стихов-песен Высоцкого раскрывается сложная художественная, образно-стилевая структура, в их органической связи реализуется глубочайшая человечность его таланта, его саморастворение «в народном вздохе миллионном» (А. Вознесенский). Поэт не отделял себя от своих героев, он остро ощущал и как бы переключал на собственные плечи сложную запутанность их судеб, боль и горечь переживаний. Его песни — своего рода самопознание народной души.

При всем стилистическом многообразии творчества В. Высоцкого для него характерны прежде всего реалистическая конкретность, романтическая обобщенность, юмор и сатирическая направленность в создании и творческой интерпретации художественных образов и самой действительности. При этом житейская достоверность воспроизводимых ситуаций не исключает и необычных, вымышленных, сказочных, условно-фантастических обстоятельств, в которые поэт помещает своих героев, а естественная доверительность разговора или рассказа непосредственно смыкается с неудержимой экспрессией в передаче мыслей и чувств.

В. Высоцкий особо остро ощущает обстоятельства быта, психологию человеческого поведения. Чувства и переживания, жесты и поступки многочисленных персонажей его стихов-песен воссозданы предельно достоверно. Поэт сохраняет ритм и интонацию живой разговорной речи. Все это мотивировано конкретным образом, характером, душевным складом, состоянием действующего лица песни-монолога, находит выражение в неповторимом лексическом, фразеологическом, интонационно-синтаксическом строе речи.

Оттенки живой разговорной интонации, определяющей синтаксические особенности высказывания, находим в обрывистой речи «Разведки боем» («Кто со мной? С кем идти? / Так, Борисов... Так, Леонов...») и мягкой раздумчивости «Горной лирической» («А день, какой был день тогда? / Ах да — среда!..»), в юмористических восклицаниях и вопросах «Диалога у телевизора» (« — Ой, Вань, гляди-кось, попу-гайчики! / Нет, я, ей-богу, закричу!.. / А это кто в короткой маечке? / Я, Вань, такую же хочу») и в экспрессии программного стихотворения «Натянутый канат» (1972):

Посмотрите — вот он
без страховки идет.
Чуть правее наклон —
упадет, пропадет!
Чуть левее наклон —
все равно не спасти...
Но замрите, — ему остается пройти
не больше четверти пути!

В произведениях В. Высоцкого взаимодействуют и сливаются различные стилевые начала: реалистичности и романтики, сказочной условности и фантастики. Стихи привлекают внимание естественной простотой и вместе с тем предельной напряженностью, экспрессивностью, так как поэт использовал многообразие художественно-образительных, речевых, стиховых средств. В. Высоцкий — поэт, был одновременно и композитором, и режиссером-постановщиком и актером-исполнителем своих произведений, поэтому его произведения были синтезом смежных искусств.

В творчестве поэта нашел продолжение и развитие опыт фольклора и литературы от ее древнейших истоков до городского романса XIX—XX веков. В числе его любимых писателей были прежде всего А. Пушкин и Н. Гоголь, М. Булгаков и В. Маяковский, С. Есенин и Б. Пастернак. Он хорошо знал творчество А. Ахматовой, Н. Гумилева, М. Цветаевой, О. Мандельштама. Из поэтов-современников был лично знаком и высоко ценил Б. Окуджаву, А. Галича, А. Межирова, Б. Слуцкого, Д. Самойлова, А. Вознесенского, Б. Ахмадулину, И. Бродского, который, в частности, один из немногих отметил и неоднократно подчеркивал в своих выступлениях и интервью невероятную одаренность В. Высоцкого, его абсолютное языковое чутье, замечательные, феноменальные рифмы. Все это, считал И. Бродский, позволяет говорить о серьезной роли поэта в развитии языка русской поэзии и современного стиха¹.

Владимир Высоцкий прожил недолгую, но яркую творческую жизнь, сумев реализовать самые разные стороны своей необычайно талантливой и многогранной художественной природы. Он заслужил высокое место в общественно-литературном и художественно-поэтическом процессе второй половины XX столетия, неповторим его вклад в искусство театра и кинематографа.

¹ См.: *Перевозчиков В. Высоцкий и Бродский // Эксклюзив Высоцкий: время, наследие, судьба.* Киев, 1992. № 2. С. 6.

Литература середины 1980-х — 1990-х годов

Общая характеристика

С середины 1980-х годов, с приходом к власти М.С. Горбачева, в условиях развернувшихся в стране бурных социально-политических перемен, поначалу получивших название «перестройки», под лозунгами «ускорения», «гласности», «демократизации», резко изменилась ситуация в общественно-культурной жизни и в литературе. Заметно ослаб партийный надзор за идеологией, смягчился цензурный гнет. Вследствие этого после 1985—1986 гг. произошел своего рода публикаторский «взрыв», особенно проявившийся в текущей периодике. В журналах, достигших в то время невиданных тиражей (например, «Новый мир» в 1990 г. выходил в количестве 2.710.000, «Знамя» — 1 млн., «Юность» — свыше 3 млн. экземпляров), печаталось немалое количество запрещенных ранее на родине, так называемых «задержанных» произведений.

В культурной жизни страны возникло явление, обозначенное термином «возвращенная литература», которое заняло немаловажное место в сознании читателей и в самом динамически развивавшемся литературном процессе, что нашло отражение в целом ряде критических выступлений тех лет¹. С появлением новых материалов обнаружилось и новые подходы к осмыслению общественных явлений, что сопровождалось характерной для того времени остротой споров, дискуссий, нередкой субъективностью критических высказываний, поляризацией взглядов, выражавших, с одной стороны, своеобразный «экстремизм», а с другой — определенную «консервативность». Так, в частности, острую полемику вызвала статья Вик. Ерофеева

¹ См., например, сб. ст.: «Взгляд: Критика. Полемика. Публикации». Вып. 1—3. М., 1988—1991; «Перспектива — 1989: Советская литература сегодня», М., 1989 (статьи Ю. Андреева «О новом этапе советской литературы», А. Бочарова «Покушение на мифажи», С. Чупринина «После затишья. Поэзия конца 80-х: опыт и перспективы»); и др.

«Поминки по советской литературе», опубликованная в «Литературной газете» (1990, 4 июля).

Необходимость переосмыслить многое в прошлом, включая и то, что раньше считалось бесспорными достижениями и советской «классикой», вовсе не означала, что надо все перевернуть «с ног на голову». Надо было расширить, обогатить представления о литературном процессе, заполнить возникшие в прежние, подцензурные времена «пустоты», «белые пятна». Один из поэтов старшего поколения Вадим Шефнер писал в те годы: «О чем историк умолчал стыдливо, / Минувшее не вычерпав до дна, / О том на полках строгого архива, / Помалкивая, помнят письма» («Архивы», 1987). Эти стихи заметно перекликались с написанными и опубликованными почти 20 годами раньше провидческими строками Николая Тихонова:

Наш век пройдет. Откроются архивы,
И все, что было скрыто до сих пор,
Все тайные истории извивы
Покажут миру славу и позор.

Богов иных тогда померкнут лики,
И обнажится всякая беда,
Но то, что было истинно великим,
Останется великим навсегда.

(«Наш век пройдет. Откроются архивы...», 1969)

Эти слова поэта, безусловно, относятся и к жизни, и к литературе. И задача критиков, а тем более — историков литературы состояла в том, чтобы, не отвергая основных ценностей нашего исторического, в том числе и советского прошлого, сохранить преемственные связи в главном, неизбежно расширяя и углубляя представления о подлинной художественной классике XX в.

Во второй половине 1980-х и в 1990-е годы в читательское, критическое и исследовательское восприятие и, соответственно, в школьные и вузовские программы и учебные пособия стали входить, изучаться, осмысляться как важнейшие составные части литературного процесса XX столетия наиболее острые и общественно значимые произведения Михаила Булгакова и Андрея Платонова, Василия Гроссмана и Александра Солженицына, Анны Ахматовой и Бориса Пастернака, а также многих других крупнейших писателей, ранее остававшиеся под запретом. Это явилось следствием фактической, а затем и официальной (с 1989 г.) отмены политической цензуры.

Особое внимание привлекло в то время творчество писателей русского зарубежья — первой и последующих волн эмиграции: Ивана Бунина и Владимира Набокова, Владислава Ходасевича и Георгия Иванова, Арсения Несмелова и Валерия Перелешина, Дмитрия Кле-

новского и Ивана Елагина, многих других. В литературу возвращаются имена Василия Аксенова, Георгия Владимова, Владимира Войновича, Сергея Довлатова, Владимира Максимова, Виктора Некрасова, Иосифа Бродского, Александра Галича...

Выход публикаций «Из литературного наследия» и других «задержанных» произведений сказался на текущем литературном процессе. В нем какое-то время заметно превалировала социально-политическая острота, открытая публицистичность, нередко за счет подлинной глубины постижения жизни и художественного качества произведений.

Перед писателями, критиками и литературоведами встал целый круг острых проблем, требовавших разрешения и привлекавших их внимание на протяжении ряда лет. Об этом, в частности, говорят темы докладов на научной конференции «Русская литература на стыке времен (1980—90 годов): Кризис или обновление?», прошедшей в Институте мировой литературы им. А. М. Горького в мае 1999 года.¹

Во второй половине 1980-х годов в творчестве видных писателей выделились некоторые проблемно-тематические пласты художественной и мемуарной литературы об историческом прошлом, прежде всего относящиеся к трагическим событиям и испытаниям эпохи (сталинские репрессии, раскулачивание и 1937 год, «лагерная тема»). В этом плане у литературы были высокие ориентиры: созданные в недавнем и более отдаленном прошлом остро социальные и подлинно художественные лирические произведения большой формы: поэмы-циклы А. Ахматовой «Реквием», А. Твардовского «По праву памяти» и др.

Вслед за выдающимися творениями 20—30-х и 50—60-х годов, в которых осмыслялся сложный исторический опыт страны и народа (в их числе романы и повести А. Платонова «Котлован» и «Чевенгур», М. Булгакова «Дьяволиада» и «Собачье сердце», В. Гроссмана «Жизнь и судьба», «Все течет...», А. Солженицына «В круге первом», «Раковый корпус», Ю. Домбровского «Хранитель древностей», «Факкультет ненужных вещей», В. Шаламова «Колымские рассказы»), появились и другие «задержанные» произведения 60—70-х годов («Новое назначение» А. Бека, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Ночевала тучка золотая...» А. Приставкина, «Дети Арбата» А. Рыбако-

¹ *Саватеев В.Я.* Два крыла одной литературы (реализм и постмодернизм: борьба и взаимодействие); *Ушаков А.М.* Обретения или утраты? (из наблюдений над поэтикой постмодернизма); *Чагин А.И.* Новое в литературе: поэзия на перекрестке традиций; и др.

ва), вызвавшие острую полемику, в центре которой был вопрос о достоверности и художественности.

Читательскую аудиторию в то время особенно волновал вопрос: что придет на смену этим публикациям и будет ли создана исторически достоверная, подлинно философская и высокохудожественная литература об эпохе и ее людях во всей сложности и противоречивости их судеб и характеров. Обнадеживающие тенденции в этом плане обозначились в произведениях Л. Леонова («Пирамида»), В. Астафьева, Г. Владимова, в прозе «сорокалетних», в творчестве видных поэтов разных поколений, хотя все тут развивалось сложно и неоднозначно: заметно проявлялась не только линия реализма, но и неоавангардизма и постмодернизма.

Проза середины 1980-х — 1990-х годов

Сегодня ни у кого не вызывает сомнений, что последнее пятнадцатилетие XX в. — это начало нового этапа литературного развития. Но на стыке 1980-х — 1990-х годов те, кто был причастен к осмыслению литературного процесса, не испытывали такой уверенности. «В стране, в культуре, в умах — время смуты! В литературной критике тоже... и... все еще только начинается»,¹ — констатировал известный критик С. Чупринин. На стыке двух последних десятилетий литературная Россия испытывала шок, близкий к тому, какой переживали люди, лишившиеся работы, выброшенные в стихию рынка.

В 1992 г., в год отпуска цен, перед толстыми литературными журналами, лишившимися государственной поддержки и обнищавшего подписчика, возникла реальная угроза гибели и острая необходимость в адаптации к условиям рынка. Тираж самого популярного литературно-критического журнала «Новый мир» снизился примерно в 10 раз и далее продолжал катастрофически падать. Вот как характеризовал экономическое положение «Нового мира» во втором полугодии 1993 г. его ответственный секретарь А. Василевский, который в будущем станет его редактором: «Каталожная цена увеличивается от нынешних 47 до 90 рублей за номер, причем это символическая цифра, не покрывающая расходов на издание; она означает, что мы хотим сохранить своих подписчиков, потому, что заплатить за журнал по полной его себестоимости, я думаю, мало кто из них сможет. Но боюсь,

¹ Чупринин С. Настоящее настоящее. Три взгляда на современную литературную смуту. М., 1989. С. 159

нынешний тираж — 74 тысячи — вряд ли и при таких условиях удастся сохранить на прежнем уровне»¹.

За кризисом журналов последовал кризис издательств: обнищавшее население уже не могло покупать книг, а писатель оказывался без средств к существованию. Кризис усугубился в связи с возникновением в 1989 г. объединения «Апрель», поставившего перед собой цель реформировать Союз писателей СССР, что с распадом СССР привело в конечном счете к распаду писательского союза, к многолетнему противостоянию по политическим мотивам двух писательских лагерей: «патриотов», считающих что они отстаивают национально-исторические ценности, и «демократов» — писателей, исповедующих либеральные идеалы, ориентирующихся на западную демократию и культуру. Подобное размежевание произошло и в обществе, и в средствах массовой информации. «Патриотическими» называли себя журналы «Наш современник», «Москва», «Молодая гвардия», «демократическими» — «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов» и др. «Новый мир» занял срединную позицию. Естественно, что в этой ситуации у большинства писателей и критиков возникло ощущение хаоса, кризиса в литературной среде.

Надо отдать должное критике: она в лице своих лучших представителей ежегодно отслеживала изменения, происходящие в литературном процессе, и хотя ошибалась в своих обобщениях и выводах, тем не менее довольно точно воссоздавала атмосферу того времени. Так, руководство журнала «Знамя», продолжая свою многолетнюю традицию, идущую от советского времени, стремилось каждый год в январском номере журнала в любой форме подводить итоги литературного года, правда, они были неполными, так как учитывали лишь творчество «своих», либерально настроенных писателей.

Естественно, что самым трудным оказался 1992-й — год шоковых реформ, а если точнее, — то реставрации, когда страна должна была в одночасье возвратиться к капиталистическому способу хозяйствования. Тогда многим критикам кризис казался всеобъемлющим, и это ощущение у них осталось до середины 90-х годов. Но некоторые из них все же вскоре несколько поубавили пессимистический тон. «А теперь о литературе. Слухи о ее конце, активно распространяемые в течение года поочередно чуть ли не дюжиной критиков, оказались недостоверными. Выяснилось, что пациент жив несмотря на то, что действительность в 1992 году отнюдь не была благосклонна к куль-

¹ Новый мир. На вопросы корреспондента «ЛГ» отвечает ответственный секретарь журнала Андрей Василевский // Литературная газета. 1993. 21 апреля. С. 4.

туре»¹ — писала Н. Иванова. Ей вторил С. Чупринин, правда, менее уверенно: «...Печатная словесность в России могла и по всем прикидкам должна была бы погибнуть, но не погибла. Уцелела. Авось еще протянет. Ситуация конца 1992 года видится отменённым или, лучше сказать, отсроченным Апокалипсисом»².

Далее в этой же статье С. Чупринин, будущий редактор «Знамени», характеризует историю русской литературы этого времени как историю изнурительной борьбы писателей за выживание, когда некоторые из них поменяли род своей деятельности, пошли на службу или в коммерцию, а другие «сдают свои роскошные квартиры тороватым иностранцам и тем перемогаются». «Власть окончательно позабыла о литературе». А междоусобная война в Союзе писателей ни к чему не привела. Многолетнее противостояние, когда каждый журнал или газетный еженедельник замечал лишь «своих» писателей, сузило кругозор литературной критики. Например, критика и литературоведа Вл. Гусева даже в середине 90-х не покидало ощущение, что литературного процесса нет и писать не о чем (Свои? — Наш современник. 1996. № 4). А. Латынина, выступая на научной конференции «Русская литература 1980—90-х годов: пути развития, проблемы поэтики» на филологическом факультете Московского университета осенью 1998 г., говорила об отсутствии этого процесса и переходе его в литературный пейзаж. При этом важно иметь в виду, что именно А. Латыниной и Н. Ивановой, которые в это время видели глубже и дальше своих собратьев по перу, принадлежат самые интересные наблюдения над текущим литературным процессом.

Более взвешенными оказались прогнозы ученых. М.Л. Гаспаров еще в кризисном 1992 г. писал: «Во-первых, я не вижу гибели русской культуры. Кончается одна ее форма (которую нам сейчас угодно называть классической) — начинается другая, менее привычная и потому менее симпатичная нам, но которая станет «классической» для наших детей. Обычное течение истории, никакой катастрофы»³. Близкую точку зрения высказывал А.Г. Бочаров: «...Да, сегодня и в литературе нет властителей дум, но это не значит, что она затормозила в развитии. Просто развитие идет не тем путем, к которому мы привыкли»⁴.

¹ Иванова Н. Недосказанное. Китогам литературного года//Знамя. 1993. № 1. С. 192.

² Чупринин С. Отсроченный апокалипсис. Беглый взгляд на русскую литературу 1992 года//Столица. 1993. № 4. С. 55.

³ См.: Знамя. 1992. № 1.

⁴ Бочаров А.Г. А караван идет//Литературная газета. 1990. 4 июля.

Одним словом, речь шла о новых особенностях развития литературы, которые в те годы еще не просматривались со всей отчетливостью и были скрыты от глаз даже ведущих критиков. «Говорить о каких-либо закономерностях в нынешнем литературном хаосе весьма затруднительно», — писал в 1996 г. критик В. Сердюченко (Могика-не. Заметки о прозе «отцов» в постсоветской литературной ситуации. — Новый мир. № 3). «Хмурое утро ненастного дня... Старое кажется кончилось — а новое так и не началось, несмотря на все уговоры», — вторил ему Е.Ермолин (Примадонны постмодерна, или эстетика огородного контекста. — Континент. 1995. № 84). Даже в середине 1990-х годов таким виделся критике литературный процесс, таким было ее мироощущение.

Пятнадцатилетняя ретроспектива позволяет более спокойно взглянуть на прошлое, исходя из очевидной истины, что литературный процесс был, есть и будет, пока существуют писатели, и никто не способен его остановить. Более того, он не может возникнуть из ничего. Новый литературный процесс, видоизменяясь, вырастает из традиции, возникает, как это ни парадоксально звучит, на старой основе. Главная его особенность в 1990-е годы, которая естественна в ситуации экономического и политического слома общества, отрицания предыдущего, советского этапа развития, состоит в утверждении, во всяком случае, в прозе, в качестве доминирующей — антисталинской, антисталинской темы. Это его качество возникает не сразу, а формируется исподволь, в 60-е — 70-е годы.

После XX съезда партии, не имея необходимых документов, доказательных работ историков, зачастую опираясь лишь на противоречивые свидетельства очевидцев, человеческую память, писатели: А. Солженицын, К. Симонов, А. Бек, В. Гроссман, А. Рыбаков и другие — решали сложную задачу объективного переосмысления роли Сталина в истории. Первыми сумели напечататься К. Симонов (начальная книга трилогии «Живые и мертвые») и А. Солженицын («Один день Ивана Денисовича»). Истинные представления о социальной и нравственной жизни общества в период культа личности вопреки концепциям, утвердившимся в исторической науке, складывались в «деревенской» и «городской» прозе в творчестве Ф. Абрамова, В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Белова, В. Астафьева и др.

Художественное осмысление периода культа личности и его последствий шло в прозе 60—80-х годов как бы с четырех сторон: «деревенская» проза анализировала его проявления в глубинных слоях народной жизни, «городская» в лице Ю. Трифонова обратилась к судьбам интеллигенции, военная — к образу Сталина и его окружения в связи с событиями Великой Отечественной войны, «задержан-

ная» (А. Бек, В. Дудинцев, А. Рыбаков) изучала воздействие культа на личность, науку, исследовала сам феномен тирании. Все эти книги, в том числе основные произведения А. Солженицына, рассказы В. Шаламова, составляющие фундамент антитоталитарной прозы, были написаны в России в советское время; на исходе советского периода создавали свои антисталинские произведения Б. Можаяев («Мужики и бабы»), В. Белов («Год великого перелома») и другие писатели. Поток этой литературы был дополнен воспоминаниями бывших лагерников (О. Волкова, А. Бухариной-Лариной, Е. Гинзбург и др.).

Итак, сущность литературного процесса второй половины 80-х — первой половины 90-х годов определяла антитоталитарная проза; то есть в начале третьего этапа развития русской литературы второй половины XX в. в связи с публикацией «задержанной» прозы и социальными ожиданиями взвихренного демократическими идеями общества, которое обеспечило резкий (до миллионов) тиражный успех толстых журналов, произошла тематическая переакцентировка литературного процесса, вызвавшая новые предпочтения.

Вторая половина 1980-х годов была временем высшего единения литературы и общества, когда именно проза несла обществу самую нужную информацию. Выступая на конференции историков и писателей, редактор журнала «Вопросы истории» А. Искендеров вынужден был сказать: «Сегодня мы столкнулись с таким совершенно ощутимым противоречием, как огромный рост общественного интереса к истории и падение престижа, авторитета исторических исследований и, может быть, исторической науки в целом. Как это ни горестно признать, историки, хотя они искренне хотели этого, не смогли представить на суд общественности такие же конкретные произведения, идеи, вокруг которых можно было бы формировать общественное мнение, какие были представлены нашими крупными писателями.

У нас очень много невыясненных и даже неверно трактуемых вопросов, касающихся всей истории нашей страны, но, конечно, наибольшую остроту приобрели вопросы, связанные с периодом культа личности»¹.

Напрямую со сталинским временем связаны «задержанные» романы А. Бека «Новое назначение» (1986, см. раздел «Проза 1950-х — 1960-х годов»), А. Рыбакова «Дети Арбата» (1987) и В. Дудинцева «Белые одежды» (1987), опубликованные в журналах один за другим и ставшие бестселлерами своего времени, но их оценки в критике

¹ См.: Перестройка: образ мыслей и действий. Конференция историков и писателей: актуальные вопросы исторической науки и литературы//Советская культура. 1988. 5 мая.

были разными. Очеркист Ю. Черниченко говорил о «великих работах» В. Дудинцева и А. Рыбакова (Литература и читатели. Журналы в фокусе мнений — Литературное обозрение. 1988. № 1), критик В. Бондаренко — о том, что «Белые одежды» и «Дети Арбата», — это скорее событие общественное, чем литературное» (Очерки литературных нравов. Poleмические заметки. Москва. 1987. № 12). Как подтвердило время, ближе к истине оказался В. Бондаренко.

Роман «Белые одежды» **Владимира Дмитриевича Дудинцева (1918—1998)** — проблемный, о трагической судьбе генетики, объявленной в сталинское время лженаукой. Отсюда и его композиция: он строится как диалог мыслей и поступков сторонников и противников научной идеи. Правда, словесные поединки, рассуждения в романе бывают излишне затянутыми, что пагубно сказывается на динамике развития действия. А положительные герои (Федор Дежкин, Иван Ильич Стригалева, академик Посошков, Елена Блажко, полковник госбезопасности Свешников и др.) чаще являются носителями идей и как характеры недостаточно прописаны.

Сами положительные герои погром в биологии соотносят в первую очередь с личностью «корнифея», академика Рядно, прототипом которого был президент Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук имени В.И.Ленина академик Т.Д. Лысенко, который на приснопамятной сессии ВАСХНИЛ 31 июля 1948 г. в докладе «О положении в биологической науке» представил историю биологии как арену идеологической борьбы, сделав поистине неандертальские выводы: «...Итак, товарищи, что касается теоретических установок в биологии, то советские биологи считают, что мичуринские установки являются единственно научными установками. Вейсманисты и их последователи, отрицающие наследственность приобретенных свойств, не заслуживают того, чтобы долго распространяться о них. Будущее принадлежит Мичурину... В.И. Ленин и И.В. Сталин открыли И.В. Мичурину и сделали его учение достоянием советского народа... Партия и Правительство и лично И.В. Сталин постоянно заботятся о дальнейшем развитии Мичуринского учения...»¹.

Как журналист В. Дудинцев посещал семинары Т.Д. Лысенко в институте генетики на Ленинском проспекте, стремясь вникнуть в суть дела. Имея такой прообраз перед глазами, он создает в романе выразительный характер академика Рядно. Это самая большая твор-

¹ О положении в биологической науке. Стенографический отчет сессии Всесоюзной Академии сельскохозяйственных наук имени В.И.Ленина. 31 июля — 7 августа 1948 г. М., 1948. С. 40.

ческая удача писателя. Всю жизнь Рядно играет роль народного академика. Но имя свое Касьян Демьянович меняет на Кассиан Дамианович: «Хоть я и народный, а имена у меня византийские, императорские». При этом он беспощаден и циничен. Не с помощью научных аргументов и доказательств отстаивает свою точку зрения в науке, а насаждает ее, используя репрессивные механизмы власти (приказ министра Кафтанова, наветы, аресты). Громя вейсманистов-морганистов, живет фактически их научным багажом, имя в науке приобретает за счет чужих достижений.

Образ Кассиана Дамиановича Рядно создается в основном с помощью средств внешней, портретной выразительности. У академика хриплый, носовой тенор, из-за которого один из недругов применял к нему слова классика: «Хрипун, удушенный, фагот». Бросаются в глаза его «крупные, вылезавшие вперед желтоватые зубы», «он время от времени натягивает на них непослушную верхнюю губу». Отхлебывая чай и пробуя на вкус большую таблетку, он стучит при этом золотыми мостами, «как будто конь шевелит во рту стальной мундштук». Основное средство индивидуализации характера академика — речь: грубая, неправильная, но образная, не лишенная национального колорита.

Как человек сложный задуман и представлен в романе академик Светозар Алексеевич Посошков. В тридцатых годах он один из самых известных менделистов, но сейчас не забывает покаяться с трибуны и хорошо преподает студентам мичуринскую науку. Но что у него в глубине души, не знает никто. А пытливая мысль и человеческая совесть продолжают в нем жить. Он упорно ищет путь к очищению и находит его, доложив в Швеции на конгрессе биологов об открытии Стригалева, а после возвращения на Родину предстает перед судилищем своих соотечественников. Он заканчивает жизнь самоубийством. Наиболее полно личность академика проясняет его предсмертное письмо к братьям по науке, направленное против «корифея» Рядно:

«...Знайτε, Отечество никогда не забудет, что это вы, несколько моих коллег, навязали это страшилище и что на вас лежит ответственность за судьбу многих открытий в науке и за жизнь их авторов. Молодцы! Вы же видели, что поддержанная вами галиматья нуждается в постоянной защите со стороны властей, в ссылках на одобрение Сталина! Неужели вы не видите, что у нее нет собственных подпорок!... Что с вами случилось? Да, да, знаю: то же, что и со мной... Но я-то все же свернул под конец на человеческую дорогу, могу перед вами похвастаться... Я сделал дело. За него мне еще скажут спасибо».

В этом письме раскрыты многие черты индивидуального облика академика Посошкова: бесстрашие естествоиспытателя перед смер-

тью, сильный характер, самоирония. Но, к сожалению, на нем лежит печать общего недостатка романа, отсутствия чувства меры, использования неумеренно длинных мыслительных пассажей, в которых тонут порою интересные художественные находки автора.

Роман «Белые одежды», имеющий серьезную документальную основу, ценен прежде всего как правдивое свидетельство репрессивного управления наукой со стороны Сталина и его приспешников типа академика Рядно (прототип — академик Т.Д. Лысенко), его правой руки Саула Брузжака (прототип — академик И.Ш. Презент), итогом которого явилось самоубийство академика Посошкова, арест и смерть талантливого экспериментатора Ивана Ильича Стригалева, создавшего уникальный сорт картофеля, «мнимый» уход из большой науки ученика Рядно Федора Дежкина, которому удалось спасти картофельный сорт Стригалева, скрываясь на отдаленной биологической станции.

И все это происходило уже после войны: действие романа начинается в сентябре 1948 года, через месяц после печально известной августовской сессии ВАСХНИЛ, которая превратила биологов в «идейных» врагов, поставив их в острую ситуацию выбора и разделив на два непримиримых лагеря. Пафос романа — в противостоянии лучших ученых культу личности, в отстаивании права на независимое научное исследование.

Вслед за «Белыми одеждами» В. Дудинцева в печати появился роман **Анатолия Наумовича Рыбакова (1911—1998)**, «Дети Арбата» (1987), составляющий часть трилогии: «Тридцать пятый и другие годы. Книга первая» (1989), «Страх. Книга вторая» (1990) и «Прах и пепел» (1994).

Лучшая в трилогии — первая книга «Дети Арбата», в которой действие развивается с осени (август-сентябрь) 1933 года до декабря 1934 г., времени убийства Кирова, то есть чуть больше года. Хотя короткое, на четыре страницы послесловие на миг расширяет временные рамки и переносит двух героев Сашу Панкратова и Максима Костина в военные годы. Здесь описана встреча, состоявшаяся 20 июня 1944 г., командира гвардейского стрелкового корпуса, генерала Максима Ивановича Костина и присланного в его распоряжение начальника автослужбы гвардии майора Панкратова Александра Павловича. Послесловие придает роману некую сюжетную законченность и позволяет рассматривать его как книгу, на определенном временном этапе завершенную.

«Дети Арбата» — произведение о сверстниках писателя, о его «малой родине» Арбате, об арбатских девчонках и мальчишках, только что закончивших и заканчивающих вузы. Это история семерых мо-

лодых людей пореволюционной, предвоенной эпохи: четырех юношей и трех девушек. Но крупным планом даны лишь трое (Саша, Шарок, Варя), второй план едва намечен (Лена Будягина, Нина Иванова, Максим Костин, Вадим Марасевич).

Замысел показать Арбат и арбатскую молодежь на первый взгляд привлекательный, но он ставит писателя в такое положение, когда приходится изображать студентов разных вузов вне их учебного коллектива, по преимуществу в сфере досуга, когда они посещают рестораны, Деловой клуб, арбатский подвальныйчик или встречаются своей компанией по праздникам. Но застолье есть застолье. Хотя и вспыхивают здесь разговоры о пришедшем к власти Гитлере, возможности войны, о Тельмане, о процессе Димитрова, об этом говорится вскользь и не всегда, естественно подробнее речь пойдет о том, как компания одета, как здесь шутят, кто кого любит, что едят. Ситуации, одним словом, однообразные и маловыигрышные для показа характеров социально-активных, каким задуман Саша Панкратов.

Не случайно более выпукло обрисованным оказался в романе антипод Саши Юрий Шарок, сын портного, последний до сих пор не может простить Советской власти национализацию его модной мастерской. Это же чувство с молоком матери усвоил и младший Шарок. «Он не знал, в чем именно ущемила его революция, но с детства рос в сознании, что ущемила ...язвительное слово товарищи, ставшее необходимым в их семье для обозначения новых хозяев жизни, он перенесил на школьных комсомольцев...» Шарок — индивидуалист, сосредоточенный на своей карьере и быте, поэтому и ситуации, избранные писателем, ему под стать.

«...Конечно, среди нас были и Юрии Шароки, были и такие, как Вика Марасевич, — кто спорит? И все-таки «погоду делали» совсем иные ребята. Ведь Саша в романе не один: вспомните Лену Будягину, Варю Иванову, Руночкина, Максима Костина... Таких ребят было много... Наше поколение формировали 20-е годы, и все мои лучшие герои — это дети революции в самом высоком значении этого слова»,¹ — говорил писатель.

Саша Панкратов — герой, биографически близкий автору (учеба в Инженерно-транспортном институте, арест, ссылка в Сибирь...); для писателя — он человек убежденный, выразитель идей, сущностных взглядов его поколения. Но он более декларирован, нежели изображен. К его духовному миру автор прикасается мало, самоанализ у главного героя почти отсутствует, хотя его любовные истории подроб-

¹ Рыбаков А. Достичь своей цели//Студенческий меридиан. 1988. № 2. С. 32.

но описаны, но ничего не дают для раскрытия души. Концепция героя заявлена, но его индивидуально-неповторимый характер не найден. Саша порою напоминает своих литературных предшественников, к примеру, Сергея Вохминцева из романа Ю. Бондарева «Тишина» (1962).

В романе А. Рыбакова существуют сами по себе два мира — мир арбатской молодежи и мир Сталина с его окружением, и лишь характеры отца Лены Будягиной, заместителя наркома Ивана Григорьевича Будягина и руководителя гигантской стройки на Востоке, дяди Саши Панкратова Марка Александровича Рязанова, по сути повторяющего образ Александра Онисимова из «Нового назначения» А. Бека, призваны хотя бы отчасти эти миры сблизить.

Наибольшей удачей в романе многие историки и критики считали образ Сталина и справедливо выражали несогласие с предложенными Рыбаковым концепциями Орджоникидзе и Кирова, последний без достаточных оснований представлен как потенциальный борец со сталинизмом, понимающий все его пороки.

Действительно, Сталин в романе изображен по-новому, как «внутренний человек». Он лишь вскользь показан в действии, в общении с людьми (встречи с Рязановым, Будягиным, Кировым, зубным врачом и т.д.); главная точка притяжения для писателя — это его мысль, самоанализ, раздумья, касающиеся многих сторон жизни, мотивы поведения; отсюда ощущение целостности образа. Впервые писатель через мысль «вождя» попытался понять мотивы его поступков, в частности истоки его жестокого отношения к окружающим. «Истинный вождь приходит САМ, своей властью он обязан только САМОМУ СЕБЕ. Иначе он не вождь, а ставленник...» «Для того, чтобы возвыситься до вождя, монарх должен уничтожить окружение, привыкшее видеть в нем марионетку».

За пятнадцать лет, прошедшие после публикации романа Рыбакова, исследование Сталина как лица исторического и эпохи культа личности в целом шло сразу в нескольких направлениях: по крупицам собирался его портрет в мемуарах людей, знавших его лично, и среди них мемуарные записки К. Симонова «Глазами человека моего поколения. Размышления о И.В. Сталине», опубликованные критиком Л. Лазаревым спустя год после выхода романа Рыбакова; пробовала свои силы на этом пути драматургия («Дальше... дальше... дальше!» М. Шатрова); написал историческое исследование «Сталин» драматург Э. Радзинский и на его основе сделал телепередачу «Загадка Сталина»; бывший директор института военной истории Д. Волкогонов создал книгу «Триумф и трагедия»; сталинское время находит свое отражение в «деревенской», военной и городской прозе.

С высоты нового исторического этапа, когда общество из всевозможных публикаций и телепередач знает о Сталине и его времени достаточно много, роман Рыбакова воспринимается уже не как явление уникальное, а как произведение, занявшее определенное место в литературном процессе конца века, так как «Дети Арбата» были изданы при жизни писателя. По словам А. Рыбакова, роман в 2-х частях был завершен в 1978 г. и анонсирован в журнале «Октябрь», но публикация состоялась лишь через 20 лет. С достаточной долей уверенности можно предположить, что в конце 80-х годов, в процессе подготовки давней рукописи к печати, писатель все же ее корректировал, этого требовало новое время.

Подобно «Детям Арбата» вторая книга романа «Мужики и бабы» **Бориса Андреевича Можаяева (1923—1996)**, опубликованная в журнале «Дон» (№№ 1—3) в 1987 г., является фактом литературного процесса начала и конца 80-х годов. По свидетельству писателя (Земля ждет хозяина. Книжное обозрение. 1987. № 47), последнюю точку в романе он поставил в марте 1980 г., предложив его последовательно трем журналам: «Дружбе народов», «Нашему современнику» и «Новому миру», более того, два последних получили разрешение Главлита на публикацию, но роман не был напечатан. Можно предположить, что у главных редакторов «Нашего современника» и «Нового мира», популярность которых в 70—80-е годы определялась высоким уровнем прозы, были серьезные претензии к художественному качеству второй книги. Вероятнее всего, Б. Можаяев с рукописью романа работал и в конце 80-х, в процессе переноса из журнала в журнал, и возможно получал какие-то рекомендации от редколлегий не в смысле цензурном, а скорее стилистическом; каноническим же считается последний авторский экземпляр.

Борис Можаяев именует свой роман хроникой: «Я писал роман-хронику, строго ограниченную определенным временем, а не эпопею о становлении колхоза или судьбе главного героя»¹. Но в первой книге² — это хроника обыденной жизни, во второй — социальных катаклизмов. Эти книги различаются стилистически, по темпам повествования, напряженности действия.

Можаяев изображает коллективизацию под иным углом зрения, нежели его предшественники. Его интересует не весь комплекс проблем, связанный с нею, а в первую очередь перегибы, допущенные

¹ Можаяев Б. Мужики и бабы. М., 1988. С. 433.

² Первая книга романа «Мужики и бабы» издана в 1976 г., — о деревне периода зпа, времени ее благополучного, спокойного развития, по мнению писателя.

при ее осуществлении. Этой цели подчинена вся система характеров. Крупным планом даются местные, районные и окружные руководители, ура-рыцари, стремящиеся во что бы то ни стало в считанные дни провести сплошную коллективизацию (Возвышаев, Ашихмин, Сенечка Зенин...). Их незаконные действия приводят к бунту, сопротивлению крестьянства, к тому, что дело создания колхозов в Московской области зимой 1930 г. было фактически сорвано.

Изображение самих перегибов в раскулачивании, организации колхозов сопровождается теоретическим осмыслением. С этой целью шире, чем в других романах о коллективизации, представлена думающая сельская интеллигенция (Успенский, Обухова, Озимов). Их спорам и размышлениям отведены многие страницы романа, к сожалению, в ущерб полноте раскрытия их характеров. Герои превращены в своеобразные рупоры идей.

В соответствии с замыслом избрано и время действия: с конца 1929 г. по февраль 1930 г., то есть с момента раскулачивания, которое фактически началось 27 декабря 1929 г. (выступление Сталина на конференции марксистов-аграрников), до появления в «Правде» 2 марта 1930 г. его же статьи «Головокружение от успехов», вызвавшей массовый выход крестьян из колхозов. Действие в романе происходит в одном из районов Московской области, в которой, по мнению историков, левацкая практика привела к самым серьезным осложнениям, что подтверждается данными Колхозсоюза и Колхозцентра: к 1 марта 1930 года (до выхода статьи Сталина) в Московской области в колхозы вступило 72,8% крестьянских хозяйств, а 1 июня, после весеннего сева осталось в колхозах всего 7,2% хозяйств. Бывший секретарь Московского комитета партии К.Я. Бауман, допустивший грубые ошибки в проведении коллективизации в Московской области, оправдывал их исторической закономерностью «приливов» и «отливов» каждой революции. Придуманная псевдотеория о якобы объективной неизбежности «приливов» и «отливов» в революции не спасла виновных от суда потомков. Так что Возвышаевы, Ашихмины, Зенины вполне реально существовали, как и показательный суд над ними.

Более того, события, описанные во второй книге романа «Мужики и бабы» имели место на родине писателя: «В тех местах, где происходили волнения, эти показательные процессы проводились открыто (в том числе и у нас, в Пителине). Они освещались публично. «Великий кормчий» был достаточно сметлив, чтобы свалить всю вину на головы мелких сошек. Впрочем, впоследствии этих осужденных почти всех реабилитировали. «Нельзя сажать своих!» — так сказал това-

рищ Сталин»¹. Главным виновником случившегося в Подмосковье писатель считает Сталина.

В одном из своих публицистических выступлений Б. Можаяев описывает само событие, которое легло в основу второй книги, и то, в чем он видит главный пафос романа: «В нашем Пителинском районе (тогда входившем в Московскую область) в феврале 1930 г. вспыхнуло восстание, которое, было подавлено. Функционеры окрестили его «вторым кулацким восстанием»... В 1941 г., до войны, я работал учителем в селе Гридине, в самом центре бывшего восстания (от восьмисот дворов в этом селе осталось теперь несколько десятков). Конечно же, я опрашивал многих жителей, рылся в архивах, старался как можно точнее воспроизвести то время... Естественно, я исследовал события тех лет во многих регионах страны и стремился как можно точнее, объемнее изобразить их, сказать о том, как докатились до точки и как все это отразилось на теперешней жизни. Вот причины, побудившие меня написать роман. Смею думать, что он и о смысле жизни, о поисках истины, в какой-то мере традиционный роман в русской литературе»².

Рассказ писателя о том, как Тихановские коллективизаторы по указанию свыше попытались за три дня организовать колхозы в селах района, вполне достоверен, как и крестьянский бунт и его результаты. Но представления Б. Можаяева о социальной картине деревни 1930 года нуждаются в аргументации. Оспаривал их по телевидению историк В. Данилов, автор известных работ о коллективизации. «Через десять лет после революции, когда каждый крестьянин получил землю на равных основаниях (по числу едоков или работников в семье), из 24 млн. крестьянских хозяйств больше 7 млн. не имели рабочего скота и примерно столько же — пахотного инвентаря, не меньше 4,5 млн. были бескоровными. На другом полюсе деревни сохранилась и в условиях нэпа — вновь стала расти группа кулацких хозяйств (около 1 млн.)»³.

Б. Можаяев, напротив, в своем романе и выступлениях утверждал, что вся деревня периода нэпа была однородной, зажиточной, бедняков были единицы: «...Не знаю, из каких краев В. Данилов. У нас же в Пителине, в районном центре, не токмо что середняки — бедняки не

¹ Можаяев Б. Ориентир — только правда//Литературная газета. 1988. 2 ноября. С. 5.

² Там же.

³ Вылцан М.А., Данилов В.П. и др. Коллективизация сельского хозяйства в СССР: пути, формы, достижения. Краткий очерк истории. М., 1982. С. 72.

были нищими. Все работали... У кого не было лошади, били кирпич, черепицу, обжигали известь, дома строили, сапожничали, валенки валяли, шили, пуховые платки вязали (оренбургские!), занимались отхожим промыслом. И вообще — безлошадников было мало. А на все Пителино — двое нищих: Захар-простой (то есть дурачок) да баба Васютка — убогая. Но и они не голодали...»¹

Это рассуждение писателя свидетельствует о логической некорректности его наблюдений над жизнью. Нельзя делать обобщения относительно крестьянства, изучая сельский районный центр, который уже тогда по своей сути был не столько сельскохозяйственным, сколько административно-ремесленным. Б. Можяев хорошо чувствует и понимает действительные беды, обрушившиеся на зажиточного крестьянина, но проблемы бедняка для него практически не существуют. Можяевскую концепцию беднячества в тексте романа выражает секретарь Пантюхинской партиячейки Зиновий Кадыков: «...Советская власть землю разделила по мужикам или нет? ...С этой самой поры бедняками остались у нас либо калеки да убогие, либо те пустобрехи, которые хотели бы эту землю ложками хлебать, словно дармовую кашу, да пузо на печке греть, а не работать на этой земле до седьмого пота...»

В романе бедняки крупным планом не представлены, а в эпизодических ролях выглядят весьма непривлекательно. Вот Якуша Ротастенький, который ненавидит Скобликовых за то, что в стародавние годы ходил к ним в поле, на поденщину, хотя и работал из рук вон плохо. Он участвует в снятии церковных колоколов, на которое не согласился никто из местных, и потому специально привезли арестантов. Ротастенький — фигура крайне несимпатичная, как и Фешка Сапогова, разбитная бабенка, по прозвищу «сорока», пустобрех Биняк, глуповатая Тараканиха и другие. Концепция беднячества, представленная в романе Б. Можяева, не подтверждается работами историков².

Современный роман о коллективизации существенно расширил типологию характеров среднего крестьянства: Даниил Пачин и Павел Рогов («Кануны» В. Белова), Аркадий Оглоблин («Касьян Остудный» И. Акулова); отличается предприимчивостью, деловой сметкой и можяевский Андрей Иванович Бородин, претендующий на роль главного героя. Не в приобретательстве видит смысл жизни Бородин. Сколько ни уговаривает его жена коров развести, сепаратор купить,

¹ Можяев Б. Ориентир — только правда. С. 5.

² См. в связи с этим раздел о писателе И. Акулове.

чтобы разбогатеть, он и слушать не хочет. Любит природу, луга, лошадей. Рыжая, подтянутая как струна кобылка Веселка — его отрада. Свести ее на общий стан, и корову, и прочую живность он просто не может и твердо решает в колхоз не идти.

«Не беда, что колхозы создают; беда, что делают их не по-людски, — усе скопом валят: инвентарь, семена, скотину на общие дворы сгоняют, всю, вплоть до курей», — говорит он. Член сельсовета, он отказывается участвовать в раскулачивании, видя, как нарушаются при этом устои крестьянской жизни: «Если вы сами судите, не спрося мира, то сами и приводите в исполнение свои постановления. Я вам не исполнитель... Кто кулак, а кто дурак — определяет сход, а не группа бедноты». Ашихмин берет Бородина под стражу.

В настоящее время, когда существовавшая в исторической науке концепция коллективизации опровергнута, а новая находится в стадии формирования, наиболее плодотворным при изучении романов о нэпе и коллективизации может оказаться принцип их сопоставления, ибо каждый писатель вносит свой вклад в исследование сложнейшей проблемы, и к опыту каждого необходимо относиться с должным вниманием, поскольку в нем есть драгоценные крупницы истины. Не поэтому ли и о романе «Мужики и бабы» нет до сих пор ни серьезных критических статей, ни основательных литературоведческих исследований. Слишком сложен сам жизненный материал, который взят за основу в романе писателя, анализ которого требует глубокого знания истории советского крестьянства и ее осмысления в литературе.

Романы И. Акулова («Касьян Остудный»), Б. Можая («Мужики и бабы»), роман В. Белова в трех книгах («Кануны. Хроника конца 20-х годов»; «Год великого перелома. Хроника девяти месяцев»; «Час шестой. Хроника 1932 года») убеждают нас в сложности и неоднозначности подходов писателей 80—90-х годов к драматическому периоду истории советского крестьянства, но вместе с тем, и в возможности его художественного освоения, разумеется, с учетом «Поднятой целины» М. Шолохова.

Осмысляя проблему коллективизации, И. Акулов, В. Белов, Б. Можая по-разному относятся к шолоховской традиции. И. Акулов ее развивает: в частности, эпизодический герой в романе Шолохова Тит Бородин — «кулак», возвращенный из бедняков уже при Советской власти и ею же погубленный (фигура самая драматичная в деревне того времени), в романе Акулова выдвигается на передний план и всесторонне высвечивается. Б. Можая и близкий к нему по взглядам В. Белов с Шолоховым вступают в спор. В цитированном выше публицистическом выступлении (Литературная газета. 1988. 2 ноября) Б. Можая, к примеру, поучает Шолохова: «Однако я убежден, что ни

при каких обстоятельствах художник не должен идти на поводу той или иной установки «свыше». Ведь в те же самые годы Платонов написал «Впрок» и «Котлован». В них оценка событий совершенно иная, чем у Шолохова». Б. Можаяев уверен, что именно он владеет истиной¹.

Не только Можаяев (действие его романа происходит в Московской области в январе — феврале 1930 г.), но и Шолохов не погрешил против правды, описывая в «Поднятой целине» события на Дону с января по осень 1930 г. В Северо-Кавказском округе, куда входил Донской округ — место действия романа Шолохова — в колхозы вступили 85% хозяйств, а на 1 июня, опять-таки после публикации статьи Сталина, остался 61% (см. иные цифры по Московской области, приведенные выше).

Думается, что «Поднятая целина» и «Мужики и бабы» — это стороны одной правды о коллективизации — сложнейшем явлении крестьянской истории. И каждый из пишущих в зависимости от избранного места действия и творческих задач избирает свой ракурс изображения². Вот почему А. Платонов не исключает М. Шолохова, а Шолохов не исключает Б. Можаяева. К тому же важным фактором при оценке произведений о коллективизации является уровень художественности: никто из деревенских прозаиков 80—90-х не может сравниться с Шолоховым по силе образительности, умению воссоздать характеры, выхваченные из жизни.

Проблему насилия, репрессий по отношению к середняку Шолохов изобразил в романе «Тихий Дон» первым, гораздо раньше и жестче, чем другие писатели, причем раскрыл ее на примере самых трагических обстоятельств из жизни донского казачества — Вёшенского восстания, т.е. бунта. Исторические события 1930 г. на Дону интересны писателю с другой стороны.

Для Шолохова, непосредственного участника и строителя новой жизни на селе, таким же важным, как и осуждение репрессий в отношении к крестьянству (казачеству), является вопрос о дальнейшем развитии советской деревни, исследование внутренних возможностей коллективной системы хозяйствования на земле. В отличие от Мо-

¹ В выработке собственного взгляда на проблему помогут публикации: *Левецкая Л.Г.* На родине «Тихого Дона»// Огонек. 1987. № 17 и *Луговой П.* С кровью и потом...//Дон.1988. №№ 6—8.

² См. об этом подробнее: *Герасименко А.П.* «Поднятая целина» М.А. Шолохова в контексте современного романа о коллективизации//Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1989. № 2; *Герасименко А.П.* Русский советский роман 60—80-х годов (некоторые аспекты концепции человека). М., 1989.

жаева, Шолохов, очевидец и свидетель нэпа, не идеализирует его, а ищет иных путей.

Примечательно, что в прозе о коллективизации появляются новые имена. Роман «Перелом» (журнал «Север». 1986. №№ 10—12, книжный вариант в 1989 г.)¹ — первая публикация **Николая Скромного** (род. в 1948 г., живет в Мурманске). Этот писатель в свое время был замечен критикой, но книги его не стали предметом серьезного обсуждения. А. Ланшиков отмечал тогда: «Не перестаю удивляться, что те критики, которых волнует тема коллективизации, до сих пор не откликнулись на роман Н.Скромного «Перелом»... Я думаю, что этот роман — уникальное явление в нашей литературе, о коллективизации так еще никто не писал. Он не вышибает слезу, не ударяется в документалистику и в то же время говорит убедительно и мужественно. На мой взгляд, это удивительный роман — но в ответ... полное молчание критики» (Критика-87: мнения и сомнения. Литературная газета. 1988. 27 января).

Главный герой романа — сорокалетний Максим Иванович Похмельный — особоуполномоченный, начальник эшелона, в котором везут раскулаченных к месту высылки в Казахстан. Из текста романа становится ясным, что подобные особоуполномоченные утверждались на парткомиссии и обязаны были помимо сопровождения эшелона по месту назначения оказывать помощь милиции и сельскому активу в выселении кулаков и доставке их к железнодорожным станциям. Кроме этого, роман сообщает нам массу таких реалий, о которых мы никогда не узнаем из печатных источников; чувствуется, что за всеми этими фактами стоит память конкретных людей, участников событий. И очень важно, что литература по крупницам собирает драгоценные свидетельства о прошлом и делает их достоянием искусства.

Похмельному досталась нелегкая судьба — организовать высылку раскулаченных в родном селе Лебяжьем, откуда он, круглый сирота, в юности ушел с Красным отрядом. После голода 1921 г., в период нэпа, он пережил горькое разочарование в итогах революции, жизнь потеряла для него былой смысл. И только случайная встреча с Карновичем, секретарем окружкома, в прошлом комиссаром его полка вернула его к жизни. С первого дня раскулачивания он вновь оказался на грани срыва: ему казалось, что он с корнем вырывает все родное, что связывало его с детством, образом матери, деревней.

¹ Здесь рассмотрена лишь первая книга романа «Перелом», которая имела продолжение: кн. II (Север. 1989. №№ 5, 6, 7), кн. III (Север. 1993. №№ 7, 9), кн. IV (Север. 1998. №№ 4, 5).

Герой, в характере которого комплекс вины за содеянное при раскулачивании становится доминантой, появляется в нашей литературе впервые. Вернее, два героя — Похмельный и секретарь райкома Иван Денисович Гнездилов, который принимает высланных в Казахстане, организует их расселение. Оказывается, в реальной жизни существовали не только возвышаевы и ашихмины («Мужики и бабы»), сопроновы («Кануны»), но и другого типа организаторы неправого дела. И шолоховский Разметнов, который однажды пожалел кулацких детей, не так уж и одинок.

Деревня Гуляевка, куда прибыли раскулаченные, возникла в 1906 г., когда после Столыпинской реформы в казахские степи потянулись тысячи голодных переселенцев из России и Украины. Вслед за эшелонами Похмельного прибыли в Гуляевку еще две партии высланных — поляки и чеченцы. «Похмельный мысленно чертыхался: «Насобиралось! И хохлы, и русские, и казахи, и поляки. Теперь из Чечни идут... Черт! Не село, а прямо библейский ковчег, — каждой твари по паре». Высланные составили в Гуляевке 30% населения. Больше всего Похмельный поражался той великой помощи, которую село оказывало всем высланным, а его партии — особенно. И не Похмельному сочувствуют гуляевцы, а скорее переселенцам, как эта деревенская старуха: «А вы, мабудь, опять за людьми поедете? Вот работа у вас! Гуляй по свету, разводи горемычных. Ни пахать тебе, ни сеять. Должность ваши прямо-таки собачьи — гонять людей по свету». Отметим при этом, что у автора без опыта есть чувство языка, ему удаются диалоги, их индивидуальная характерность, чего не скажешь о несобственно-прямой речи.

Гнездилов уговаривает Похмельного возглавить колхоз, где размещены его высланные: «Враги. Но все ли? Скажи мне, как на духу: есть ли среди твоих несправедливо высланные? Есть? То-то! Болит? Болит, еще как болит! Тебя не дорога вымучила, а совесть твоя, это она тебя корезжит... А я даю тебе не только должность, я даю тебе возможность заглядеть и свою вину... Мы напоролы — нам и править». Понятно, что подобный настрой Гнездилова не разделяет высокое начальство. Похмельный становится председателем в Гуляевке, но у него появляется еще одна цель: «Доказать гадам, что партийцы за свои ошибки отвечают. Я виноват, я остался».

Автор не упрощает остроты человеческих отношений того времени. В ответ на заботы Лебяженцы брезгливо обходят Похмельного, обращаясь за помощью к бригадирам, более того, устраивают ему самосуд, пригласив тайно в ночное время на судилище. Сцена суда в романе является апогеем, к ней стягивается все действие, в ней обнажается «кулацкий» вопрос во всей его сложности.

Как видим, и о кулацкой ссылке опять-таки свое первое слово сказала литература, опираясь на человеческую память. В 90-е годы активно занялись ею ученые¹.

Они доказали историческую достоверность Гнездилова и Похмельного, их типичность: именно им и своему трудолюбию обязана «кулацкая» ссылка спасением 2/3 своего состава, именно такие люди, соприкасавшиеся со ссылными непосредственно, настаивали, инициировали снизу срочную необходимость, уже в 1931 г., в последующих постановлениях Совнаркома, которые давали возможность спецпереселенцам работать, растить и учить своих детей. Так что знаковыми фигурами года великого перелома оказываются не только Возвышаевы, Сопроновы, Давыдовы, Нагульновы, но и Похмельные, Гнездиловы. Без них картина 30-х годов будет неполной.

В русской литературе последнего пятнадцатилетия XX в. наблюдается ярко выраженная тенденция к пересмотру и расширению наших представлений о коллективизации.

Другим объектом резких споров в литературе 90-х годов стала Великая Отечественная война и ее полководцы. Наиболее достойными с художественной точки зрения в этом ряду оказываются романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» (см. монографическую главу) и представителя третьей волны русской эмиграции Г. Владимова «Генерал и его армия», написанные в добротной реалистической манере.

В отличие от В. Астафьева Г. Владимов из поколения невоювавших писателей: в 1941, в год начала Великой Отечественной, ему было всего десять лет. Из «военного» опыта у него за плечами только суворовское училище; и вполне естественно, что его фронтовая проза должна быть иной, что понимает и сам писатель: «Окопного опыта я почти не касаюсь, есть вещи, которые надо самому испытать. А вот то, что происходит в ходе подготовки какой-то операции, — это интересно, часто бывает детективно, и это, во всяком случае, поддается изображению»².

Владимов Георгий Николаевич (1931—2003) — писатель-эмигрант, уехал в ФРГ в 1983 г. С 1984 по 1986 г. редактировал журнал «Грани», который, как и издательство «Посев», — органы энтэзовские. Цену зарубежному Народно-Трудовому Союзу (НТС) российских солидаристов писатель всегда знал. «Я знал, что за «Посе-

¹ *Шашков В.Я.* Раскулачивание в СССР и судьбы спецпереселенцев (1930—1945 гг.). Диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук. М., 1995. (Защищена в МГУ им. М.В. Ломоносова. 22. II. 1995 г.)

² *Владимов Георгий.* Я бы хотел сейчас быть рядом с соотечественниками//Лит. газета. 1990. 6 июня. С. 5.

вом» стоит партия, и неприятная, — НТС, но я не знал, что она уж так накладывает лапу на процесс книго- и журналоиздания. А оказалось, что там застой еще похуже брежневского. Со своим культом личности, что можно печатать, что нельзя, что нужно для России, что не нужно. Представления их — старые примитивные стереотипы, и переубедить этих замшелых старичков невозможно. Так возник у меня с ними конфликт, пришлось оставить журнал, который я хотел делать, чтобы объединить силы третьей волны, чтобы не дать пропасть талантливым людям»¹. В 1994 г. он назвал НТС более определенно — «организацией, уже давно не политической, а иждивенческой, состоявшей на содержании у разведки «Абвер» и Восточного министерства А. Розенберга».

Отличительная черта писателя — многолетняя приверженность реализму: «Я, может быть, застарелый реалист и моралист, но мне важно нравственное содержание вещи. Я знаю, что эта позиция многими осуждается; на Западе и здесь сейчас модно говорить, что художник никому ничего не должен, а должен выражать только самого себя, идти туда, куда его влечет собственный гений, и так далее. Но я стою все-таки на той точке зрения, что литература есть одна из форм служения обществу, и ты обязан за свои слова, за все, тобой написанное, отвечать»².

Юрист по образованию (закончил юридический факультет Ленинградского университета в 1953 г.), он начинал свой трудовой путь как журналист, работал в сельской газете, редактором отдела прозы в журнале «Новый мир», спецкорреспондентом «Литературной газеты»; с 1954 года — как критик, с 1960 — как прозаик.

Известность принесла писателю повесть «Большая руда» (1961), которая явилась результатом постижения реальной жизни. Он поехал на Курскую магнитную аномалию как корреспондент «Нового мира» написать очерк. Здесь он помногу ездил с шоферами по дорогам карьеров, жил у них в общежитии — и написал повесть.

В другой раз, в случае с романом «Три минуты молчания» (1969), в Мурманском порту зимой он нанялся на рыбацкий сейнер рядовым палубным матросом на рейс месяца на полтора. «Работа чудовищно трудная, конечно, — вспоминает писатель. — Работа грузчика, да еще когда палуба из-под ног уходит. Но я был лыжником, велосипедистом, штангистом, физически вполне подготовлен. Но все это проис-

¹ *Владимов Георгий*. Я бы хотел сейчас быть рядом с соотечественниками. С. 5.

² Там же.

ходит при качке. Валит с ног. Спать трудно — на койке перекатывает с боку на бок. И влажность — подушка, простыня влажные, мельчайшая пыль водяная, морской воздух. Штормы были. Помню, шторм продолжался 19 дней. А через месяц я уже обвыкся. Потом до того разохотился, что даже хотел в следующий рейс идти. Но тут вышла моя книжка. Даже капитан не знал, кто я и что я. Я прислал ее ему, он удивился: «Этот матрос даже газет не читал, лежал и только записывал в блокнотик. А оказывается — книжку писал». В 60-е годы Владимов начинает работу над повестью «Верный Руслан», которая была опубликована впервые за рубежом в 1975 г.

Изучая реальную жизнь, писатель понимал, что «реалии — лишь первый слой познания, еще не самый ценный», что гораздо более важно в литературе другое — человеческие отношения, на которых все и строится; но они столь многообразны и сложны, что писателю постигать их приходится всю жизнь¹.

Среди литераторов третьей волны эмиграции — единицы талантливых прозаиков. Владимов — один из них. Роман «Генерал и его армия», по праву удостоенный Букеровской премии в 1995 г., высшее достижение писателя на сегодняшний день, своеобразный итог его многолетней творческой деятельности.

Владимов начал писать роман «Генерал и его армия» в России. Тогда кто-то распустил слух, что он пишет роман о Власове (реально ему посвящены в романе несколько эпизодов) и рукопись в целях безопасности пришлось прятать. Хотя, и это отражено в названии, роман о командарме, но другом, «который захватил плацдарм на правом берегу Днепра. Прототип реален, но в романе лишь его контуры ...в конце концов эта фигура у меня вымышленная. Ну, скажем, под Москвой этот человек не воевал, мой генерал — воюет», — свидетельствует автор.

Позднее, отвечая в печати на резкую критику известного военного писателя В. Богомолова, Г. Владимов назвал прототипов, а также исторические источники, на которые он опирался: «...многое из того, что стало Богомолову «доступным в последние годы», я давно для себя «рассекретил» — при встречах с маршалом К.А. Мерецковым, с генералом М.Ф. Лукиным (который был в плену вместе с Власовым), с генералом-танкистом В.М. Бадановым (который общался с майором Гудерианом в пору его свободных поездок по нашим заводам и полиго-

¹ См.: Диалог о прозе. Георгий Владимов — Феликс Кузнецов//Литературная газета. 1976. 18 февраля.

нам), с генералом П.Г. Григоренко (в романе упомянутым в связи с приказом Жукова о расстреле 17 командиров на Халхин-Голе, позднее им же награжденных); да, наконец, и сам я в некотором роде участвовал в создании этих источников, сделав «литературную запись» воспоминаний генерала П.В. Севастьянова для известной серии «Военные мемуары» Воениздата; а был мой соавтор членом Военного Совета в 40-й армии К.С. Москаленко — и порассказал мне о художествах «командарма наступления», сперва без пользы растратившего свою армию на Букринском плацдарме, а затем переметнувшегося на плацдарм Лютежский, чтобы отнять 38-ю армию у Н.Е. Чибисова — на том основании (которое они придумали с Хрущевым), что столицу Украины должен освобождать командарм-украинец». Этот военный эпизод, в котором речь идет о форсировании Днепра и захвате вначале первого неудачного с точки зрения военной Букринского плацдарма, где под командованием К.С. Москаленко (в романе Сибезский плацдарм — под командованием Д.Т. Терещенко) и второго Лютежского (в романе Мырятинский — захвачен командующим 38-й армии Кобрисовым Ф.И.).

Итак, прототип главного героя романа генерала Ф.И. Кобрисова — Чибисов Н.Е., командующий 38-й армией (есть совпадения в портрете, примерно — в датах жизни, в ситуации с взятием второго плацдарма, с которого началось освобождение Предславля-Киева).

В романе в одних случаях действуют реальные исторические лица Жуков, Хрущев, Ватутин, а в других случаях Чарновский, Терещенко, Кобрисов, Дробнис, вместо реальных Черняховского, Москаленко, Чибисова, Мехлиса; Тула называется Тулой, а Киев — Предславлем. По словам писателя такая подмена позволяет ему «спрятаться за псевдонимом» «от унылого буквоедства историков».

Роман «Генерал и его армия» подвергся резкой критике в печати и обществе. Причина этого — избранный ракурс изображения, который наиболее интересен писателю-диссиденту — исследования всех возможных вариантов инакомыслия, несогласия с господствующими взглядами на военные события, а также нетипового, отклоняющегося поведения (предательства) в годы Великой Отечественной войны. Проблема эта глубоко личная для писателя, ему в первую очередь для самого себя важно понять истоки и исторический смысл диссидентства.

Взглядом с точки зрения диссидентства продиктован в романе и отбор сюжетных (исторических) ситуаций, и выбор героев. Здесь и репрессированный генерал Кобрисов, и перешедший на сторону фашистов генерал Власов, и сюжетные ситуации, в которых в соприкосно-

вение с советской армией вступают подразделения из людей, перешедших на сторону врага. Писателю важно понять мотивы поведения этих людей. Естественен для писателя-эмигранта и традиционный для эмигрантской прозы образ гэбиста — майора Светлоокова, главою о котором и начинается роман. Кстати, образ выразителен, мастерски выполнен, а точнее, разоблачен, понятны мотивы его поведения. Правда, характер этот все же мистифицирован: вряд ли в военных условиях реальный майор Светлооков взял бы на себя смелость расстрелять виллис командующего армией, только что получившего звание Героя Советского Союза и принявшего решение возвратиться в армию.

Сквозных героев в романе немного: командующий армией Фотий Иванович Кобрисов, его водитель Сиротин, адъютант Донской, ординарец Шестериков, из троих последних пытается сделать своих осведомителей уполномоченный контрразведки при управлении армии майор Светлооков. Эти образы выписаны психологически убедительно с использованием всех средств реалистического письма.

«В романе есть еще и тема тех людей, которые оказались по ту сторону и надели мундир врага, повернули оружие против своих. Впервые серьезно нашим войскам пришлось встретиться с ними там, на Днестре. И генерал, который знает, что ему противостоят соотечественники, много размышляет об этом — не тривиально, не в духе тогдашней пропаганды. Он видит большую человеческую трагедию. И эта тема, конечно, нуждается в скрупулезной точности письма, тем более, что она осталась больной и нераскрытой в нашей литературе»¹, — говорил Владимов в 1990 г., когда работа над романом близилась к завершению.

Генерал Кобрисов всячески пытается обойти небольшой городок Мырятин, где сконцентрированы смешанные подразделения, состоящие из немцев и в прошлом советских людей, он морально не может допустить, чтобы его армия расстреливала своих бывших соотечественников. Действительно, к этой проблеме литература обращается впервые.

Фотий Иванович Кобрисов — командарм негромкий; он не брал крупных городов, но те, которые освобождал, никогда не оставлял врагу. Он воюет не числом, а умением. Но в Кобрисове, выразителе авторских идей, есть качество, наиболее близкое писателю, выраженное в романе в форме несобственно прямой речи: «К людям, ставшим за черту, его влекла тайная тяга, сильнейшее любопытство, как вле-

¹ Владимов Г. Я бы хотел сейчас быть рядом с соотечественниками... С. 5.

чет посмотреть на лицо осужденного, которому вот через час класть голову под топор. И как хотелось хоть одного из них посадить против себя и расспросить, разговорить наедине, благо тут не требовался переводчик. Но слишком хорошо он знал, что это несбыточно. Не дадут ему этого. Не он будет расспрашивать этих людей, а майор Светлооков. И не затем нужен он и его армия, чтобы тешить свое любопытство, выясняя мотивы их греха.

А зачем он нужен? Чтоб их изловить, скрутить, поставить на колени, пригнуть их повинные головы к земле, которую «продали»? Сказал же осторожный Ватутин: «Мы со своими больше воюем, чем с немцами». Что это было? Невольно вырвалось, что сидело в уме? Ведь он был начальником штаба Киевского округа, служил вместе с Власовым, не мог о нем не задумываться. Впрочем, не он один сейчас задумывался, что страшнее войны гражданской быть не может, потому что — свои?»

Генерал Андрей Власов (1901 — 1946) — командующий 2-й ударной армией Волховского фронта, оказался в трудных условиях без продовольствия и боеприпасов и, вовремя не поддержанный фронтом и Ставкой, перешел на сторону немцев (12 июля 1942 г. сознательно сдался в плен). До этого он воевал успешно, защищая Киев и Москву. 13 декабря 1941 г. «Правда» поместила портреты девяти советских военачальников, внесших большой вклад в разгром врага под Москвой, в их числе — Власов. В романе Г. Владимова Власов — эпизодический герой; показан он в свой звездный час, когда под Москвой в условиях тотального отступления или глухой обороны он один контратакует противника. Писатель откровенно любит своего героя, что заметно уже в портрете: «...поражали высокий лоб и сумрачно строгий взгляд сквозь линзы, рот был велик, но при молчании крепко сжат и собран, все лицо было трудное, отчасти страдальческое, но производившее впечатление сильного ума и воли. Человеку с таким лицом можно было довериться безоглядно, и разве что наблюдатель особенно хваткий, с долгим житейским опытом, разглядел бы в нем ускользающую от других обманчивость». Пожалуй, только последнее слово в процитированном портрете настораживает.

Далее Г. Владимов прощает Власову даже то, что ставит в упрек Г.К. Жукову — массовую гибель людей. Люди Власова, которые так неожиданно, в лоб контратаковали 9-ю немецкую армию, «...сгодились только на то, чтобы нанести 9-й армии единственный встречный удар — и едва не всем полечь, устлав широкое поле белыми полушубками и маскхалатами, черными плечистыми бурками. Но и 9-я армия остановилась. Но и ей не хватало сил двинуться дальше, переступив

через их тела». В романе нет скорби по этим погибшим, а есть восторг перед дерзновенной красотой этого авантюрного решения.

При всей своей симпатии к Власову как реалист Владимов понимает бесперспективность РОА (Российской освободительной армии) — третьей силы, создаваемой Власовым, которая по замыслу с помощью немцев должна была освободить Россию от большевиков. Генерал Кобрисов (рупор авторских идей в романе) считает: главная ошибка Власова «была в том, что нельзя было оказаться с немцами — и не потому, что те не дали и не дадут сплотиться в решающую силу. Ошибка была — что хотя б на время стали рядом с теми, кого уже видел народ палачами и мучителями. Если сумели им все простить и быть заодно, значит — такие же! И эту свою ошибку не понимал Власов, как и то, что уже опоздал он со своей РОА. После Сталинграда, после Курской дуги, не видя, не чувствуя, что Верховный уже эту войну выиграл и вся масса народа на фронтах и в тылу принимает его сторону...». Здесь Г. Владимов преодолевает влияние зарубежных историков и более объективно оценивает возможности Власова и его движения.

Генерал Кобрисов размышляет о несостоявшихся возможных вариантах развития событий: «Вот что, наверно, следовало сделать Власову — уйти с десятком людей и обрасти армией...». Мысли Кобрисова наивны: обросли армией многие военные, сумевшие бежать из плена и наделенные даром руководителя, но имя этой армии — партизаны. И задача у них была одна — выбросить врага за пределы страны. У писателя Владимова есть свой альтернативный вариант, который он разъясняет, оспаривая критические замечания Богомолова: неразборчивому в людях Власову следовало опереться на оппозиционные силы внутри фашистской армии, а после провала заговора — на Гейнца Гудериана, искавшего пути спасения Германии. Это все из сферы диссидентских мечтаний. Вряд ли вообще реально говорить о борьбе со сталинизмом в России в условиях Великой Отечественной войны, когда под угрозой была целостность государства и опасность угрожала каждой семье.

Поэтизируя Власова, Г. Владимов не столь объективен в своей оценке Г.К. Жукова. Автор не скрывает отрицательного отношения к маршалу не только в портрете, где описание выполнено в сатирических тонах, но и в авторском слове, упрекая полководца в жестокости, неумении «экономно планировать потери». Все эти факты не соответствуют действительности. Военный историк, автор новейшего научного исследования «Московская битва: феномен Второй мировой» /М. 2001/, доказывает, что в битве под Москвой, например, когда Жуков принял командование разоренным Западным фронтом, ежедневные потери в войсках снизились в двадцать раз. И это в обстоя-

тельствах, когда не хватало снарядов и устанавливалась норма расхода боеприпасов — 1 — 2 выстрела на орудие в сутки в период наступления. В воспоминаниях маршал цитирует свое донесение в Ставку от 14 февраля 1942 года: «Как показал опыт боев, недостаток снарядов не дает возможности проводить артиллерийское наступление. В результате система огня противника не уничтожается, и наши части, атакуя мало подавленную оборону противника, несут очень большие потери, не добившись надлежащего успеха»¹.

Роман Г. Владимова «Генерал и его армия» — проза талантливо и пристрастного писателя.

А. Солженицын, Г. Владимов, А. Зиновьев, В. Максимов — самые интересные имена в прозе третьей волны эмиграции.

Александр Александрович Зиновьев (род. в 1922 г.) — выпускник и аспирант философского факультета Московского университета. Заявил о себе как прозаик в 54 года, когда на Западе была опубликована его книга «Зияющие высоты», злая сатира на советское общество. К этому времени он был доктором философских наук, входил в десятку лучших логиков мира. Смещен с должности заведующего кафедрой логики в МГУ. В эмиграции Зиновьев проживал в Мюнхене. Вернулся в Россию в 1999 г. По мощи своего интеллекта он заметно выделялся в среде эмигрантов. Наиболее объективную характеристику А. Зиновьеву дает интервьюировавший его политолог Евгений Амбарцумов: «Соедините Щедрина, Бердяева и Высоцкого и вы, возможно, получите известное представление о Зиновьеве»².

В творчестве ученого, логика и философа Зиновьева сложился особый прозаический жанр, который сам автор называет «социологическим романом», пытаясь подчеркнуть в нем соединение художественного и научного изображения. Этот роман можно определить и как политический, и как философский, синтезирующий их особенности. Отчетливо это просматривается в романе «Гомо советикус» (1982), опубликованном в России в 90-е годы.

В произведении А. Зиновьева нет ничего от романной формы в традиционном понимании. Нет сюжета в общепринятом смысле слова, привычной системы персонажей. Небольшой роман А. Зиновьева на 218 страниц среднего формата разделен на 216 (почти по числу страниц!) главок, каждая из которых имеет свое название. Размер главок колеблется от шести строк до трех—четырёх страниц, причем «крупных» — единицы. Но все эти главы достаточно жестко сбиты в

¹ Архив МО СССР, ф. 208, оп. 2513. д. 207, л. 210.

² Зиновьев А. Зияющие высоты. М., 1990. С. 310.

романную структуру, в которой особую объединяющую роль играют образ автобиографического героя-повествователя и поэтаика заголовков.

Повествование в романе ведется от лица главного героя: «Я — советский эмигрант на Западе... Я живу теперь на Западе, а ощущение такое, будто меня выбросили в глухую провинцию. Тут есть над чем задуматься. Для меня только одно место в мире есть столица: это — Москва. Все остальное для меня есть провинция. Москва есть столица не просто государства. Она есть столица истории. И я сделал великую глупость, покинув ее: я выпал из истории». Итак, перед нами диссидент, социолог, ученый, человек трагической судьбы.

Событийная канва романа проста, не в ней суть и не занимательностью событий хочет писатель увлечь читателя, а занимательностью мысли, глубиной своих наблюдений над жизнью и человеком. Действующие лица, в том числе и главный герой, не имеют собственного имени и названы по своей социальной роли: Писатель, Художник, Диссидент, Циник, Нытик, Энтузиаст, Дама, Вдохновитель и т.д. У всех одна забота, как устроиться получше на Западе, и к концу книги их судьба как-то решается. Ждет своей участи и главный герой, его регулярно вызывают на допросы в соответствующие органы Германии, чтобы прояснить его личность и диссидентскую роль на Западе. Жизнь героя, его художественное время, существует от допроса до допроса — это основная сюжетная линия. Вот почему двенадцать рассыпанных в тексте романа глав с повторяющимся названием «Допрос», фиксирующие значение времени, динамику событий, играют важную композиционную роль. К этой серии относится и предпоследняя глава «Конец проверки», в которой допрашиватели сообщают, что проверка окончена и что герою остается лишь ждать своей участи.

Если двенадцать глав под названием «Допрос» служат временными вехами в сюжете, то семь глав в заключительной части романа с названием «Решение судеб» как бы завершают побочные мини-линии. «Мы и Запад» так названы в романе девять одноименных глав, в которых находит свое решение основная политическая антитеза романа. Девять коротких глав под названием «Сооружение» как бы ведут побочную символическую линию судьбы героя. «Из окна моей комнаты вижу грандиозное строительство. Что строят, догадаться не могу. Поэтому и называю строящееся сооружение просто «Сооружением». По мере того, как вырастает загадочное сооружение и автор пытается разгадать его назначение, перебрав все возможные варианты от тюрьмы до Дворца культуры и церкви, учреждений, связанных с освоением космоса, он постепенно идеализирует его, пораженный красотой воздвигаемого строения, дерзостью его архитектора. Оно уже

кажется ему материализованной сказкой: «Есть лишь одно светлое пятно на мрачном горизонте моей жизни... — это мое Сооружение... Это, конечно, будет Храм новой чистой Религии. В нем будет обитать молодой и ликующий Бог».

И вдруг в последних строчках романа, как гром среди ясного неба: «Рассвело. Я вспомнил о моем Сооружении и кинулся к окну. Оно сияло в голубом небе такой невиданной красоты, что у меня дух захватывало. Но что это? На самом видном месте отчетливо выделялись буквы: БАНК».

Новаторской является и художественная концепция человека в романе, выраженная автором в обобщенной форме в предисловии к мюнхенскому изданию романа: «Эта книга о советском человеке как о новом типе человека, о гомо советикусе или, короче говоря, о гомососе. Мое отношение к этому существу двойственное: люблю и одновременно ужасаюсь. Я сам есть гомосос. Поэтому я жесток и беспощаден в его описании. Судите нас, ибо вы сами будете судимы нами».

«Гомосос существо гнусное. Это я знаю по себе. Когда я жил в Советском Союзе, я мечтал пожить в демократическом государстве. Вступай в любую партию или создавай свою, ходи на демонстрации, участвуй в забастовках, обличай! Красота, а не жизнь. Пожив немного на Западе, я на сто восемьдесят градусов изменил направление своих мечтаний. Теперь я мечтаю пожить в хорошем полицейском государстве, в котором запрещены левые партии, разгоняются демонстрации, подавляются забастовки...

Почему я об этом мечтаю? Да потому, что я — гомосос. Я — крайний реакционер, идущий впереди крайнего прогресса. Как это возможно? Для гомососа нет ничего невозможного...».

В 1990-е годы А. Зиновьев считал одним из близких себе людей **Владимира Емельяновича Максимова (1930—1995)**, эмигрировавшего в Европу вслед за Солженицыным в 1974 г. и создавшего за рубежом в этот же год журнал «Континент», который за 17 лет своего зарубежного существования приобрел славу ведущего литературно-христианского органа третьей волны русской эмиграции (с 1991 года «Континент», такова воля его покойного редактора, издается в России). В интервью советскому телевидению 27 февраля 1990 г. В. Максимов говорил, что не знает, останутся ли его книги в сознании потомков, но 62 тома «Континента» наверняка.

Романы В. Максимова «Семь дней творенья» (1971, опубликован в России в 1990 г.) и последний роман «Кочевание до смерти» (1994), написанные антикоммунистом, направленные против тоталитаризма, и в длинном ряду антисталинских произведений уже сейчас занимают свою нишу, поскольку написаны с религиозных позиций. Как писатель

христианский, Максимов убедительнее всего выглядит в романе «Семь дней творенья», который, по мнению критики, считается наиболее значительным произведением писателя.

Как редактор журнала «Континент» и человек, живший по христианским заповедям, для которого покаяние и умение прощать ближнего — не пустой звук, — личность незаурядная. Он действительно сделал «Континент» журналом для всех, правых и левых, людей разных политических убеждений; отбирал произведения для публикации только по качеству. «...Я был, мягко говоря, в холодных отношениях с Сергеем Довлатовым. Но все, что он мне присылал, публиковалось. Потому что это очень талантливый человек», — вспоминал Максимов в 1991 г. («Сделать шаг навстречу друг другу...»//Книжное обозрение. 1991. № 17).

Он не любил людей с клишированным, несамостоятельным мышлением и старался преодолевать его в самом себе. Вот примеры. «Могу представить себе, сколько гневной хулы я выслушаю от отечественных неофитов капиталистического либерализма, но я, будучи убежденным антикоммунистом, тем не менее беру на себя ответственность утверждать, что Советы, свободные от идеологического диктата и партийного контроля, есть самая совершенная и эффективная форма народовластия, то есть демократии» (Непереносимая легкость застоя//Правда. 1994. 20 июля)... «Следует признать, что при определенных негативных последствиях Октябрьской революции она, безусловно, стала огромным толчком для социальных преобразований, в том числе на Западе. Капиталисты поняли: надо поделиться, чтобы не потерять все. Во Франции, где я живу, все учебные заведения бесплатные. Клинтон пришел к власти по существу с лозунгом социализма: хочет сделать в США медицину бесплатной» («Неужели это колокол наших похорон?...»//Правда. 1994. 16 февраля).

А. Зиновьев и В. Максимов — люди разных политических убеждений, о чем говорил Зиновьев в прощальном слове — «Реквием Владимиру Максимову» (Правда. 1995. 4 апреля): «Он был психологический антикоммунист. Я — психологический коммунист. Он видел в советской системе источник зла, я — силу и спасение России, вершину русской истории. Он был верующий, я — атеист. Но нас сближало нечто неизмеримо более важное: для него и для меня главным всегда и во всем была судьба нашей России и народа, частью которого мы оставались при любых перипетиях нашей личной судьбы».

Оба писателя однозначно ответили на самый больной и трудный для них вопрос, заданный корреспондентом «Правды» (1994. 16 февраля), где вынуждены были печататься бывшие диссиденты, когда пе-

ред ними захлопнулись двери «демократических» изданий (вопрос адресован В.Е. Максимову):

« — А нет ли у вас, Владимир Емельянович, раскаяния в собственной причастности к тому, что произошло с Россией сегодня? Кажется, вы говорили где-то, что отказались бы от своих прежних работ, если бы знали, к чему они приведут, не стали бы так раскачивать лодку, зная, что она потонет.

— Да, я это говорил. Вспомним и выстраданные покаянные слова Александра Александровича Зиновьева, глубоко мною уважаемого современного мыслителя и писателя, сказанные на конференции в Милане: «Я написал тридцать книг, анализирующих, что такое коммунизм, тридцать антикоммунистических книг. Но если бы я знал, чем все это кончится, я бы их никогда не написал». Целиком разделяю эту позицию».

После расстрела Белого дома 3—4 октября 1993 г. осудили действия властей Андрей Синявский и его жена Мария Розанова. Таким образом, процесс переосмысления прошлого, как и критика сталинизма, характерен для писателей и русской литературы последнего пятидесятилетия XX века в целом, для двух ее ветвей — в метрополии и зарубежье. Сегодня трудно говорить о каких-то особых внутренних закономерностях в развитии литературной эмиграции (3-й волны), сориентированной полностью на Отечество по принципу сближения или отталкивания. Но сегодня ясно, что В. Астафьев, А. Солженицын, Г. Владимов — это звенья одной цепи; что творческие искания А. Зиновьева идут в одном русле с наметившимся в русской литературе 80—90-х годов настойчивым интересом к различным формам философского самовыражения, достаточно назвать «Покушение на миражи» (написан в 1982 г., опубликован в 1987) В. Тендрякова, «Пирамиду» (1994) Л.М. Леонова, роман «После бури» (1980—1988) С. Залыгина, «Бесконечный тупик» (закончен в 1988, первое издание — 1997) Д. Галковского, чтобы убедиться в том, что это пласт совершенно не изученной литературы. Но тем не менее его появление весьма симптоматично. Последнее пятидесятилетие XX в. в литературе знаменуется всплеском новой философской мысли.

Это своеобразная литература, требующая от читателя особого склада мышления, интереса к интеллектуальному сотворчеству, не рассчитанная на одноразовое быстрое чтение, принципиально антибеллетристическая. Ее задача — не развлекать и отвлекать читателя, а заставлять его думать, увлечь глубиной и красотой мысли, развивать в человеке анализ и самоанализ.

Классик советской литературы **Леонид Максимович Леонов (1899—1994)**, последний из могикан, переживший всех своих совре-

менников, — своим итоговым романом «Пирамида» во всей полноте раскрыл удивительные возможности этого жанра литературы, найдя для него блистательную языковую форму. Стилистика зрелого Леонова не имеет аналогов в русской литературе XX в.

Прошло немало лет с момента публикации «Пирамиды», но она по-прежнему не прочитана критикой, поскольку требует большого времени и усилий, серьезной гуманитарной подготовки. Более того, в силу использования в романе условных форм изображения, он многозначен, допускает различные трактовки. Даже название книги истолковывается по-разному.

По мнению Т.М. Вахитовой, пирамида представляется символом восхождения авторской мысли по граням религии, науки, искусства и политики к высшей своей реализации Богу, истине... и к самому себе, в котором совпали все художественные смыслы и откровения. Н.В. Сорокина напротив считает, что «достижение вершины пирамиды означает одновременно и отсутствие дальнейших путей, кроме дороги вниз или какого-то надмирного пути в отраженном фокусе пирамиды. Поэтому Леонов, наблюдая тенденцию человечества к деградации, избрал пирамиду символом человеческого пути... Пирамида — это леоновская метафора конца, которой он характеризует нынешнюю эпоху, эпилог человечества»¹.

Думается, что и названием и текстом романа он подталкивает читающего к разночтению, стремясь научить его самостоятельной мысли. Ведь даже сам писатель не претендует на истину в конечной инстанции. «Гулкое преддверие больших перемен надоумило автора огласить свою, земную версию... на страницах предлагаемой книги», — сообщил писатель в своем публицистическом вступлении к роману.

Версия! И только версия! Иначе и не может быть. Слишком трудную задачу, непосильную для одного человека, поставил перед собой писатель, работая более полувека над романом — дать художественное обобщение завершающегося XX в., истории России и человечества, сверяясь с мирозданием, космосом, культурной и научной традицией, чтобы понять глобальный исторический смысл своего времени, законы развития мира земного и Вселенной. «Пирамида» перенасыщена явными и скрытыми ссылками на отечественные и мировые источники философской, исторической, литературной, естествен-

¹ Сорокина Н.В. Роман Л. Леонова «Пирамида» в контексте творчества писателя. Автореферат дисс. на соискание уч. степени кандидата филолог. наук. Тамбов, 1998. С. 22.

но-научной и религиозной мысли. Жанр «Пирамиды» определяется на сегодня как социально-философский фантастический роман.

Наиболее серьезное истолкование роман получил на научной конференции-семинаре¹ в Пушкинском доме в Санкт-Петербурге (Русская литература. 1996. №4). Т.М. Вахитова (ИРЛИ) развивала мысль о сходстве эстетики Леонова с культурой символизма. В.И. Хрулев (Уфа) посчитал «Пирамиду» романом-вестником, духовным посланием, несущим современнику высшую правду — подтверждение о расплате за утрату нравственных идеалов. Центральная проблема романа — судьбы России и человечества, по мнению исследователя, рассмотрена в нем на трех уровнях: конкретно-историческом (Лоскутовы, Сорокин, Бамбалски, Сталин и др.), научно-философском (авторская версия мироздания, механика Вселенной и диалектика ее развития) и мифологическом (апокриф Еноха о размолвке начал и генетическом противоречии человека). Взаимодействие названных трех планов позволяет автору развернуть пространство человеческого бытия, показать человека как центр противоборства Добра и Зла, надеясь, при всех своих сомнениях, на последнее чудо — нравственное очищение общества. Ученый выделил три уровня сознания, которые соответствуют разным хронологическим периодам и создают многоукладность повествования (30-е годы — время действия; 70-е годы — время написания первой редакции; 90-е годы — время переделки романа и окончательной правки). Так, изображенные «изнутри» 30-е годы дополняются иронической подсветкой 70-х и предельно емким взглядом 90-х. При этом философская линия возвышается над собственно художественным изображением, образуя «духовный свод» произведения.

Острый спор на семинаре разгорелся вокруг проблемы отношения Л.М. Леонова к православной религиозной традиции: одни (А.И. Павловский) утверждали, что Леонов создал текст отреченный, полностью противоречащий откровениям автора «Апокалипсиса», святого Иоанна Богослова, то есть церковному взгляду на конец мира, и всей гуманистической традиции русской литературы, другие подчеркивали неизменную веру писателя в бытие Божие и упование на его милость (дочь писателя Н.Л. Леонова), сродненность романа с тысячелетней русской культурной традицией (А.И. Хватов). Очевидно, каждое поколение людей будет прочитывать роман Леонова по-своему,

¹ Семинары по изучению творчества Л.М. Леонова проводятся регулярно в Пушкинском доме.

опираясь на собственный опыт и свое понимание культурной традиции.

Философский роман «После бури», задуманный Сергеем Павловичем Залыгиным (1913—2000) в трех книгах, автор успел написать в двух, найдя своеобразный выход из положения, завершив свой роман о нэпе, о 20-х годах, письмом читателя к автору, относящимся к 1984 г., который узнал себя в главном герое: «что за жизнь была у меня после того, как я исчез из Вашего поля зрения, об этом Вы никогда не догадаетесь, как бы ни старались...».

Для писателя интересны экономические, социальные проблемы нэпа, но самым важным для него стало психологическое состояние человека того времени, его самосознание, которое отслеживается в детективной ситуации. Главный герой Петр Васильевич Корнилов, воспользовавшись документами умершего от тифа однофамильца, который должен был выйти на свободу, спасается таким образом из мест заключения, из концентрационного лагеря для белых офицеров. Новоиспеченный Петр Николаевич-Васильевич Корнилов продолжает играть роль неожиданного спасителя: становится мужем его жены, владельцем его собственности и его преступлений. Основное действие романа начинается в 1921 г.

С. Залыгин, как и Л. Леонов, всецело сосредоточен на мысли, а точнее на сознании героя, то есть весьма определенном аспекте психологии.

«Возможно ли такое? Не в философском трактате, а в романе? Возможна ли такая принадлежность умственной сфере — ее драмам, переживаниям, порывам, страданиям? То есть возможно ли такое «переключение» человека, литературного героя, чтобы жизнь его совершалась прежде всего и более всего в его сознании, через мысль, и не столько бы ощущалась, чувствовалась, предчувствовалась, а — осознавалась, осмысливалась, проничалась, предусматривалась и т.д.»¹ — задавался вопросом критик И. Дедков в середине 80-х и вынужден был отвечать, что у залыгинских героев есть особое обаяние — обаяние мысли. Залыгину не интересны ухищрения ума бытового, потребляющего, его привлекает живая мысль человека-идеолога. По справедливому утверждению И. Дедкова, Залыгин в этом романе «попытался дать художественно-философскую систематику социально-психологических типовых состояний и взглядов человека

¹ Дедков И. Сергей Залыгин. Страницы жизни, страницы творчества. М., 1985. С. 344.

20-х годов»¹. В отличие от типизации такой способ изображения в искусстве И. Дедков называет типологизацией², которая связана с обнаружением сходных явлений, сквозных закономерностей и одновременно с опущением подробностей жизни. Возможно, типологизация и является одним из признаков нового философского романа.

С. Залыгин на этом пути открывает различные типы человеческого сознания, самым интересным из которых является человек «бывший», утративший свою среду существования и не вписавшийся в новую, тип человеческого поведения и психологии, возникающий на сломе эпох. В другое время, на грани 1980—90-х годов, многие люди, ставшие «бывшими», на себе ощутили трагизм такого существования.

Новый философский роман (назовем его так из-за отсутствия более точного жанрового определения) «Бесконечный тупик» молодого писателя Дмитрия Галковского (род. в 1960 г.), выпускника философского факультета Московского государственного университета, по глубине мысли и форме ее выражения вполне выдерживает конкуренцию рядом с корифеями этого жанра Л. Леоновым и С. Залыгиным. Перед нами такой же роман мысли или самовоспитания посредством мысли.

Роман «Бесконечный тупик» (1988) имеет небольшой по объему исходный текст (гипертекст), написанный в течение 1984—1985 гг., впервые опубликованный в журнале «Континент» (№ 81, 1995), и основной текст, который состоит из 949 примечаний к первоначальному тексту. Небольшая работа «Закругленный мир», также как и весь роман, размещена в Интернете (по его текстам даются все авторские цитаты), и по мнению писателя, является зерном, из которого вырос весь роман.

Первое издание «Бесконечного тупика» осуществлено на средства спонсоров в 1997; за этот текст автору присуждена «Независимой газетой» премия «Антибукер», издательская, по определению Галковского, от которой он отказался, сделав соответствующее заявление в печати. Второе издание появилось в 1998 г.

«Структура «Бесконечного тупика» достаточно сложна. Большинство «примечаний» являются комментариями к другим «примечаниям», то есть представляют собой «примечания к примечаниям», «примечания к примечаниям примечаний» и т.д., — пишет автор в предисловии к первому изданию. В исходном тексте Галковский рас-

¹ Дедков И. Сергей Залыгин. Страницы жизни, страницы творчества. С. 378.

² Там же. С. 379—380.

крывает смысл названия романа: «Русская история бесцельна — это тупик. Русская история бесцельна — это бесконечность. Всякая культура конечна. Но русская культура будет существовать... всегда. Она будет погибать и возрождаться как феникс».

Главная цель романа Галковского — самопознание, а также познание России, ее культуры через осмысление книг В. Розанова, единственного (наряду с Достоевским) свободного, по мнению писателя, русского мыслителя, внутренне ему близкого: «Если Пушкин это русское все, то Розанов — нервная система этого мира. Его бесконечно ветвящаяся, лениво растекающаяся по древу мысль оплела густейшей сетью универсум России... И нет уголка, куда бы не проникла его мысль... Изнутри же Розанова хорошо не видится, а утробно чувствуется русская жизнь. Россию чувствуешь как свое тело».

Розанов говорил, что можно быть поистине образованным человеком и не учась в гимназии, но прочитав и продумав всего Толстого и всего Достоевского. В наших условиях это, возможно, и единственный путь к подлинному образованию и воспитанию. А сам Розанов — лучший объект для подобного штудирования, ведь «продумать» Розанова — это значит вжиться в Россию, приобрести утерянную сейчас сущность и восстановить связь времен (внутреннюю, то есть связь времен своего еще не понятого «я»).

По прочтении «Бесконечного тупика» складывается мнение о писателе, как человеке высокообразованном, философе милостью божьей, избравшем для самовыражения литературную форму, как единственно возможную, по его словам, для русского мышления. Даже отбор отрывков для штудий из произведений Розанова свидетельствует о глубине писательской личности. Вот один из розановских текстов, на котором останавливает внимание Галковский и который остается без комментария, так как лучше уже не скажешь: «Все великие моменты в жизни русского народа как бы не имеют предвестников... Народ отрекается внутренне от того, что подлежит отмене или изменению, борьба происходит внутри народного сознания, и когда приходит время заменить старое новым на деле, эта замена совершается с изумительной быстротой, без видимой борьбы, к совершенному ошеломлению тех, которые думают, что все должно совершаться по одной мерке, считаемой ими за нормальную». Нечто подобное мы наблюдали сами в России на стыке XX и XXI веков.

Громадный текст «Бесконечного тупика» читали единицы: ведь доступен он лишь в Интернете в виду малых тиражей двух изданий. Критик и литературовед В.Кожин, писавший предисловия к его публикациям в текущей периодике, считал Д. Галковского одним из самых интересных философов нового времени. «Я испытываю на-

стоящее наслаждение, наблюдая за приключениями мысли Галковского... «Бесконечный тупик» — это красиво сделано.... Это произведение серьезное, умное и очень талантливое», — пишет идеолог постмодернизма В. Курицын (Гордыня как смирение. Не-нормальный Галковский//Литературная газета. 1992. 5 августа). Ему вторит писатель-реалист Руслан Киреев (Пророки и поэты//Литературная газета. 1993. 19 мая): «Это хороший текст, это классная проза, энергичная, злая и красочная в своем притворном аскетизме».

Новый философский роман — творение освобожденного духа, где авторское сознание не только доминирует, но все повествование подчинено авторской рефлексии, а типизация заменена типологизацией. Он ближе других романов стоит к таким явлениям философской мысли, как «самопознание» Н. Бердяева.

Новый философский роман выдержал экзамен по глубине мысли и по качеству художественной формы. Для него важен и еще один показатель — глубина исторической ретроспективы и её связь с современностью, что позволяет писателям в этом жанре с более высокой степенью достоверности судить о дне сегодняшнем и будущем. Это особенно важно, так как отражение в литературе жизненных реалий последнего пятидесятилетия уже назрело.

Как всегда бывает в ситуациях социального слома, среди литературных жанров первое слово берет рассказ как жанр наиболее мобильный. Признанные мастера художественного слова со середины 90-х создают рассказы, которые войдут в историю русской литературы второй половины XX в.: «В ту же землю» (1995) В. Распутина, «Кавказский пленный» (1995) В. Маканина, «На изломах» (1996) А. Солженицына (см. о двух из них — в специальных главах и разделах).

Радует, что этот список пополнил представитель молодых реалистов Олег Павлов¹, написавший трагической силы рассказ «Конец столетия» (1999) о сегодняшнем «беспределе», когда жизнь человеческая ничего не стоит, а распоряжается ею темная преступная закулиса. Это рассказ об одиночестве, бесприютности молодого человека, о равнодушии общества, о смерти. Тема оказалась по силам молодому писателю, человеку нелегкой судьбы, за плечами которого служба в конвойных войсках, лагере Карабас (о нем есть глава в Солженицынском «Архипелаге ГУЛАГ»), где он едва выжил, попав в итоге в психиатрическую клинику. Молодые реалисты это, по словам их представителя Алексея Варламова, писатели, «не успевшие столкнуться с

¹ Павлов Олег (род. в 1970 г.) получил Букеровскую премию 2002 года за повесть «Карагандинские девятины» (2001).

цензурой и соцреализмом, испытывающие стойкое отвращение к литературной борьбе и не участвующие в ней».

В жанрах малой прозы достаточно уверенно продолжает современную деревенскую тему **Борис Екимов** (род. в 1938), написавший в последние годы цикл рассказов «Отцовский двор покинул я...» (1997), рассказы «Фетисыч» (1996) и «Возвращение» (1998), повесть «Пиночет» (1999). По мнению критика П. Басинского¹, проза Бориса Екимова, в частности его рассказ «Фетисыч» и повесть «Пиночет», отличаются «высокой сердечной культурой», но «екимовские герои не просто сердечны, они деловито сердечны», т.е. отказываются исходить слезами, а делают людям добро. Это какой-то новый виток «сердечной культуры».

В малой прозе Екимова христианская тема достаточно органична. В рассказе «Возвращение» героиня — хорошо известная деревенской прозе старуха, баба Надя (Надежда), все прощающая, добрая, готовая в любой час прийти на помощь ближнему, отдать ему все. Но вот самое для себя дорогое, икону Богородицы, она не уберегла, ее украли. «Вот и ушли мои заступники. Спокинули. К другим людям ушли, — объясняла она. — Там нужней. А мне чего... Я и так, встану да помолюсь. В хате, и в чистом поле. И в темном лесу, везде молилась, и всегда меня Господь слышал, помогал, вразумлял». Маленькая девочка, которую бабушка привечает на своем подворье, рисует ей Богородицу, как бы возвращая икону. В этом штрихе получает новое символическое звучание (грядущее восстановление прерванной христианской традиции) старая тема деревенской прозы.

Детская тема, как связующее звено поколений, становится одной из основных в малой прозе Екимова 90-х годов. Рассказ «Фетисыч», который привлек особое внимание критики, об одном дне из жизни девятилетнего деревенского мальчугана Якова, человека «взрослого» по своему ответственному отношению к окружающим, не зря же у него серьезное прозвище «Фетисыч». В эстетическом мире Екимова ребенок выражает надежды писателя на будущее. Фетисыч, но уже под другим именем Ванечка и в другом «деле» показан в получившей большой резонанс повести «Пиночет». Ванечка, по слухам поздний, внебрачный сын умершего председателя колхоза Корытина, которого на этом посту сменил младший Корытин, на удивление всем возвратившийся из города, где он был хорошо устроен, чтобы поддержать дело отца. Старший Корытин, когда умирал, то просил не прогонять от

¹ Басинский П. «Как сердцу высказать себя?» О русской прозе 90-х годов//Новый мир. 2000. № 4.

себя Ванечку, уже тогда влюбленного в колхозное дело и мечтающего стать председателем. И этот рыжеволосый мальчуган, внешне совсем не похожий на отца, становится первым помощником Корытина-младшего в нелегком деле возрождения хозяйства, разворованного наполовину. При отце был и молочный комплекс, элитное стадо, награды. Но вот обрушилась вся система сбыта, снабжения техникой и все пришло в упадок. Реальными хозяевами жизни на селе стали Ваха и Маргулины, которые живут по принципу: «Воруй как можно больше. Потому что за портянку с забора участковый может сграбастать. А за миллион побойтся. За два — честь отдаст». Ванечка помогает Корытину в разоблачении воров. Ваху за хранение оружия и кражу колхозного имущества удастся без особого труда удалить за пределы хозяйства. В другой ситуации именно Ваха окажется тем реальным собственником, который может скупить все земли в округе.

Попытка Корытина наладить дисциплину, учёт и прекратить воровство не нашла поддержки у многих односельчан, которые, проголосовав за него на собрании единогласно, тут же наградили его кличкой «Пиночет».

«Зачем, зачем ты сюда вернулся, братушка?» — задает вопрос Корытину его сестра, на который герой отвечает позднее не только ей, но и всем, и самому себе: «...Такое нынче время, сама видишь. Все я понимаю не хуже тебя. Не хуже моего сына ученого, не хуже сватьев. Но у Вас слова, а у меня — живые люди. Их держать надо в натяг, иначе все пухом-прахом пойдет! Держать надо нам, понимаешь, держаться!..» Это девиз тех людей в глубине России, в деревнях, на заводах, в научных и учебных институтах, которые стремятся удержать Россию над той пропастью, в ситуации, емко обозначенной в названии публицистической книги А. Солженицына «Россия в обвале».

«В повести «Пиночет» слово «сердце» встречается шестнадцать раз на сорока страницах, — пишет П. Басинский, — но этого не замечаешь, потому что это только припев, а песня совсем в другом. Вернувшийся председательствовать в родное село Корытин-младший озабочен не вопросом, «как сердцу высказать себя?» (оно высказалось тотчас при взгляде на положение дел в перестроечном колхозе), а вопросом «что делать?». Он наступает ногой на пискнувшую было в душе жалость и заслуживает репутацию жестокого властелина, которого ненавидит половина села. Но он ставит колхоз на ноги, вопреки всем разговорам об обреченности колхозов вообще. «Сердечная культура» Корытина состоит не в том, чтобы ужасаться очередному падению русской деревни, сделавшей главным источником своего заработка воровство, а в том, чтобы спасти единственную пока действующую форму крестьянского хозяйства — колхозы. Не прекрасно-

душные (беспредметные) мечты о перспективах фермерского уклада, которыми морочили нам головы перестроечные публицисты..., а спасение живых людей, обреченных на вырождение»¹.

Образ Корытина-младшего — открытие ключевого характера переходного времени; ранее на городском материале к подобному характеру обратился А. Солженицын в рассказе «На изломах».

На другом конце характерологического ряда переходного времени еще одна знаковая фигура — бомж, человек, попавший на социальное дно не без помощи криминала. Наиболее точно этот тип «схвачен» в рассказе О. Павлова «Конец столетия». Бомж — вариант традиционного для русской литературы лишнего, ненужного обществу человека.

Роман **Владимира Семеновича Маканина** (род. в 1937 г.) «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) также о лишнем человеке, персонаже, почти выпавшем из жизни, но все же пытающемся, сохраняя свое достоинство, остаться на плаву.

Герой нового романа Маканина — несостоявшийся писатель Петрович, человек без определенного местожительства, зарабатывающий на жизнь тем, что сторожит чужие квартиры. Петрович — персонаж нашего времени, но и отчасти герой времени нового. Он может появиться при любой власти, что подтверждает Владимир Маканин в одном из своих редких интервью, где речь идет о том, что Петрович не представляет социальный андеграунд, который при смене власти становится истеблишментом, он явление андеграунда настоящего — экзистенциального:

«И вот это действительно интересное явление: есть люди талантливые, замечательные, но они талантливы именно в тени, именно в подполье... Они никогда не станут истеблишментом, ни при каком переходе власти. Они всегда останутся в подполье. Это их место. Это их реальность... Андеграунд — это юридический, который стоит на паперти, как бы ни изменилось время, юридический не станет священником. Такое было всегда. Божий эскорт суетного человечества, как я в романе этих людей назвал... такая судьба. Когда наше общество стало поляризоваться и все срочно стали кто перекрашиваться, кто заниматься недвижимостью, когда началась лихорадочная суета, — люди настоящего андеграунда не двинулись. Они остались на своей паперти. Многие погибли... В этом смысле они герои нашего времени, не поддавшиеся, если судить с точки зрения светскости, соблазнам. Среди них

¹ *Басинский П.* «Как сердцу высказать себя?» О русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. № 4. С. 192.

были люди сильные духом, в оппозиционности своей противостоящие обществу слишком жестко, сохранившие при этом мощь духа и преданность искусству. В каком-то смысле мой роман — в память о целом поколении этих удивительных людей, по-своему сильных и по-своему слабых»¹.

Маканин подчеркивает, что его, как писателя, «и в былые времена не слишком волновали внешние события», что его «интересуют типаж, личности». Действительно, в романе мастерски воссоздается характер пишущего человека, не известный ранее литературе при всем её чрезмерном внимании к творческой интеллигенции, характер, прямо скажем, редкий, периферийный, но интересный прежде всего как представитель социального дна, которое, что убедительно показывает Маканин, также делегировало своих «представителей» в либерально-демократическую власть: бывшая возлюбленная Петровича Вероничка, поэтесса и общественный деятель, которую он в свое время отыскивал в ужасающих своей заплеванностью и грязью местах, в жутких компаниях азиатских торговцев и спасал от тяжелого похмелья, становится начальником в районном отделе культуры.

Вероничка писала стихи о кратковременности любви на дне. В. Маканин говорит о чувствах и в главе с полемическим тютчевским названием «Я встретил Вас...», повествующей об очередной любви Петровича к бывшей активистке НИИ, изгнавшей его из института в фальшивое брежневское время — Лесе Дмитриевне Воиновой. Она была из тех, кто терял при демократах, у нее отняли большую квартиру, освободили от должности заведующей отделом, она переносит инсульт, а Петрович преданно за ней ухаживает. «...Эти «бывшие», если вне своих связей, нищают вмиг, не умея держаться стойкой середины», — констатирует писатель.

Как видим, задавшись целью изобразить людей дна, писатель-реалист видит и многое существенное из того, что происходит на поверхности. Подметил он и то, что многие друзья Леси Дмитриевны, оправившись от испуга, снова вошли во власть и не оставили в беде Лесю Дмитриевну. Только Петровичу вновь пришлось довольствоваться общагой. В романе есть эпизодический, но умело написанный герой, «новый русский» Дулов (гл. «Дульчев и другие», подчеркивающая родство персонажа с Горьковским Булычевым), глубокий психологически точный портрет бывшего авангардиста, перекочевавшего в истеблишмент Смоликова, выразительные портреты художников-модернистов.

¹ Маканин В. Божественный шпион//Культ личностей. 2000. Март—апрель.

Но не проясненным остается один вопрос, как Петрович, «застывший на десятилетия в андеграунде», имеющий единственное постоянное место для отдыха — метро, «где усредненный социум... тотчас принимает всякого человека, растворяя в себе», человек в общем-то неплохой, не оставляющий ближнего в беде и составляющий, по словам писателя, «божий эскорт суетного человечества», все же убивает людей, не испытывая по этому поводу угрызений совести, нарушая святую божью заповедь: «Не убий». И когда критики написали, что главное в романе — сообщение для Бога: человек заряжен на убийство, писатель поправил — «заряжен на индивидуальное убийство». Одним словом, преступление без наказания и покаяния это еще одна особенность психологии дна, где свои, далеко не тютчевские представления о любви, об отношениях между людьми, при этом важно отметить, что многие нравственные требования остаются в силе.

Зрелый В. Маканин — мастер реалистического письма, владеющий всеми приемами «городской» прозы. У него, как и у Ю. Трифонова, главная изобразительная нагрузка лежит на речи повествователя, у него короткие в два-три предложения диалоги; возможно, потому, что в городе стерты, практически отсутствуют индивидуальные особенности в речи людей.

В 70-е годы В. Гусев предупреждал, что в последующих десятилетиях «сорокалетние» прозаики проявят себя сильно. Это сбылось отчасти: Владимир Маканин написал свой итоговый роман о современности на достаточном уровне художественности, А. Проханов — роман о чеченской войне («Идущие в ночи») и роман «Господин Гексоген», ставший национальным бестселлером 2002 года.

Р. Киреев, А. Курчаткин, С. Есин, А. Ким и другие писатели этого поколения работали ровно и плодотворно, но серьезного рывка в область более высокой художественности не сделали.

В целом же богатство жизненного содержания, многообразие форм художественного изображения в вышерассмотренном массиве реалистической прозы последнего пятнадцатилетия позволяет сделать вывод, что именно эта проза определяет художественный уровень современной литературы и доминирует в современном литературном процессе.

Отличительная особенность литературного развития переходного времени состоит в том, что в нем наряду с реалистической прозой возникает альтернативная ветвь, противостоящая ей. «Русская литература вышла из привычной среды обитания; но за этим должен следо-

вать и последний вывод: наша литература, как единый исторический процесс, завершила свое существование»¹.

Истоки альтернативной литературы — во второй половине 70-х годов, когда группа прозаиков и поэтов во главе с уже известным читателям В. Аксеновым и молодыми Вик. Ерофеевым и Е. Поповым создали альманах «МетрОполь», который задумывался как своеобразный манифест неформальной, отторженной литературы. Альманах стал предметом рассмотрения расширенного секретариата и парткома Московской организации Союза писателей СССР 20 января 1979 г. Итог был таким: резкая критика одних произведений и предложение напечатать лучшие. Участники альманаха настаивали на его публикации в целом, их требование не приняли. В декабре 1979 г. В. Аксенов заявил о выходе из СП СССР, в июле 1980 г. он выехал с женой в США, где и узнал, что он лишен советского гражданства. Вик. Ерофеев и Е. Попов были исключены из Союза писателей.

Многие молодые люди Москвы, не видевшие в глаза ни текстов, опубликованных в альманахе, ни выступлений известных и менее известных писателей на секретариате, в глубине души поддерживали метрОпольцев. Сегодня текст альманаха опубликован и доступен каждому («МетрОполь». Литературный альманах. М., 1991. 607 с.) и есть возможность сравнить помещенный в нем рассказ «Ядрена Фея» Вик. Ерофеева с его же романом «Русская красавица» (1990).

Прав П. Басинский, когда в рецензии на изданный альманах говорит о том, что есть миф об альманахе «МетрОполь» и есть его реальный текст, который «боюсь,.. сегодня никому не нужен... Поезд ушел и давно прибыл на конечную станцию» ...«Сегодня мне кажется, что было бы лучше, если бы «МетрОполя» на самом деле не было. Как текста... — (конечно, это надо понимать только метафорически!). Ибо что такое «МетрОполь» как текст? Обыкновенный и, честно сказать, хороший альманах «левой» литературы 70-х годов. Не больше и не меньше. Своего рода эмбрион нынешней литературной ситуации в центре. Но ведь ситуация-то, будем откровенны, давно исчерпана; столичные журналы, отворив двери тем, кто был в «МетрОполе» или заодно с ним, на глазах гибнут — и, разумеется, не только в результате финансового голода, а какой-то более глубокой неизлечимой болезни.

Интересно, что мог бы сказать о «МетрОполе» независимый критик, если бы ему предоставили слово тогда, в конце 70-х? Ну, напри-

¹ Басинский Павел. Грустное возвращение Чацкого. Альманах «МетрОполь» и вокруг//Литературная газета. 1992. 6 мая. С. 4.

мер, что «душа» альманаха Василий Аксенов написал все-таки плохую пьесу, странную повесть поздней драматургии Маяковского с его лобовой социальностью и театра абсурда. Что замечательные стихи предложили Рейн и Карабчиевский; притом замечательные безотносительно к общему содержанию книги. Что последние песни Высоцкого «Лукоморье...», «Охота на волков», «Банька по-белому», «Диалог» («Ой, Вань! Смотри, какие клоуны!») с их высоким и светлым **пессимизмом** — безусловно, лучшее из всего, что им написано, спето... Что Фридрих Горенштейн после изумительного рассказа «Дом с башенкой» (Юность. 1964. № 6), который, на мой взгляд, до сих пор остается образцом исторической прозы, пошел «куда-то не туда», в своеволие и метафизику, прочь от божественной ясности... <...> Что «Ядрену Феню» Вик. Ерофеева со всеми его «сосать» и «нюхать» можно признать и не признавать, но элементарно **нельзя читать**, не преодолев известного барьера брезгливости.... И наконец, что лучшим произведением «МетрОполя» является шедевр Фазиля Искандера «Маленький гигант большого секса»; между прочим, вполне традиционный рассказ, восходящий и к «Декамерону» и к «Шинели» вместе, — чистый, глубокий, трагический, победоносный»¹.

В 1990 г. Вик. Ерофеев уже в гордом одиночестве штурмует цитадель реализма, чтобы расчистить место для альтернативной литературы, в статье «Поминки по советской литературе». Советская литература существует, с его точки зрения, в трех основных измерениях — как официальная, деревенская и либеральная литература (отметим странность и алогизм классификации). Особенно достается почему-то деревенской, которая, по его мнению, также деградирует. Возможно, это неосознанная эмоциональная реакция на выступление тогда уже эмигранта поэта Наума Коржавина, который, участвуя в обсуждении только что изданного в США альманаха «МетрОполь», организованного журналом «Грани» (№ 118, 1980), сказал: «В целом же проза «МетрОполя» выглядит так, будто такого серьезного явления, как «деревенская проза» вообще не было. А эта проза есть и занимает существенное место в современной русской литературе... Эта проза — сущностная»... Строгими в отношении к «МетрОполю» были и другие зарубежные участники этого «круглого стола».

«Сейчас возникает «другая», «альтернативная» литература, которая противостоит старой литературе...»², — считает Вик. Ерофеев.

¹ *Басинский Павел*. Грустное возвращение Чацкого. Альманах «МетрОполь» и вокруг. С. 4.

² *Ерофеев Вик.* Поминки по советской литературе//Литературная газета. 1990. 4 июля С. 8.

Она способна впитать в себя все, кроме русской национальной традиции; наконец, счастливые «похороны» советской литературы дают Вик. Ерофееву надежду на появление литературы новой.

В год выхода статьи писатели, приверженцы «альтернативной» литературы, пытаются объединиться организационно вокруг своих изданий, будучи уверенными, что их поддержит массовый читатель. Но вышедшая из подполья «альтернативная» литература тогда, в начале 90-х, общественного интереса не вызвала. Альманахи «Зеркала» (составитель А. Лаврин), «Весть» (составитель Юрий Гутман) оказались невостребованы, коммерчески убыточны. Ленинградский журнал «Вестник новой литературы» (вып. I. 1990. Главный редактор М. Берг), поддержанный Букеровской премией 1993 года, в конечном итоге имел столь же драматичную судьбу. Но организация его была более серьезно продумана: 8 ноября 1988 г. в Ленинграде была создана Ассоциация «Новая литература», председателем Совета ее стал Михаил Берг, возглавлявший и «Вестник новой литературы».

Ассоциация ставила перед собой масштабные цели вплоть до проведения в 1990 г. в Москве Объединенного съезда русских писателей, проживающих в России и в эмиграции. «Новая литература» в первом номере «Вестника» в «Обращении к деятелям культуры» представила себя так: «Что такое новая литература? Не давая развернутой типологической характеристики этого явления, обозначим основные его черты. Прежде всего это обращение к новаторским линиям русской литературы, прерванным в 30—40-е годы, а также эмигрантской литературы, вызванное ощущением единства и непрерывности русскоязычной словесности. Не менее важно использование опыта современного западного авангарда (сюрреализм, поэтика абсурда, новый роман, постмодернистские концепции). А самое главное — становление «новой литературы» неотрывно от создания своего художественного языка, способного выразить перемены в человеке и культуре послевоенного времени»¹.

Обратим внимание, что здесь в рассуждениях о новой альтернативной литературе впервые звучат постмодернистские концепции. Очень скоро слова новая, «альтернативная» литература выпадут из обращения, а обозначенное ими явление в обиходе критиков и литературоведов будет называться литературой постмодернизма. В интервью «Литературной газете» М. Берг назвал её действующих лиц: «наши авторы — В. Кривулин, Евг. Попов, Е. Шварц, Вс. Некрасов,

¹ Обращение к деятелям культуры//Вестник новой литературы. 1990. Вып. I. С. 7.

Вик. Ерофеев, Е. Харитонов»¹. К этому времени вышло 4 номера «Вестника новой литературы».

Конечно, список литераторов этого направления постоянно расширяется (М. Харитонов, В. Пелевин, В. Сорокин и др.), но крупных имен по-прежнему нет. Постепенно альтернативная литература начинает проникать на страницы толстых журналов. Так, «Новый мир» с этой проблемой сталкивается впервые в начале 1993 г. «Что касается «Нового мира», то для редакции период публикации так называемой возвращенной литературы по объективным причинам завершается. Примерно с начала нынешнего года в центре нашего внимания стоит современная проза, причем проза «новых» писателей. Эта литература весьма специфична, и часто складываются ситуации, когда мы публикуем или готовим к печати то, что не всем сотрудникам редакции нравится. Яркий пример такой болезненной коллизии — роман Владимира Шарова «До и во время», публикуемый в 3-м и 4-м номерах; в пятом номере будут помещены два отклика сотрудников отдела критики, в которых высказана негативная оценка напечатанного нами же произведения. Для «Нового мира» это беспрецедентный случай», — свидетельствует ответственный секретарь журнала (Литературная газета. 1993. 21 апреля).

Что же из себя представляет современная постмодернистская литература? О современном русском постмодернизме написано несколько серьезных книг, в том числе две книги минской исследовательницы И.С. Скоропановой: «Русская постмодернистская литература. Учебное пособие» (М., 1999) и «Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык» (Минск, 2000) и М.Н. Липовецкого «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики» (Екатеринбург, 1997). Но до сих пор не определено главное — отличительные признаки русского постмодерна и критерии художественности постмодернистского текста, последняя проблема М.Н. Липовецким только поставлена. Без всего этого невозможно на научных основаниях очертить круг исследуемых явлений и произвести разумный отбор, отделив серый поток от мало-мальски ценного в этом течении.

Особняком среди постмодернистских текстов стоит повесть **Венедикта Васильевича Ерофеева (1938—1990) «Москва — Петушки»**, написанная в конце 1969 г., изданная в России в 1988 г.

Повесть «Москва — Петушки» — единственная в своем роде и вряд ли она сможет породить какую-либо традицию. В этой повести

¹ «Вестник» готовит сюрпризы//Литературная газета. 1993. 20 января. С. 4.

представлен не мир, как хаос, а хаос в сознании автобиографического героя, находящегося в состоянии опьянения. Такой «текст» нельзя сделать, он должен органически вытекать из личности творца, ведущего божемный образ жизни. Сквозь хаос сознания здесь просматривается образ хорошего, но глубоко несчастного человека.

Альтернативная постмодернистская проза, которая в начале 90-х годов в лице Вик. Ерофеева и других настойчиво сталкивала реализм с литературного Олимпа, как серьезное литературное явление пока не состоялась. Сейчас она теряет читателя, которого прибирает к рукам так называемая массовая литература, предложив деятельного героя в лице интеллектуального следователя Каменской в романах А. Марининой или не менее интеллектуального криминалиста Фандорина в цикле романов Б. Акунина.

Итак, литературный процесс последнего пятнадцатилетия XX в. формируется на собственной основе: новое не возникает на пустом месте. Известные советские писатели провидчески и творчески готовились к ситуации социального слома. Ф. Абрамов и Ю. Трифонов, опередившие сознание своих современников на десятки лет, работали над будущими книгами («Чистая книга», «Исчезновение»), которые, судя по замыслу и собранному материалу, украсили бы литературный процесс конца века. В. Белов в 70—90-е годы работает над трилогией «Кануны», принципиально важной для нового понимания путей развития северной русской деревни в конце 20-х — начале 30-х годов. В. Дудинцев тридцать лет создавал роман «Белые одежды», но видимо, новое время помогло ему расставить необходимые акценты и завершить книгу, ставшую одним из бестселлеров в период «перестройки». Б. Можаяев издает роман «Мужики и бабы» (кн.2), который, несмотря на спорную концепцию коллективизации, стимулирует творческую мысль. «Деревенская проза» общими усилиями художественно осваивает проблему коллективизации, сложнейшую в истории советского крестьянства. В. Астафьев и Г. Владимов обосновывают новые концепции Великой Отечественной войны, вызвавшие острые споры в критике.

Процесс вживания прозы русского зарубежья в литературу метрополии оказался сложным, несмотря на общность предмета исследования.

Обусловленная временем, критикой советского этапа развития общества, антисталинская тема доминирует в прозе 80-х — начала 90-х годов. Происходит своеобразная тематическая переакцентировка литературного процесса, усиленная публикацией книг А. Солженицына в толстых журналах. В прозе этого времени нарастает критиче-

ское начало, тенденция пересмотра взглядов на советский период развития общества и его изображение в литературе.

Антисталинская, антитоталитарная струя в прозе стихает к середине 90-х годов, тогда же в литературе появляется интерес к современности, к жизни человека в изменившихся социальных условиях, особенно в малых прозаических жанрах, как и всегда бывает в переломные эпохи («На изломах» А. Солженицына, «В ту же землю...» В. Распутина, «Кавказский пленный» В. Маканина и др.). В. Маканин создает роман «Андеграунд, или Герой нашего времени». Заметным явлением в современной прозе стал новый философский роман, возникающий на стыке науки и литературы (Л. Леонов, С. Залыгин, Д. Галковский).

Художественный уровень литературы последнего пятидесятилетия, как это было и ранее, определяет реалистическая проза, но отличительная особенность литературного процесса нового времени состоит в том, что рядом с реализмом возникает новая, альтернативная литература, сориентированная на отечественные и мировые авангардистские традиции. Правда, эта проза не набрала силу, так как в ней нет ни крупных имен, ни текстов (исключение, возможно, составляют книги писателя-эмигранта С. Соколова), отмеченные печатью художественности.

Виктор Петрович Астафьев (1924—2001)

«Сознаюсь, люблю писать с натуры», — так формулировал основной принцип своего творчества Виктор Петрович Астафьев. Конечно, проза писателя не фактографична, есть в ней вымысел и фантазия, определенный отбор жизненного материала, но все же высокая мера автобиографизма — отличительная особенность художественного мира писателя, которая роднит его с А. Солженицыным, только жизненный опыт у них разный. По мнению В. Астафьева, автобиография в наш век создает писателя: «... если ты не пережил каких-то крупных потрясений, если маловат задел личного жизненного опыта, то ждать творческих откровений не приходится... нужно самому пройти через испытания, через муки судьбы, а тогда будут и муки слова».

Муки судьбы В. Астафьев испытал сполна: раннее сиротство (мать утонула в Енисее, отец завел новую семью), жизнь с мачехой, бродяжничество, детский дом, работа составителем поездов после железнодорожной школы ФЗО, потом война, которую прошел «в высшем звании рядового», тяжелые ранения, послевоенные мытарства

с семьей без профессии, без здоровья, без образования, смерть первого ребенка фактически от голода в первые послевоенные годы, смерть 39-летней дочери в 1987 г., воспитание осиротевших малолетних внуков.

Веруя в живительную творческую силу собственных внутренних переживаний и потрясений, Астафьев тем не менее делал попытки, вполне осознанные, вырваться за пределы автобиографического опыта, хотя жизнь, казалось, не предоставляла ему таких возможностей. После войны, израненный, 21 года от роду, имея всего шесть классов образования, он учится в вечерней школе рабочей молодежи, так как нужно было работать, содержать семью; нереализованной осталась и мечта об университетском образовании (писатель закончил лишь двухгодичные литературные курсы, созданные специально для подающих надежды начинающих писателей). «Большая от контузии голова, испорченное на войне зрение не позволяли читать запоем и в чтении находить то, чего не добрал в жизни». Писатель не раз говорил о своих «провалах, губительных недоборах в области культуры».

А тяга к культуре и формам художественного изображения, идущим от культурной традиции, была у писателя немалая, что подтверждает творческая история его повести «Пастух и пастушка», занимающей особое место в прозе писателя и являющейся своеобразным барометром его художественных исканий.

В массовом читательском сознании образ истинного Астафьева связывается, как правило, с его автобиографической книгой «Последний поклон», написанной в добротной реалистической манере, в той традиции русской литературы, которая представлена «Детством», «Отрочеством» и «Юностью» Л.Н. Толстого, «Детством», «В людях» и «Мои университеты» А.М. Горького, «Детскими годами Багрова-внука» С.Т. Аксакова.

Но уже в 1974 г. сложившаяся манера письма, принесшая ему общественное признание, не удовлетворяет писателя: «В современной прозе жизнь трудная, если работать по-настоящему. Все большее значение приобретает в ней символика, условные, а значит, сложные формы... В «Пастухе и пастушке» я стремился совместить символику и самый что ни на есть грубый реализм».

У него появилась мысль создать не только новую, не известную ранее повесть о самой страшной и кровавой в истории человечества войне, но и выразить «философию нашего времени, философию подвига, человеческой жизни, любви, смерти», то есть подобно аббату Прево, книга которого «Манон Леско» послужила толчком к написанию «Пастуха и пастушки», создать произведение не только для внутреннего пользования, но и необходимое мировому читателю. Работая

над повестью, писатель задается вопросом, как научиться мыслить масштабно, как выйти за пределы отечественного жизненного материала к всечеловеческим темам.

Война в повести изображена не только как русская боль, но и как общечеловеческая беда, как несчастье простых людей с обеих противоборствующих сторон, брошенных не по своей воле в кровавую мясорубку, в которой гибнет все живое. Интеллигентный, не созданный для сражений Борис Костяев, сломленный жестокой войной, умирает от пушечной раны в санитарном поезде. Истратился на войне и старшина Мохнаков, хотя и был хорошо подготовлен к походным, фронтовым условиям. Даже любовь Бориса и Люси, та единственная любовь, которая является далеко не каждому, не спасает человека на войне, любовь не побеждает смерть. «Пока же душам этим — нашему времени и обществу не пригодных «персонажей» — лучше быть на небе», — считает писатель.

«Современная пастораль» — такое жанровое определение дает повесть В. Астафьев. Он сталкивает сентиментальное мироощущение (пастух и пастушка, пастораль, чувствительность, единственная любовь) с грубым бытом войны. Взятые из арсенала поэтики сентиментализма образы пастуха и пастушки постепенно превращаются в символ. Он заявлен в названии повести («Пастух и пастушка») и вызывает у читателя определенное ожидание. Ответ дается достаточно быстро. Прибыв в освобожденный хутор, взвод Бориса Костяева натывается на страшную картину — убитых пастуха и пастушку — двух стариков, приехавших в эту деревню с Поволжья в голодный год. Они пасли колхозный скот. Этот эпизод остается в сознании и как символ жестокой войны, и как символ вечной любви. Но в тексте происходит дальнейшее развитие символа. В ту единственную ночь, которая была отпущена влюбленным, в памяти Бориса всплывают убитые старик и старуха и детское воспоминание, когда он с матерью ездил в Москву к тетке и ходил в театр, где танцевали под сиреневую музыку доверчивые в своей незащитности влюбленные пастух и пастушка.

В последний раз образы пастуха и пастушки, убитых на войне, мелькают в угасающем сознании взводного, когда его раненного везут в санитарном поезде в тыл.

Образ-символ пастуха и пастушки, который сопровождает Бориса Костяева в тексте повести, помогает писателю раскрыть чувствительность, ранимость, неординарность главного героя, несовместимость его с жестокой реальностью войны и в то же время способность на необычную, возвышенную любовь.

Подстатья Костяеву и его возлюбленная, образ которой создается за счет арсенала изобразительных средств литературы романтизма.

Люся — женщина во многом загадочная. Мы так и не узнаем, кто она и откуда. Многие приметы свидетельствуют о том, что она не деревенская, достаточно начитанна и музыкальна, что она понимает и чувствует людей, что с нею произошло что-то страшное.

Зачин и эпилог повести, в которых описана безымянная женщина, которая все же разыскала могилу своего возлюбленного посреди России и, навестив его, пообещала, что скоро воссоединится с ним навечно, решен в стиле романтическом, то есть в стилистике Люси, поэтому можно предположить, что это и есть состарившаяся Люся, которая пронесла свою любовь к Борису через всю жизнь.

«Пастух и пастушка» — повесть о любви и о войне. В центре повествования — малая войсковая единица, взвод пехоты и ее командир Борис Костяев, ванька-взводный (хотя это часто употребляемое писателем слово не гармонирует с образом героя). Взвод участвует в ликвидации взятой в тиски большой группировки немецких войск, командование которых отклонило ультиматум о капитуляции.

В повести не называется ни время, ни место сражения (это также один из способов отхода от реалистической поэтики). Но ясно, что действие происходит на Украине, где окружена и уничтожена громадная группировка противника. По мнению исследователей, Астафьев описывает Корсунь-Шевченковскую операцию 1944 года, одну из выдающихся в истории Отечественной войны.

Под пером Виктора Астафьева, признанного мастера словесного изображения, оживают картины боя, которые написаны убедительно, зримо, но порой «окопная» правда писателя излишне натуралистична: «На поле, в ложках, в воронках, и особенно густо возле изувеченных деревьев лежали убитые, изуродованные немцы. Попадались еще живые, изо рта их шел пар, они хватались за ноги, ползли следом по истолченному снегу, опятнанному комками земли и кровью, взывая о помощи.

Обороняясь от жалости и жуты, Борис зажмурил глаза: «Зачем пришли сюда?.. Зачем? Это наша земля! Это наша Родина! Где ваша?»

Пафос повести антивоенный. Она густо заселена героями и дает вполне реальное представление о том, какие люди защищали страну. Повесть значительна и как первое крупное произведение писателя о войне, и как прорыв к новому стилю. Писатель справедливо считает, что в «Пастухе и пастушке» он преодолел себя, собственную традицию. Поэтому и отношение его к повести особенное. «Больше других люблю «Пастуха и пастушку», — говорит писатель... — Дополняя, переписывая повесть, я всякий раз, удаляя бытовую упрощенность, от

индивидуально явных судеб и мыслей уходил все далее к общечеловеческим».

В. Астафьев переделывал повесть восемь раз, окончательный и последний вариант датируется 1989 г., он и включен в пятнадцатитомное собрание сочинений писателя, изданное в Красноярске в 1997—1998 гг. Повесть «Пастух и пастушка» — экспериментальная по своей сути, в которой автор искал и новое содержание, и новые формы. Она открывала перед писателем разные возможности. Одна из них — путь по которому шли Гоголь, Булгаков, используя условные формы изображения, символику, фантастику. Но Астафьев, несмотря на всю привлекательность таких художественных решений, избирает иной, который также обозначил себя в повести — натуралистический способ изображения жизни. Окончательный выбор пути состоялся не тогда, в 1971 г., когда повесть была опубликована, а спустя 15 лет, во второй половине 80-х годов, когда появился новый роман писателя «Печальный детектив».

В творчестве В. Астафьева отчетливо просматриваются два периода: первый начинается с публикации в 1951 году рассказа «Гражданский человек» до 1980-х годов, второй, условно назовем его Красноярским — с середины 80-х до начала нового тысячелетия.

В 50—70-е годы В. Астафьев успешно работает в жанрах малой прозы. Правда, была неудачная попытка подступить к жанру романа. Начинающий писатель, выпустивший первый небольшой сборник рассказов «До будущей весны» (1953), принимается за роман «Тают снега», изданный в 1958 г. По словам писателя, только дерзкая безответственность и желание с помощью актуально-злободневного романа выбраться из нужды заставили его работать над крупным прозаическим полотном. После этой неудачи писатель почти 30 лет не прикасался к роману.

Любимый жанр писателя — рассказ и жанровые формы, созданные на основе рассказа. По мнению писателя, рассказ ближе всего стоит к живописному народному слову и «склонность нашего народа к устному повествованию оказала и оказывает на русскую новеллистику наиглавнейшее влияние». Некоторые астафьевские произведения малой формы стали хрестоматийными, например, много раз переиздававшиеся рассказы для детей «Васюткино озеро» и «Стриженок Скрип», которые рекомендуются для чтения младшим школьникам.

Малые прозаические формы В. Астафьева имеют тенденцию к циклизации, результатом которой являются сборник миниатюр «Затеси» и повесть в рассказах «Последний поклон». Эти крупные циклы

уникальны уже потому, что писатель создавал их всю жизнь, у них есть начало, но потенциально не было конца; автор, например, дважды, в разное время объявлял о завершении «Последнего поклона», но появлялись новые главы. Они автобиографичны, их главная структурная основа — сам автор, его эволюция. В названных книгах, сопровождающих писателя на его пути, — весь он, Астафьев, живой, меняющийся человек, пытающийся постичь истинные основы бытия.

Циклы миниатюр — распространенное явление современной литературы («Крохотки» А. Солженицына, «Трава-мурава» Ф. Абрамова, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Камешки на ладони» В. Солоухина и др.). И каждый из них, как и «Затеси» Астафьева, интересен по-своему. Отдельными книгами «Затеси» издавались дважды (М., 1972; Красноярск, 1982), в пятнадцатитомном собрании сочинений они объединены в отдельном томе (т.7. Красноярск, 1997) и представлены наиболее полно, здесь их более двухсот. Сам писатель так определяет смысл названия: «А затесь — сама по себе вещь древняя и всем ведомая — это стес, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе мета была видна издали...». Миниатюры — картинки жизни, наброски размышлений, наблюдений, они, по убеждению писателя, незаменимы для интимного общения с сегодняшним, вечно бегущим куда-то, очень занятым современным человеком.

«Последний поклон» — жанровое образование, по своей структуре близкое к «Царь-рыбе». Интересно и то, что наиболее точное жанровое определение подобным произведениям — повествование в рассказах — писатель находит не сразу, а лишь во второй половине 70-х, работая над «Царь-рыбой». Повествование в рассказах для Астафьева — особая разновидность повести, «Последний поклон» сам писатель именуется по-старому — повесть.

«Последний поклон» — своеобразная летопись жизни сибирской деревни с 20-х годов; это рассказ писателя о себе самом, о детстве, об отце, матери, бабушке, дедушке, родной деревушке Овсянке, о земляках, о том главном, что стоит в центре художественного мира писателя — о крестьянской вселенной. Появившиеся в разные годы на страницах газет и журналов рассказы «Конь с розовой гривой» (1963), «Дядя Филипп — судовой механик» (1965), «Осенние грусти и радости» (1966) и др. вдруг стали восприниматься читателем как цикл рассказов «Страницы из детства». Позднее, дополненный другими произведениями, цикл превратился в целостное лиро-эпическое повествование о жизни народа. В центре внимания автора становле-

ние характера Вити Потылицына (фамилия бабушки и матери писателя) — героя автобиографического.

Характер маленького героя формируется внутри крестьянского мира — того уклада народной жизни, где труд на земле почитается первейшей необходимостью, а земля — кормилицей, природа — матерью, где берутся за трудное дело всем миром, вместе переживают беды и радости, где превыше всего ценится семейственность, а в женщине видят опору (бабушка Вити, например, убеждена, что дядя Митрий помер «от недогляда бабьего»). Именно такая среда порождает людей сильных духом, верящих в человека. «Почитай людей-то, почитай. От них добро! — говорит бабушка Катерина Петровна внуку. — Злодеев на свете щепотка, да и злоден невинными детишками родились». Нравственные уроки бабушки помогают Вите сохранить душу, устоять в тяжких мытарствах по жизни, встречах с бездушными, несправедливыми людьми.

Эпически масштабный образ Катерины Петровны, отличающийся колоритностью и неповторимостью, к концу повествования вырастает в образ-символ России, нации. А исповедь героя становится исповедью поколения. Это определенным образом отражено в структуре книги: если в первых рассказах в центре повествования был автобиографический герой, то в главах конца 60-х годов он чаще становится эпизодическим персонажем. Происходит сближение авторской речи с голосами действующих лиц, создается эффект своеобразного народного хора. При всем автобиографизме «Последний поклон» воспринимается не как авторская проза, а как стихийное самовыражение народного сознания, обобщение жизни многих поколений сибирских крестьян.

В первом варианте книга «Последний поклон» вышла в Перми в 1968 г., а через десять лет появились ее заключительные главы (Наш современник. 1978. № 1), писателю показалось, что она близка к завершению. Но в 1980 г. В. Астафьев переехал из Вологды в Красноярск и заветная книга вновь заговорила в нем. Но на каком-то этапе ему вдруг почудилось, что «перекосил» он книгу в сторону благодушия, что получилась она несколько умильной. «А ведь жизнь тридцатых годов не из одних игрушек состояла, в том числе и жизнь близких мне людей», — считает В. Астафьев. Вряд ли можно согласиться с такой переоценкой, достаточно перечитать рассказы «Бурундук на кресте», «Ангел-хранитель», чтобы понять: сцены раскулачивания, голода в Овсянке, написанные в 60—70-е годы, вполне достоверны и для сегодняшнего дня. А трагические сцены скитания бездомного сироты, мытарства семьи непутевого отца явно далеки от благостности.

Тем не менее в новых главах «Последнего поклона» автор ужесточает свои общие жизненные оценки.

«Забубенная головушка» и «Вечерние раздумья» (Новый мир, № 2, 3 за 1992 г.) — заключительные главы «Последнего поклона»: работа над трехтомным романом о войне ускорила завершение этого многолетнего труда, который, как и «Затеси», является своеобразным ключом к личности и творчеству писателя. При этом не следует забывать, что у писателя есть интересные традиционные повести («Кража», «Стародуб», «Звездопад», «Так хочется жить» и другие).

Повествование в рассказах «Царь-рыба» (1976), как и «Последний поклон», книга о Сибири и ее людях. Отдельные главы (рассказы) этой книги, так же как и в «Поклоне», связаны между собой местом действия, образом героя-повествователя. Образ автора — главный в «Царь-рыбе», а публицистическое страстное слово писателя несет в ней особую нагрузку. Важное место в структуре произведения занимает образ Акима, проходящий через многие главы повествования. Автор и Аким — носители основной идеи произведения, которую Астафьев сформулировал так: здесь «исследуется художественными средствами вопрос, который я назвал бы «природа и человек»... Меня интересует нравственная сторона... неразумный человек, уродуя природу, и сам несет нравственный урон... Кроме того, мне, конечно, хотелось поговорить и о Родине, о любви к ней, о родной природе».

Отношение к природе в творчестве писателя — важнейший критерий нравственной оценки человека, главная составляющая в формировании его духовного мира.

В конце 1980-х годов в творчестве Астафьева происходит резкая смена принципов художественного обобщения: в его поле зрения оказывается не жизнь во всей полноте ее проявлений, как это было в «Последнем поклоне», а преимущественно теневая ее сторона, будь то материал сегодняшней жизни или прошедшей войны. Происходит своеобразное сгущение черных красок, например в рассказе «Людочка» (1989), связанное, видимо, и с изменением мировоззрения писателя, и с социальными явлениями, происшедшими в нашем обществе на стыке 1980-х — 1990-х годов, под воздействием творчества и личности А. Солженицына, которого писатель высоко оценивает, и конечно же в силу каких-то внутренних, индивидуальных причин. Одновременно с этим усиливается интерес писателя к христианским ценностям (затесь «Божий промысел», 1991; образ старообрядца Коли Рындина в романе «Прокляты и убиты»).

Второй период в творчестве В. Астафьева отмечен особым интересом к романному жанру, а также попытками «подредактировать» себя прежнего в соответствии с обретенными «новыми», антисовет-

скими и антикоммунистическими убеждениями. Так в повести «Пастух и пастушка» появляется сдвоенный эпилог, то есть наряду со старым романтическим возникает новый — обнаженно физиологический, снижающий общечеловеческий пафос произведения. Подливает черных красок автор и в «Царь-рыбу», присоединив к ней в 1993 г. главу «Норильцы» — о зеках, строивших заполярный город и совершивших побег. Глава в свое время была изъята цензурой и вновь напечатана в журнале «Наш современник» в 1990 г. Правда, автор по обыкновению «сел и выправил, где и дописал текст главы, назвав ее по-новому, более точно и современно — «Не хватает сердца».

В 1980-е — 1990-е годы Астафьев пытается создать свой роман, необычный по содержанию, форме и языку («Печальный детектив», 1986; «Прокляты и убиты» — кн.1, 1992; кн.2, 1994).

В романе «Печальный детектив» главным героем становится не привычный для писателя крестьянин, охотник или рыбак, а оперуполномоченный — детектив, человек нелегкой судьбы (два тяжелых ранения при задержании преступника, инвалидность, трудный путь к писательству, разлад в семье). Интересна и точна интерпретация героя самим писателем: «Меня интересовал герой, боже упаси назвать его идеальным, — просто человек совестливый, можно сказать цельный. И все низкое, что обрушивается на него, цельного человека, дробит его жизнь, дробит его душу. Он начинает задумываться, почему такое происходит. Начинает с себя. Всегда надо начинать с себя, тогда дойдешь до общегосударственных, общечеловеческих проблем... Сама фигура, выбранная мной, дала мне возможность поразмышлять о сегодняшнем дне, о нас, и о кривде, и о правде. Не делал я Сошнина ни выпивохой, ни бабником, но не делал и конфетным. Есть и эгоизм, и чувство усталости, раздражения, даже некоторой жестокости — жестокость на жестокость. Но есть и умение сдерживать себя».

Роман «Печальный детектив», как и роман Ч. Айтматова «Плаха» и повесть В. Распутина «Пожар», появившиеся во второй половине 80-х годов, воспринимался в обществе как предвестник грядущих перемен, но чрезмерное сгущение «кривды» все же и тогда отмечалось критиками. К сожалению, в новом романе писателя «Прокляты и убиты» этот принцип изображения еще более усиливается. По замыслу автора именно в этом романе должна быть представлена истинная правда о войне, которая на практике оказалась односторонней. Много здесь спорно: и сгущенно негативные картины войны, и злой антисоветизм, и усиление физиологического изображения, и бранная лексика, хотя в целом изобразительная сила астафьевского слова не иссякла.

Роман «Прокляты и убиты» был задуман в трех книгах, в свое время опубликованы две, предполагалось, что в третьей будет рассказано о сегодняшнем дне фронтовиков, но в последнее время писатель все чаще говорил о том, что силы на исходе и третья книга так и не была написана.

Первая книга романа «Чертова яма» (1992) — это метафорическое обозначение казармы, а точнее, полутемных землянок, срубленных из неокоренных сосновых бревен, где в течение двух месяцев обитает карантин: «В карантинных землянках многолюдствие и теснота, драки, пьянки, воровство, карты, вонь, вши». Один из новобранцев, увидев все это, приходит к грустному выводу: «И здесь бардак!»

Время действия романа — поздняя осень 1942 г., место действия — казармы в военном городке под Бердском, в Сибири, где призывники двадцать четвертого года рождения (ровесники В.Астафьева) должны пройти боевую и политическую подготовку и отправиться на фронт. Но это намерения, а реальность совсем другая: «Не выдали служивым ни постелей, ни пожиток, ни наглядных пособий, ни оружия, ни патронов, зато нравочений и матюков не жалели...» В двадцать первом стрелковом полку много больных, драки, истязания и даже безнаказанное убийство красноармейца Попцова, совершенное ротным командиром Пшенным, и ответное нападение взбунтовавшегося взвода, чуть было не поднявшего на штыки виновника-офицера. Вершина ужасов — грозный приказ № 227 и начавшиеся показательные расстрелы солдат, невинных братьев Снегиревых.

В. Астафьев не ищет (во всяком случае в первой книге) истоков и мотивов будущей победы, а погружает своих героев в военный быт — писатель вправе выбрать свой, наиболее адекватный его замыслу, творческой индивидуальности ракурс изображения. Он стремится показать то, что еще не было объектом внимания «военной» прозы — страшную изнанку армейской жизни, ее «тягучий, изморный ход», когда за неполных два месяца призывники превращались в доходяг, согбенных старичков с потухшими глазами, равнодушных ко всему, кроме спанья и еды.

Главный пафос первой книги — обличительный, здесь писатель выступает продолжателем традиций А.И. Солженицына («Архипелаг ГУЛАГ»). Астафьев не жалеет сатирических красок для изображения политработников армии, с сарказмом повествует об активистах 20—30-х годов. Автор высмеивает показательный суд над отпетым человеком, картежником, пронырой Зеленцовым, едва не убившим добрейшего капитана Дубельта. Но сатирическое острие направлено не на Зеленцова, а на судей, членов военного трибунала, в разоблачении которых автор использует значащую деталь. На сцене зала, где

разыгрывается судебное действо и восседают двое солидных мужчин с малиновыми петлицами, — барельеф («упряжка с вожжами мирового пролетариата»). Когда на суде разразился скандал (Зеленцов требовал отправить на фронт этих жирных судей и его поддержали красноармейцы, согнанные на показательный процесс), «полковник вместе с судебной обслугой поскорее ретировался за сцену, скрылся за упряжку из четырех вождей».

Во второй книге романа под названием «Плацдарм» (1994) обличительный тон так же силен. Здесь описывается сражение за один из двадцати семи плацдармов на правом берегу при форсировании Великой реки (Днепра) осенью 1943 г. По убеждению писателя, это та же чертова яма, только вынесенная на линию фронта. Боеприпасов нет! Продуктов нет! То же равнодушное отношение к солдату, издевательства отцов-командиров, предпочитающих «руководить» операцией с безопасного левого берега реки. Во второй книге достается не только политотдельцам, но и Александру Васильевичу Суворову, который «истаскал по Европе, извел тучи русских мужиков, в Альпах их морозил, в чужих реках топил — и герой на все времена».

Пафос авторской публицистики в романе порою трудно сочетаем, противоречив, когда отстраненно-ироничное описание советской армии в целом («... начав ретиво наступать, еще ретивей драпали доблестные войска») соседствует рядом с проникновенно написанным выразительным словом в защиту солдата: «...От самого Кремля, от гитлеровской военной конторы до грязного окопа, к самому малому чину, к исполнителю царской или маршальской воли тянется нить, по которой следует приказ идти человеку на смерть. А солдатик, пусть он и распоследняя тварь, тоже жить хочет, один он и на миру и на ветру, и почему именно он, горемыка, в глаза не видевший ни царя, ни вождя, ни маршала, должен лишаться единственной своей ценности — жизни? И малая частица мира сего, зовущаяся солдатом, должна противостоять двум страшным силам, и тем, что впереди, и тем, что сзади, солдатик устоять должен, исхитриться уцелеть в огне-полыме...»

Правда войны — проблема наиважнейшая для каждого писателя-фронтовика. В. Астафьев в разные годы по-разному оценивал то, что и как писалось о войне. В начале 70-х ему казалось, что слишком много создано хороших книг о войне, в 1988 г. он говорил обратное: «... о том, что было написано о войне, я как солдат могу сказать — к такой войне я никакого отношения не имел. Я был на другой войне».

Автор поставил перед собой, можно сказать, амбициозную цель рассказать о своей войне, отталкиваясь от мысли, что «ничего грязней, кровавей, жестче, натуралистичней прошедшей войны на свете не было». Действительно, до Астафьева никто не писал так обнажен-

но о войне с точки зрения солдата. Но солдат, как убедительно показано в «Пастухе и пастушке», многолик, и соответственно разной бывает солдатская правда, как и оценки романа в критике. Многие не принимают астафьевскую правду о войне. Таково, к примеру, одно из мнений:

«Астафьев, участник жесточайших боев за Днепр, умалчивал о своем фронтовом опыте без малого полвека (дело, очевидно, в качестве этого опыта), чтобы на склоне лет задумать и осуществить нечто беспрецедентное: антисоветский военный роман»¹. А вот другое, гораздо более резкое негативное суждение:

«Роман Виктора Астафьева «Прокляты и убиты» написан с точки зрения людей и о людях, еще детьми в каком-нибудь приюте отрицающими всякую идеологию, кроме одной — идеологии выживания... Они изначально не понимают, зачем они на войне, и кого они должны защищать... Они «отлынивают» от учений, от стрельбы, от боя... При этом всех других и всю страну они же смело обвиняют в разгильдяйстве, в отсутствии порядка, в плохом снабжении и так далее. Все герои его романа на войне — страдальцы, которые страдают от войны... Все-таки не страдание привело к Победе, а иные духовные ценности. Все-таки не страдальцы наши фронтовики, а герои...»²

Вместе с тем дело не ограничивалось подобными крайними высказываниями. Так, в частности, Л. Аннинский отмечал еще в начале 90-х годов: «Как вышел Астафьев из низовой окопной войны, так и остался на всю жизнь защитником прямой солдатской правды, с нею и в литературу вошел: ни генералов, ни маршалов не боялся»³.

Выслушав многочисленных оппонентов романа и взыскательных друзей, Астафьев более объективно стал оценивать свой роман: «А что касается правды о войне, то я не зря ведь везде говорил и говорю, писал и пишу — это «моя правда, моя и ничья больше». Она может не совпадать с иной правдой, в том числе и солдатской. Я воевал с весны 1943 г. и на фронте был очень мало, больше валялся в госпиталях и не испытал того, что испытали солдаты войны, мыкавшиеся на фронте с 1941 года... Но и тут не может быть одной и той же правды, ибо память и восприятие жизни, значит, и войны — у людей очень разные».

Вызывала много вопросов и жанровая форма романа «Прокляты и убиты». Это не роман в классическом его понимании, поскольку пи-

¹ Сердюченко В. Заметки провинциального читателя // Нева. 1997. № 1.

² Бондаренко В. Порча // Завтра. 1995. № 31.

³ Аннинский Л. За что прокляты? // Литературная газета. 3 марта 1993 г.

сательское внимание не сосредоточено на «судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточном для передачи «организации личности». Правда, жанровое многообразие сегодняшнего романа давно не укладывается в эту классическую формулу. И у самобытного писателя В. Астафьева было право на поиски своей, наиболее отвечающей его индивидуальности формы. В «Печальном детективе», в двух книгах романа «Прокляты и убиты» контуры ее обозначились: многогеройность, изображение человека в контексте натуралистически увиденного или криминального быта, в значительной степени одностороннее, критическое воссоздание действительности, сатирический элемент, повышенная публицистичность — особый акцент на авторском слове, очерковость и т.д.

Астафьевский роман находился в стадии становления и потому был отмечен существенными недочетами. В частности, в романе «Прокляты и убиты» не была найдена допустимая мера публицистичности. Поэтому в нем местами разрушается романная форма и повествование провисает между романом и очерком нравов. Становление астафьевского романа происходило в период резкого изменения не только политических, но и художественно-эстетических воззрений писателя, что привело к чрезмерной политизации романа, деформирующей его структуру. Не сложился полностью и новый астафьевский стиль, язык произведений, хотя писатель, как и ранее, был чуток к слову своих героев, диалоги его выразительны и жизненны. Однако вызывало сомнение использование писателем слоя табуированной лексики. Строки романа, написанные «крепким мужским языком», достаточно убедительны, в тексте слово употребляется к месту, только не был ли ущемлен при этом читатель в смысле нравственном?

Виктор Астафьев и сам ощущал некоторую необычность и незавершенность своей романной формы: «Вот пишу я роман и вижу, что это вовсе и не роман, а рассказ огромных размеров или все та же любимая мною повесть, состоящая из отдельных кусков и рассказов. Лоскутное одеяло — оно тоже одеяло, теплое и даже красивое, под ним можно спать. И все же шились лоскутные одеяла по нужде, из-за нехватки «сырья», но старанья, раденья, усилий, умения, труда лоскутное одеяло требовало от творца куда больше, чем одеяло из цельного лоскута или куска мануфактуры, чаще всего сатина или ситца... Снова с нуля, снова преодоление себя, своей неполноценности, сознания, что не дошел и не дорос до построения такой сложнейшей, многоэтажной конструкции, как роман».

Думается, итоговый разговор о жанровой форме астафьевского романа еще впереди. Как всякий крупный писатель, а имя Астафьева

по праву стоит в ряду лучших писателей второй половины XX столетия, — он сделал многое в деле художественного познания русского крестьянина, русской природы, русского менталитета. И особенно велика его роль в обогащении литературного языка, не бранной лексикой, разумеется, а прежде всего за счет впитанных им с детства неисчерпаемых источников вечно обновляющейся стихии народной речи, живого и меткого разговорного слова.

Александр Исаевич Солженицын (род. в 1918 г.)

Александр Солженицын — ярчайшая фигура в истории русской литературы второй половины XX в. — личность энциклопедическая, вмещающая в себя дарования писателя, политика, историка, философа, профессионального математика. Он из тех редких людей, которые, вступив в единоборство с властью, дожили до победы, не многим в истории это удавалось. Но победа оказалась обманчивой, рухнуло государство, и как справедливо напоминает В. Распутин в статье «Жить по правде», написанной по случаю 80-летия писателя, «боясь именно такого исхода в будущем, Солженицын не однажды предупреждал: «... но вдруг отвалились завтра партийная бюрократия... и разгромят наши остатки еще в одном Феврале, в еще одном развале» (Наши плюралисты, 1982)». «Все это было и предвидено Солженицыным, и сказано, — продолжает Распутин, — но бунтарь, жаждавший окончательной победы над старым противником, говорил в нем сильнее и заглушил голос провидца. — «Красное колесо», прокатившееся от начала и до конца века, лопнуло... но если бы красным был в нем только обод, который можно срочно и безболезненно заменить и двигаться дальше!.. Нет, обод сросся и с осью, и со ступицей, т.е. со всем отечественным ходом, с национальным телом — и рвать-то с бешенством и яростью принялись его, тело... и до сих пор рвут, густо вымазанные кровью» (День литературы. 1988. № 12).

Возвратившийся в 1994 г. в Россию, Солженицын в это трудное время с Родиной и своим народом, и последние его книги говорят о том, что он несмотря на юбилейный возраст, находится в расцвете творческих сил, работает много и плодотворно: только за последние годы им написаны крохотки и двухчастные рассказы, публицистическая книга «Россия в обвале», историческое исследование «Двести лет вместе» (1795—1995), очерки изгнания «Угодило зернышко промеж двух жерновов». Этому содерзательному и жанровому многообразию может позавидовать любой молодой писатель.

А. Солженицын с интересом работает с жанром, он любит разнообразие художественных форм и сам дает им обозначения: двучастные рассказы, очерки изгнания, очерки литературной жизни, повествование в отмеренных сроках, опыт художественного исследования... «В круге первом» — просто роман, но в художественном мире писателя единственный. Создал он его 13 лет (1955—1968), подготовил семь редакций, принаравливаясь к требованиям журналов, чтобы опубликовать, но не получилось. Канонический вариант романа был восстановлен в 1968 г., опубликован в России в 1990. В основе сюжета лежит реальное историческое событие, с него собственно и начинается роман: ответственный служащий министерства иностранных дел, подполковник дипломатической службы Иннокентий Володин звонит в американское посольство и сообщает, что на днях в Нью-Йорке в магазине радиодеталей советский агент Коваль узнаёт важные технологические детали производства атомной бомбы. Посольство не воспринимает всерьез эту информацию, и секрет атомной бомбы был передан; а в шарашке, где отбывал срок Солженицын, расшифровывалась, идентифицировалась запись разговора Володина, выполненная спецслужбами.

В начале 90-х, в атмосфере гласности в средствах массовой информации развернулась дискуссия о том, была ли первая советская атомная бомба, взорванная в 1949 г., копией американской, добытой разведкой, или результатом собственных технологических решений. Высказывались разные мнения, состоялось даже обсуждение на президиуме Российской академии наук. Ю. Смирнов, ведущий научный сотрудник РНЦ «Курчатовский институт», сообщил о том, что легенда о первой взорванной атомной бомбе в СССР, как результате деятельности разведки, насаждалась в Америке в 50-х годах, но когда появились совместные публикации Ю. Смирнова и Ю.Б. Харитона в «Известиях» и в журнале «Наука и жизнь», на Западе произошла полная переоценка их точки зрения: «Если там цивилизованно поняли, разобрались, что к чему, то в нашей стране мы сейчас имеем проявление нецивилизованного подхода. Я, конечно, говорю о средствах массовой информации. Дело не в том, что давала и что получила разведка. Я еще раз подчеркиваю, что это не должно быть темой просто заявлений, а это должно быть темой тщательного обсуждения со специалистами, потому что только специалисты, а не представители разведки могут подтвердить, какая информация действительно была важной, какая часть этой важной информации была действительно использована, потому, что не всякая важная информация нужна, некоторая информация вообще не имела никакого значения или была даже вредной...

Действительно, первая атомная бомба, первый взрыв в Советском Союзе в 1949 г., как бы ни старались смягчить или не смягчить, — это была копия американской бомбы. Но к 1949 г. собственная наработка и разработка была такова, что были видны совершенно ясно более конструктивные и далеко идущие решения в создании атомной конструкции. Однако совершенно сознательно, чтобы не рисковать, чтобы продемонстрировать как можно быстрее, что оружие у нас появилось, было принято именно это решение, исходя из одного элементарного факта, — что американское изделие сработало и риск несрабатывания при первом взрыве становится минимальным.

Наша конструкция была позднее испытана успешно. Она была практически в 2 раза легче американской, в 2 раза мощнее американской, по габаритам в полтора раза меньше американской.

Я с полной ответственностью могу сказать, что водородная бомба была сделана впервые в Советском Союзе, и испытание 12 августа 1953 г. было беспрецедентным, хотя к этому моменту американцы произвели первый термоядерный эксперимент. Но, увы, они взорвали не бомбу. Это было громоздкое наземное сооружение»¹.

Вопрос об атомной бомбе — непростой, но та сумма фактов, которая приводится Солженицыным в романе «В круге первом», имела место в реальной жизни, и это весьма важно, так как дотошное следование действительности — существенный принцип в художественном мире Солженицына.

Как свидетельствует П. Паламарчук, автор первой в России книги о писателе «Александр Солженицын: путеводитель» (М., 1991), здание, в котором происходит действие романа, сохранилось до наших дней — это дом бывшего Александро-Марининского приюта для бедных сирот-мальчиков духовного звания, находившийся в подмосковной деревеньке Марфино близ Останкинского дворца — «Музея творчества крепостных». Нынешний его адрес — ул. Комарова, 2.

Многозначный, символический смысл названия «В круге первом» дважды разъясняется в тексте романа. Дипломат Володин растолковывает Кларе: «Вот видишь — круг? Это — отечество. Это — первый круг. А вот — второй. — Он захватил шире. — Это — человечество. И кажется, что первый входит во второй? Ничего подобного! Тут заборы предрассудков. Тут даже — колючая проволока с пулеметами. Тут ни телом, ни сердцем почти нельзя прорваться. И выходит, что никакого человечества нет. А только отечества, отечества, и раз-

¹ Смирнов Ю. Выступление. Фрагменты обсуждения на президиуме Российской академии наук. Литературная газета. 1994. 27 июля. С. 13.

ные у всех...» Лев Рубин говорит вновь прибывшему в шарашку ээку: «Нет, уважаемый, вы по-прежнему в аду, но поднялись в его лучший высший круг — в первый. Вы спрашиваете, что такое шарашка? Шарашку придумал, если хотите, Данте. Он разрывался — куда ему поместить античных мудрецов? Долг христианина повелевал ему кинуть этих язычников в ад. Но совесть возрожденца не могла примириться, чтобы светлоумнейших мужей смешать с прочими грешниками и обречь телесным пыткам. И Данте придумал для них в аду особое место».

Итак, действие происходит в лагере особого назначения, прозванном шарашкой, где собран интеллектуальный цвет страны — математики, физики, химики, инженеры-радиотехники, инженеры по телефонии, конструкторы, художники, переводчики и даже филологи для решения важных государственных задач.

Действие в «Круге первом» происходит в конце 1949 г. и длится в течение неполных трех суток, «от вечера субботы до дня вторника». Прием чрезвычайно плотного сжатия действия станет излюбленным в творчестве писателя. Но временное уплотнение не сказывается на объеме текста и системе персонажей, отличающейся широтой и всеохватностью. При этом многочисленные эпизодические образы ээков, надзирателей, государственных деятелей, чиновников разных рангов Государственного управления лагерей выписаны со всей тщательностью. Особенно писателю удаются образы заключенных с ярко выраженными личными качествами (Александр Бобынин, Илья Хоробров, Валентин Прянчиков, крестьянин Спиридон Егоров и др.). Сталин, хотя и эпизодический герой в романе, тем не менее основные его черты реконструированы убедительно, например, его отношение к религии: «На всякий случай Сталин против Бога никогда не высказывался, довольно было ораторов без него...

Того церковного инспектора, Абакадзе, который выгнал Джугашвили из семинарии, Сталин трогать не велел. Пусть доживает.

И когда третьего июля пересохло горло, а на глаза вышли слезы — не страха, а жалости к себе — не случайно с его губ сорвалось «братья и сестры». Ни Ленин, ни кто другой и нарочно бы так не придумали обмолвиться.

Его же губы сказали то, к чему привыкли в юности.

Никто не видел, не знает, никому не говорил: в те дни он в своей комнате запирался и молился, по-настоящему молился, только в пустой угол, на коленях стоял, молился. Тяжелей тех месяцев во всей его жизни не было.

В те дни он дал Богу обет: что если опасность пройдет и он сохранится на своем посту, он восстановит в России церковь, и служения,

и гнать не даст и сажать не даст. (Этого и раньше не следовало допускать, это при Ленине завели.) И когда точно опасность прошла, Сталинград прошел — Сталин все сделал по обету.

Если Бог есть — он один знает.

Только вряд ли он все-таки есть. Потому что слишком уж тогда благодушный, ленивый какой-то. Таковую власть иметь — и все терпеть? И ни разу в земные дела не вмешиваться — ну как это возможно?»

Писатель предлагает свой взгляд на престарелого вождя и его министра Абакумова. Образ Сталина, впервые в русской литературе реалистически изображенный, воссоздается посредством авторского описания, которое незаметно перетекает во внутренний монолог — прием, который берет на вооружение последующая литература, например, А. Рыбаков в «Детях Арбата». Можно найти в литературе и другие переключки с романом Солженицына. Секретарь Сталина Покребышев обращается к Вождю: «Ёсь Саррионович!» Что-то подобное возникает у Г. Владимова: «Гер Константинович!» — называет Г. Жукова Хрущев в романе «Генерал и его армия», в котором также повторяется натуралистическая сцена осмотра заключенного, привезенного на Лубянку (Глава 92, «В круге первом»).

Автор описывает жизнь «привилегированного» лагеря, своеобразного подневольного форпоста научного и технического прогресса, где лучшие люди, как и на воле, отстаивая свои принципы, избегают участвовать в изобретениях, направленных против человека. Заключенный Герасимович отказывается изобретать микрофотоаппарат для тайного фотографирования: «Я — не ловец человеков! Довольно, что нас посадили...» Глеб Нержин не соглашается участвовать в расшифровке записи разговора дипломата Володина с американским посольством, выполненной разведкой. Но лагерь оказывается и центром свободной, не угнетенной сверху философской мысли, носителями которой являются главные герои романа: Глеб Нержин, Лев Рубин и Дмитрий Сологдин. При этом Рубин и Сологдин — люди сформировавшихся убеждений, а Глеб Нержин находится в состоянии поиска истины. У героев есть реальные прототипы — друзья Солженицына, сосидельники по Марфинской шарашке. Глеб Нержин — автобиографический герой, в нем много от самого Солженицына. За Львом Рубиным стоит Л.З. Копелев (умер в июне 1997 г.), проживавший в эмиграции, во Франции, автор мемуаров «Утоли моя печали» (М., 1991), названных по имени домового церкви Марфинского приюта, где находилась общая спальня друзей. В Сологдине угадывается инженер Д.М. Панин (умер во Франции в 1987 г.), также написавший свои ме-

муары под знаковым названием «Записки Сологодина» (русский вариант — «Лубянка — Экибастуз: лагерные записки». М., 1990).

Лев Рубин — филолог-германист, влюбленный в европейскую культуру, прочитавший массу книг, но «жадность все их прочесть никогда не давала Рубину возможности написать ни одной своей». Он человек живой и контактный, некоторые поэтому считали его стукачом, однако все восторгалось его затыльством. Басней Крылова «Ворона и лисица», которую Рубин уснастил блатным жаргоном, зачитывался весь лагерь. А сочиненное экспромтом и разыгранное перед массой эзков Заседание военного трибунала шарашки Марфино по делу Ольговича Игоря Святославовича (глава 54) являлось злой сатирой на несправедный советский суд, о чем стукачи тут же доложили начальству.

Бывший коммунист Лев Рубин коммунистом в душе и остался несмотря на заключение. Когда его стали агитировать в осведомители, категорически отказался: «Так вот я свою преданность советской власти уже кровью доказал, а чернилами доказывать не нуждаюсь!» Он осуждает поступок дипломата, звонившего в Американское посольство и хотевшего предупредить о передаче секрета атомной бомбы Советскому Союзу, поэтому и соглашается расшифровать записанную разведкой магнитофонную ленту этого разговора, чтобы установить личность предателя. По его мнению, «этот подлый московский стилиста, карьерист, стал на пути социализма». И в своем споре по поводу атомной бомбы у него более веские доказательства, нежели у Нержина, ведь американцы уже сбросили бомбу на Хиросиму: «— Ты согласен получить Хиросиму? На русской земле?» А Нержин уверен, «бомбу надо морально изолировать, а не воровать», что Рубин справедливо считает идеализмом.

Дмитрий Сологдин сидит в лагере 12 лет из-за второго лагерного срока. Своего единственного сына он никогда не видел: ребенок родился после его ареста. Талантливый инженер, знающий много наук, Сологдин имеет и «обширный взгляд на общественную жизнь». Он яростный противник революции. «Да разве у вас — революция? У вас — одно злодейство, кровь с топора! Кто бы взялся составить только список убитых и расстрелянных? Мир бы ужаснулся!» — говорит он Рубину. Столь же резко Сологдин оценивает «обезбоживший» народ.

Он ставит перед собой жесткую цель: «Или изобретение и досрочка, или — не жить никогда». И похоже, что этой цели достигнет, так как способен найти гениальное инженерное решение и этим подчинить администрацию лагеря своим интересам.

Глеб Нержин — математик, но у него есть тайная страсть — он пишет книгу о революции, новом смутном времени. Отсюда, видимо, его дружба с бывшим крестьянином, дворником лагеря Спиридоном Егоровым, человеком нелегкой судьбы: в год революции ему было 17, побывал у белых и красных, женился («Марфа Устиновна была главное счастье и главный успех его жизни»), стал с помощью жены интенсивщиком, крепким хозяином, но неожиданный пожар унес нажитое, поэтому не попал под раскулачивание; в годы войны был партизаном, но этому не верили, пришлось отступить с семьей в Германию, потом лагерь на родине. Рубин и Сологдин дружбу Нержина со Спиридоном называют хождением в народ, поиском великой сермяжной правды, которой были заняты многие русские писатели. Рубин и Сологдин в отличие от Нержина уверены, что сами обладают Абсолютной прозрачной истиной и в опыте русского мужика не нуждаются. А Нержин учитывает трагический опыт крестьянства, более того, именно это, как явствует из итогового разговора Нержина со Спиридоном (глава 68), подталкивает Глеба к антисталинизму и антикоммунизму.

Три сознания, три представления о жизни — гуманный демократический социализм Льва Рубина; взгляды рафинированной техноэлиты, подчеркивающей свою русскость и рассчитывающей только на себя, на свой ум (Сологдин); и постепенный переход от коммунизма к яростному антикоммунизму (Нержин) существуют в романе на равных.

Первый роман писателя «В круге первом» занимает особое место в его художественном мире: в нем как в эмбрионе сосредоточены многие ростки его творчества.

Перечитывая роман заново и натываясь на решительное утверждение Нержина о том, что «для спасения России давно надо освободить все колонии» и «усилие нашего народа направить только на внутреннее развитие», можно вспомнить «поисильные соображения» писателя «Как нам обустроить Россию», опубликованные в 1990 г., в которых изложены взгляды писателя на пути политического и экономического развития России. Далее в речи Сологодина, стремящегося говорить на «Языке Предельной Ясности», не употребляя птичьих, то есть иностранных слов (исчислитель — вместо математик, ошарии — сферы и т.д.) видится будущий автор «Русского словаря языкового расширения».

Прочем, и сам текст романа показывает, в каких направлениях работает писатель над словом: овершья лип, с легкодумной ленинской руки, невзмученная глубина глаз, сплотка, имениннице, они уже обстывали. Писатель не стремится обогащать свой язык за счет диалек-

та, основной упор он делает на словотворчество по законам, одному ему ведомым, которое пока не вызывает единодушного одобрения.

Вторая половина 50-х — начало 60-х годов — активное творческое время в биографии Солженицына: почти одновременно задуманы и создаются роман «В круге первом», повесть «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ», рассказы, «Красное колесо», то есть все основные произведения.

По словам автора, повесть «Раковый корпус» задумана в 1955 г., в день выписки Солженицына из раковой клиники, но по объективным причинам была завершена в 1966 г.

Тема повести заявлена в названии; действие происходит в больнице, раковом корпусе под номером тринадцать; персонажей здесь много, но в центре повествования героини-антиподы: Олег Филимонович Костоглотов, биографически близкий автору, прошедший войну, лагерь, сраженный смертельным недугом и чудом оставшийся в живых, и представитель административной номенклатуры Павел Николаевич Русанов, впервые оказавшийся в больнице на общих основаниях, где нет спецпалат. Их споры и личные трагедии происходят в период оттепели, которую Костоглотов воспринимает с надеждой, а Русанов — как крушение установившегося образа жизни. Политика и социальная жизнь героев в этом единственном солженицынском произведении на втором плане, на первом — проблема общечеловеческая — жизни и смерти. Солженицын всматривается в человека на этой грани, пытаясь понять его суть. Но эта психологическая задача оказалась неадекватной социальному дару писателя.

В каждом своем произведении писатель стремится художественно осмыслить какое-то крупное событие своей жизни, основным из них было личное обретение лагерного опыта, который удалось запечатлеть в прозе благодаря божественному предназначению, как считает сам автор, предопределенному ему свыше через спасение от неизлечимой болезни: «однако я не умер, при моей безнадежно запущенной злокачественной опухоли это было божье чудо, я никак иначе не понимал. Вся возвращенная мне жизнь с тех пор — не моя в полном смысле, она имеет вложенную цель», а именно: рассказать о трагедии лагерников, не доживших до светлого дня освобождения, «погребенных в лагерных братских могилах». Эту задачу писатель выполнил в книге «Архипелаг ГУЛАГ», которой дал жанровое определение — «опыт художественного исследования», книга опубликована впервые за рубежом в 1973; в Россию она возвращалась по требованию писателя первой в журнальном варианте в 1989 г. (Новый мир. № 8—11). «Архипелаг ГУЛАГ» задуман весной в 1958 г. как обобщающее произведение о лагерной жизни, но форма его в сознании писателя оконча-

тельно сложилась, когда после напечатания «Одного дня Ивана Денисовича» к нему потекли письма лагерников, из них он отобрал 227 и со многими авторами встречался и беседовал, так что книга явилась обобщением опыта многих людей.

Иностранному читателю писатель так объяснял название своего исследования: «Лагеря рассыпаны по всему Советскому Союзу маленькими островками и побольше. Все это вместе нельзя представить себе иначе, сравнить с чем-то другим, как с архипелагом. Они разорваны друг от друга как бы другой средой-волей, то есть не лагерным миром. И вместе с тем эти островки во множестве составляют как бы архипелаг»¹. Отсюда и двойное значение слова ГУЛАГ и двойное написание. ГУЛАГ — это обозначение лагерной страны, Архипелага; а ГУЛАГ — Главное управление лагерей МВД.

«Архипелаг ГУЛАГ» — самая откровенная книга писателя, раскрывшая ранее не известные или мало известные трагические стороны жизни советского общества. Её публикация за рубежом имела огромный резонанс и послужила основанием для высылки писателя за пределы страны.

Художественное исследование лагерей посвящено лагерникам; для них она своя, настольная книга, и многие из них называют её гениальной, наряду с «Одним днем Ивана Денисовича». И «свой долг, завещанный от Бога...», писатель выполнил сполна.

Художественное исследование, естественно, не предполагает скрупулезной достоверности в деталях. В мемуарной книге очерков литературной жизни «Бодался теленок с дубом», которая является своеобразным ключом ко всему творчеству писателя, он сам признается в этом: «... Аля (Так называет писатель свою вторую жену Наталью Дмитриевну — *Авт.*) настояла сделать и успела провести в уже оконченном «Архипелаге» большую работу по проверке и правке цитат, особенно ленинских, которые впопыхах работы брал из разных изданий, а верней — вторично перехватывал из коммунистических книг, сам не имея времени на библиотечную проверку, получался ерлаш (Подпольный писатель, считал я себя несколько свободным от обычных библиотечных требований, — зря и ошибочно)»². Дело в том, что укоры в неточности у историков были и еще будут, так как многие детали, особенно цифровые данные, и сейчас еще проверить трудно. Но писатель совершил главное, он открыл ГУЛАГ, страну, о

¹ Цит. по кн: Паламарчук П. Александр Солженицын: путеводитель // Русский рубеж. Специальный выпуск газеты «Литературная Россия». М., 1989. С. 7.

² Солженицын А. Бодался теленок с дубом. // Новый мир. 1991. № 12. С. 4.

которой большинство советских людей не имело представления, он восстановил честное имя многих безвинно погибших людей, хотя в этой, дорогой для писателя книге, есть и его личное, субъективное, с чем не всякий может согласиться.

А. Солженицын опубликовал свое первое произведение, рассказ «Один день Ивана Денисовича» (1962), когда ему было 44 года, вот почему в романе «В круге первом» уже оказались сформулированными или обозначенными основные направления его творческих исканий. Близкий автору Глеб Нержин, центральный герой, пишет книгу о революции, в будущем — главная книга писателя «Красное колесо». Более того, уже тогда была определена композиционная структура, наиболее близкая художественному сознанию писателя, в прошлом, как и Нержин, математика, успевшего закончить в 1941 г., в канун Великой Отечественной войны, физико-математический факультет Ростовского университета. В романе «В круге первом» Дмитрий Сологдин, узнав, что Нержин ради своей книги о революции готов перечитать тридцать красных ленинских томов, пытается доказать, что на это не следует тратить уйму времени:

— Будь же достоин своей... исчислительной науки. Прими способ узловых точек. Как исследуется всякое неведомое явление? Как нашупывается всякая не начертанная кривая? Сплошь? Или по особым точкам?

— Уже ясно! — торопил Нержин, он не любил размазываний. — Мы ищем точки разрыва, точки возврата, экстремальные и наконец полевые. И кривая — вся в наших руках.

Так Солженицын в литературу, а точнее, в структуру «Красного колеса» привносит математический метод исследования. Это новаторство, но насколько оно плодотворное, уточнит время. Сейчас «Красное колесо» в литературе и обществе получило разные оценки. Одни считают его поражением, другие — воплощением новой художественности. Писатель В.Е. Максимов, основатель зарубежного журнала «Континент», считал «Красное колесо» А. Солженицына неудачей сокрушительной, а Петр Паламарчук — гениальной книгой.

Итоговая книга Солженицына «Красное колесо» вынашивалась более половины столетия (1937—1990). Несмотря на повествование не сплошное, а в отмеренных сроках, получилась огромная книга: в ней более 7000 страниц и около 200 героев. В книге о революции писатель делает вывод: революция как явление привозное, чуждое менталитету России, породила еще более жестокое государственное устройство, нежели царизм. Многотомный роман писателя заслуживает обстоятельного анализа литературоведов, имеющих серьезные исторические знания.

О Солженицыне в литературоведении сложилось представление как о мастере больших прозаических форм; но писатель занимает одно из первых мест и в истории русской новеллистики второй половины XX в. Начавший свой путь в литературе с публикации рассказов, писатель заявил о себе, как о мастере, открывшем новые принципы изображения человека в малом жанре. Так, «Один день Ивана Денисовича» для автора — не повесть (в первоначальной публикации «Нового мира» стояла в подзаголовке «повесть»), а «рассказ, хотя и большой, нагруженный».

Уже в этом произведении писатель обозначил для себя высокую планку художественности. Как известно, в 1964 г. рассказ выдвигался на Ленинскую премию, которая не была присуждена, чтобы, по остроумному заключению П. Паламарчука, несколько позднее писатель получил другую премию, Нобелевскую. Солженицын поставил перед собой задачу «написать весь лагерный мир одним днем» — так он с первых шагов в литературе обозначил одну из основных особенностей своего творчества — принцип «сплошного густого изложения событий в сжатые отрезки времени», в данном случае — событий бытовых, каждодневных. Бытовая подробность становится главным средством изображения человека.

Отбор изображаемого происходит на раннем этапе, когда автор определяет время действия — зиму 1951 г. и выбирает из многих один день, не летний, а зимний, почти тридцатиградусный, не самый худший и даже в чем-то счастливый для главного героя Ивана Денисовича Шухова, крестьянина, на второй день войны мобилизованного на фронт, но домой после войны не попавшего, так как после побега из плена и возвращения в воинскую часть, он был обвинен в шпионаже и осужден на 10 лет лагерей.

В рассказе отсутствует портрет главного героя. Лишь мельком говорится о «зубах, прореженных цингой» да об отросшей бороде и ко всему претерпевшему лицу. Прием сгущения бытовых подробностей оказался достаточным для объемного изображения героя. Но выразительный портрет играет важную роль в изображении героев второго ряда, таких, как бригадир Андрей Прокофьевич Тюрин или «Завстоловой — откормленный гад, голова как тыква, в плечах аршин...».

Известного русской литературе героя, трудолюбивого крестьянина, мастера на все руки Солженицын поместил в экстремальные условия Особлагеря, где представлены все слои общества. И выяснилось, что крестьянские сыновья Иван Шухов и бригадир Тюрин оказываются наиболее приспособленными, а бывший на воле начальником Фетюков деградировал.

Иван Денисович — человек обыкновенный, рядовой, не умеющий мыслить глобально. Но он мудр на уровне бытового сознания, он хорошо разбирается в людях и развивается интеллектуально. Ему осталось в лагере быть два года, и он думает о том, чем займется дома. Из писем жены и от немногих вольнонаемных, которые попадают в лагерь, он узнает, что «прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются, в обход идут и тем живы». Но похоже, что этот путь не по душе солженицынскому герою, и он выбирает прямой путь: «Руки у Шухова еще добрые, смогают, неуж он себе на воле верной работы не найдет?»

Писатель не только открыл читателям неведомый им ранее архипелаг ГУЛАГ с его отработанной системой подавления человека, но показал и доказал, что в экстремальной ситуации Особлагеря человек способен выстоять и формироваться как личность. Личная биография Солженицына также подтверждает это.

Иван Денисович Шухов и шестидесятилетняя Матрена Васильевна Григорьева из рассказа «Матренин двор» — характеры народные.

В рассказе «Матренин двор» повествование ведется от лица учителя математики Игнатъича, биография которого почти совпадает с писательской. Матрена и учитель — духовно близкие люди, они не требовательны в быту, их общее качество — самоограничение. Игнатъич не ищет себе в деревне квартиру с богатыми хозяевами, а остается у болеющей Матрены, живущей в запустении, убого, не имея заработка, пенсии, существующей благодаря огороду. Хозяйка и квартирант едят два раза в сутки, как на фронте, «картовь облупленную» и «суп картонный» или кашу ячневую, так как другую крупу в магазин не привозят. «Я мирился с этим, потому что жизнь научила меня не в еде находить смысл повседневного существования», — говорил Игнатъич.

Повествователь описывает каждодневные занятия Матрены — то, как она готовит еду, обихаживает огород, свою козу, ходит воровать торф иногда и несколько раз в день, так как топить зимой нечем. Читатель узнает об её жизни в молодости, о не сложившейся семейной жизни, смерти шестерых детей. Образ Матрены в рассказе противопоставлен фигуре Фаддея, носителя потребительского начала.

Жизнь Матрены полна драматическими событиями, но она не озлобилась, не отвернулась от людей и готова прийти на помощь каждому. Она не способна анализировать жизнь так, как это делает Иван Денисович, не может постоять за себя. Она человек, живущий в обществе и слитый с ним воедино, жизнь её обрывается трагически. В рассказе Игнатъич дает такую обобщенную характеристику Матрене:

«Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся наша земля».

Этот рассказ о добре, которое всегда живет рядом со злом и которое после смерти человека высвечивается еще ярче.

В начале 60-х Солженицын пишет и рассказы-миниатюры, в его терминологии — «крохотки». К удивлению писателя, они не вызвали интереса у Твардовского. «Крохотки» он признал «записями в общую тетрадь про запас», их жанр совсем не почувствовал», — записал Солженицын в очерках литературной жизни «Бодался теленок с дубом», опубликованных в России в 1991 г. Кстати, их естественным продолжением являются очерки изгнания «Угодило зернышко промеж двух жерновов», рассказывающие о зарубежной жизни семьи Солженицыных. Главы этой мемуарной книги печатались в журнале «Новый мир» (№№ 9, 11 — 1998; № 2 — 1999; №№ 9, 12 — 2000; № 6 — 2001).

Тем не менее «Крохотки», которым писатель доверял самые сокровенные мысли, по свидетельству писателя, распространившись в самиздате, имели большой успех, в том числе и в провинции. И это естественно, так как в «Крохотках» проявился малоизвестный Солженицын, более эмоциональный, утонченный, психологически чуткий, увидевший в самом малом красоту мира или его новую чуждую человеку суть («Утенок», «Способ двигаться», «Город на Неве» и др.)

С 1966 г. А.И. Солженицын не писал рассказов, но, вернувшись на Родину в 1994 г., вновь обратился и к крохоткам, и к новой жанровой форме двухчастного рассказа.

Рассказы А. Солженицына второй половины 90-х годов — «Эго», «На краях», «Абрикосовое варенье» и др. Наиболее интересен с точки зрения художественной рассказ «На изломах» (1996), классический образец нового жанра, найденный писателем и названный «двухчастным» рассказом, в котором предпринята попытка осмыслить современность, сопоставив судьбы двух героев своего времени.

Дмитрий Емцов, главный герой первой части, — красный директор успешного оборонного предприятия, уже четверть века просидевший в этом кресле. Работавший «на гребне великого сталинского Разгона», он вовремя внедрил в производство кибернетику и был уверен, что заданного разгона хватит еще на полвека — век. Он «ощущал непреклонную свою победность».

Но когда кинулись в великую Реформу, как в прорубь «набалмошь» (словарь языкового расширения!), когда была опрокинута

партия («Наш Причал. Наша Опора!») и остановлена отгрузка продукции из-за недостатка финансов, Емцов понял, что всему конец. Он не едет в Москву молить о госзаказе, решил обрезать сразу, не длить агонию. «Дмитрию Анисимовичу стало ясно как температура Абсолютного Ноля, минус 273: электроника наша кончилась. Высокие технологии погибнут безвозвратно, ибо не смогут сохраниться отрасли или заводы по отдельности: всегда до нужного комплекта будет чего-то не хватать. Система будет деградировать вся целиком, никак иначе. Наша высокая военная техника начнет рушиться — а потом никто ее не восстановит за десятки лет».

Емцов пытается сохранить хотя бы частично завод, выпускать коммерческую продукцию, завел свой банк. Он «не только все успел вовремя, но даже несколько не расслабился от излома», говорил: «У меня такая идея, что делать деньги — оказалось интересное занятие. Никак не меньше, чем отбивать пульс ВПК или, скажем, соображать в кибернетике».

Емцов — совершенно новый и более того — чужеродный образ в системе солженицынских характеров, он встраивается и как бы завершает давнюю линию познания творца Административной системы в советской литературе (вспомним Бахирева и Вальгана из «Битвы в пути» Г. Николаевой, Александра Онисимова из «Нового назначения» А. Бека). Опираясь на эту традицию средствами рассказа писатель создает выразительный образ красного директора, оказавшегося в новых исторических условиях. На этом фоне блекнет образ банкира Алексея Толковянова, героя второй части двухчастного рассказа, за которым еще нет литературной традиции.

«Ситуация излома эпохи, рассмотренная через призму двух конкретных человеческих судеб, предстает в прозе Солженицына гораздо более сложной, чем в его высказываниях»¹, — справедливо отмечает Алла Латынина. Пред нами действительно некий новый взгляд писателя на прошлое и настоящее, тем более, что в финале рассказа оба героя приходят на помощь друг другу.

В рассказе звучат оптимистические ноты: «Никакой тупиковости Дмитрий Анисимович не видел: приняли путь — и пойдем, не робей! В стену упрямся? — еще иначе повернем».

Последние публикации А. Солженицына преподносят читателю сюрприз за сюрпризом. В опубликованном в «Новом мире» (№ 6, 2000) фрагменте «Богатырь» (к 90-летию со дня рождения А.Т. Твардовского), являющегося отрывком из 2-й части очерков изгнания

¹ Латынина А. Красный директор и молодой банкир в условиях дикого рынка // Литературная газета. 1996. 17 июля. С. 4.

«Угодило зернышко промеж двух жерновов», относящегося к 1982 г. и публикуемого впервые, дается справедливая уничтожительная характеристика литературной эмиграции, которая схлынув за рубеж и освободившись от ненавистной цензуры, ничего серьезного не создала: ...«эти освобожденные литераторы — одни бросились в непристойности, и даже буквально в мат... Другие, еще обильнее, — в расплывчатый секс. Третьи — в самовыражение ... какой ничтожный принцип». «Самовыражение не предполагает никакого самоограничения, ни в обществе, ни перед Богом. И есть ли еще что «выражать»? А четвертым знаком ко всему тому — выкрутасный, взбалмошный да порошний авангардизм, интеллектуализм, модернизм, постмодернизм и как их там еще... А — язык? На котором все это написано языке?... Языку-то русскому они прежде всего и изменили»... (Достойным особняком стоит в эмигрантской литературе конца 70-х Владимир Максимов)... Какая у них ответственность перед будущей Россией, перед юношеством! Стыдно за такую «свободную» литературу, невозможно её приставить к русской прежней. Не станова. А большая, мертворожденная, она лишена той естественной, как воздух, простоты, без которой не бывает большой литературы... Но вот ужасная мысль: да не модель ли это и будущей «свободной литературы» в метрополии».

В этой эмигрантской атмосфере, вдали от Родины Солженицын понял, как не хватает всем Твардовского, он различил в нем то, что не мог увидеть ранее: «Я так был распален борьбой с режимом, что терял национальный взгляд и не мог тогда понять, насколько и как далеко Твардовский — и русский, и крестьянский, и враг «модернистских фокусов», которые тогда еще и сами береглись так высказывать... Он был — богатырь, из тех немногих, кто перенес русское национальное сознание через коммунистическую пустыню»¹.

Как видим, взгляды А.И. Солженицына на русскую литературу с годами углубляются, совершенствуются, при этом писатель не боится пересмотра старых оценок, что лишь подчеркивает силу и самостоятельность его личности.

Поэзия середины 1980-х — 1990-х годов

В середине и второй половине 1980-х году в поэзии наметились новые тенденции, связанные с преодолением ею кризисных явлений, состояния «заторможенности», выходом из стадии «затишья». В ней,

¹ Солженицын А. Богатырь. (К 90-летию со дня рождения А.Т. Твардовского)//Новый мир. 2000. № 6. С. 130.

как во всей литературе тех лет, стали проявляться стремление к художественному освоению жизненной правды, желание активно участвовать в социальном, духовном, нравственном обновлении общества и человека. Однако преодоление «инерции стиля и мышления» шло достаточно сложным путем.

В условиях новой общественной и литературно-поэтической ситуации, введения в культурный обиход ранее замалчивавшихся фактов и явлений истории литературы особое значение приобретали художественный опыт и традиции, определяющие дальнейшие пути развития поэзии. Событием общественно-литературной жизни переходного времени стали публикации из литературного наследия Анны Ахматовой («Реквием»), Александра Твардовского («По праву памяти»), Николая Клюева («Погорельщина»), Варлама Шаламова («Из колымских тетрадей»), стихов Ольги Берггольц, Бориса Слуцкого, Ярослава Смелякова, Бориса Чичибабина — людей трудной судьбы, на чью долю выпали жестокие испытания во времена сталинских репрессий. В их произведениях раскрылась новая глубина правды о трагических страницах в жизни народа, воссозданы сила и величие человеческого духа, драматизм переживаний.

Большой общественный интерес вызвали ранее не печатавшиеся у нас произведения поэтов, в разное время оказавшихся в эмиграции, чьи стихи теперь были возвращены в историю отечественной литературы (Георгий Иванов, Владислав Ходасевич, Владимир Набоков, Наум Коржавин, Иосиф Бродский и многие другие). Очевидно, все это надо рассматривать как преодоление трагической и неестественной ситуации, сложившейся в сталинско-брежневские времена, когда репрессии и гонения на писателей, запреты и умалчивания оборачивались сломанными судьбами, а для читателей — ложью о путях русской поэзии XX в.

В середине 1980-х годов поэзия стремилась преодолеть сказавшуюся на ее состоянии «психологию застоя», ощущение спада и загроможденности. В ней обозначились новые тенденции и прежде всего — усиление гражданско-публицистического начала в лирике. Среди публикаций текущей периодики с весны 1985 г. выделялись наиболее оперативные жанры стихотворной публицистики — у Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, В. Корнилова и других.

Сами названия поэтических подборок в газетах и журналах нередко говорили за себя. Например, Андрей Вознесенский под заголовком «Об актуальном» напечатал три стихотворения: призывно-гражданственное «Активная совесть», ироническое «Сон» и сатирическое «Именинная анониму». Разоблачительный характер носила инвектива Евгения Евтушенко «Законсервированная культура», стихотворе-

ние «Кабычевоневышлисты». Эти публикации, наравне с многими другими, несли в себе идеи обновления, демократизации, гласности. Вместе с тем, опираясь на собственный опыт в сфере стихотворной публицистики, известные поэты не всегда поднимались до уровня своих лучших гражданственных произведений 1950-х — 1960-х годов.

Повышение общественной активности поэзии, ее гражданского тона отвечало запросам времени, вновь возникшим с началом «перестройки» ожиданиям перемен. Характерны программные строки **Владимира Николаевича Корнилова (1928—2002)** из его книги, названной «оттепельным» словом «Надежда» (1988): «Словно промыли / Время дожди: / Речи прямые / Нынче в чести» («Прямота», 1987). Однако обращение к поэтической публицистике, к непосредственной «злобе дня» нередко было в ущерб художественному качеству. И далеко не все подобные «отклики» на происходящие события вызвали отзвук в душе читателя. Не случайно вскоре тот же В. Корнилов писал об истинных задачах поэзии в ее соотношении с публицистикой:

Отчего отстает поэзия?
От чего отстает она?
Да и что ее бесполезнее
В переломные времена?

.....
Публицистика рушит надолбы.
Настилает по топям гать,
А поэзии думать надобно,
Как от вечности не отстать.

(«Два жанра», 1988)

Активная реакция на общественные события, острота постановки социальных и духовных проблем еще не гарантировали глубины их нравственно-гуманистического осмысления и художественно-эстетического воплощения. От первых публицистических откликов — к большей широте и глубине отражения перемен в жизни, в духовном мире современника — таков был путь поэзии, в которой обновлялась и крепла связь времен, продолжались и развивались классический опыт и традиции. Попытки наиболее видных поэтов-«шестидесятников» применить свой опыт стихотворной публицистики 1950-х — 1960-х годов к задачам «перестройки» очень скоро исчерпали себя. И не случайно Е. Евтушенко после ряда газетных публикаций в «Правде» и «Депутатских элегий» в «Литературной газете» ушел в интимную лирику (сборник «Нет лет: Любовная лирика», 1993), А. Вознесенский — в опыты визуального искусства (книга «Видеомы», 1992), хотя позже он издал сборник «Не отрекусь» (1996) с характерным подзаголовком «Избранная лирика».

В лучших стихах конца 1980-х — начала 1990-х годов «шестидесятники» смогли, не отгораживаясь от «злости дня», вместе с тем и «от вечности не отстать» (В. Корнилов). Свидетельство тому — трагический гуманизм раздумий и переживаний о судьбах страны, времени, человека в новых книгах Е. Евтушенко, А. Вознесенского, В. Соколова, в «Последних стихах Роберта Рождественского» (1994) и др. «Мы родились в стране, / которой больше нет...» — с болью и горечью за обманутое прошлое констатировал Евтушенко в написанном вскоре после развала Союза ССР стихотворении «Прощание с красным флагом» (1992). «Мы живем, словно в страшном сне, / на второй гражданской войне», — этими словами начинается его стихотворение, посвященное «Памяти молодого журналиста Димы Холодова...». Поэт задает самому себе и своим современникам трудные и горькие вопросы, обращенные не только в прошлое, но и в будущее: «Что с Россией нашей будет? / Да и будет ли она?»

В опубликованном Вознесенским «Гадании по книге» (1994), которое может быть воспринято не только как уступка игровому началу в СМИ, искусстве и поэзии, но и как серьезная и успешная попытка проникнуть в суть настоящего, заглянуть в будущее, трагически звучит перифраз есенинских строк: «Я последний поэт России. / Не затем, что вымер поэт — / все поэты остались в силе. / Просто этой России нет». И в поисках спасения для родины, в истовой вере, что оно придет, что «Россия справится», поэт молится и заклинает, обращаясь к самому Богу: «Спаси нас, Господи, от самоварварства, / от самоварварства спаси нас, Господи».

Глубоко осмыслиют историческую, нравственную, философскую составляющую современной действительности, трагические события прошлого, вечные, общечеловеческие темы и мотивы во второй половине 1980-х годов. Владимир Соколов, Белла Ахмадулина, Анатолий Жигулин, Владимир Корнилов, Олег Чухонцев, Юрий Кузнецов, Юнна Мориц, Александр Кушнер, Евгений Рейн и др.

Владимир Николаевич Соколов (1928—1997) в это время углубляет и варьирует характерные для него темы родины и любви, мотивы природы и истории, времени и вечности, а главное — духовный мир человека. Еще в конце 1970-х годов в стихотворении «Что-нибудь о России...» (1978) он четко сформулировал свое поэтическое кредо. Подлинное искусство уходит корнями в народную жизнь, в отечественную историю. И поэт ощущает себя причастным к судьбам народа и родины: «Что-нибудь о России, / Стройках и молотье?... / Все у меня о России, / Даже когда о себе». Природа, история, человек сливаются в его книге «Новые времена» (1986) в едином и психологически тонком ощущении непрерывно обновляющейся жизни:

Сумрак зазеленевший,
Лиственный, тополиный.
Душу мою задевший,
Юный такой, старинный.

Стань для одних свиданьем,
А для других — хоть словом,
Промороси о давнем,
Прошелести о новом...

(«Сумрак зазеленевший...»)

Но вслед за этим смутным, предрассветным, так сказать, «природным» временем, в стихи вступает иное время — человеческое, историческое, быть может, своего рода «сумерки свободы», и это сразу раздвигает масштабы, вызывает обостренное ощущение драматических сдвигов и перемен, что в свою очередь отражается в самом движении стиха, появлении напряженной балладной сжатости и динамизма:

Перечитал былинку,
Перевернул страницу.
Юный такой, старинный,
Я перешел границу.

И — как в ничейной зоне
Времени и пространства —
Ржут предо мною кони
Славы и окаянства.

А далее из этого мира человеческих тревог, исторических потрясений мы вновь переносимся в сегодняшнее движущееся мгновение — динамика опять сменяется зыбкими, импрессионистическими впечатлениями, как будто почти не ощущаемыми, но столь властными и неодолимыми импульсами, красками, нотами земной музыки жизни: «Но этот властный топот, / Кажется, в миг единый / Ты заглушаешь, шепот / Лиственный, тополиный». И завершается стихотворение строфой, вбирающей природное и былинно-историческое, давнее, сиюминутное и вечное:

Станем и мы былинкой,
Может быть, неотпевшей,
Юный такой, старинный,
Сумрак зазеленевший.

В лирических миниатюрах В. Соколова («Когда случаются в судьбе...», «Такая свежесть на душе...», «Новь»), в его поэме «Александровский сад» (1984) возросшее чувство истории неотделимо от ощущения трепетной новизны окружающего мира. В стихах естественно взаимодействуют элегически-раздумчивое и динамически-балладное

начала, в них живут и обновляются традиции поэтической классики — от Фета и Некрасова до Блока и Пастернака.

В начале 1990-х годов трагический гуманизм раздумий о судьбах человека во времени особенно отчетливо приобретает в стихах В. Соколова черты проникновенного лиризма. Как отмечал сам поэт, «...все это на одной волне лиризма, без разделения “это для себя”, “это для всех” — все для души». И еще: «В каждом уловленном часе или мгновении должна быть частица вечности. Только тогда ты будешь современником и для будущих неизвестных поколений»¹. Именно это мы видим в его поздней лирике:

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека,
Я давно уже не человек.

Я давно уже ангел, наверно.
Потому что, печалью томим,
Не прошу, чтоб меня легковерно
От земли, что так выглядит скверно,
Шестикрылый унес серафим.

(«Я устал от двадцатого века...», 1988)

Смотря широко открытыми глазами «на непроглядный ужас жизни» (А. Блок), будучи не в силах сдержать слезы при мысли о родине и ее дальнейшей судьбе, В. Соколов не отделяет себя от всех, сегодняшнего мгновенья — от вечности. Таково скорбное ощущение-переживание, пронизывающее стихотворение, датированное столь важным, знаковым для истории России 1991 годом и вошедшее в книгу его избранных произведений серии «Самые мои стихи» (1995).

Мне страшно, что жизнь прожита,
Что смерть — это значит домой,
Что снова трясет нищета
На грязных вокзалах сумой.
Что родина — это слеза,
Что мать — это холм без креста,
Что вор, закативши глаза,
Гнусит: мир спасет красота.
А в целом... Да что говорить!
Всего мне страшнее сейчас,
Что я не могу сотворить
Из прошлого будущий час.

(«Мне страшно, что жизнь прожита...», 1991)

Горестные, трагические мотивы не раз возникают и в творчестве Беллы Ахатовны Ахмадулиной (род. в 1937 г.) в 80-х годах. Эхом

¹ Соколов В. Самые мои стихи. М., 1995. С. 3—4.

отозвались через два с половиной десятилетия в сборнике «Звук ука-
зующий» (1995) названия уже первых ее книг «Струна» (1962),
«Уроки музыки» (1969). В связи с этим уместно привести суждение
Иосифа Бродского: «Ахмадулина в высшей степени поэт формы, и
звук — стенающий, непримиримый, волшеббно-гипнотический звук —
имеет решающее значение в ее работе»¹. В 1980-е — 1990-е годы вы-
шло несколько ее новых книг, в том числе «Сад» (1987), «Ларец и
ключ» (1994), «Гряда камней» (1995), «Созерцание стеклянного ша-
рика: Новые стихотворения» (1997) и др.

С первых стихов Б. Ахмадулина обнаруживает стремление рас-
крыть сложность, богатство, красоту мира — внешнего и внутренне-
го, тонкую поэтическую наблюдательность, виртуозное мастерство. В
зрелом и позднем творчестве зорко увидены детали, зафиксированы
мгновения и текучесть в жизни природы, одухотворенный пейзаж, по-
средством сложных ассоциаций ставший прихотливым потоком ду-
шевных движений. Все это видно в стихах 1980-х годов, составивших
разделы «Таруса», «Сортавала», «Репино» книги «Гряда камней».

Вместе с тем уже в первой половине 80-х, особенно в цикле «Из
больничной тетради», возникает и усиливается ощущение трагедии.
Причем это относится не к собственному состоянию и судьбе, а к жиз-
ни полного трагических противоречий мира, который ждет ее за сте-
нами больницы. В стихотворении с емким символическим названием
«Стена» Ахмадулина пишет: «Потусторонний (не совсем иной — /
застенный) мир меня ввергает в ужас». Возвращение в него, выход за
пределы больничных стен не приносят, казалось бы, столь желаемого
ощущения свободы, напротив, — обостряют чувство незащищенно-
сти, от которого вряд ли спасет красота — тем более, что это красота
хрупкого цветка:

Так в этом мире беззащитном,
На трагедийных берегах,
Мои обмолвки и ошибки
Я предаю с цветком в руках.

(«Какому ни предамся краю...», 1984)

Мотивы трагедийного хода истории пронизывают и посвященное
А. Блоку стихотворение «Бессмертьем душу обольщая...» («...провидит
он лишь высь трагедий. / Мы видим, как их суть низка»), и стихи о
разоренном в годы прокатившейся по этим местам полвека назад вой-

¹ Бродский И. Что есть русские поэты? // Лит. газета. 9 апреля 1997. № 14. С. 11.

ны мирном финском хуторе, на старом пепелище которого все еще в каждом начале лета зацветает сирень:

Не упадет неустрашимый Калев
Добротной, животворной простоты.
Все в бездну огнедышащую канет.
Пройдет полвека. Устоят цветы.

В стихотворении «Гряда камней» (1985), давшем название книге, приморский пейзаж на побережье Финского залива становится стимулом живого ощущения, сопереживания пространства и времени. Само пространство предстает как овеществленное время: «В какую даль гряды не протянуть — / пунктир тысячелетий до Кронштадта»; «Миг бытия вмещается в зазор / меж камнем и ладонью»; «И в камне, замыкающем гряду, / оттиснута мгновенья мимолетность». Открывающая стихотворение и проходящая рефреном строка «Как я люблю гряду моих камней...» — отзывается острой болью в финале:

Прощай гряда, прощай, строка о ней.
Залив, зачем все больно, что родимо?
Как далеко ведет гряда камней,
Не знала я, когда по ней бродила.

Заглавное произведение книги «Созерцание стеклянного шарика» (1997) представляет собой великолепную «стихопрозу», точнее, стихи, перемежающиеся поэтической прозой, комментирующей их и разворачивающей собственный автобиографический и вместе с тем фантастический сюжет. И стихотворные, и прозаические фрагменты, да и все в целом — чудо поэзии, утонченной, виртуозной, даже изощренной, не чуждой игры ума, но подвижной прежде всего музыкой, таинством звука, волшебством прихотливого движения слов, сплетающихся в причудливые узоры, прообраз которых — мирозданье и неисчерпаемые глубины человеческого духа.

В завершение своей новеллы-сказки о «магическом», «предсказующем», побуждающем бодрствовать воображение стеклянном шарике, который вмещает в себя «любовь, печаль, герани лета», а в конечном счете — целый мир, Б. Ахмадулина пишет: «Главная, основная моя жизнь происходила и поныне действует внутри меня и подлежит только художественному разглашению. Малую часть этой жизни я с доверием и любовью довожу до сведения читателей — как посвящение и признание, как скромное подношение, что равняется итогу и смыслу всякого творческого существования»¹.

¹ Ахмадулина Б. Созерцание стеклянного шарика: Новые стихотворения. СПб., 1997. С. 60.

Художественное творчество Б. Ахмадулиной, и прежде всего ее лирика, отмечены драматическим взаимодействием и гармонией мысли и чувства, способностью передать тончайшие оттенки душевных движений, смелостью творческой фантазии, романтических порывов воображения. Метафорическая дерзость естественно сочетается с изысканностью и простотой, изяществом и обаянием ее поэтической речи. В ее стихах все «пропитано» Пушкиным, высокими традициями классики — от античности до Серебряного века, в том числе особенно — живым, личностным восприятием творчества Блока, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой.

Уже в первой книге ленинградского поэта **Александра Семеновича Кушнера** (род. в 1936 г.) проявилось его собственное восприятие и образ времени, свой художественный мир, самобытное художническое видение и поэтический язык («Первое впечатление», 1962). А в изданном в конце века и по-своему итоговом сборнике «Стихотворения. Четыре десятилетия» (М., 2000) отобраны стихи из 12 его книг 1960-х — 1990-х годов. В них впечатления, приметы, явления обыденной жизни одухотворяются, приобретая глубоко личностный и вместе с тем обобщенно-поэтический смысл, вбирая отзвуки вселенной и вечности, минувших эпох, ассоциации из сферы литературы и искусства.

Характерны сами названия некоторых книг разных лет: с одной стороны, столь, вроде бы, обычные и непритязательные — «Приметы» (1969) и «Прямая речь» (1975), а с другой — несколько загадочные и, быть может, импрессионистичные, как «Дневные сны» (1985), «Ночная музыка» (1991), «На сумрачной звезде» (1994). Для понимания творческой позиции А. Кушнера показательны строки одного из его стихотворений: «Поэзия — явление иной, / Прекрасной жизни где-то по соседству / С привычной нам, земной».

Истоки творчества А. Кушнера можно наблюдать в широком спектре традиций — от античности до Золотого и Серебряного века, при этом для него особо значимы имена Пушкина и Фета, Ахматовой и Мандельштама. В его стихах упоминается немало поэтов — классиков и современников: Батюшков и Вяземский, Лермонтов и Тютчев, Майков и Полонский, Ап. Григорьев и Блок, Бродский и Чухонцев... Здесь, можно сказать, звучат их голоса, приводятся эпитафии и посвящения, возникают реминисценции и аллюзии. Особенно интересно в этом смысле обращенное преимущественно к крупнейшим лирикам XX столетия, пронизанное тонкой иронией стихотворение «Наши поэты», которое, на первый взгляд, воспринимается как своего рода высокомерное брюзжание «объевшегося рифмами всезнайки»:

Конечно, Баратынский схематичен.
Бесстыльность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Анненского в трауре весна.
Цветаевская фанатична муза.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость — вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат...

Здесь мы прервем цитату, которая и сама на этом месте как бы приостанавливается, замедляется многоточием, вслед за которым возникает кода, заключительный аккорд, снимающий и опровергающий все, что было сказано по поводу названных поэтов раньше: «Какое счастье — даже панорама / Их недостатков, выстроенных в ряд!» Как видим, истинное отношение поэта к своим великим учителям после того, как он привел весь перечень скептических претензий и оценок, высказанных в их адрес, в полную меру звучит в финале — двух строках, где раскрывается основная направленность этих стихов — утверждение подлинной силы и величия «наших поэтов», непреходящего значения их творчества для национальной культуры. Книга избранной лирики А. Кушнера, вышедшая в 1997 г., заканчивается горестным размышлением — прощанием с любимым искусством («Стихи — архаика. И скоро их не будет...»):

Прощай, речь мерная! Тебе на смену проза
Пришла, и Музы-то у опоздавшей нет,
И жар лирический трактуется как поза
На фоне пристальных журналов и газет.
.....
И третье, видимо, нельзя тысячелетье
Представить с ямбами, зачем они ему?
Все так. И мало ли, о чем могу жалеть я?
Жалей, не жалуйся, гори, сходя во тьму.

Эти строки вызывают в памяти фетовское — «Не жизни жаль с томительным дыханьем, / Что жизнь и смерть? А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданьем / И в ночь идет, и плачет, уходя» («А.Л. Бржеской»). Однако, в отличие от Фета, у Кушнера вся внутренняя логика, весь дух и суть его драматического раздумья-переживания утверждают преодоление тьмы, победу света и творческого горения. Вопреки всем уже столько раз озвученным пророчествам о ненужности поэзии, о том, что-де ее заменит проза, А. Кушнер убежден в обратном: для него и «жар лирический», и стих, который «живет без цели, / Летит, как ласточка, свободно, наугад», — столь же неистребимы и вечны, как сама жизнь, а с нею — душа человеческая.

В середине и второй половине 1980-х годов ярко раскрылось творчество поэтов, которых можно отнести к «почвенному» направлению. Крупнейшими фигурами этого направления еще в 1960-е — 1970-е были Н. Рубцов и А. Прасолов. В их числе такие самобытные поэтические индивидуальности, как А. Жигулин, Ю. Кузнецов, Н. Тряпкин, О. Фокина, О. Чухонцев и другие, чьи творческие возможности, социальная зоркость, нравственно-психологическая глубина и художественно-эстетический потенциал отчетливо проявились и оказались востребованными в новых условиях.

Важной чертой дарования **Олега Григорьевича Чухонцева** (род. в 1938 г.), раскрывшейся в его книгах «Из трех тетрадей» (1976) и «Слуховое окно» (1983), является глубокий демократизм художнической позиции, воспринятый им как один из главных заветов русской реалистической лирики. Его герой неотделим от нелегкой жизни рядовых современников. «В малом мире, подверженном буре, / в тесной кухне...» — он вместе с ними постигал «неустрой коммунальной эпохи» («Проходная комната»). «За строкой исторической хроники», так же, как за реалиями текущей жизни, в стихах О. Чухонцева вырисовывается сложный, драматический жизненный процесс. В «Прощанье со старыми тетрадями» поэт сформулировал принцип, верность которому хранит неизменно: «Не угождать. Себе дороже. / Мы суше стали, но и строже, / и пристальней наш поздний свет».

В книге «Ветром и пеплом» (1989) в центре внимания поэта — судьбы человека, его родного дома, всей окрестной земли и родной природы. В стихотворении «Дом» больно ранит душу ожившая память о «старопосадском укладе»: обветшалые стены, слуховое окно, отлежавший деревянный конек, дымоходная труба, крытые ворота, резное крылечко, сад-огород... Острой болью за судьбы России, уже во многом утратившей свои национальные богатства, загубившей леса и плодородные земли, звучат строки стихотворения «На Каме-реке и на Белой реке...»

Страна моя! Родина братских могил!
Наверно, небедно нас Бог наградил,
Коль пашни свои затопили
И боры свели ради пресных морей
И сами для будущей жатвы своей
По водам свой хлеб отпустили.

Особое место в книге занимают углубленно психологизированные поэмы «Однофамилец (Городская история)», «Из одной жизни (Пробуждение)», раскрывающие образ современного человека во всей многомерной социально-бытовой обусловленности его характера внешней «средой». Реалистическая глубина изображения героя про-

является не только в подробном бытописании, сочетающемся с гротеском и символикой, но прежде всего — в развернутом внутреннем монологе, потоке его сознания (мыслей, чувств, ассоциаций), позволяющем передать тонко улавливаемую все возрастающую бездуховность и нравственную деградацию, абсурдность жизни, всеобщий, по словам поэта, «запланированный хаос».

И все же, через это ощущение бездомности, всеобщего разорения и, казалось бы, беспросветного абсурда бытия, проступает стремление найти выход, чистый источник, вдохнуть «синий пронзительный воздух, толкающий стих», пройти «по гиблому насту, по талой звезде», ибо главный предмет и субъект лирических медитаций О. Чухонцева — человек, вопреки самым гнетущим обстоятельствам, не разучился видеть небо и звезды над головой: «...есть еще Млечный Путь и Небесный Ковш».

Интересно, во многом по-новому раскрылось в эти годы и творчество **Юрия Поликарповича Кузнецова (род. В 1941)**. В самом названии его книги «*Душа верна неведомым пределам*» (1986) ощутима особая широта пространственно-временного диапазона, духовных горизонтов поэта. Его стихам свойственна смысловая многозначность, масштабная символика и сложная ассоциативность. В его стихах «взгляд в себя и вселенский размах» — характерное качество человека и всей бескрайней родной стороны («К Родине»). Герои Ю. Кузнецова — это люди, ощутившие свое призвание — сохранить отчизну и планету. В следующей книге «*После вечного боя*» (1989) обостряется драматизм и трагедийность повествования о путях родной земли и современного человека, не теряя космической масштабности, оно становится конкретнее и заземленнее:

Солнце родины смотрит в себя.
Потому так таинственно светел
Наш пустырь, где рыдает судьба
И мерцает отеческий пепел.

(«Солнце родины смотрит в себя»)

Острая боль, горькая ирония, сарказм звучат в «Откровении обывателя»: «Жизнь свихнулась, хоть ей не впервой, / Словно притче, идти по кривой / И о цели гадать по туману. / Там котел на полнеба рванет, / Там река не туда повернет, / Там Иуда народ продает. / Все как будто по плану идет... / По какому-то адскому плану». Боль за судьбы опустошаемой родины, за идущую столь тяжким путем историю народа, утратившего свои святыни, порождает горестные строки поэта:

Вокруг индустриальные пустыни,
Ловушки быта расставляет век.
Легко ты принял ложные святыни,
Рассеянный и гордый человек.

.....
Тут сатана, его расчет холодный:
Заставить нас по нашей простоте
Стирать черты из памяти народной
И кланяться безликой пустоте.

(«Ложные святыни»)

В этой утрате духовности, которая составляет одну из важнейших нравственных основ народного бытия, поэт видит главную боль и печаль наступивших тяжких дней в истории России: «Не дом — машина для жилья. / Уходит мать сыра земля / Сырцом на все четыре стороны. / Поля покрыл железный хлам, / И заросла дорога в храм. / Ржа разъедает сердце родины». И все же, отзываясь на самые страшные катастрофы и трагедии времени, поэт ищет путь к спасению, обретая надежду и веру в исконной стойкости народной души.

В качестве эпиграфа к стихотворению «Полет» поэтом использована лермонтовская строка: «По небу полуночи ангел летел...», включенная в образную систему произведения. Сближение времен, нынешние реальности, в частности авария на Чернобыльской АЭС, наполняют этот полет ангела новым, страшным смыслом: «Он пролетал над Черной Былью, / Над Страхолесьем вековым. / В его невидимые крылья / Смертельный набивался дым». Рыдает душа ангела, «шумит народная молва», но, думается, поэт убежден в преодолении трагической коллизии, в неистребимости жизни: «Там, где слеза его упала, / Растет спасения трава».

Не случайно, говоря о «явлении Кузнецова» и силе его таланта, Е. Рейн подчеркивал: «Нам явлен поэт огромной трагической силы, с поразительной способностью к формулировке, к концепции. <...> Он — поэт конца, он — поэт трагического занавеса, который опустился над нашей историей. Только так и следует его понимать. <...> Он говорит темные символические слова, которые найдут свою расшифровку, но не сегодня и не завтра. Именно поэтому ему дано громадное трагическое дарование»¹.

¹ Рейн Е. Явление Кузнецова//День литературы. 2001. № 3. С. 4.

Во второй половине 1980-х годов были открыты десятилетиями оставшиеся в тени и даже как бы не существовавшие факты литературного развития. Это относится к деятельности возникшего еще на рубеже 1950-х — 1960-х годов в условиях бурного развития различных объединений и школ молодой поэзии Ленинграда «ахматовского кружка», куда входила четверка позже ставших широко известными поэтов: И. Бродский, Е. Рейн, А. Найман, Д. Бобышев.

Евгений Борисович Рейн (род. в 1935 г.) — самый старший в этой группе поэтов, и совсем не случайно И. Бродский, который был пятью годами моложе, не раз называл его своим учителем и «трагическим элегиком». Созданное Е. Рейном за сорок лет творческой деятельности пришло к читателю сравнительно недавно, и это дает возможность по достоинству оценить его роль в русской поэзии. После первой книги «Имена мостов» (1984) в конце 1980-х — начале 1990-х вышли одна за другой «Береговая полоса» (1989), «Темнота зеркал» (1990), «Избранное» (1992), «Предсказание. Поэмы» (1994), «Сапожок: Книга итальянских стихов» (1995) и др.

Наряду с отмеченной И. Бродским элегичностью (а элегия, по его словам, — жанр прежде всего «ретроспективный») Е. Рейну свойствен целостный и углубленный взгляд на историю, что видно во многих стихах книги «Темнота зеркал» («Музыка жизни», «Преображенское кладбище в Ленинграде», «Над Фонтанкой» и др.). Завершающая книгу элегия «Воспоминание в Преображенском селе» не столько рисует утопическую картину будущего, сколько как бы «просвечивает» современность лучами и отсветами истории:

В Преображенском хлябь, размытая земля...
А ну, страна, ослабь воротничок Кремля.
Как дети, что растут в непоправимом сне,
Откроем мы глаза совсем в другой стране.
Там соберутся все, дай Бог, и стар и млад,
Румяная Москва и бледный Ленинград,
Князя Борис и Глеб, древлянин и помор,
Араб и печенег, балтийский военмор,
Что разогнал Сенат в семнадцатом году,
И преданный Кронштадт на погребальном льду.
Мы все тогда войдем под колокольный звон
В Царьград твоей судьбы и в Рим твоих времен!

Но не только в сфере элегической ретроспективной лирики ярко проявил себя поэт. Вышедшая в 1994 г. книга «Предсказание» включила пятнадцать поэм, из которых семь были написаны в последнее десятилетие. А своеобразный путевой дневник «Книга итальянских стихотворений» — «Сапожок» (1995) по-своему реализует жанр путешествия, позволяющий в едином размышлении-переживании слить пространство и время, историю и современность.

В статье о состоянии современной поэзии, опубликованной в журнале «Арион» (1994, № 1) под характерным «тыняновским» названием «Промежуток», Е. Рейн писал: «С чего же начался новый век, валы которого сейчас уже накрывают нас с головой? Мне кажется — из двух точек.

Из подмосковного местечка Лианозово — где несколько молодых людей (Г. Сапгир, И. Холин, В. Некрасов) и наставник их Е. Кропивницкий перешли к стиху экспрессивному и реалистическому, отрицающему традиционные лирические абстракции. Наиболее точно явление это выразилось в поэзии Генриха Сапгира, поэта сильного, разнообразного и самостоятельного...

Второй точкой явилась молодая ленинградская поэзия, вскоре выдвинувшая Иосифа Бродского. Какие бы сложно переплетенные влияния ни приписывались задним числом его поэзии, сейчас особенно ясно, что именно он дал толчок новейшим исканиям¹.

Генрих Вениаминович Сапгир (1928—1999) получил известность в неофициальных поэтических кругах в 1975 г., когда на выставке левых художников на ВДНХ он представил свои «Сонеты на рубашках» — «Тело» и «Дух». По его словам, в этом выразилось желание показать «образцы визуальной поэзии». Действительно, это была экстравагантная попытка соединения классических традиций с авангардными приемами («визуализмом», «вещизмом»), наполнение имеющей многовековую историю сонетной формы наисовременнейшим содержанием, что особенно выразилось, например, в сонете «Подмосковный пейзаж с куклой»:

На том берегу магазины и праздник.
Здесь кто-то крикнул, а там кто-то гукнул
Там пьяный бежит. А другой безобразник.
Чернеет в траве словно жук или буква.

Поиск и эксперимент в сфере классических жанров и с их использованием характерны для Сапгира уже на ранних этапах его творческого пути (циклы «Псалмы», «Элегии» и др.). В частности, элегии реализуются у него как фрагменты лирической прозы, многие состоят из обрывков живой разговорной речи. А в 1990—1991 гг. он вообще ушел в чистый словесный эксперимент (циклы «Форма голоса», «Развитие метода»), и это не случайно, ибо, по убеждению автора, «чем фантастичнее / тем вернее / ловит / мир / сознание / на острие иглы».

¹ Рейн Е. Промежуток//Арион. Журнал поэзии. 1994. № 1. С. 20.

В небольшом сборнике Г. Сапгира «Стихи для перстня» (1979—1980) есть емкий стихотворный триптих «Храм», центральная часть которого имеет несомненно программный и символический характер. Опираясь на достаточно широко распространенные факты русской истории советского периода, выразившиеся в активной борьбе с религией и «предметами культа», стихи триптиха носят глубоко личностный характер и содержат большое обобщение, относящееся не только к церковному строению, но и к стране в целом, к самому поэту, к каждому человеку:

Я был разграблен. Был товарным складом.
Я был сортиром, холодом и смрадом.
Но даже взорван будучи, тем самым
Не перестану быть Звездой и Храмом.

Кроме «лианозовской школы» в Москве в 1960-е — 1970-е годы возникали и другие объединения. Так, в 1965 г. громко заявила о себе и тут же была «прихлопнута» властями группа «СМОГ» («Смелость. Мысль. Образ. Глубина») или, как по-другому расшифровывали эту аббревиатуру ее создатели, «Самое Молодое Общество Гениев». В числе «смогистов» были такие талантливые поэты, как Юрий Кублановский, Владимир Алейников и безвременно ушедший из жизни в начале 1980-х годов Леонид Губанов (1946—1983). Последний писал, как бы предрекая собственную гибель:

Как поминали меня,
Я уж не помню и рад ли?
Пили три ночи и дня
Эти беспутные капли.
.....
Луч уходящего дня
Скрыла морошка сырая.
Как вспоминают меня —
Этого я не знаю!

В 1970-е годы образовалась сравнительно небольшая группа «Московское время» (Сергей Гандлевский, Бахыт Кенжеев, Виктор Коркия). Каждый из них по-своему раскрыл свои творческие возможности не только в поэзии, но и в самобытной лирической и автобиографической прозе. А в их проникновенной лирике и поэмах горькие и трагические ноты нередко сочетались с острой иронией, доходившей порой до сарказма и не мешавшей серьезному и глубокому художественному осмыслению времени.

Можно было бы назвать еще немало кружков, групп, направлений «андеграунда» 1960-х — 1970-х годов, под необычными, порою загадочными названиями которых скрывались не только стремление к эпатажу, но и определенные эстетические установки, ориентация на

опыт литературных и художественных школ начала XX в. Анализируя современную поэзию по состоянию на 1979 г., поэт В. Кривулин под псевдонимом А. Каломиров писал в «Литературном приложении» к издававшейся в Париже газете «Русская мысль»:

«В 1966 году в Ленинграде возникла группа «хеленуктов» (Владимир Эрль, Алексей Хвостенко, Анри Волохонский, Дмитрий Макринов и др.). Их объединяла логика абсурда. <...> Игра перевернутыми смыслами, техника коллажа, впервые примененная «хеленуктами», дают основание говорить об этой группе как о первом подлинном авангардистском явлении в современной русской поэзии»¹.

Автор статьи рассказал о возникновении в 1967 г. еще одной группы ленинградских поэтов — «Школы конкретной поэзии», участники которой (он сам, Виктор Ширали и др.) «пытались соединить акмеистическое внимание к предмету, заостренно-«вещное» видение мира с чисто футуристической констатацией абсурдности самого принципа творчества. Здесь открывался путь и к визуальной поэзии, но визуальные стихи в собственном смысле появились несколько позже».

Появление новых художественно-поэтических групп и течений в 1960-е годы было характерно не только для Москвы и Ленинграда, но и для других городов. Так, например, в Свердловске возникла «Уктусская школа» (по названию Уктусского лыжного трамплина), которая впоследствии преобразовалась в группу «транс-поэтов» (Ры Никонова — псевдоним Анны Таршис, Сергей Сигей, Борис Констриктор), разрабатывавших принципы и приемы футуризма, конструктивизма, визуальной и акционнй поэзии². С конца 1970-х годов в сфере пристального внимания критики, острых споров и дискуссий в печати оказались творческие поиски молодых поэтов, различные по своей направленности³. Среди авторов нового поколения выделились сторонники традиционной поэтики (Н. Дмитриев, Г. Касмынин, Т. Реброва, Т. Смертина, А. Чернов и др.) и представители современного «авангарда», характеризуя которых критики предложили целый ряд во мно-

¹ Каломиров А. Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) // Русская мысль. № 3601. Пятница, 27 декабря 1985. Paris.

² Там же.

³ См.: Чупринин С. Что за сложностью? // Лит. газета. 1984. 18 июня; Роднянская И. Назад к Орфею // Новый мир. 1988. № 3; Филлимонов Д. Смените угол зрения. О новой поэзии и не только о ней // Лит. газета. 1989. 21 июня; Славецкий Вл. Вектор эксперимента. О «новой поэзии» // Лит. обозрение. 1989. № 7; и др.

гом условных терминов: «метаметафористы» или «метареалисты», «концептуалисты», «полистилисты», «иронисты» и т. п.

В последние десятилетия в разговоре о поэтических традициях, поиске и эксперименте неизбежно возникают упоминания не только об «авангарде», но и о «постмодернизме», хотя в употреблении и понимании данных терминов, их соотношения между собой еще нет достаточной ясности. Если представление об авангардизме применительно к поэзии и другим видам искусства вошло в обиход еще в начале века, то активное обсуждение проблем постмодернизма началось у нас сравнительно недавно.

При этом даже приверженцами решительного обновления поэзии были высказаны весьма различные точки зрения. К примеру, поэтесса Т. Щербина писала в 1989 г.: «Сегодня значимым явлением в культуре, то есть находящимся на линии продолжения цивилизации, является *постмодернизм*»¹ (курсив автора). Такое категоричное и односторонне ориентированное суждение, очевидно, уже не предполагает какой-либо значимости для развития культуры реалистических традиций художественной классики...

Гораздо более сдержанно высказался на этот счет один из видных поэтов-концептуалистов Д. А. Пригов. «Касаясь последних тенденций (и не только и даже не столько в литературе, а в культуре в целом и в изобразительном искусстве в особенности)», он замечал в «Предупреждении» к своей книге под характерным названием «Явление стиха после его смерти» (1991): «Эта проблематика, конечно, интересна и касается только представителей сугубо авангардных, постмодернистских и прочих нетрадиционалистских направлений (впрочем, у нас весьма немногочисленных на фоне основного литературного процесса...)»².

Новейшие критические и литературоведческие работы о современном авангарде и постмодернизме (на эту тему уже существует обширная литература) не случайно обращают внимание на преходящий характер этого явления или ситуации. Автор книги «Русский литературный постмодернизм» (М., 2000) Вяч. Курицын, отметив, что работа над ней шла с 1992 по 1997 г., в частности, пишет: «Когда я начинал сочинять этот том, слово «постмодернизм» мелькало лишь в обиходе

¹ Щербина Т. Одетые люди на голой земле // Совет. культура. 1989. 1 янв.

² Пригов Д. А. Явление стиха после его смерти. М., 1995. С. 7—8.

специалистов, когда я закончил его сочинять — оно надоело решительно всем, и употреблять его считается дурным тоном»¹.

Как бы в параллель ему М. Эпштейн замечает в своем труде «Постмодерн в России. Литература и теория» (М., 2000): «Эта книга писалась с 1982 по 1998 год, одновременно со становлением самого российского постмодернизма... <...> На исходе 1990-х книга заканчивается новыми вопросами — о том, что приходит на смену самому “пост”². И в духе своей глобальной, всемирно-исторической концепции смены культурных эпох (древности, средневековья, Нового времени и соизмеримой с ними по длительности эпохой постмодерна) М. Эпштейн пишет: «...к концу 1990-х годов постмодернизм исчерпал себя, но тем настоятельнее обозначаются перспективы постмодерности за пределами постмодернизма»³.

В 1999 г. в Москве вышло учебное пособие И.С. Скоропановой «Русская постмодернистская литература», а годом позже в Минске ее же монография под тем же названием — с подзаголовком «Новая философия, новый язык». В этих книгах, богатых по материалу, широко представлены различные явления постмодернистской прозы и поэзии в их историческом движении, начиная с 1960-х годов. Отмечая ценность исследования, В. Я. Саватеев в то же время подчеркнул: «...представлять постмодернизм как чуть ли не единственный выход из тупика, единственно правильный путь развития литературы и всей культуры — это по меньшей мере противоречит самой идее плюрализма...». И выразил пожелание: «...хотелось бы, чтобы издали такую же книгу о современном русском реализме...»⁴.

Следует сказать, что в ряде статей и книг последних лет о постмодернизме в современной литературе речь идет преимущественно о прозе, в частности о произведениях А. Битова, Вен. Ерофеева, Саши Соколова и др.⁵ Что же касается поэзии, то здесь, как правило, лишь упоминаются имена отдельных авторов и их произведения (к примеру, «Представление» И. Бродского, стихи Д. Пригова, Т. Кибирова, Г. Сапгира и некоторых других поэтов).

¹ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 4.

² Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 10.

³ Там же. С. 8.

⁴ Саватеев В. Я. Не забывать об объективности и взвешенности (Несколько соображений по существу)//Вестник Тамбовского ун-та. Вып. 1 (17). 2000. С. 57—58.

⁵ См.: Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998; Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997; Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М. 1997; и др.

Если признать, что современный русский поэтический постмодернизм действительно существует и при этом продолжает и развивает линию авангардной экспериментальной поэзии, то нельзя не заметить, что при известном сходстве указанные понятия все же не тождественны и их следует различать. Собственно постмодернистская поэзия основывается в первую очередь на представлении о хаотичности и абсурдизме жизни и человеческого сознания, на смешении временных планов, восприятии мира как текста, отсюда — гипертрофии интертекстуальности, центонности, игры, принципа пародирования и т. п. Все это можно в разной мере наблюдать в творчестве поэтов различных групп «новой волны».

В конце 1980-х годов с активной защитой поэтического «авангарда» (Ивана Жданова, Александра Еременко, Алексея Парщикова) выступил Вл. Новиков в статье «Дефицит дерзости» (Октябрь. 1989. № 3), на что позже откликнулись А. Марченко и Е. Сидоров в «Литературной газете». Справедливо отмечая, что литературный климат меняется («Медленно, но верно укрепляет позиции “новая” поэзия и проза...»), Е. Сидоров высказался за внимательный подход к этим явлениям, процессам, поэтическим индивидуальностям: «...мы понимаем, о ком идет речь, когда произносим “неточное” слово “авангард”... Есть поэты — Арабов, Пригов, Искренко, Рубинштейн, Щербина, Кибиров, Шварц. Надо разобраться, что это такое»¹.

Что же объединяло «разноликих», по слову А. Вознесенского, поэтов современного «авангарда»? В основе их художественно-стилевых исканий и наметившихся тенденций лежал прежде всего принцип сложной ассоциативности: сопоставление, объединение, сращение фактов, примет и деталей из самых разных, порой весьма отдаленных жизненных сфер (природы, общества, истории, культуры). Несомненно, это отражает сложность, противоречивость, нередко абсурдность современного бытия, разорванность человеческого сознания. В стихах зачастую очень сильно проявлялось субъективное начало, гипертрофировалась роль одного или ряда найденных «приемов», и эксперимент в этом случае становился самоцельным.

Характер и степень новизны поисков поэтов «неоавангарда», их обретений и утрат не могут быть оценены однозначно. Нельзя закрывать глаза на обнаруживавшуюся порой вторичность по отношению к предшествующей поэзии, проявлявшуюся по-разному — от прямого наследования опыта обернутов, усвоения некоторых сторон эстетиче-

¹ Диалог недели. Алла Марченко — Евгений Сидоров. По закону надежды и идеала//Лит. газета. 1989. 27 дек. С. 2.

ских программ футуристов, имажинистов, поэтов-сатириконцев до пародирования штампов массового сознания советской эпохи, в частности запавших в память цитат, лозунгов, песен 30-х годов, как это имело место в стихах и поэмах «концептуалистов»: Д. Пригова, Л. Рубинштейна, Т. Кибирова и некоторых других.

В одной из первых крупных публикаций поэтов «новой волны» — сборнике «Молодая Поэзия — 89: Стихи. Статьи. Тексты», где были представлены произведения свыше 170 авторов, Д.А. Пригов выступил одновременно в качестве историка, теоретика и практика поэтической школы «концептуализма». В статье «Что надо знать» он, в частности, писал: «Концептуализм в определенном смысле является неким зеркалом, поставленным перед лицом русской культуры, в которой она впервые увидела себя как образ в целом»¹. И еще: «...концептуализм является последователем традиций авангарда, возникшего... в начале века»².

В книге «Парадоксы новизны» (1988) в ряду новых художественно-стилевых течений в поэзии 80-х годов М. Эпштейн выделяет «концептуализм», связывая его с одним из направлений современного западного авангардизма в искусстве. В его толковании «концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов... Концепт — это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью очуждающий, гротескно-иронический эффект»³.

В свое время к числу поэтов-«концептуалистов», наряду с другими, непременно относили и **Тимура Юрьевича Кибирова** (род. в 1955 г.), для чего были свои основания.

На остром внутреннем диссонансе — противоречии между радужной и благополучной видимостью, вошедшей в общественное сознание с помощью средств массовой информации (печати, радио, кино), и суровой правдой, сложной, трагической сутью времени — построено пронизанное горькой иронией стихотворение Т. Кибирова «1937-й». Этот контраст создается уже в самом начале безусловной несовместимостью названия стихотворения — года, ставшего в нашей истории своего рода «знаком беды», жесточайших сталинских

¹ Молодая Поэзия — 89: Стихи. Статьи. Тексты. М., 1989. С. 418.

² Там же. С. 419.

³ Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 170.

репрессий — и разворачивающейся перед взором читателя идиллической картины:

Гордо реют сталинские соколы
В голубом дейнековском просторе.
Седенький профессор зоологии
Воодушевил аудиторию.

.....
Свет струит конспект первоисточника,
Пламенный мотор поет все выше.
Машет нам рукою непорочно
Комсомолка с парашютной вышки.

Эта незамысловатая, на первый взгляд, перечислительность, своего рода ассоциативный монтаж, смена кадров кинохроники, запечатленная в привычных и узнаваемых, шаблонных и стереотипных словах, неизбежно влечет за собой, прежде всего насмешливо-ироническое восприятие столь благостной и безмятежной картины. Впечатление усиливают некоторые аллюзии, начиная с первой строки, как бы «отсылающей» к текстам горьковских романтических «Песен» («гордо реют», «соколы»), и до последней строфы, воспроизводящей речевые формулы популярного в 30-е годы «Авиамарша» Ю. Хайта на слова П. Германа («пламенный мотор», «все выше»).

Опубликованный в альманахе «Поэзия» (1989) большой фрагмент из книги Т. Кибилова «Сквозь прощальные слезы» предваряется эпиграфом — строкой Б. Пастернака «Ты рядом, даль социализма». Он сразу же настраивает на горько-ироническую тональность в осмыслении времени, отразившегося в человеческой памяти и массовом сознании тех лет в виде идеализированных, высветленных и приукрашенных образов и мотивов, всплывающих в цепочке нагнетаемых автором аллюзий и ассоциаций:

Спойте песню мне, братья Покрассы!
Младшим братом я вам подлою.
Хлынут слезы неожиданные сразу,
затуманят решимость мою.

.....
Покоряя пространство и время,
алый шелк развернув на ветру,
пой мое комсомольское племя,
эй, кудрявая, пой поутру!
Заклученный каналармеец,
спой и ты, перекованный враг!
Светлый путь все верней и прямее.
Спойте хором, бедняк и средняк!

В первой строке упоминаются известные в 30-е годы композиторы Дмитрий и Даниил Покрасс, авторы популярных тогда песен «Москва майская», «Конармейская», «Если завтра война...». А дальше знако-

мые всем слова песен, написанных Вас. Лебедевым-Кумачом («Марш веселых ребят», «Веселый ветер»), Б. Корниловым («Песня о встречном»), непосредственно сталкиваются, остро контрастируют своим мажорным звучанием с жестокой реальностью правды о массовых репрессиях, о трагической подоплеке народной жизни и судьбы того времени.

И в дальнейшем при использовании Т. Кибировым этого приема не раз возникают «встроенные» в текст цитаты и реминисценции, строки и образы из произведений известных поэтов («Катюши» М. Исаковского, «Каховки» М. Светлова, «Стихов о советском паспорте» В. Маяковского), при этом не просто «воскрешаются», а скорее развенчиваются, пародируются, отвергаются некогда «высокие» слова и понятия: «Выходи же, мой друг, заводи же / про этапы большого пути...»; «Ах, серпастый ты мой, молоткастый, / отчего ты свободе не рад...» и т. п.

Эти примеры особенно характерны для вольно-ассоциативного, пародийно-реминисцентного стиля Т. Кибирова. Ироническое переосмысление известных поэтических строк и мотивов, речевых оборотов, словесных клише можно, конечно, воспринимать и как насмешку, издевательство, даже глумление над святынями, но можно истолковать как выражение боли, гнева и протеста против неприемлемых для него сторон нашей прошлой и теперешней жизни.

Конечно, на одном отрицании, лишенном позитивных начал, искренней боли и сопереживания, вряд ли можно построить что-либо серьезное. Одно дело, когда развенчиваются штампы официальной фразеологии, бюрократические ярлыки, клише массового сознания. И совсем другое, когда тотально, без разбора пародируются классические литературные образы, строки, цитаты (к примеру, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока, Маяковского, Есенина и др.). Кроме того, назойливое повторение приема делает стихи вторичными, порой вообще превращает эту игру в ерничество.

В конце 90-х годов вышло сразу несколько новых книг Т. Кибирова: «Парафразис» (1997), «Нотации» и «Улица Островитянова» (1999), «Апоиг, exit...» и «Юбилей лирического героя» (2000). К сожалению, в них поэт нередко далеко не лучшим образом повторяет сам себя, используя гибридно-цитатный метод, вновь и вновь пародируя известные строки и образы классиков — от Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Некрасова до Брюсова, Маяковского, Мандельштама и др.

Вот взятые лишь из одной книги некоторые примеры иронической «перелицовки» классических цитат, непосредственно спроецированных на наше время: «То домового мы хороним, / то ведьму замуж выдаем», «Хорошо бы / крышкой гроба / принакрыться и уснуть. / Хо-

рошо бы. / Только чтобы / воздымалась тихо грудь»; «Умом Россию не понять. / Равно как Францию, Испанию... / <...> ...объединенную Германию / — у всех особенная статья»; «Юноша бледный, в печать выходящий, / дать я хочу тебе два-три совета»; «Я хочу быть понят тобой одной. / А не буду понят, так что ж...»; «Под собою почуяв страну, / мы идем потихоньку ко дну» — перечень можно продолжать и продолжать.

Ограничимся только еще одним, но, быть может, особенно выразительным примером — небольшим стихотворением «Подражание Некрасову Н. А.» (1999): «В полночный час такси ловя / я вышел на Тверскую. / Там проститутку встретил я / не очень молодую. / Большой вырез на груди. / Малюсенькая юбка. / И Музе я сказал: “Гляди! / Будь умницей, голубка!”». Думается, подобным пародированием-осовремениванием классических стихов можно заниматься до бесконечности.

Активно и вполне осознанно пользуясь наиболее ходовыми приемами игровой поэтики постмодернизма, предполагающей тотальное пародирование, высмеивание всего, Т. Кибиров вместе с тем отнюдь не случайно в одном из завершающих книгу «Улица Островитянова» и обращенных к самому себе стихотворении «Постмодернистское» (1999) вдруг изменяет взятой на вооружение ернической манере и начинает изъясняться совсем по-другому, не шутовски, а всерьез:

Все сказано. Что уж тревожиться
и пыжиться все говорить!
Цитаты плодятся и множатся.
Все сказано — сколько ни ври.
Описано все, нарисовано.
Но что же нам делать, когда
нечаянно, необоснованно
в воде колыхнулась звезда!
.....
Ведь все колыханья, касания,
мерцанья Пресветлой слезы
опять назначают свидание
и просятся вновь на язык.

Задумавшись о главном предмете Поэзии — о человеке и мире, о любви, красоте и вселенной, — Т. Кибиров отказывается от облегченной игры ума и нарочитой стилизации, обращается к вечным тайнам природы и человеческого сердца, к правде чувства и высшей сути поэтического творчества. И он не одинок в этом устремлении.

В отличие от Кибирова, ироническое мироощущение которого находит воплощение не только в малых, но и в средних и больших лиро-эпических формах — в рамках баллады, послания, наконец, поэмы, — поэт-иронист **Владимир Петрович Вишневский** (род. в

1953 г.) с конца 80-х годов активно разрабатывал форму «лирических одностиший», включая их в выходявшие один за другим сборники «Поцелуй из первых уст» (1987), «Подписка о взаимности» (1988), «Московская прописка» (1989) и др., в которых моностихи составляли разделы разной величины.

Книга иронических стихов «Спасибо мне, что есть я у тебя» (1992), в само название которой вынесен моностих, содержит свыше сотни, говоря словами автора, — целый «Букет одностиший». Надо сказать, количество их отнюдь не всегда переходит в качество. И все же лучшие из них, смягченные самоиронией («И долго буду тем любезен я, и этим...»; «Как важно оборвать стихотворе...»; «Да все пишу свои немодностишья...»; «Ну вот опять я выручил страну!..» и др.), раскрывают новые, характерные для нашего времени возможности некогда маргинальной формы.

В 1994 г. Вишневский опубликовал оригинально оформленную «чековую книжку одностиший» — «Прожиточный минимум или как выжить красиво», содержащую свыше 500 моностихов. При сугубо традиционном, можно сказать, «серийном» подходе к использованию этой формы — в ее разработке наметилось нечто новое. В конце книги автор, обращаясь к читателю, как бы вскользь замечает: «Каждое одностишие — суверенное сочинение, но и вместе они могут кое-что значить...». В самих названиях циклов и подборок ощутима некая жанровая ориентация и заметна ироническая стилиевая трактовка того, о чем идет речь.

Поскольку это собрание одностиший оформлено в виде «чековой книжки», то соответствующая тема проступает в ней в форме пародийно перелицованных известных крылатых слов и речений, которые однако вряд ли можно безоговорочно считать моностихами: «Чек — это звучит гордо», «Чек — это звучит круто», «Лишь бы чек был хороший». Что же касается других сторон деловой жизни и того, что ей сопутствует, — книга Вишневского дает широкий спектр нынешней криминализации жизни: «На разборку — в ipomarke!..»; «Удачи Вам, и — чтоб не обстреляли!..»; «Ну что, мне снова киллерам звонить?..»; «Схожу-ка разминирую сады...»; «Мужчина, Вы стрельбу-то прекратите!..».

В целом квинтэссенция содержания книги Вишневского, ее итоговое, обобщающее определение, заявленное уже вначале, проходящее своего рода лейтмотивом и вновь возникающее на одной из последних страниц, — это «Безумный джаз жизни...» Общее художественное ощущение окружающего мира и преломление его в стихах восходит к творчеству раннего Заболоцкого, к его книге «Столбцы» с их алогизмом, фантазмагориями и парадоксальностью, а также — к «кратко-

стишиям» поэта Н. Глазкова (1919—1979), отмеченным склонностью к иронии и самоиронии.

Книга «Прожиточный минимум...» завершается «Венком одностий», представляющим собой большое итоговое стихотворение, написанное в основном белым стихом (за исключением последнего катрена с перекрестной рифмовкой), включающее отдельные, уже встречавшиеся в ней односточия. И хотя здесь тоже постоянно ощущается ирония, даже, пожалуй, с элементами ерничества «под занавес», однако в целом «Венок...» достаточно серьезен, о чем, помимо содержания, свидетельствуют предпосланные ему слова автора, обращенные к читателю: «Я же напоследок хочу предложить свое, личное... Это фантазмагория Ухода. Или — выхода. Хотя бы из этого переплета, в который я добровольно попал». Об этом же — и в самих стихах, поэт призывает на помощь авторитет музыкальных произведений Скрябина, поэтических — Маяковского и Гомера:

Я праздную симфонию Ухода,
Сравнимую с Поэмою Экстаза,
С поэмой «Хорошо», если угодно,
И с «Одиссеей», если кто-то помнит.

Очевидно, все это можно понять как влечение к выходу в большую поэзию, в собственно лирику и поэтический эпос. В целом, смешное и серьезное в стихах Вишневского, как, например, у обернутов, живут рядом, нередко идут рука об руку. И их не совсем точно определять словом «иронические», то есть как бы не слишком серьезные. Точнее, пожалуй, будет видеть в них, как сказано в редакционных аннотациях к его книгам, «сплав лирики, иронии и сатиры», «сплав иронии и лирики», «лирическую самоиронию».

Поэзия Вл. Вишневского во многом соотносится со сферой действия получивших распространение в 1980-е — 1990-е годы иронического «концептуализма», «Куртуазного маньеризма» и других объединений, адресовавшихся к более широкому, если не массовому читателю и слушателю. Другие группы, например, «ДООС» или «транс-поэты», ориентировались скорее на элитарное сознание, рафинированный вкус и создавали свои изысканные, порою лабораторные творения для литературных гурманов и снобов. Вместе с тем диапазон творческих поисков в поэзии этих лет был необычайно широк.

В 1988 г. был обнародован Манифест «Ордена Куртуазных Маньеристов» («Великий Магистр Ордена» Вадим Степанцов, «Архикардинал» Виктор Пеленягре, «Командор-ордалиймейстер» Константин Григорьев и др.). В 1989 г. вышел первый коллективный сборник маньеристов «Волшебный яд любви», за которым последовали другие издания: «Любимый шут принцессы Грезы» и «Пленники Афродиты»

(1992), «Езда в остров любви» (1993), наконец, итоговый однотомник в связи с 7-летием «Ордена» — «Красная книга маркизы. Венок на могилу всемирной литературы» (1995).

Противопоставив себя всем и резко отмежевавшись, по их словам, от «политиканствующих шестидесятников» и «кухонного авангарда» 70-х, «куртуазные маньеристы» провозгласили свою верность «изысканной словесности», эстетические и поэтические принципы которой, в их представлении, — это «элегантность и утонченность формы, красота и богатство слога», «философия удачи и случая», «изысканный эротизм», «поэзия сладостного стиля» и т. п. В лаконичной формулировке «Манифеста» они так обозначили суть своей программы:

«Куртуазный маньеризм ставит своей целью выразить торжествующий гедонизм в изощреннейших образцах словесности; не существует содержания вне утонченной формы»¹.

Одно из первых стихотворений В. Степанцова, давшее название сборнику, открывается строфой: «Любимый шут принцессы Грезы / грустит в аллеях Сан-Суси. / Он гладит по головкам розы, / и розы говорят: Мерси...». А заключительная строфа одного из завершающих эту книгу стихотворений В. Пеленягре, посвященного «Памяти Игоря Северянина», быть может, лучше всего демонстрирует общую настроенность, эстетические и художественные ориентиры автора: «В петлице лилия! В петлице лилия! / А ты в замужестве совсем одна; / Глоток шампанского. Прощай, Бастилия! / В петлице лилия пьяным-пьяна!..».

Возражая против возможных упреков в «жеманности, сентиментальности» и «стилизации», «куртуазные маньеристы» не могут опровергнуть заведомой вторичности многих из своих откровенно ироничных и насыщенных реминисценциями стихов, порою дублирующих или остроумно обыгрывающих сюжеты, мотивы, ситуации, саму поэтику галантной, любовно-эротической поэзии разных эпох — от Г.Р. Державина и Ивана Баркова до К. Бальмонта и И. Северянина. При этом, уделяя немало внимания игровому началу, они не только демонстрируют свой не всегда безупречный художественный вкус, но и создают сгущенную атмосферу вожделения, соблазна — того, что М. Эпштейн удачно назвал «гиперсексуальностью»².

¹ Красная книга маркизы. Венок на могилу всемирной литературы. М., 1995. С. 293.

² См.: Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму. Диалектика «гипер» в культуре XX века // Новое лит. обозрение. 1995. № 16. С. 38—39.

В 1995 г. выходом первого номера газеты «Поэзия» отметила свое 10-летие группа «ДООС» — «Добровольное Общество Охраны Стрекоз», состоящая из трех членов: Константина Кедрова, Елены Кацюбы, Людмилы Хованской и «примкнувшего» к «Обществу» Виктора Персика. Девизом своим «доосовцы» взяли известные слова крыловской басни, так интерпретируя их содержание: «Ты все пела... ЭТО ДЕЛО!»

Начиная с 1990 г. К. Кедров опубликовал (в основном под маркой издательства «ДООС») около двух десятков поэтических сборников и книг объемом от 20 до 200 страниц и тиражом от 5000 до всего 10 нумерованных экземпляров. В них он обращается не только к опыту авангардного, экспериментального искусства, но и к большой философско-эстетической традиции, о чем можно судить по самим названиям: «Алмаз Спинозы», «Нуль Леонардо», «Кантата Канта» и др. Программный для его творчества сборник «Компьютер любви» в разных вариантах вышел по меньшей мере в 10 изданиях. Наиболее полный текст в одноименной книге 1990 г. содержит свыше сотни строк, составляющих чаще всего контрастные пары:

Небо — это ширина взгляда
взгляд — это глубина неба
.....
человек — это изнанка неба
небо — это изнанка человека
.....
Полярная звезда — это точка взгляда
взгляд — это ширина неба
небо — это высота взгляда.

Макро- и микромир, человек и вселенная постоянно соотносятся во взаимоперетекающих образных сопоставлениях («женщина — это пространство мужчины / любовь — это прикосновение бесконечности / вечная жизнь — это миг любви»). В цепочке метафор-ассоциаций реализуется жажда преодоления одиночества человека в мире, тоска познания, потребность в понимании и любви. Вот почему эта своеобразная поэма завершается на возвышенной ноте, в которой как бы сливаются логика эксперимента и страсть душевного порыва:

...расстояние между людьми заполняют звезды
расстояние между звездами заполняют люди
любовь — это скорость света,
 обратно пропорциональная
 расстоянию между нами,
расстояние между нами,
 обратно пропорциональное скорости света,—
это любовь.

Стихи К. Кедрова, скорее всего, возникают у него спонтанно. По словам А. Вознесенского, вынесенным на обложку книги «Компьютер любви» (1990), «они как процесс природы и творческого исследования могут быть бесконечно продолжены». Вместе с тем они не всегда воспринимаются как органичное явление, а чаще все же выглядят иллюстративными по отношению к программе и концепции автора — одного из основателей и теоретиков школы «метафоризма».

Говоря о роли школ, групп, течений для развития поэзии, нельзя не признать, что при определенных условиях они стимулируют поэтическую активность, сама их атмосфера способствует творческому общению, интенсивности художнического поиска. И все же настоящая поэзия — дело сугубо индивидуальное. На первом плане в ней всегда уникальная творческая личность художника, свежесть его восприятия, особый строй переживаний, неповторимый и цельный поэтический мир. И глубоко прав был Вл. Соколов, сказавший еще в начале 70-х годов: «Нет школ никаких. / Только совесть, / Да кем-то завещанный дар...».

Это хорошо подтверждается свидетельством одного из видных участников наиболее заметной «школы» 70—80-х годов — «метафористов» — **Ивана Федоровича Жданова (род. в 1948 г.)**, говорившего в беседе с корреспондентом «Литературной газеты»: «“Новая волна” была придумана для того, чтобы преодолеть барьеры: тогда скопилось много молодых и не совсем уже молодых авторов, которых нигде не печатали... Для того, чтобы пробиться в печать, и была придумана “новая волна”. А в сущности каждый был сам по себе»¹.

Истинный талант всегда несет в себе чувство цели, пути и веру в свое призвание. Наибольшие достижения современной поэзии воспринимаются как явление прежде всего индивидуальное, непременно вобравшее обширный культурно-исторический опыт. В этом ценность творчества Беллы Ахмадулиной, Иосифа Бродского, Андрея Вознесенского, Александра Кушнера, Инны Лиснянской, Юнны Мориц, Евгения Рейна, а из нового поколения — Ивана Жданова, Ольги Седаковой, Елены Шварц и других.

В конце 1980-х гг. в «Диалоге поэтов о поэзии и не только о ней...» И. Жданов говорил о не столь далеких временах, когда его поколение фактически не имело выхода к читателям: «Мы не хотели оставаться детьми застоя, мы хотели стать детьми культуры». И еще: «...для нас

¹ С поэтом «новой волны» Иваном Ждановым беседует корр. «ЛГ» Татьяна Кравченко//Лит. газета. 24.1.1996. № 4. С. 5.

более существенными стали древние ценности, проверенные тысячелетним опытом»¹.

Эти мысли нашли развитие и в другой его беседе, где, отвергая «эклетику и стилизацию», «бессмысленную машинерию» постмодернизма и авангардизма, ориентируясь на цельность мировосприятия в каноне «Золотого и Серебряного веков», Жданов искал возможности создания новых художественных ценностей, языка, стиля — в далеком историческом прошлом: «Обретение новой цельности, — говорил он, — возможно при попытке возвращения к более дальним истокам. Речь идет о привязанности не к традиции, а — к сверхтрадиции. То есть не апеллировать к классике, а вернуться к тем временам, когда возникновение единого культурно-религиозного сознания было естественным и возможным. Главное — избежать опасности стилизации»².

В своих творческих поисках Жданов шел от стихов первого сборника «Портрет» (1982), насыщенных сложными субъективными ассоциациями, — к большей естественности и органичности в осмыслении мира, времени, истории, народного бытия, собственной судьбы, не отказываясь при этом от устремления к «запредельному».

В книгах «Неразменное небо» (1990), «Место земли» (1991), «Фоторобот запретного мира» (1997) конкретное художественное постижение реальностей жизни и времени неотделимо от философско-поэтической масштабности мысли и образа человека, для которого «мирозданье — всего лишь черта горизонта». В стихотворении, давшем название книге «Неразменное небо», поэт приглашает читателя в воображаемое путешествие по безграничной вселенной:

И по мере того, как земля, расширяясь у ног,
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,
мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться,
как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, —
мы увидим его и поймем, что и это порою.

В художественном мире поэта пространство и время не только масштабны и философичны, но и всегда образно конкретны, жизненно и социально-исторически обусловлены, можно сказать, «заземлены». В упоминавшемся диалоге в «Литературной газете» Жданов говорил: «Познать правду истории, а не заниматься бутафорским ее конструированием, вписаться в реальный исторический контекст —

¹ Прогулки по парку. Иван Жданов — Мухаммад Солих. Диалог поэтов о поэзии и не только о ней...//Лит. газета. 29.06.1988. С. 10.

² Гальперин Иосиф, Жданов Иван.. Возможность канона//Арион. Журнал поэзии. 1996. № 2. С. 15, 19.

Стихи К. Кедрова, скорее всего, возникают у него спонтанно. По словам А. Вознесенского, вынесенным на обложку книги «Компьютер любви» (1990), «они как процесс природы и творческого исследования могут быть бесконечно продолжены». Вместе с тем они не всегда воспринимаются как органичное явление, а чаще все же выглядят иллюстративными по отношению к программе и концепции автора — одного из основателей и теоретиков школы «метаметафоризма».

Говоря о роли школ, групп, течений для развития поэзии, нельзя не признать, что при определенных условиях они стимулируют поэтическую активность, сама их атмосфера способствует творческому общению, интенсивности художнического поиска. И все же настоящая поэзия — дело сугубо индивидуальное. На первом плане в ней всегда уникальная творческая личность художника, свежесть его восприятия, особый строй переживаний, неповторимый и цельный поэтический мир. И глубоко прав был Вл. Соколов, сказавший еще в начале 70-х годов: «Нет школ никаких. / Только совесть, / Да кем-то завещанный дар...».

Это хорошо подтверждается свидетельством одного из видных участников наиболее заметной «школы» 70—80-х годов — «метаметафористов» — **Ивана Федоровича Жданова (род. в 1948 г.)**, говорившего в беседе с корреспондентом «Литературной газеты»: «“Новая волна” была придумана для того, чтобы преодолеть барьеры: тогда скопилось много молодых и не совсем уже молодых авторов, которых нигде не печатали... Для того, чтобы пробиться в печать, и была придумана “новая волна”. А в сущности каждый был сам по себе»¹.

Истинный талант всегда несет в себе чувство цели, пути и веру в свое призвание. Наибольшие достижения современной поэзии воспринимаются как явление прежде всего индивидуальное, непременно вобравшее обширный культурно-исторический опыт. В этом ценность творчества Беллы Ахмадулиной, Иосифа Бродского, Андрея Вознесенского, Александра Кушнера, Инны Лиснянской, Юнны Мориц, Евгения Рейна, а из нового поколения — Ивана Жданова, Ольги Седаковой, Елены Шварц и других.

В конце 1980-х гг. в «Диалоге поэтов о поэзии и не только о ней...» И. Жданов говорил о не столь далеких временах, когда его поколение фактически не имело выхода к читателям: «Мы не хотели оставаться детьми застоя, мы хотели стать детьми культуры». И еще: «...для нас

¹ С поэтом «новой волны» Иваном Ждановым беседует корр. «ЛГ» Татьяна Кравченко//Лит. газета. 24.1.1996. № 4. С. 5.

более существенными стали древние ценности, проверенные тысячелетним опытом»¹.

Эти мысли нашли развитие и в другой его беседе, где, отвергая «эклектику и стилизацию», «бессмысленную машинерию» постмодернизма и авангардизма, ориентируясь на цельность мировосприятия в каноне «Золотого и Серебряного веков», Жданов искал возможности создания новых художественных ценностей, языка, стиля — в далеком историческом прошлом: «Обретение новой цельности,— говорил он, — возможно при попытке возвращения к более дальним истокам. Речь идет о привязанности не к традиции, а — к сверхтрадиции. То есть не апеллировать к классике, а вернуться к тем временам, когда возникновение единого культурно-религиозного сознания было естественным и возможным. Главное — избежать опасности стилизации»².

В своих творческих поисках Жданов шел от стихов первого сборника «Портрет» (1982), насыщенных сложными субъективными ассоциациями, — к большей естественности и органичности в осмыслении мира, времени, истории, народного бытия, собственной судьбы, не отказываясь при этом от устремления к «запредельному».

В книгах «Неразмненное небо» (1990), «Место земли» (1991), «Фоторобот запретного мира» (1997) конкретное художественное постижение реальностей жизни и времени неотделимо от философско-поэтической масштабности мысли и образа человека, для которого «мирозданье — всего лишь черта горизонта». В стихотворении, давшем название книге «Неразмненное небо», поэт приглашает читателя в воображаемое путешествие по безграничной вселенной:

И по мере того, как земля, расширяясь у ног,
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,
мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться,
как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы,—
мы увидим его и поймем, что и это порог.

В художественном мире поэта пространство и время не только масштабны и философичны, но и всегда образно конкретны, жизненно и социально-исторически обусловлены, можно сказать, «заземлены». В упоминавшемся диалоге в «Литературной газете» Жданов говорил: «Познать правду истории, а не заниматься бутафорским ее конструированием, вписаться в реальный исторический контекст —

¹ Прогулки по парку. Иван Жданов — Мухаммад Солих. Диалог поэтов о поэзии и не только о ней...//Лит. газета. 29.06.1988. С. 10.

² Гальперин Иосиф, Жданов Иван.. Возможность канона//Арион. Журнал поэзии. 1996. № 2. С. 15, 19.

вот задача». И это находит убедительное подтверждение в его творчестве.

В стихотворении «Гора» поэт воссоздает жизненную, зримую и в то же время философски обобщенную картину, используя символику, ассоциативность — таковы опорные слова-образы: *гора, вершина, свет, небо, птица, мир, время*. В стихах возникают исторические и культурологические аллюзии и реминисценции, свойственные ассоциативной лирике («щит на вратах Царьграда», «прообраз окна Петрова», «след Вавилонской башни»). Это выводит художественную мысль-переживание на новый уровень поэтического обобщения: как сегодня вернуть «потерянный дом», «провалившийся знак», как не допустить «беспамятества ада», воскрешения «вражды и свары», пятающей «пути времен»...

В поэтическом мире Жданова как бы оживает сама беспредельная вселенная, где из бездны в пустоту проникает «обоюдоогромный» луч, движение и преломление которого привносит в «беспредметный простор» дыхание жизни. Это вечное движение — рождение, обретение форм и вновь растворение, уход куда-то — составляет, в представлении поэта, суть и трагическую диалектику всеобщего бытия.

И тогда ты припомнишь, что миру начала
нет во времени, если не в сердце оно,
нет умерших и падших, кого б не скрывало
от морей и от бездн отрешенное дно.
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.

(«В пустоту наугад обоюдоогромный...»)

Но наряду с этим — запредельным, изначальным и бесконечным миром-вселенной — в стихах Жданова оживает и наш земной «Арестованный мир» (название одного из стихотворений), где поэт испытывает муки совести, блуждает «по запретным, опальным руинам» и берет на себя вину за все происходящее, «заблудшим убийствам даруя просторы», «неприкаянным войнам давая надел...». Сегодняшнее и вечное, земное и вселенское сплавляется в самой образной ткани стиха:

Западнѐй и ловушек лихие подвохи
или минных полей очертанья —
это комья и гроздь разбитой эпохи,
заскорузлая кровь мирозданья.

В художественном мире поэта важную роль играет конфликт природы и цивилизации. Живое и тонкое ощущение одухотворенной при-

роды передано в самих названиях — первых строках стихотворений: «На цветочных часах паучка притаился отвес...», «Весною сад повиснет на ветвях...». В одном из них эта тема развивается с особой драматической напряженностью. Оно начинается, казалось бы, совершенно мирной, даже идиллической картиной:

Пойдем туда дорогой коленстой,
где в шкуре плеса тополь серебристый —
алмаз, не уступающий черте.
Там речка спит на согнутом локте.

(«Пойдем туда дорогой колеистой...»)

Но эта идиллия — мнимая. Загадочная, извилистая, «коленстая» дорога ведет нас отнюдь не в царство покоя и безмятежных снов, а в область вполне реальной яви, смертельно губительной для природы и не только для нее, а, быть может, и вообще для всего живого на планете, для всей истории человечества... Таковы основанные на реальности и вместе с тем уходящие корнями в глубины мифологической древности, фантастические образы стихотворения:

Уже не сон, а ветер многорукый
над мертвым лесом, бледен и суров,
верхом на шатком метрономном стуке
проносится смычками топоров.
И лес хрипит, всей падалью растений
мучительно пытаюсь шелестеть.
Но не растут на тех деревьях тени,
и нечем им ответить и посметь.
Лесного эха стыд деревенеет,
оно посмертной воле не к лицу.
Дорога под ногами цепенеет.
Идет тысячелетие к концу.

«Поэтический мир И. Жданова — это мир символических фантазмагорий, — справедливо отмечает критик С. Страшнов. — Он метафизический по преимуществу, но волевой порыв делает стихи субъективными и личностными. И здесь метареализм Жданов смыкается... с близкой ему по манере О. Седаковой...»¹

Среди поэтов нового поколения, формировавшихся в 70-е годы и пришедших к читателю в конце 80-х, **Ольга Александровна Седакова** (род. в 1949 г.) занимает видное место. Изначально пребывавшая вне каких-либо групп и течений, она обладает собственным глубинным мироощущением, своим оригинальным стилем. Не случайно одна

¹ Страшнов С. «Знаки неба в памяти земли». Судьбы культуры в современной поэзии//Лит. обозрение. 1992. № 2. С. 27.

из статей о ней была названа «Явление Седаковой», и автор отнюдь не преувеличивал, говоря о ее стихах: «...здесь школа — и какая! И мастерство — дай Бог всякому»¹. Однако дело не только в профессионализме, а прежде всего — в целостном, многогранном, одухотворенном художественном мире, в редкостном ощущении слова, умении, по ее собственному выражению, «слышать поэзию языка».

Первая книга избранных стихотворений О. Седаковой «Врата, окна, арки» вышла в Париже в 1986 г. За ней последовали московские сборники «Китайское путешествие. Стелы и надписи. Старые песни» (1990) и «Стихи» (1994). По собственному признанию, сделанному в большом эссе «Похвала поэзии», а также в беседе с В. Полухиной («Новое литературное обозрение». 1996. № 17), в ряду поэтической классики О. Седакова особо выделяет для себя имена Пушкина, Хлебникова, Мандельштама, дополняя их именами Лермонтова, Баратынского и Фета. Ей близки А. Блок, А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Цветаева, а также Данте, Бодлер, Рильке, Элиот и другие зарубежные поэты.

Поэзии О. Седаковой свойственна широта и плодотворность художественных, жанрово-стилевых поисков, опирающихся на мощный пласт традиций всемирной литературы. Свообразие стихотворений, приобретающих индивидуальную окраску и вместе с тем естественно группирующихся в циклы и книги, определяет существенные черты творческой индивидуальности поэта. Можно с уверенностью утверждать, что ее художнический опыт, поиски и открытия имеют принципиальное значение для всей современной поэзии.

Ключевой к ее творчеству можно считать начальную строку одного из стихотворений: «Поэзия земли не умирает...», являющуюся поэтическим переложением поставленных в качестве эпиграфа к нему слов английского поэта начала XIX в. Джона Китса: «The poetry of Earth is never dead». И вот такой, прежде всего земной, отнюдь не книжный характер имеет поэзия самой Седаковой. Но земное, обыденное, злободневное она переводит в область высокого искусства — в надмирное, бытийное, вечное, и ее союзниками в этом плане выступают крупнейшие поэты — от Анны Ахматовой до Велимира Хлебникова, о чем свидетельствуют, в частности, и такие строки:

Что нам злоба дня и злоба
ночи?
Этот мир, как череп, смотрит:
никуда, в упор.

¹ Копелиович М. Явление Седаковой // Знамя. 1996. № 8. С. 205.

Бабочкою, Велимир, или еще короче
мы расцветивали сор.

(«Те, кто жили здесь, и те, кто живы будут...»)

Вобравшее богатейшие поэтические традиции, творчество Ольги Седаковой не избегает «прозы жизни», ее обыденного «сора», но прежде всего оно обращено к вечным темам, сюжетам, образам лирики. В заглавном стихотворении цикла «Дикий шиповник» (1978), который, по словам автора, несет «отзвук» «Цветов зла» Шарля Бодлера, можно увидеть и иные реминисценции: из Анны Ахматовой (цикл «Шиповник цветет»), Андрея Вознесенского («Белый шиповник, дикий шиповник...»). И все же у Седаковой этот образ становится ярким и самобытным воплощением темы трагической, страдающей, неразделенной любви, неизбывной боли сердца, вмещающего в себя вечность и мироздание:

Ты развернешься в расширенном сердце страдания,
дикий шиповник,
о,
ранящий сад мироздания.

Вечные темы любви, жизни и смерти проходят лейтмотивом циклов «Тристан и Изольда», «Старые песни». В их трактовке раскрывается вся гамма лирических чувств-переживаний — от экзистенциального ужаса («Старый дом») до светлой умиротворенности («Зеркало»). При этом нередко в отдельном стихотворении, как в капле воды, отражается и преломляется самое главное в мироощущении художника, возникает своего рода модель, точнее, поэтический образ его представлений о мире, о жизни:

Милый мой, сама не знаю:
к чему такое бывает? —
зеркальце вьется рядом
величиной с чечевицу
или как зерно просяное.
А что в нем горит и мнится,
смотрит, видится, сгорает —
лучше совсем не видеть.
Жизнь ведь — небольшая вещьца:
Вся, бывает, соберется
на мизинце, на конце ресницы, —
а смерть кругом нее, как море.

(«Зеркало»)

Важное место в цикле «Китайское путешествие» (1986) занимают стихи о творчестве и бессмертии. Подлинное искусство раскрывается в них как свободное и самозабвенное творение духа, рождающееся естественно и щедро, подобно восходу солнца: «как шар золотой /

характеристика намерений поэта, стихи которого исполнены глубиной духовности, трагедийно окрашены и просветлены:

Если бы ты знал, какой рукою
нас уводит глубина! —
о, какое горе, о какое
горе, полное до дна.

Следует заметить, что в 1980-е — 1990-е годы обостряется трагедийное мироощущение поэтов-«традиционалистов» разных поколений, как в стране, так и за ее пределами — в лирике Булата Окуджавы, Владимира Соколова, Беллы Ахмадулиной, Александра Кушнера, Юнны Мориц, Татьяны Бек, Ивана Жданова, Ольги Седаковой, Александра Межирова, Наума Коржавина, Натальи Горбаневской, Юрия Кублановского и других. И это свидетельствует о близости, общности литературно-поэтического процесса в «метрополии» и «за рубежом», о воссоединении, слиянии двух основных ветвей русской литературы XX в.

Если же говорить о жанровой эволюции отечественной поэзии за последние десятилетия, то в общих чертах ее можно представить, как движение от стихотворной публицистики середины 80-х годов в газетных публикациях Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского — к медитативной лирике В. Соколова, А. Жигулина, О. Чухонцева, а также — к иронической и пародийно-сатирической поэзии малых, средних и больших форм в произведениях Т. Кибирова, И. Иртеньева, В. Вишневского и других.

Однако это лишь схема, а на деле все выглядит сложнее и тоньше. Нередко различные тенденции (медитативная и пародийно-сатирическая) обнаруживались и в творчестве одного поэта (к примеру, Ю. Кузнецова). Все зависит главным образом от индивидуальности художника и его ориентации в сфере культурных традиций. Сами же пути развития современной лирики — в широком диапазоне от социально-философской до лирики природы и любви, от медитативно-образительной до описательной и «персонажной» — нельзя представить вне творческого продолжения и обновления больших традиций русской и мировой классики.

Что же касается путей развития в последние годы лиро-эпического жанра — поэмы, то здесь может возникнуть некое двойственное впечатление. С одной стороны, по сравнению с вершинными достижениями жанра в 1940-е — 1960-е годы и попытками продолжить эту линию в 1970-е — 1980-е здесь, на первый взгляд, наблюдается определенный спад. А с другой — при более внимательном рассмотрении в этой сфере можно обнаружить тенденции, в чем-то сходные с процессами, происходящими в лирике.

В 1980-е — 1990-е годы в России и зарубежье появляется немало сюжетно-повествовательных, лирических, пародийно-сатирических поэм в творчестве поэтов разных поколений, в частности уже упоминавшиеся «Сюжет» и «Александровский сад» В. Соколова, «Однофамилец (Городская история)», «Из одной жизни (Пробуждение)» О. Чухонцева, а также «Алмазы навсегда», «Сорок четыре» и др., вошедшие в книгу «Предсказание» Е. Рейна, «Беженская поэма» и «Нью-Йорк — Питсбург» И. Елагина, «Сплетения» и «Поэма причастности» Н. Коржавина, «Предсказание» И. Бродского, «Свободное время» В. Коркия, «Сквозь прощальные слезы» Т. Кибирова. Эти и еще многие лиро-эпические произведения свидетельствуют об активном развитии жанра поэмы в последние десятилетия.

В завершение следует отметить интенсивность поисков, реальное многообразие художественных тенденций в поэзии 1980-х — 1990-х годов. В ней соединяются и взаимодействуют порою жесткая конкретность бытового письма и смелый полет воображения, дерзость метафорических уподоблений и причудливая фантастика, «муза Иронии» и «романтика старой закалки» (Б. Окуджава). Современная русская поэзия вбирает и стремится использовать огромный предшествующий опыт. Она достаточно богата и разнообразна в своих творческих, в том числе жанрово-стилевых модификациях и устремлениях — от реализма до авангарда и постмодернизма, от романтической иронии до сложной ассоциативности.

Переходность, изменчивость, кажущаяся неопределенность современного поэтического процесса не мешают видеть главное в нем, а именно — интенсивное и, думается, уже необратимое сближение, воссоединение трех ветвей русской поэзии и вместе с тем своеобразную и плодотворную по результатам «встречу» начала ушедшего столетия (Серебряный век), его бурной середины («оттепель») и, наконец, его не менее сложного и в чем-то смутного завершения. Все это знаменуется новым всплеском творческих исканий, разнообразием художественных устремлений, намечающих перспективы ожидаемых открытий на путях развития отечественной и общечеловеческой культуры.

Иосиф Александрович Бродский (1940 — 1996)

Иосиф Бродский родился в Ленинграде. Отец его Александр Иванович был журналистом и фотокорреспондентом, в годы Отечественной войны — морским офицером. Мать Мария Моисеевна работала

бухгалтером. В 15 лет юноша оставил школу, ушел из восьмого класса и поступил фрезеровщиком на завод. Позже освоил ряд профессий (кочегара, матроса, санитара, фотографа), несколько сезонов работал в геологических экспедициях на Тянь-Шане, в Казахстане и в Якутии. Параллельно занимался самообразованием, изучал польский и английский языки, отечественную и англо-американскую поэзию, классическую мифологию, религиозную философию.

Писать стихи начал в 17 лет, вскоре получив известность в среде поэтической молодежи. В конце 50-х — начале 60-х годов Бродский сближается с рядом молодых ленинградских поэтов, в 1962 г. Евгений Рейн знакомит его с Анной Ахматовой, сыгравшей важную роль в его творческом формировании. Позднее в одной из бесед Бродский говорил об «ахматовском кружке», куда входили еще Анатолий Найман и Дмитрий Бобышев: «Анна Андреевна называла нас — «волшебный хор»¹.

В это же время, в возрасте 23—24 лет Бродский прочел Мандельштама, Цветаеву, Пастернака, затем стихи Роберта Фроста и Джона Донна, которые, по его собственному признанию, потрясли и буквально сбили с ног своим экзистенциальным ужасом². Очевидно, тональность этих стихов оказалась созвучной мироощущению молодого поэта, уже в ранних произведениях которого («Одиночество», 1959; «Сад», 1960 и др.) слышны мотивы тоски, пустоты и безмолвия, горечи расставания:

Прощай, мой сад!

Надолго ль?.. Навсегда.

Храни в себе молчание расцвета,
великий сад, роняющий года
на горькую идиллию поэта.

Эти мотивы, отчетливо выделявшиеся на фоне тогдашней «официальной» поэзии, развиваются в начале 60-х годов в одном из первых «рождественских», новогодних стихотворений «Рождественский романс» (1961) с его заданным уже в первой строке, неосознанным, а потому и необъяснимым ощущением тотальной, вселенской — на земле и в мирозданье — экзистенциальной тоски и ужаса. В этой связи уместно привести рассуждение Сергея Довлатова: «Разница между Кушнером и Бродским есть разница между печалью и тоской, страхом и ужасом. Печаль и страх — реакция на время. Тоска и ужас — реак-

¹ Вспоминая Ахматову. Иосиф Бродский — Соломон Волков. Диалоги. М., 1992. С. 9.

² Бродский Иосиф. Европейский воздух над Россией//Странник. 1991. Вып. 1. С. 39.

ция на вечность. Печаль и страх обращены вниз. Тоска и ужас — к небу»¹.

В проникновенном и завораживающем своей интонацией стихотворении Бродского это соотношение, сопоставление, переплетение в едином поэтическом восприятии происходящего здесь, на земле, на улицах ночной столицы и — выше, над головой, в темно-синем небе, в вечерней, ветреной, морозной выси — создает единую в своей противоречивой цельности картину или, точнее, образ-переживание:

Плывет в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада
ночной кораблик негасимый
из Александровского сада,
ночной кораблик нелюдимый,
на розу желтую похожий,
над головой своих любимых,
у ног прохожих.

И дальше, в той же пронзительной и необъяснимой тоске, возникают и проплывают перед нашими глазами по улицам ночного города «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц», «такси с больными седоками», «печальный дворник круглолицый», «любовник старый и красивый», «красотка записная»... Мелькающие человеческие фигуры, детали и зарисовки пейзажа («Плывет в глазах холодный вечер, / дрожат снежинки на вагоне, / морозный ветер, бледный ветер / обтянет красные ладони...») переходят в раздумье о самой жизни, о ее непостижимой сути:

Твой Новый год по темно-синей
волне среди шума городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

В 1963 г. Бродский пишет стихотворение-эпитафию «На смерть Роберта Фроста» («Значит и ты уснул...») и «Большую элегию Джону Донну», который, по его словам, произвел на него такое сильное впечатление и у которого он научился строфике и некоей отстраненности, нейтральности в отношении к жизни и взгляде на мир². Уже с первых строк обращает на себя внимание какая-то особая медлительность,

¹ Довлатов С. Соло на ИБМ // Литературное обозрение. 1991. № 4. С. 71.

² См.: Глэд Джон. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 31; Странник. С. 39.

неторопливость, затянутая описательность, кажущееся бесконечным перечисление предметных деталей:

Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, белье, шкафы, стекло, часы,
ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.

Перед читателем встает неподвижный, уснувший мир, беспредельное пространство и как бы остановившееся время. Все в этом мире как будто статично. Но постепенно, в ходе приумножения деталей и стихотворных строк, возникает внутренняя динамика. Происходит естественное расширение сферы изображаемого — от комнаты и ближнего пространства (соседних домов, города, страны) — к мирозданию. А дальше, на смену описательности приходит разговор с собственной душой, которая «скорбит в небесной выси». И как итог вырастающего из описательно-перечислительных фрагментов, несколько отстраненного размышления-переживания возникают в живом взаимодействии ключевые слова-образы: *душа, любовь, жизнь, смерть* и, наконец, «звезда, что столько лет твой мир хранила».

В первой половине 60-х годов стихи Бродского, уже получившие довольно широкую известность в неофициальных кругах, не находят выхода к читателю, если не считать «Баллады о маленьком буксире», напечатанной в 1962 г. в детском журнале «Костер». Поэту приходилось зарабатывать на жизнь переводами с английского, и этих заработков, по его словам, едва хватало на кофе, который он выпивал, работая над стихами. Вместе с тем его деятельность в условиях пошедшей на спад хрущевской «оттепели» привлекла внимание властей и «компетентных органов».

В феврале 1964 г. Бродский был арестован, в марте состоялся суд и был вынесен приговор, по которому поэт получил «за тунеядство» пять лет административной высылки с привлечением к принудительному труду. Местом ссылки стала деревня Норенская Архангельской области. Однако в результате активных действий в его защиту в нашей стране (А. Ахматова, К. Чуковский, С. Маршак и другие) и за рубежом — уже через полтора года он был досрочно освобожден и вернулся в родной город.

После возвращения Бродский писал стихи, занимался переводами, но по-прежнему его творчество в нашей стране не имело доступа к читателю. Ему удалось напечатать всего несколько стихотворений в ленинградских альманахах, в частности эпитафию «Памя-

ти Т.С. Элиота» и «В деревне Бог живет не по углам...», написанные еще в ссылке («День поэзии 1967»). Вместе с тем, начиная с 1965 г., его произведения широко публикуются на Западе. Еще до вынужденного отъезда в 1972 г. за рубеж, в США, там были опубликованы две его книги: «Стихотворения и поэмы» (1965) и «Остановка в пустыне» (1970).

Период с 1965 по 1972 г. был временем активного лирического творчества Бродского, интенсивной разработки главных тем и мотивов, их обогащения, углубления его художнического мировосприятия, совершенствования поэтической формы. В эти годы он пишет ряд стихотворений, как, например, «Anno Domini» («Провинция справляет Рождество...»), раскрывающее сложные взаимоотношения личности и государства, «Письмо генералу Z» (1968), представляющее гуманистический протест, реакцию совести на вторжение советских войск в Чехословакию, «Конец прекрасной эпохи» (1969), выявляющее типичность существования во «второсортной державе». И не случайно здесь зарождается трагическая мысль о поиске какого-либо, даже самого невозможного выхода: «То ли пулю в висок, словно в место ошибки перстом, / то ли дернуть отсюда по морю новым Христом».

В июне 1972 г. Бродский был вынужден уехать из страны, по сути оказался в изгнании и поселился в США, где стал преподавать в университетах и колледжах, выступать с лекциями и, добившись материальной независимости, смог более интенсивно заниматься поэтическим и — шире — литературным творчеством.

Изменение судьбы, смена окружающей среды проходила не безболезненно, и, главное, поэт не строил никаких иллюзий на этот счет. Еще незадолго до отъезда, в стихотворении «Письма римскому другу» (март 1972 г.) Бродский горестно констатировал: «Если выпало в империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря». А в написанной через несколько лет «Колыбельной Трескового мыса» (1975), говоря о «перемене империи», он неоднократно употребляет это слово применительно к стране, в которой теперь живет, и своего рода рефреном-обрамлением звучит здесь дважды повторяющаяся строка: «Восточный конец Империи погружается в ночь...».

Вместе с тем творческая деятельность Бродского интенсивна и многообразна. Одна за другой на Западе, прежде всего в Соединенных Штатах, выходят книги: «Часть речи» и «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Римские элегии» (1982), «Новые стансы к Августе» (1983), «Мрамор: Пьеса» (1984), «Урания» (1987), «Примечания папоротника» (Швеция, 1990) и др. Уже посмертно в США вышла книга «Пейзаж с наводнением» (1996). Со второй половины 80-х и в 90-е годы появляется сначала ряд публикаций в периодике, а затем и от-

дельные издания на родине: «Назидание», «Осенний крик ястреба» и «Часть речи» (1990), «Письма римскому другу», «Стихотворения» и «Холмы» (1991), «Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы» в 2-х томах (1992), «Сочинения» в 4-х томах (1992—1995), «Пересеченная местность. Путешествия с комментариями» (1995) и др.

Говоря о поэзии Бродского, следует прежде всего подчеркнуть широту ее проблемно-тематического диапазона, естественность и органичность включения в нее жизненных, культурно-исторических, философских, литературно-поэтических и автобиографических пластов, реалий, ассоциаций, сливающихся в единый, живой поток непринужденной речи, открыстализовавшейся в виртуозно организованную стихотворную форму.

Современность и история, а также вечные, бытийные, экзистенциальные темы находят в его стихах всегда новую и своеобразную поэтическую трактовку. Можно было бы выделить, как это сделал Михаил Крепс в книге «О поэзии Иосифа Бродского», его «излюбленные, коренные темы — время, пространство, Бог, жизнь, смерть, искусство, поэзия, изгнание, одиночество»¹. Хотя сам исследователь ощущает неполноту этого перечня и добавляет к нему в качестве вариаций темы болезни и старения, Ада и Рая, Ничто (Небытия), разлуки, свободы, империи, части речи (творчества) и др.

Писавшие о Бродском отмечали у него мотив одиночества человека в мире, трагедийность мироощущения. Характерно название статьи критика Вл. Соловьева: «Апофеоз одиночества». И как выход из этой, казалось бы, обреченности и безнадежности, как преодоление трагедии возникает тема творчества, слова, речи, иначе — поэзии, языка, развиваемая в его стихах и высказываниях 70-х—90-х годов. Так, в беседе с французской слависткой Анни Эпельбуан в 1981 г. он, в частности, говорил: «Язык не средство поэзии; наоборот, поэт — средство или инструмент языка... Язык — это важнее, чем Бог, важнее, чем природа, важнее, чем что бы то ни было иное, для нас как биологического вида». И при всей необычности высказанных взглядов им не откажешь в цельности и последовательности.

По-своему выразил Бродский представления о месте человека в мире, о его роли в поэтическом творчестве, в развитии языка — в цикле «Часть речи» (1975—1976), состоящем из 20 стихотворений, написанных уже после отъезда на Запад. Они отражают впечатления от жизни на другом континенте, а вместе с тем — воспоминания об оставленном, обострившееся чувство неприкаянности и одиночества,

¹ Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, Michigan, 1984. С. 180.

понски опоры в творчестве, в родном языке («Тихотворение мое, мое немое...»). Серьезно и весомо звучит вывод: «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи». Отличительная черта этих лирических монологов — глубина и предельная достоверность личностного переживания, чувство душевного смятения, которое отвергает какую-либо отстраненность и нейтральность. Характерно уже начальное стихотворение цикла:

Ниоткуда с любовью, надцатого марта
дорогой, уважаемый, милая, но не важно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях...

С первой же строки обращает на себя внимание неопределенность пространства и времени, а вместе с тем прозрачные аллюзии и ассоциации с гоголевскими «Записками сумасшедшего» (ср.: «Мартобря 86 числа между днем и ночью»; «Никоторого числа. День был без числа»). Столь же неопределенно выглядит здесь и адресат послания («...неважно даже кто...») — это обращение к другу, знакомому, любимой.

И в то же время это не бесстрастное обращение в никуда. Поэт всей душой жаждет отклика, о чем свидетельствует его прерывистый голос, взволнованная, задышающаяся интонация. Все стихотворение-монолог представляет одну большую фразу, произнесенную на одном дыхании. И в нем очень слышна ностальгическая нота, которая еще четче, определеннее и конкретнее прозвучит в другом поэтическом обращении цикла, прямо адресованном любимой: М.Б. (Марине Басмановой) — постоянному адресату около 30 его стихотворений с начала 60-х до конца 80-х годов.

Ты забыла деревню, затерянную в болотах
залесенной губернии, где чучел на огородах
отродясь не держат — не те там злаки,
и дорогой тоже все гати и буераки.
Баба Настя, поди, померла, и Пестерев жив едва ли,
а как жив, то пьяный сидит в подвале
либо ладит из спинки нашей кровати что-то,
говорят, калитку, не то ворота.
А зимой там колют дрова и сидят на репе,
и звезда моргает от дыма в морозном небе.
И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли
да пустое место, где мы любили.

Образ затерявшейся в лесной глуши северной деревеньки и ее жителей, выразительная зарисовка зимнего сельского пейзажа («...и звезда моргает от дыма в морозном небе»), конкретные детали дере-

венского быта (спинка кровати, калитка, ворота), характерные разговорно-просторечные словечки и обороты («поди, померла», «жив едва ли», «а коль жив, то...») — все это создает в высшей степени достоверную, зримо и на слух воспринимаемую картину далеко не безразличной сердцу оставленной родной стороны.

В произведениях Бродского 70-х — 90-х годов немало непосредственных откликов на события, связанные с его родиной. Так, в стихотворении «На смерть Жукова» (1974) историческая роль и масштабы деятельности героя-полководца Великой Отечественной войны, драматизм его личной судьбы передаются не только скорбной торжественностью лексики и интонации, но и ассоциациями из всемирной и российской истории (имена полководцев древности: Ганнибала, Помпея, образ А.В. Суворова, возникающий в финале отраженно — в отголоске державинских строк: «Бей, барабан, и, военная флейта, / громко свисти на манер «снегиря»).

«Стихи о зимней кампании 1980 года» (1980) — это непосредственный отклик на только что начавшуюся войну в Афганистане. Поэт не приемлет этой неправой и бесчеловечной акции. От жестоких в своей натуралистичной конкретности предметных деталей он идет к глобальному обобщению: «...как сбежавшая пенка, кровь, не успев впитаться / в грунт, покрывается твердой пленкой... / Тлеет кизяк, ноги околели; / пахнет тряпьем, позабытой баней... / Натяни одеяло, вырой в трухе матраса / ямку, заляг и слушай "уу" сирены. / Новое оледененье — оледененье рабства / наползает на глобус».

В отличие от трагической тональности этих стихов одно из новых произведений Бродского середины 80-х годов, выразившее его отношение к провозглашенным на родине «перестройке» и «гласности», выдержано в несколько необычном для него гротескно-пародийном ключе. В «Представлении» (1986), написанном в духе поэтов-концептуалистов (Д.А. Пригова, Т. Кибирова), всячески обыгрываются, иронически переиначиваются и пародируются реалии и фразеологические клише предшествующего периода нашей истории. Однако если горькая ирония Кибирова имеет ностальгический оттенок (ср. название его поэмы — «Сквозь прощальные слезы»), тональность остро-сатирического «Представления» Бродского говорит о безусловном и всецелом неприятии, отвержении им советского прошлого:

Входят строем пионеры, кто — с моделью из фанеры,
кто — с написанным вручную содержательным доносом.
С того света, как химеры, палачи-пенсионеры
одобрительно кивают им, задорным и курносым,

что врубают «Русский бальный» и вбегают в избу к тятю
выгнать тятю из двуспальной, где их сделали, кровати.

Что попишешь? Молодежь.

Не задушишь, не убьешь.

К 1979 г. относится важное высказывание Бродского, сделанное в беседе с американским ученым Джоном Глэдом и имеющее непосредственное отношение к его собственному творчеству: «Вообще считается, что литература, как бы сказать, — о жизни, что писатель пишет о других людях, о том, что человек делает с другим человеком, и т.д. В действительности это совсем не правильно, потому что на самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь — не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и времени».

Эти категории в сложном соотношении и взаимодействии являются постоянным объектом художественно-философского постижения в его стихах. И, очевидно, не случаен вывод одного из исследователей: «Детали пейзажа более наглядны и условны, чем мгновения, но благодаря постоянным сопоставлениям, уподоблениям времени и пространства, они становятся синонимичны... Пространство служит метафорой времени»¹.

Симптоматичен выход в 1995 г. сборника «Пересеченная местность», в котором собраны и систематизированы, прежде всего по географическому принципу, сорок стихотворений «жанра путешествия» — со специальным комментарием автора о том, как возникло то или иное стихотворение. Заслуживает внимания и такое замечание поэта о своих путевых стихах: «С одной стороны, это пейзаж, с другой — автопортрет»². Но главное в них — художественно реализуемая неразрывность пространства и времени, особо ощутимая в самом большом, итальянском разделе-цикле («Римские элегии», «Бюст Тиберия» и др.). Не случайно Бродский так подытожил свои комментарии: «Что для меня Италия? Прежде всего то, откуда все пошло. Колыбель культуры».

Несомненна особая роль античности в философско-поэтическом мироощущении Бродского. Отвечая на вопрос о теме античности в его творчестве, об эллино-римском мироощущении как компоненте образной системы, он так сформулировал свою позицию: «Литература современная в лучшем случае оказывается комментарием к литературе древней, заметками на полях Лукреция или Овидия... Я бы добавил

¹ Вайль П. Пространство как время // Бродский Иосиф. Пересеченная местность. М., 1995. С. 192.

² Там же. С. 163.

еще, что мироощущение, выраженное в эллино-римской культуре, более достоверно, более убедительно, нежели мироощущение, навязанное нам впоследствии культурной традицией христианства...»¹.

Отсюда, очевидно, такое тяготение к темам, сюжетам, героям, атрибутам античности в его произведениях, появление стихов, персонажами и адресатами которых становятся реальные или вымышленные фигуры древнейшей греко-римской истории, мифологии, философии и литературы («Орфей и Артемида», 1964, «По дороге на Скирос» («Я покинул город, как Тезей...»), 1967, «Дидона и Эней», 1969, «Одиссей Телемаку», 1972, «Развивая Платона», 1976 и др.).

Наконец, заметное место у Бродского занимают произведения на библейско-евангельские сюжеты и мотивы из Ветхого и Нового Завета («Исаак и Авраам», 1963, «Сретенье», 1972, «Бегство в Египет», 1988 и др.). Еще в начале 60-х годов, несомненно, под влиянием опыта старших поэтов (библейские стихи А.Ахматовой, «Рождественская звезда», «Магдалина», «Гефсиманский сад» Б.Пастернака), Бродский решил каждый год к Рождественским и Новогодним праздникам писать по стихотворению о рождении Иисуса Христа и несколько лет исполнял задуманное. Но затем такие стихи стали появляться не столь регулярно. Тем не менее он не оставлял своего замысла и уже в поздний период, в конце 80-х — начале 90-х годов, создал такие шедевры, как «Рождественская звезда», «Колыбельная» («Родила тебя в пустыне...»), «25.XII.1993» («Что нужно для чуда? Кожух овчара...»).

В одном из лучших произведений этой темы — «Рождественская звезда» (24 декабря 1987 г.) Бродский дает свою философско-поэтическую интерпретацию библейских мотивов. На первый взгляд, здесь все достаточно традиционно: те же реалии, обстоятельства, действующие лица, что и в первоисточнике, или, к примеру, в одноименном стихотворении Б. Пастернака. Однако Бродский излагает сюжет и обстоятельства более конспективно, перечислительно и, быть может, несколько декоративно.

В холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре,
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,
младенец родился в пещере, чтобы мир спасти;
мело, как только в пустыне может зимой мест.
Ему все казалось огромным: грудь матери, желтый пар
из воловьих ноздрей, волхвы — Балтазар, Гаспар,
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.
Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,

¹ Вайль П., Генис А. В окрестностях Бродского // Литературное обозрение. 1990. № 8. С. 25.

на лежащего в яслях ребенка, издалека,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

Однако условно-легендарное — в соответствии с библейским текстом: пещера, пустыня, зима, волхвы, младенец в яслях, звезда — здесь по-особому поэтически конкретизируется, обрастает пластическими, зримыми, осязаемыми предметными деталями и вместе с тем одухотворяется. А главное, возникает философский ракурс, ощущение беспредельного космического пространства. И ключевым становится емкий символический образ звезды, а с ней — Вселенной, Бога. Взгляды младенца — Сына Человеческого — и звезды — Отца — встречаются, скрещиваются, а на их пересечении как бы чувствуется зоркий и пристальный взгляд самого поэта.

Заметная часть стихов Бродского посвящена теме поэта и поэзии. Это — написанные в 1961 г. «Памяти Е.А. Баратынского», «Витезслав Незвал», уже упоминавшиеся «На смерть Роберта Фроста», «Большая элегия Джону Донну», «На смерть Т.С. Элиота» и др. Большое стихотворение «У памятника А.С. Пушкину в Одессе» (1969), развивающее и обновляющее особый жанр «разговора с памятником», известный в советской поэзии у Маяковского, Есенина, Вознесенского и других.

Среди этих произведений особое место занимают двенадцать стихотворений с посвящениями А.А. Ахматовой и эпитафиями из ее стихов. Большая часть посвященного Ахматовой написана еще при ее жизни, в 1962—1965 годах, когда Бродский в непосредственном общении впитывал жизненные, нравственные и поэтические уроки своей великой современницы. А завершается этот ряд уже в 80-е годы проникновенным и редкостным по художественной емкости и совершенству поэтическим обращением или даже, скорее, одой — «На столетие Анны Ахматовой» (1989).

Это одно из лучших поздних произведений Бродского, отмеченных особой глубиной мысли и чувства, космизмом мироощущения, классической простотой формы. В нем не только воссоздан великолепный, поэтически и философски осмысленный образ-портрет Ахматовой, но и раскрывается художественная концепция бытия и творчества, образ человека, поэта в мире.

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острие и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно — слова
прощенья 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.

И дальше на основе возникающих аллюзий и реминисценций по отношению к пушкинскому «Памятнику» («Нет, весь я не умру...») начинает звучать тема единственно возможного для поэта бессмертия, когда его душа, воплощенная в слове, остается вечно живой в других людях, в их речи и памяти. Кстати, само ритмическое звучание и структура этих стихов воспринимаются как своего рода «зеркальное отражение» классических «Памятников» Ломоносова, Державина, Пушкина с обратным по отношению к первоисточникам чередованием мужских и женских клаузул).

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

Ключевые слова: *страница, огонь, зерно, Бог, слова, любовь, жизнь, душа, моря, земля, вселенная* — не только носители стиля, но и «знаки» художественно-поэтической концепции, видения мира в его первоосновах, в их диалектическом единстве, движении, взаимопревращении. Обращает на себя внимание возвышенность, но не отвлеченность этих слов-образов, ибо они сохраняют «рваный пульс» и «костный хруст» — реалии жизни поэта и сложных, трагических путей XX столетия; в их противоборстве — разрушающего, губительного и возрождающего, творческого начал («Страницу и огонь, зерно и жернова...») — душа человеческая и родная земля обретают бессмертие — «речи дар в глухонемой вселенной». В этих строках слышится как бы единое воплощение голоса Бога, жизни, человека, поэта.

В 1987 г. Шведская Королевская Академия удостоила Нобелевской премии за достижения в литературе И. Бродского, ставшего пятым и среди русских писателей самым молодым Нобелевским лауреатом. В 1991 г. он стал вторым русским поэтом после А. Ахматовой, получившим мантию и диплом доктора «гонорис кауза» в Оксфорде. В том же году Библиотека конгресса США объявила его первым из неанглоязычных авторов поэтом-лауреатом.

Свои мысли о роли искусства, литературы, поэзии, языка, систему своих художественно-эстетических взглядов Бродский изложил в Нобелевской лекции, прочитанной им при вручении премии в Стокгольме. «Если искусство чему-то учит (и художник — в первую голову), то именно частности человеческого существования», — говорил поэт, подчеркивая, что «ощущение индивидуальности, уникальности, от-

дельности» превращает человека «из общественного животного в личность»¹.

Говоря о том, что язык и литература — «вещи более древние, неизбежные и долговечные, нежели любая форма общественной организации», поэт видит цель и способ существования искусства в создании «всякий раз новой эстетической реальности». При этом он считает, что «новая эстетическая реальность уточняет для человека его реальность этическую. Ибо эстетика — мать этики...»².

Наконец, повторяя неоднократно высказанную и излюбленную свою мысль, Бродский вновь подчеркнул: «...то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка... Поэт, повторяю, есть средство существования языка... Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку»³. Таким образом, он последовательно отстаивает взгляд на поэзию и язык как явления, развивающиеся по своим внутренним законам.

Представляя богатый спектр разновидностей медитативной, а также изобразительной, описательной и повествовательной лирики, стихи Бродского необычайно многообразны в жанровом отношении. Поэт широко использует и обновляет традиционные жанры элегии (свыше 10 стихотворений несут это жанровое обозначение в самих названиях), послания, эпитафии, жанровые формы сонета (о цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» сам поэт говорил как о примечательном «более всего вариациями сонетной формы»), стансов и других, в том числе редко встречающихся в современной поэзии форм эклоги, идиллии.

Талант Бродского проявился и в сфере лиро-эпоса, начиная с больших поэм «Шествие» (1961), «Горбунов и Горчаков» (1968). В 80-е годы он пишет прозаические пьесы и прежде всего своеобразную антиутопию «Мрамор», действие которой происходит в идеально организованной тюрьме. Ее герои Публий и Туллий, оказавшиеся здесь без вины, а просто в силу установленного законодательством «твердого процента» от общей численности населения, ведут философские и житейские разговоры, пересыпанные изрядной дозой ненормативной лексики.

¹ Бродский Носиф. Соч.: В 4-х т. СПб., 1992. Т. 1. С. 7.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 15—16.

Оказавшись в изгнании, Бродский заявил о себе как прозаик. Он автор мемуарно-биографических и литературно-критических эссе, значительная часть которых написана на английском языке. Характерно название работы одного из критиков об этой сфере его деятельности: «Джозеф Бродский — американский эссеист» (Вл. Соловьев). Не менее показательны, что за большую, свыше 500 страниц книгу эссе «Less than one» («Меньше чем единица») он получил Национальную премию Круга критиков.

Помимо автобиографических («В полутора комнатах») и путевых очерков («Путешествие в Стамбул») важное место в эссеистике Бродского занимают статьи о поэтах: М. Цветаевой («Об одном стихотворении»), О. Мандельштаме, А. Ахматовой («Плачущая муза»), английском поэте У. Одене, греческом — К. Кавафисе и др. Сам поэт придавал немалое значение этой своей деятельности: «Для меня абсолютно естественно быть русским поэтом и писать эссе по-английски».

Исследователи отмечали богатство освоенного Бродским отечественного и мирового художественного опыта и традиций, куда вошли античная мифология и литература (творчество Вергилия, Горация, Овидия и др.), русский классицизм и реализм, поэзия Серебряного века (от Державина и Пушкина, Вяземского и Баратынского до Цветаевой и Мандельштама, Ахматовой, Пастернака и Хлебникова), западная метафизическая поэзия XVII—XX веков (от Джона Донна до Томаса С. Элиота) и др. При этом характерно его обращение к Урании (Музе астрономии), вселенский, надмирный, космический настрой, в то же время не противоречащий конкретности и заземленности изображения.

Что же касается своеобразия его художественного мира, поэтики и стиля, то писавшие о Бродском отмечали «синтетичность» и «универсализм» его поэтического мышления, способность к усвоению самых разных поэтических стилей и традиций. С этим связано и необычайное лексическое богатство, «разнообразие разговорной речи и на уровне синтаксиса» (В. Полухина)¹, тропы из самых разных, ранее редко осваиваемых сфер, в том числе географии, геометрии, химии, физики, биологии и др. (М. Крепс).

Обращают на себя внимание реализованные в поэзии Бродского богатейшие возможности ритмики (силлабо-тоники, по его собственным словам, «интонационного стиха»), виртуозность его рифмы и особенно строфики. Исследователи, в частности, Б. Шерр, отмечали у него необычное «разнообразие строфических форм», «открытие со-

¹ См.: Поэтика Бродского. Сб. статей. Hermitage, USA. 1986. С. 64.

вершенно новых форм»¹. И действительно, такие формы строфической организации, как 3-стишия, секстины, октавы, децимы и др. представлены в его творчестве во множестве разновидностей.

Несомненна та роль, которую Иосиф Бродский сыграл в поэтическом освоении богатств народно-разговорной, книжно-литературной, философской, естественно-научной, бытовой речи, в расширении творческого потенциала, обогащении и развитии языка современной русской поэзии, в раскрытии еще не исчерпанных возможностей русского стиха.

¹ См.: Поэтика Бродского. Сб. статей. Hermitage, USA. 1986. С. 109.

Заключение

В данном пособии мы стремились дать системное изложение историко-литературного материала, в какой-то мере восполнить пробелы в освещении литературного процесса в учебных изданиях такого рода, преодолеть односторонность в подходе и оценках его существенных явлений. Это тем более актуально в свете сегодняшней задачи — осмыслить итоги ушедшего столетия в целом, в его сложностях и противоречиях, в русле наследования и обогащения традиций отечественной и мировой литературы и культуры.

Сейчас уже вряд ли уместно говорить о явлениях художественной словесности второй половины XX в. как о «современной в широком смысле литературе», ибо сегодня это уже история, быть может, новейшая, а определение «современная» все же больше приложимо непосредственно к рубежу веков и, пожалуй, теперь — в значительной мере — уже к началу XXI столетия.

Наиболее трудные для русской (в ту пору — советской) литературы времена в середине и второй половине столетия — это рубеж 1940-х — начала 1950-х (в последние годы правления И.В. Сталина, в канун первых выступлений против того, что стали потом называть «культом личности») и с конца 1960-х до середины 1980-х годов (в пору «брежневского застоя» и тихой, но настойчивой «ресталинизации»). Но и они не стали для нее «пустыми десятилетиями». Именно тогда были созданы многие значительные, выдающиеся произведения художественной прозы и поэзии, активно проявила себя «литература нравственного сопротивления» (Г. Свирицкий).

В литературе второй половины XX в. продолжались и даже нередко усиливались напряженные социально-философские, нравственно-эстетические, художественные поиски, позволявшие раскрыть новую глубину правды о войне («военная проза») и — шире — о всей сложной, трагической эпохе (в том числе так называемая «лагерная тема»), возник феномен лирико-исповедальной деревенской и городской прозы, шло углубленное исследование духовного мира личности в лирике, поэме, авторской песне.

Сам процесс художественного постижения общества и человека не прекращался и в наиболее тяжкие времена, хотя шел он по-разному интенсивно на различных этапах. Тем не менее именно в середине века, в 1950-е — 1960-е годы, были завершены такие выдающиеся явления литературы, как романы «Доктор Живаго» Бориса Пастернака

нака, «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, уникальный лирический эпос — «Реквием» и «Поэма без героя» Анны Ахматовой, появились «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» Александра Солженицына, «Теркин на том свете» и «По праву памяти» Александра Твардовского, а затем и такие значительные произведения, как «Пряслины» Федора Абрамова, «Последний поклон» Виктора Астафьева, «Привычное дело» Василия Белова, «Последний срок» Валентина Распутина, «Обмен» и «Предварительные итоги» Юрия Трифонова, рассказы Василия Шукшина, «Пушкинский дом» Андрея Битова, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и другие.

В 1970-е — 1980-е годы в России и зарубежье к читателю пришли произведения видных прозаиков, в том числе Г. Владимова, К. Воробьева, Д. Гранина, С. Довлатова, В. Кондратьева, В. Маканина, Е. Носова, Л. Петрушевской, В. Шаламова, а также поэтов И. Бродского, В. Высоцкого, А. Галича, И. Елагина, Ю. Кузнецова, А. Кушнера, Б. Окуджавы, Н. Рубцова, А. Тарковского и других.

В целом нелегкий процесс духовного освобождения и социально-культурного обновления общества, сближения и воссоединения основных ветвей или потоков литературы, расколотой, начиная с 1920-х — 1930-х годов на «советскую», «зарубежную» и «потаенную», шел неуклонно и в значительной степени, можно сказать, завершился к концу столетия.

На рубеже веков и тысячелетий само кризисное и во многом хаотическое состояние общества, культуры и, в частности, литературы, процессы и тенденции, обнаружившиеся в ней, естественно, вызывали разноречивые оценки в печати, нередко внушая тревогу писателям и критикам. Так, не случайны были суждения о «конце русской литературы», завершении «трагической истории русской словесности XX века»¹. Все это так или иначе отражало состояние неустойчивости, хаоса, распада в социальной, духовной и культурной сферах.

Вместе с тем приближавшийся конец столетия, как бы неволью таящий в себе нечто апокалиптическое, еще отнюдь не означал эпилог, угасание, а тем более смерть литературы. Хотя, конечно, близкий рубеж веков и даже тысячелетий естественно стимулировал художественскую и критическую мысль, с одной стороны, к подведению итогов, а с другой, — к активизации творческих поисков, продолжению, обновлению, преодолению классических традиций.

¹ См.: Новое лит. обозрение. 1996. № 17. С. 336; Аргументы и факты. 1996. № 5. С. 7.

Начало XXI в. и третьего тысячелетия ознаменовалось новым всплеском творческих исканий, разнообразием художественных тенденций — от, условно говоря, «традиционализма» до различных течений неоавангардизма и постмодернизма. Время покажет жизнеспособность той или иной из названных линий и тенденций. Вместе с тем, возвращаясь к оценке современной литературной ситуации, хотелось бы подчеркнуть: это все же не безвременье, не хаос и смута, а своего рода естественный промежуточный этап интенсивных исканий — быть может, прежде всего поисков нового художественного синтеза.

Рекомендуемая литература

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

I

1. «Круглый стол»: Каким должен быть курс истории литературы//Вопр. литературы. 1998. Январь — февраль; май — июнь.
2. Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. Вып. 1. М., 1988. Вып. 2. М., 1989. Вып. 3. М., 1991.
3. Очерки истории русской литературы XX века. М., 1995. Вып. 1.
4. История русской литературы XX века (20—90-е годы): Основные имена: Учебное пособие для филологических факультетов университетов. М., 1998.
5. Русская литература XX века. В 2 т. /Под ред. Л.П. Кременцова. М., 2002.
6. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. В 3 кн. М., 2001.
7. *Свицкий Г.Ц.* На лобном месте: Литература нравственного сопротивления: 1946—1986. М., 1998.
8. *Герасименко А.П.* Русский советский роман 60—80-х годов: Некоторые аспекты концепции человека. М., 1989.
9. *Огнев А.В.* Современный русский рассказ. 50—80-е гг. Калинин, 1987.
10. *Славецкий В.И.* Русская поэзия 80—90-х годов XX века: Тенденции развития, поэтика. М., 1998.
11. *Степанов В.А.* Анализ художественных произведений (вопросы теории и практики). Чебоксары, 2003.
12. *Редькин В.А.* Русская поэма 50—90-х годов. Тверь, 1977.
13. *Бугров Б.С.* Герой принимает решение: Движение драмы от 50-х годов. М., 1987.

II

Ф.А. Абрамов

Турков А. Федор Абрамов: Очерк. М., 1987.

Крутикова-Абрамова Л. Дом в Верколе: Документальная повесть. Л., 1988.

Оклянский Ю. Дом на угоре: О Федоре Абрамове и его книгах. М., 1990.

В.П. Астафьев

Ланщиков А. Виктор Астафьев: Право на искренность. М., 1975.

Яновский Н.Н. Виктор Астафьев. Очерк творчества. М., 1982.

Курбатов В. Миг и вечность: Размышления о творчестве В.Астафьева. Красноярс., 1983.

А.А. Ахматова

Виленкин В. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). М., 1987.

Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. М., 1991.

Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997.

И.А. Бродский

Стрижевская Н. Письмена перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. М., 1997.

Баткин Л.М. Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1997.

Ранчин А.М. Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII—XX веков. М., 2001.

А.А. Вознесенский

Михайлов А.А. Андрей Вознесенский: Этюды. М., 1970.

Чупринин С. Андрей Вознесенский: логика алогизма//*Чупринин С.* Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983.

В.С. Высоцкий

Новиков Вл.И. «В Союзе писателей не состоял...»: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991.

Кулагин А.В. Поэзия В.С.Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997.

Л.М. Леонов

Михайлов О.Н. Мироздание по Леониду Леонову: личность и творчество. М., 1987.

Хрулев В.И. Мысль и слово Леонида Леонова. Саратов, 1989.

Б.Ш. Окуджава

Рассадин С.Б. Булат Окуджава. М., 1999.

Чайковский Р.Р. Милости Булата Окуджавы. Магадан, 1999.

Б.Л. Пастернак

Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.

Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. М., 1989.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М., 1997.

М.М. Пришвин

Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. М., 1989.

Курбатов В.Я. Михаил Пришвин. Очерк творчества. М., 1986.

В.Г. Распутин

Семенова С. Валентий Распутин. М., 1987.

Котенко Н. Валентин Распутин. М., 1988.

Н.М. Рубцов

Кожин В. Николай Рубцов. М., 1976.

Оботуров В. Искреннее слово. М., 1987.

Бараков В.Н. Лирика Николая Рубцова. Вологда, 1993.

А.И. Солженицын

Нива Жорж. Солженицын. М., 1992.

Паламарчук П. Александр Солженицын. Путь. М., 1991.

Сливаковский П.Е. Феномен Солженицына: новый взгляд. М., 1998.

А.Т. Твардовский

Кондратович А.И. Александр Твардовский. Поэзия и личность. М., 1986.

Македонов А.В. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. М., 1981.

Страшнов С.Л. Поэмы А.Т.Твардовского. Иваново, 1990.

Ю.В. Трифонов

Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. М., 1984.

Оклянский Ю. Юрий Трифонов: Портрет-воспоминание. М., 1987.

Суханов В.А. Романы Ю.В. Трифонова как художественное единство. Томск, 2001.

В.М. Шукшин

Емельянов Л. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л., 1983.

Коробов В. Василий Шукшин. М., 1984.

Апхутин В.А. Проза В.Шукшина. М., 1986.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Абрамов Ф. Братья и сестры. *Аксенов В.* Поиски жанра. *Астафьев В.* Пастух и пастушка. Царь-рыба. Последний поклон. Печальный детектив. *Ахматова А.* Реквием. Поэма без героя. Лирика. *Ахмадулина Б.* Лирика. *Бакланов Г.* Пядь земли. *Бек А.* Новое назначение. *Белов В.* Привычное дело. *Лад. Битов А.* Пушкинский дом. *Богомолов В.* Момент истины (В августе сорок четвертого). *Бондарев Ю.* Последние залпы. Горячий снег. Берег. *Бродский И.* Лирика. *Вампилов А.* Старший сын. Утиная охота. *Владимов Г.* Генерал и его армия. *Вознесенский А.* Мастера. Лирика. *Воробьев К.* Убиты под Москвой. *Высоцкий В.* Лирика. *Гроссман В.* Жизнь и судьба. *Довлатов С.* Зона. Заповедник. *Евтушенко Е.* Лирика. Станция Зима. *Елагин И.* Лирика. *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. *Заболоцкий Н.* Лирика. *Залыгин С.* На Иртыше. *Казанков Ю.* Рассказы. *Кузнецов Ю.* Лирика. *Леонов Л.* Пирамида. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени. *Окуджава Б.* Лирика. Путешествие дилетантов. *Пастернак Б.* Доктор Живаго. Когда разгуляется. *Пришвин М.* Осударева дорога. *Распутин В.* Последний срок. Прощание с Матерой. Пожар. Рассказы. *Розов В.* В добрый час! Гнездо глухаря. *Рубцов Н.* Лирика. *Самойлов Д.* Лирика. *Соколов В.* Лирика. *Солженицын А.* Один день Ивана Денисовича. Матренин двор. Архипелаг ГУЛаг. Крохотки. *Тарковский А.* Лирика. *Твардовский А.* За далью — даль. Теркин на том свете. По праву памяти. Лирика. *Тендряков В.* Ухабы. *Трифонов Ю.* Обмен. Дом на набережной. Старик. *Шолохов М.* Они сражались за Родину. Судьба человека. *Шукшин В.* Рассказы.

ЛИТЕРАТУРА СПРАВОЧНОГО ХАРАКТЕРА

1. Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000.
2. *Казак В.* Лексикон русских писателей XX века. М., 1996.

Справки об авторах

Аксенов Василий Павлович (род. в 1932 г.) — прозаик, автор лирико-исповедальных повестей «Коллеги» (1960), «Звездный билет» (1961), «Апельсины из Марокко» (1963), принесших ему широкую известность, романов «Ожог» (1975), «Остров Крым» (1979). Один из организаторов и активных участников альманаха «Метрополь» (1979). В 1980 г. выехал в США, где впоследствии были написаны книги «В поисках грустного бэби» (1987), «Московская сага» (1992), в которых осмыслилась настоящая и прошлая жизнь Америки и России, внутренний мир современного человека.

Асеев Николай Николаевич (1889—1963) — поэт. В раннем творчестве испытал влияние символизма и футуризма (сб. «Ночная флейта», 1914). Автор известных поэм «Лирическое отступление» (1924), «Маяковский начинается» (1940), сб. статей «Зачем и кому нужна поэзия» (1961). В книгах стихов «Раздумье» (1955) и «Лад» (1961) выразилось обострившееся ощущение современности и истории, ярко проявились черты патетико-романтического и вместе с тем задумчиво-лирического тона и стиля.

Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна (род. в 1937 г.) — поэт, автор книг «Струна» (1962), «Уроки музыки» (1969), «Свеча» (1977) и др., поэм «Моя родословная» (1964), «Сказка о дожде» (1975), прозаических эссе. В ее стихах сложность и богатство душевных движений воплощаются в изысканности и простоте поэтической речи. В книгах «Тайна» (1983), «Сад» (1987), «Ларец и ключ» (1994), «Гряда камней» (1995) обнаруживается новая глубина в постижении трагических противоречий мира.

Ахматова (Горенко) Анна Андреевна (1889—1966) — поэт. Стихи первых сборников «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) принесли признание читателей и критики. В следующих книгах «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), «Аппо Domini» (1922) любовная тема, фольклорные мотивы дополняются и обогащаются раздумьями о времени, о судьбах родины и народа. После длительного перерыва выходит сб. «Из шести книг» (1940). В годы войны широкую известность получили стихотворения «Клятва» (1941) и «Мужество» (1942). В 1946 г. была подвергнута разностной критике в постановлении ЦК ВКП(б) и докладе А. Жданова. При жизни вышла итоговая книга «Бег времени» (1965). Наиболее значительные произведения — поэма-цикл «Реквием» (1935—61, опубл. в 1987), «Поэма без героя» (1940—65, полностью опубл. в 1989), раскрывающие трагическую сложность и противоречия эпохи.

Бакланов Григорий Яковлевич (род. в 1923 г.) — прозаик, участник Отечественной войны, автор повестей «Южнее главного удара» (1957) и «Пядь земли» (1959), принесших ему широкую известность. Для них характерно пристальное внимание к внутреннему миру человека на войне, к изображению окопных будней переднего края. Военной теме посвящены роман «Июль 41 года» (1965) и повесть «Навеки — девятнадцатилетние» (1979). Автор сценария «Был месяц май» (1970), пьесы «Пристегните ремни»

(1975), а также очерков, рассказов, воспоминаний. Лауреат Гос. премии СССР (1982).

Бек Александр Альфредович (1903—1972) — прозаик, участник гражданской и Великой Отечественной войн. Автор известной документально-психологической повести «Волоколамское шоссе» (1943—44) об обороне Москвы в 1941 г. Важной темой его творчества стала история и люди отечественной металлургии — от раннего рассказа «Последняя домна» (1936), повестей «Курако» (1934) и «События одной ночи» (1936) до романа «Новое назначение» (1960—64, опубл. в 1986), раскрывающего порочность и обреченность командно-административной системы, тоталитарного строя.

Белов Василий Иванович (род. в 1932 г.) — прозаик, автор широко известной повести «Привычное дело» (1966), ставшей одним из ключевых произведений «деревенской прозы». Первые книги — сб. стихов «Деревенка моя лесная» и повесть «Деревня Бердяйка» — вышли в 1961 г. Впоследствии опубликованы повести «Плотницкие рассказы» (1968), цикл юмористических миниатюр «Бухтины вологодские» (1969), прозаический цикл «Воспитание по доктору Споку» (1968—78), книга «очерков о народной эстетике» — «Лад» (1979—81), остросюжетный и полемический роман «Кануны» (1972—98).

Берггольц Ольга Федоровна (1910—1975) — поэт, прозаик. Первые сб. «Стихотворения» (1934) и «Книга песен» (1936). В 1938—39 годах подверглась аресту по ложному обвинению. Годы войны провела в осажденном Ленинграде. Тогда вышли книга стихов «Ленинградская тетрадь» (1942), лирические поэмы «Февральский дневник», «Ленинградская поэма» (1942), «Памяти защитников» (1944), «Твой путь» (1945). В них переданы жестокая правда блокадного быта, трагедия города, мужество и героизм его защитников. После войны пишет поэму «Первороссийск» (1950), трагедию в стихах «Верность» (1946—54), автобиографическую лирико-исповедальную повесть «Дневные звезды» (1954—59). Позже выходят книги стихов «Узел» (1965), «Верность» (1970), «Память» (1972) и др. Лауреат Гос. премии СССР (1951).

Битов Андрей Георгиевич (род. в 1937 г.) — прозаик. Первый сб. рассказов «Большой шар» (1963). Наибольшую известность в 60-е годы получили повесть «Такое долгое детство» (1964) и книга путешествий «Уроки Армении» (1969). Был одним из авторов альманаха «Метрополь» (1979). В романе «Пушкинский дом» (1971, опубл. в 1987) осмысливается отечественная история XX в., преломившаяся сквозь призму русской литературы, культуры, сознания и психологии героя. Лауреат Гос. премии РФ (1997). Президент русского ПЕН-центра.

Богомолов Владимир Осипович (род. в 1926 г.) — прозаик, участник Великой Отечественной войны. Первые произведения, принесшие известность автору, рассказ о трагической судьбе маленького героя-разведчика «Иван» (1957), по которому был поставлен к/ф А. Тарковского «Иваново детство» (1962), и отмеченная глубоким психологизмом повесть «Зося» (1963). Наибольшую популярность получил роман «Момент истины (В августе сорок четвертого)» (1974), изображающий повседневный труд армейских

контрразведчиков, отличающийся драматической напряженностью, динамикой и экспрессией, точностью речевых характеристик действующих лиц.

Бондарев Юрий Васильевич (род. в 1924 г.) — прозаик, публицист, участник Отечественной войны, автор известных повестей «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959). В романах «Тишина» (1962) и «Горячий снег» (1969) раскрывается жестокая правда о войне, о судьбе своего поколения. В последующем творчестве усиливаются нравственные и философско-эстетические искания. Романы «Берег» (1975), «Выбор» (1980), «Игра» (1985), «Искушение» (1991) построены на соотношении современности с военным прошлым. Наряду с большими формами опубликовал цикл лирических миниатюр «Мгновения» (1977—82), книгу заметок о литературе «Поиск истины» (1976). За участие в создании киноэпопеи «Освобождение» удостоен Ленинской премии (1972). Лауреат Гос. премии СССР (1983).

Вампилов Александр Валентинович (1937—1972) — драматург, прозаик. Первый сб. юмористических рассказов «Стечение обстоятельств» (1961), за которым последовали одноактные пьесы «Ангел» (1962) и «Дом окнами в поле» (1964). Наибольшую известность принесли пьесы «Прощание в июне» (1966), «Старший сын» (1968), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972). В них раскрываются сложные нравственные проблемы, исследуются неоднозначные, психологически углубленные характеры, тонко взаимодействуют символика и быт, лирика и сатира, трагедия и фарс.

Ваншенкин Константин Яковлевич (род. в 1925 г.) — поэт, участник Отечественной войны, автор известных песен «Я люблю тебя, жизнь», «Алеша», «Как провожают пароходы». Первые сб. стихов «Песня о часовых» (1951), «Портрет друга» (1955), «Волны» (1957) и сб. рассказов «Армейская юность» посвящены воинской службе, ровесникам, судьбе поколения. В следующих книгах стихов «Окна» (1962), «Повороты света» (1965), «Опыт» (1968), «Характер» (1973) обращается к современности и природе, к философскому осмыслению жизни, места человека в мире. Его стихам свойственна реалистическая простота и естественность формы. Лауреат Гос. премии СССР (1985).

Винокуров Евгений Михайлович (1925—1993) — поэт, участник Отечественной войны. В первых сб. «Стихи о долге» (1951), «Синева» (1956), «Признанья» (1958), наряду с воспоминаниями о войне, обнаружилась склонность к философичности. В книгах «Лицо человеческое» (1960), «Слово» (1962), «Музыка» (1964), «Характеры» (1965), «Зрелища» (1968), «Метафоры» (1972), «Контрасты» (1975), «Дом и мир» (1977) и др. обращение к истории и современности, к вечным проблемам бытия реализуется в живописности бытовых деталей, тонком психологическом анализе, находя воплощение в реалистической простоте стиля и стиха. Лауреат Гос. премии СССР (1987).

Владимов (Волосевич) Георгий Николаевич (1931—2003) — прозаик, публицист. Широкую известность получила повесть «Большая руда» (1961), по которой был поставлен к/ф (1964). Вслед за этим пишет «повесть о караульной собаке» — «Верный Руслан» и роман «Три минуты молчания»

(1969). В 1983 г. выехал на Запад, в 1984—86 годах — гл. редактор журнала «Грани». В 1984 г. на родине опубликован роман «Генерал и его армия». Творчество писателя отмечено глубоким психологизмом и трагедийностью в раскрытии человеческих характеров, пронизано тревогой за судьбы страны и народа.

Воробьев Константин Дмитриевич (1919—1975) — прозаик, участник Отечественной войны, был в плену, бежал, сражался в партизанском отряде. Первый сб. рассказов «Подснежник» (1956). Известность пришла после опубликования повестей о войне «Крик» (1962) и «Убиты под Москвой» (1963), отмеченных жестким — вплоть до натуралистичности — реализмом и одновременно высотой нравственных критериев в оценке происходящего, изображении людей и событий. Творческие поиски продолжились и в повестях «Вот пришел великан» (1971), «...И всему роду твоему» (1975, незаверш.).

Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич (1918—1977) — поэт, драматург. Большой популярностью пользовались пьеса «Вас вызывает Таймыр» (1948), к/ф по его сценарию «Верные друзья» (1954), песни «Ой ты, Северное море...», «До свиданья, мама, не горюй...». Но в конце 50-х годов резко меняется тональность и характер его творчества. Начиная с песни «Леночка» (1959), он вместе с Б. Окуджавой и В. Высоцким становится одним из создателей жанра авторской песни — таких ее образцов, как «Облака» (1962), «Памяти Б.Л. Пастернака» (1966), «Я выбираю свободу» (1970). В 1974 г. вынужденно уехал на Запад и в 1977 трагически погиб от несчастного случая.

Гранин (Герман) Даниил Александрович (род. в 1919 г.) — прозаик, участник Отечественной войны, автор известных романов об ученых «Искатели» (1954), «Иду на грозу» (1962). В 1956 г. рассказ «Собственное мнение» подвергся резкой проработочной критике со стороны официоза. В последующие годы пишет документальные произведения о судьбах выдающихся людей, жестоких и трагических событиях в жизни народа: «Эта странная жизнь» (1970), «Блокадная книга» (1977—81, в соавторстве с А. Адамовичем), «Зубр» (1987), книги очерков «Сад камней» (1972), рассказы, киносценарии. Стиль его отмечен чертами строгого реализма и публицистической заостренности.

Гроссман Василий Семенович (1905—1964) — прозаик, участник Отечественной войны. Первые произведения — повесть о жизни шахтеров «Глюкауф» (1934), рассказ о времени гражданской войны «В городе Бердичеве» (1934), роман «Степан Кольчугин» (1937—40). В годы войны получили известность очерки о Сталинградском сражении и повесть «Народ бессмертен» (1942). Роман о войне «За правое дело» (1952) был подвергнут разгромной критике в партийной печати, а его вторая книга «Жизнь и судьба» (1950—60) была изъята органами госбезопасности (опубл. в 1987). Повесть «Все течет» (1955—61), направленная против тоталитарной системы, тоже была конфискована в 1961 г. и опубликована лишь в 1989 г.

Довлатов Сергей Донатович (1941—1990) — прозаик, автор рассказов, которые в 60—70-е годы на родине распространялись только в «сам-

издате». В 1978 г. выехал на запад, где вышли книги «Соло на ундервуде» (1980), повести «Компромисс» (1981), «Зона» (1982), «Заповедник» (1983), сб. рассказов «Иностранка» (1986), «Представление» (1987). Его произведения нередко представляют циклы новелл, вырастающих из реального быта, они автобиографичны, пронизаны юмором и иронией, отмечены своеобразным артистизмом, изысканной простотой и легкостью стиля.

Дудинцев Владимир Дмитриевич (1918—1998) — прозаик, участник Отечественной войны. Лит. деятельность начал с очерков и рассказов (сб. «У семи богатырей», 1952). Широкую известность ему принес роман о борьбе одиночки-изобретателя против засилья бюрократов — «Не хлебом единым» (1956), вызвавший бурную дискуссию и подвергшийся уничтожающей критике со стороны официоза. Написанный в 60-е годы роман о всесилии монополизма в науке при тоталитарном режиме — «Белые одежды» был опубликован в 1987 г. и удостоен Гос. премии СССР (1988).

Евтушенко Евгений Александрович (род. в 1932 г.) — поэт, прозаик, публицист. Первый сб. «Разведчики грядущего» (1952). Стихи следующих книг «Третий снег» (1955), «Шоссе энтузиастов» (1956), «Обещание» (1957), поэма «Станция Зима» (1953—56) принесли ему необычайную популярность. Широкий общественный резонанс получили стихотворения «Бабий Яр» (1961), «Наследники Сталина» (1962). Лирическая публицистика занимает видное место в книгах «Яблоко» (1960), «Нежность» и «Взмах руки» (1962), «Катер связи» (1966), «Идут белые снеги» (1969), «Дорога номер один» (1972) и др. Автор больших лиро-эпических поэм «Братская ГЭС» (1964), «Под кожей статуи Свободы» (1970), «Мама и нейтронная бомба» (1982) и др., романов «Ягодные места» (1982), «Не умирай прежде смерти» (1993). Лауреат Гос. премии СССР (1984).

Елагин (Матвеев) Иван Венедиктович (1918—1987) — поэт. Стихи начал писать в конце 30-х годов. В годы войны оказался на оккупированной территории, а затем в Мюнхене, где вышли два сб. «По дороге оттуда» (1947) и «Ты, мое столетие!» (1948). В 1950 г. переезжает в США. В дальнейшем выходят книги «Отсветы ночные» (1963), «Косой полет» (1967), «Дракон на крыше» (1973), «Под созвездием Топора» (1976), «В зале Вселенной» (1982), «Тяжелые звезды» (1986), «Курган» (1987). На родине наиболее полное «Собрание сочинений в двух томах» (1992). В стихах проникновенно и парадоксально выражается чувство родины («Мне незнакома горечь ностальгии...»), преломляется трагический опыт человека XX столетия (поэмы «Звезды», «Память»), творчески развиваются традиции отечественной поэзии Золотого и Серебряного века.

Ерофеев Венедикт Васильевич (1938—1990) — прозаик. В 1955—57 годах учился на филологическом факультете МГУ, но был отчислен за участие в неофициальном студенческом кружке. Первые опыты в прозе — «Записки психопата» (1956), затем роман «Дмитрий Шостакович» (1972), повесть «Василий Розанов глазами эксцентрика» (1973). Самое известное произведение — повесть-путешествие «Москва — Петушки» (1969, опубл. на родине в 1988—89), представляющая гротескно-сатирическое пародийное изображение тогдашней советской действительности. В пьесе «Вальпургиева

ночь, или Шаги командора» (1985) изображается психиатрическая больница, из которой нет выхода, кроме смерти.

Жигулин Анатолий Владимирович (1930—2000) — поэт, прозаик. В 1949 г. был арестован и сослан в лагеря на Колыму. После освобождения и реабилитации (1956) в Воронеже вышел первый сб. «Огни моего города» (1959). За ним последовали книги лирики «Костер-человек» (1961), «Рельсы» (1963), «Память» (1964), «Полярные цветы» (1966), «Свет предосенний» (1972), «Соловецкая чайка» (1979), «В надежде вечной» (1983), «Летящие дни» (1989), автобиографическая повесть «Черные камни» (1988). В них отразился опыт тяжелых жизненных испытаний, раскрылось органическое чувство родины и природы, воплощенное в простоте и естественности реалистического стиля и стиха.

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903—1958) — поэт. Первая книга «Столбцы» (1929), воссоздавшая гротескно-сатирическую картину современного города, принесла автору известность, но была резко отрицательно оценена официальной критикой. За ней последовали поэмы «Торжество земледелия» (1929—30), «Безумный волк» (1931), «Деревья» (1933). Философское осмысление природы становится основной темой во «Второй книге» (1937). Но в 1938 г. — арест и ссылка в лагеря Дальнего Востока. Следующие сб. стихов выходят только в 1948 и 1957 гг. Признание пришло в конце 50-х годов. В поздней лирике, отмеченной классической ясностью формы, развиваются социально-философские, нравственно-эстетические, интимно-лирические мотивы: «Я не ищу гармонии в природе» (1947), «Где-то в поле возле Магадана» (1956), цикл «Последняя любовь» (1956—57).

Залыгин Сергей Павлович (1913—2000) — прозаик, публицист. Первый сб. «Рассказы» вышел в Омске (1941). Известность принес роман «Тропы Алтая», опубликованный Твардовским в «Новом мире» (1962), но особое внимание читателей и критики привлекли повесть о коллективизации в сибирской деревне «На Иртыше» (1964) и роман о гражданской войне «Соленая Падь» (1967). Впоследствии опубликовал романы о современности и истории «Южноамериканский вариант» (1973), «Комиссия» (1975) и «После бури» (1980—88), цикл «Рассказы от первого лица» (1983), статьи о Гоголе, Л. Толстом, Чехове, Платонове. Лауреат Гос. премии СССР (1968).

Казаков Юрий Павлович (1927—1982) — прозаик. Известность принесли уже первые сб. рассказов «Арктур — гончий пес» (1958), «На полустанке» (1959), «В дороге» (1961), проникнутые авторским лиризмом и творчески продолжавшие традиции Бунина, Чехова, Паустовского. Некоторые рассказы, опубликованные в альманахе «Тарусские страницы» (1961), вызвали нападки официальной критики. В последующие годы работал над книгой очерков «Северный дневник» (1961—73), создал такие образцы лирической прозы, как «Вон бежит собака!», «Во сне ты горько плакал» и др. Выходят сб. «Голубое и зеленое» (1963), «Двое в декабре» (1966), «Осень в дубовых лесах» (1969).

Кондратьев Вячеслав Леонидович (1920—1993) — прозаик, участник Отечественной войны. Писать начал относительно поздно. Широкое признание получила повесть «Сашка» (1979), отмеченная суровой и беском-

промиссной правдой о войне, ее буднях и жестокой реальности, живым и многомерным раскрытием человеческого характера. Военная тема, возвращение вчерашних фронтовиков к мирной жизни — главные в следующих повестях: «Отпуск по ранению» (1980), «Встреча на Сретенке» (1983), рассказе «Не самый тяжкий день» (1985), романе «Красные ворота» (1988). В его глубоко личной прозе остро ощущается связь военного прошлого и современности.

Коржавин (Мандель) Наум Моисеевич (род. в 1925 г.) — поэт. Стихи начал писать в детстве. После войны учился в Лит. институте, но в 1947 г. был арестован и сослан в Сибирь, а затем в Караганду, откуда вернулся в 1954 г. Первая большая публикация — в сб. «Тарусские страницы» (1961). В книгу «Годы» (1963) не вошли наиболее сильные из написанных им стихов. В 1973 г. выехал на Запад, где выходят сб. «Времена» (1976) и «Сплетения» (1981). Книга избранного «Время дано» появляется на родине лишь в 1992 г. В стихах и поэмах отчетливо выразились традиционные для отечественной классики качества гражданственности и лиризма, философско-публицистические размышления о больших вопросах современности и вечных проблемах бытия.

Корнилов Владимир Николаевич (1928—2002) — поэт, прозаик. Впервые стихи напечатаны в «Лит. газете» (1953). Известность пришла в связи с публикацией поэмы «Шофер» в сб. «Тарусские страницы» (1961). После выхода книг «Пристань» (1962) и «Возраст» (1967) его творчество на родине замалчивается, стихи и проза уходят в «самиздат», повести «Без рук, без ног» (1965), «Девочки и мальчики» (1968), роман «Демобилизация» (1971) печатаются на Западе. Со второй половины 80-х на родине выходят книги стихов «Надежда» (1988), «Польза впечатлений» (1989), «Суета сует» (1999).

Кузнецов Юрий Поликарпович (1941—2003) — поэт. Первый сб. «Гроза» (1966) вышел в Краснодаре. Особое внимание читателей и критики привлекли книги «Во мне и рядом — даль» (1974) и «Край света — за первым углом» (1976), насыщенные фольклорной образностью, отмеченные трагедийным звучанием, экспрессией и сложной ассоциативностью. Впоследствии опубликованы книги «Выходя на дорогу, душа оглянулась» (1978), «Русский узел» (1983), «Душа верна неведомым пределам» (1986), «После вечного боя» (1989), «Ожидая небесного знака» (1992) и др. Лауреат Гос. премии РСФСР (1990).

Кушнер Александр Семенович (род. в 1936 г.) — поэт. Уже сб. «Первое впечатление» (1962) привлек внимание читателей и критики, отметившей талант и мастерство автора. В нем и в следующих книгах «Ночной дозор» (1966), «Приметы» (1969), «Письмо» (1974), «Прямая речь» (1975), «Голос» (1978) проявилось самобытное дарование, умение одухотворять самые обычные предметы и явления, облечь их в классически ясную форму. Впоследствии выходят книги «Таврический сад» (1984), «Дневные сны» (1986), «Ночная музыка» (1991), «На сумрачной звезде» (1994), удостоенная Гос. премии РФ (1996), а также сб. статей и размышлений о поэтах и поэзии «Аполлон в снегу» (1991), стихов и эссе «Тысячелистник» (1998).

Леонов Леонид Максимович (1899—1994) — прозаик, драматург, публицист. Первые опубликованные произведения — рассказы и повести «Бурыга» (1922), «Конец мелкого человека» (1924) и др. Широкую известность получили романы «Барсуки» (1924) и «Вор» (1927). В последующие годы выходят романы «Соть» (1930), «Скутаревский» (1932), «Дорога на океан» (1936), пьесы «Половчанские сады» (1938), «Нашествие» (1942), «Золотая карета» (1946). Важной социальной проблематике посвящены роман «Русский лес» (1953), повесть «Evgenia Ivanovna» (1963), сатирическая киноповесть «Бегство мистера Мак-Кинли» (1961), большой философский роман «Пирамида» (1994). Лауреат Ленинской (1957) и Государственных премий СССР.

Луговской Владимир Александрович (1901—1957) — поэт. Первые сб. стихов «Сполохи» (1926) и «Мускул» (1929) посвящены гражданской войне. Особую известность получила «Песня о ветре». Впоследствии выходят книги лирических раздумий «Страдания моих друзей» (1930), политической публицистики «Европа» (1932), автобиографических поэм «Жизнь» (1933) и др. Много лет работает над монументальной книгой лирико-философских поэм «Середина века» (1943—57). В последние годы жизни переживает творческий подъем, создает книги лирики «Солнцеворот» (1956) и «Синяя весна» (опубл. в 1958). В романтическом стиле поэта сливаются гражданственное, философско-публицистическое начало и проникновенный, исповедальный лиризм.

Маканин Владимир Семенович (род. в 1937 г.) — прозаик. Первые публикации — роман «Прямая линия» (1965) и повесть «Безотцовщина» (1971) — принесли известность и были положительно оценены критикой. Впоследствии вышли повести «Старые книги» (1976), «Предтеча» (1982), «Где сходилась небо с холмами» (1984), «Утрата» (1987), «Лаз» (1991). Их герои — городские и поселковые жители, проявляющие себя в сложных, необычных обстоятельствах. В романах «Портрет и вокруг» (1978), «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) изображается интеллектуальная среда, люди искусства. Лауреат Гос. премии РФ (2000).

Мартынов Леонид Николаевич (1905—1980) — поэт. В 20-е годы печатал стихи, заметки, а также очерки, составившие книгу «Грубый корм» (1930). Сибири посвящены исторические поэмы «Правдивая история об Увенькае» (1935—36), «Рассказ о русском инженере» (1936), «Тобольский летописец» (1937). Книги «Стихи и поэмы» (Омск, 1939) и «Лукоморье» (1945) привлекли внимание читателей, однако вскоре поэт был подвергнут жесткой критике со стороны официоза и лишился возможности печататься. Со второй половины 50-х годов выходят сб. «Стихи» (1955), «Новая книга» (1962), «Первородство» (1965), «Гиперболы» (1972), «Земная ноша» (1976), «Золотой запас» (1981) и др. Стихи отмечены игрой смысловых значений слова, богатством образных ассоциаций, ритмико-интонационного звучания. Лауреат Гос. премий РСФСР (1966) и СССР (1974).

Межиров Александр Петрович (род. в 1923 г.) — поэт, участник Отечественной войны. Первая книга «Дорога далека» (1947) принесла автору известность и вызвала нападки официальной критики. Опыт военных лет,

тема жестокой памяти, осмысление духовной связи «между войной и миром» составили основу содержания следующих книг: «Возвращение» (1955), «Ветровое стекло» (1961), «Прощание со снегом» (1964), «Невская Дубровка» (1970), «Тишайший снегопад» (1975), «Закрытый поворот» (1985) и др. Стиль поэта реалистичен, отмечен классической простотой и естественностью. Лауреат Гос. премии СССР (1982).

Можжев Борис Андреевич (1923—1996) — прозаик. Первые выступления в печати относятся к середине 50-х годов — сб. «Удегейские сказки» (1955), рассказы и повести о деревенской жизни «Полюшко-поле» (1956). Известность пришла после опубликования в «Новом мире» повести «Из жизни Федора Кузькина (Живой)» (1966), которая подверглась нападкам догматической критики и, будучи инсценирована в Театре на Таганке, оставалась под запретом до 1989 г. Впоследствии пишет цикл рассказов «История села Брехова...» (1968). Одно из видных произведений — двухтомный роман «Мужики и бабы» (1976—87) — правдивое повествование о судьбах русского крестьянства в 20—30-е годы. В последние годы работал над автобиографическим романом «Изгой» (1993, незаверш.). Лауреат Гос. премии СССР (1989).

Наровчатов Сергей Сергеевич (1919—1981) — поэт, участник Отечественной войны. Первый сб. стихов «Костер» (1948). И впоследствии тема войны — одна из важнейших — от стихов книги «Солдаты свободы» (1952) до поэмы «Фронтная радуга» (1979). Память военных лет, включающая тему любви и разлуки (книга «Горькая любовь», 1957), обогащается чувством истории, особенно проявившимся в поэмах «Семен Дежнев» (1964), «Василий Буслаев» (1957—72). Автор рассказов («Абсолют», 1988), литературно-критических статей («Поэзия в движении», 1966; «Необычное литературоведение», 1970), воспоминаний («Мы входим в жизнь», 1978).

Некрасов Виктор Платонович (1911—1987) — прозаик, участник Отечественной войны. Первая повесть «В окопах Сталинграда» (1946), глубоко реалистически изображавшая фронтовые будни переднего края, принесла автору необычайный успех и широкую известность. Столь же правдивые повести о современной жизни — «В родном городе» (1954), «Кира Георгиевна» (1961), а также путевые очерки о поездках в Италию и США подверглись резкой критике официоза. В 1974 г. выехал на Запад. В эмиграции пишет книги очерков «Записки зеваки» (1975), «По обе стороны стены...» (1978), «Из дальних странствий возвратясь...» (1979—81), «Маленькая печальная повесть» (1986) и др. Его произведения во многом лиричны и автобиографичны, отличаются простотой и естественностью повествования. Лауреат Гос. премии СССР (1947).

Нилин Павел Филиппович (1908—1981) — прозаик. Первая книга очерков о шахтерах Донбасса «Человек идет в гору» (1936). Автор рассказов «Знаменитый Павлюк» (1938), «О любви» (1940), сценария к/ф «Большая жизнь» (1-я серия (1940) отмечена Гос. (Сталинской) премией, а 2-я была подвергнута уничтожающей критике в специальном постановлении ЦК ВКП(б) 1946 г.). Наибольшую известность и признание получили повести о рабочих уголовного розыска «Жестокость» и «Испытательный срок»

(1956), в которых остро ставились и решались нравственно-гуманистические проблемы. Нравственная проблематика занимает важное место и в повести о событиях Отечественной войны «Через кладбище» (1962).

Носов Евгений Иванович (1925—2002) — прозаик, участник Отечественной войны. Первая книга рассказов «На рыбацкой тропе» (1958). Впоследствии вышли сб. рассказов и повестей о деревенской жизни «Шумит луговая овсяница» (1966), «За долами, за лесами» (1967), «Берега» (1971), «И уплывают пароходы...» (1975) и др. Тема войны, память военных лет органически вписывается в его творчество и становится заглавной в рассказах «Красное вино победы», «Шопен, соната номер два», в повести «Усвятские шлемоносцы» (1977). Язык и стиль писателя отмечены естественностью и простотой живого разговорного слова.

Овечкин Валентин Владимирович (1904—1968) — прозаик, драматург, участник Отечественной войны. Первый сб. «Колхозные рассказы» (1935). Внимание читателей привлекла повесть «С фронтовым приветом» (1945). После войны пишет пьесы о деревне «Бабье лето» (1947), «Настя Колосова» (1949). Особенно значимым в его творчестве и во всей литературе стал получивший широкий общественный отклик и признание цикл очерков «Районные будни» (1952—56): «На переднем крае», «В том же районе», «Трудная весна» и др. Продолжением начатого разговора стали пьесы «Летние дожди» (1959), «Время пожинать плоды» (1960) и др., но они заметно слабее очерков.

Орлов Сергей Сергеевич (1921—1977) — поэт, участник Отечественной войны. Первый сб. стихов «Фронт» (1942) вышел в Челябинске. Особое внимание читателей и критики привлекла книга «Третья скорость» (1946), куда вошло и знаменитое стихотворение «Его зарыли в шар земной...». Впоследствии выходят книги «Поход продолжается» (1948), «Городок» (1953), «Голос первой любви» (1958), «Дни» (1966), «Верность» (1973), «Костры» (1978). В них стихи об опыте своего поколения, о современности и истории, природе родного края, любви и верности. Автор лирической поэмы «Одна любовь» (1961), книги о творчестве «Свидетели живые» (1971). Лауреат Гос. премии РСФСР (1974).

Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — поэт, прозаик. Стихи первого сб. «Близнец в тучах» (1914) отличались сложной метафоричностью, влиянием символистской и футуристической поэтики. Следующие книги лирики «Поверх барьеров» (1917) и особенно «Сестра моя — жизнь» (1922), воплотившие нераздельность поэта с природой и миром, принесли ему широкое признание. Книга «Второе рождение» (1932) знаменовала переход к классической ясности и простоте поэтики и стиля. Эти черты развиваются и в дальнейшем («На ранних поездках», 1943; «Земной простор», 1945) — вплоть до цикла «Когда разгуляется» (1956—59). Начиная с 20-х годов, пишет поэмы «Высокая болезнь» (1924), «Девятьсот пятый год» (1926), «Лейтенант Шмидт» (1927), «Спекторский» (1931) и прозаические повести «Детство Люверс» (1922), «Охранная грамота» (1931). Роман «Доктор Живаго» (1946—56) после публикации за рубежом и присуждения автору Нобелев-

ской премии (1958) принес мировую известность и вызвал ожесточенные нападки и травлю со стороны официоза, что несомненно ускорило смерть поэта.

Паустовский Константин Георгиевич (1892—1968) — прозаик. Известность ему принесли повести «Кара-Бугаз» (1932) и «Колхида» (1934), связанные с темой строительства, рассказы о человеке и природе «Летние дни» (1937), «Мещерская сторона» (1939), «Повесть о лесах» (1949), книги о людях искусства «Исаак Левитан», «Орест Кипренский» (1937), о природе художественного творчества «Золотая роза» (1956). Был одним из инициаторов и составителей сб. «Литературная Москва» (1956) и «Тарусские страницы» (1961). Главным своим трудом он по праву считал создававшуюся на протяжении многих лет «Повесть о жизни»: «Далекие годы» (1946), «Беспокойная юность» (1955), «Начало неведомого века» (1957), «Время больших ожиданий» (1959), «Бросок на юг» (1960), «Книга скитаний» (1963).

Пришвин Михаил Михайлович (1873—1954) — прозаик. В первых книгах путевых записей «В краю непуганых птиц» (1907) и «За волшебным колобком» (1908), в повести-очерке «У стен града невидимого» (1909) раскрывался мир природы, народной жизни, быта, языка, устно-поэтического творчества. Эти темы развиваются впоследствии в повестях «Жень-шень» (1933), «Неодетая весна» (1940), поэме в прозе «Фацелия» (1940), сказке-были «Кладовая солнца» (1945) и повести-сказке «Корабельная чаша» (1954), наконец, в автобиографическом романе «Кашеева цель» (1923—54). Особое место в творчестве писателя занимают роман-сказка «Осударева долога» (опубл. в 1957) и дневники, которые он вел на протяжении всей жизни.

Рейн Евгений Борисович (род. в 1935 г.) — поэт. В 60—70-е годы отдельные стихи печатались в периодике. Был одним из авторов альманаха «Метрополь» (1979). Первая книга «Имена мостов» (1984). В дальнейшем вышли книги лирики, баллад и поэм «Береговая полоса» (1989), «Темнота зеркал» (1990), «Предсказание» (1994), «Балкон» (1998) и др., статьи и эссе, посвященные современной поэзии («Промежуток», 1994), А. Ахматовой, И. Бродскому, С. Довлатову («Мне скучно без Довлатова», 1997). В своем творчестве ориентируется на традиции отечественной классики. Лауреат Гос. премии РФ (1997).

Розов Виктор Сергеевич (род. в 1913 г.) — драматург, сценарист, участник Отечественной войны. Первая пьеса «Ее друзья» (1949). Известность и успех пришли с постановкой пьесы о молодежи «В добрый час!» (1954, экранизация 1956), а особенно «Вечно живые» (1943—54), по которой был поставлен к/ф М.Калатозова и С.Урушевского «Летят журавли» (1957), отмеченный высшей наградой фестиваля в Каннах и получивший мировую известность. Впоследствии пишет пьесы «В поисках радости» (1956), «Неравный бой» (1959), «В день свадьбы» (1963), «Традиционный сбор» (1966), «Гнездо глухаря» (1978), «Кабанчик» (1981, опубл. в 1987), посвященные острым социальным, духовным, нравственным проблемам. Лауреат Гос. премии СССР (1967).

Самойлов (Кауфман) Давид Самуилович (1920—1990) — поэт, участник Отечественной войны. Первый сб. «Ближние страны» (1958). Известность принесла книга «Второй перевал» (1963), включившая стихотво-

рение о войне и своем поколении «Сороковые...» (1961). Впоследствии выходят книги «Дни» (1970), «Волна и камень» (1974), «Весть» (1978), «Залив» (1981), «Времена» (1983), «Горсть» (1989) и др. Важнейшие в них мотивы времени и памяти, человека в истории, природы и искусства. Сохраняя верность традициям классики, поэт творчески обновляет их. Он автор разнообразных по жанру и стилю поэм — от лирической («Снегопад», 1975) и бытописательной («Цыгановы», 1976) до игровой и эксцентрической — «Последние каникулы» (1972) и «недостовой повести» — «Струфиан» (1974), а также глубокого исследования «Книга о русской рифме» (1973) и книги автобиографической прозы «Памятные записки» (1995).

Светлов (Шейнкман) Михаил Аркадьевич (1903—1964) — поэт, драматург. Первые книги «Рельсы» (1923), «Корни» (1925), «Ночные встречи» (1927). Широко известными стали романтические стихи о гражданской войне «Гренада» (1926), «Песня о Каховке» (1935). В 30-е годы пишет пьесы «Глубокая провинция» (1935), «Сказка» (1938), «Двадцать лет спустя» (1940). В годы войны создает поэму о защитниках Москвы «Двадцать восемь» (1942) и отмеченное глубоким лирическим психологизмом стихотворение «Итальянец» (1943). В поздний период переживает творческий подъем, отразившийся в стихах книг «Горизонт» (1959) и «Охотничий домик» (1964). Стиль поэта отличается неповторимым сплавом лиризма, романтики и иронии. Вышедшая посмертно книга «Стихи последних лет» (1966) отмечена Ленинской премией (1967).

Симонов Константин (Кирилл) Михайлович (1915—1979) — поэт, прозаик, драматург. В 30-е годы печатает первые стихи и поэмы («Победитель», 1937, «Ледовое побоище», 1938, «Суворов», 1939), пишет пьесы «История одной любви» (1940) и «Парень из нашего города» (1941). В годы войны широкую известность получили стихи «Если дорог тебе твой дом...», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», «Жди меня» (1941). Пьеса «Русские люди» (1942) шла во многих театрах страны. Пишет повесть о Сталинградской битве «Дни и ночи» (1943—44) и книгу фронтовых очерков «От Черного до Баренцева моря» (1942—45). После войны вышла книга поэтической публицистики «Друзья и враги» (1948), роман «Товарищи по оружию» (1952). Наиболее значительное произведение в прозе — роман-трилогия о войне «Живые и мертвые» (1959—71), к которой примыкает цикл повестей «Из записок Лопатина» (1978) и «Фронтовые дневники» (1977). Лауреат Ленинской (1974) и Гос. премий СССР.

Слуцкий Борис Абрамович (1919—1986) — поэт, участник Отечественной войны. Первое стихотворение опубликовал в 1941 г. Широкую известность принесли стихи книг «Память» (1957) и «Время» (1959): «Я говорю от имени России», «Памятник», «Кельнская яма», «Лошади в океане», вместе с тем вызвав полемику, нападки догматической критики. В следующих книгах «Сегодня и вчера» (1961), «Работа» (1964) воспоминания о трагических военных испытаниях, о судьбах своего поколения обогащаются раздумьями о современности и истории, о поэтическом искусстве. Эти мотивы развиваются в книгах «Современные истории» (1969), «Годовая стрелка» (1971), «Доброта дня» (1973), «Продленный полдень» (1975), «Сроки» (1984) и др.

Стихи его отличаются жесткой правдивостью, выразительностью бытовых деталей, естественностью и простотой ритмико-интонационного звучания, близкого живой разговорной речи.

Смеляков Ярослав Васильевич (1913—1972) — поэт. Первый сб. «Работа и любовь» (1932) сразу привлек внимание и интерес молодых читателей. В 1934 г. был арестован и до 1937 находился в лагере. Во время войны был в финском плену (1941—44). В книгу «Кремлевские ели» (1948) вошли ставшие известными стихотворения «Хорошая девочка Лида» и «Если я заболел» (1940). В 1951 г. вновь оказался в заключении и до 1955 отбывал срок в Заполярье. Там была написана поэма о комсомольской юности «Строгая любовь» (1956), получившая широкое признание. Впоследствии опубликовал книги о современности и истории «Разговор о главном» (1959), «День России» (1967), «Декабрь» (1970). В лучших стихах патетическая приподнятость сочетается с лиризмом, окрашенным юмором и иронией. Лауреат Гос. премии СССР (1967).

Соколов Владимир Николаевич (1928—1997) — поэт. Первый сб. «Утро в пути» (1953) включил стихи о военном детстве, размышления о сути и задачах поэтического творчества («Как я хочу, чтоб строчки эти...»). Признание пришло с выходом книг «Трава под снегом» (1958) и «На солнечной стороне» (1961). Затем вышли «Смена дней» (1965), «Снег в сентябре» (1968), «Четверть века» (1975), «Спасибо, музыка» (1978), «Новые времена» (1986) и др. В них выразились верность классической традиции, глубокое ощущение времени и человека в нем, проникновенный лиризм, естественность стихотворных средств. Интересны его опыты в сфере лирической поэмы — «Смена дней» (1960), «Шадринск» (1967), «Сюжет» (1976) и др. Лауреат Гос. премии СССР (1983).

Солюхин Владимир Алексеевич (1924—1997) — прозаик, поэт, публицист. В первом сб. стихов «Дождь в степи» (1953) обозначились важнейшие темы родины и природы, развитые в книгах «Ручьи на асфальте» (1958), «Как выпить солнце» (1961), «Жить на земле» (1965) и др. Широкую известность получили лирические повести «Владимирские проселки» (1957) и «Капля росы» (1960) — о «малой родине» писателя и о судьбах крестьянства. Дальнейшие опыты в прозе отразились в сб. рассказов «Свидание в Вязниках» (1964), «Олепинские пруды» (1973), автобиографических романах «Мать-мачеха» (1964), «Приговор» (1975), книгах лирико-публицистических размышлений об искусстве, культуре, христианской религии — «Письма из Русского музея» (1966), «Черные доски» (1969), «Время собирать камни» (1980), «Чаша» (1997). Лауреат Гос. премии РСФСР (1979).

Тарковский Арсений Александрович (1907—1989) — поэт, переводчик, участник Отечественной войны. Стихи начал писать рано, но они почти не публиковались. С начала 30-х годов в основном работает над переводами восточной и европейской поэзии. Первая книга «Перед снегом» (1962) имела большой успех у читателей и критики. За ней последовали «Земле — земное» (1966), «Вестник» (1968), в которых обнаружилась отчетливая ориентация на классическую традицию, раскрывались вечные темы поэзии: природа и человек, жизнь и смерть, любовь и искусство. Эти же мотивы развивают

ся в его поздней, трагически окрашенной философской лирике книг «Зимний день» (1980), «Стихи разных лет» (1983), «От юности до старости» (1987). Удостоен Гос. премии СССР (1989, посмертно).

Тендряков Владимир Федорович (1923—1984) — прозаик, участник Отечественной войны. Начиная с рассказов о войне («Дело моего взвода», 1948) и очерков о деревне («В северном крае», 1954). Наибольшую известность получили повести «Не ко двору» (1954), «Ухабы» (1956), «Чудотворная» (1958), «Суд» (1961), «Ночь после выпуска» (1974) и др., отмеченные остротой в постановке и решении социальных и нравственных проблем и конфликтов, глубиной психологического раскрытия характеров. Автор романов «Тугой узел» (1956), «За бегущим днем» (1959), «Свидание с Нефертити» (1964), «Покушение на миражи» (1982, опубл. в 1987). Многие произведения удачно инсценированы и экранизированы.

Тряпкин Николай Иванович (1918—1999) — поэт. Начал печататься в 1946 г. Уже в книге «Первая борозда» (1953) выразилась органическая связь его стихов с жизнью природы и русской деревни, с песенным народным творчеством. В дальнейшем все это нашло развитие в книгах «Белая ночь» (1956), «Распевы» (1958), «Перекрестки» (1962), «Гнездо моих отцов» (1967), «Вечерний звон» (1975), «Излучки» (1987), «Разговор по душам» (1989) и др. Вместе с тем поэт не ограничивается деревенской темой и фольклором, обращаясь к отечественной истории, к религиозным и нравственным проблемам современности.

Чухонцев Олег Григорьевич (род. в 1938 г.) — поэт. Стихи появлялись в журналах с 1958 г., но рукописи его книг долго не издавались, и первый сб. «Из трех тетрадей» вышел только в 1976 г. Затем с большими интервалами выходят книги «Слуховое окно» (1983), «Ветром и пеплом» (1989), «Пробегающий пейзаж» (1997). В стихах и поэмах «Однофамилец (Городская история)», «Свои», «Из одной жизни (Пробуждение)» в глубоком лирическом переживании раскрывается сложный, драматический жизненный процесс, передано органическое ощущение природы и истории, быта и бытия, судеб человеческих в стране и в мире. Ориентация на классические традиции русской поэзии реализуется в многообразии жанров его лирики, в лексическом и интонационном богатстве стиха. Лауреат Гос. премии РФ (1992).

Шаламов Варлам Тихонович (1907—1982) — прозаик, поэт. В конце 20-х годов учился в МГУ. В 1929 г. был арестован и приговорен к трем годам заключения. После освобождения несколько лет занимался литературным трудом. В 1937 г. был вновь арестован и сослан на Колыму, где провел в лагерях 17 лет. С 1957 г. публикует стихи в периодике. За первым сб. «Огниво» (1961) последовали «Шелест листьев» (1964), «Дорога и судьба» (1967), «Московские облака» (1972), вобравшие тяжкий жизненный опыт. Наибольшую известность ему принесли «Колымские рассказы» (1954—73, опубл. на родине в 1987), отличающиеся жесткой и бескомпромиссной — вплоть до натурализма — правдивостью реалистических деталей лагерного быта, воссоздающей трагедию человеческого существования, обреченность людских судеб в бесчеловечных условиях.

Шолохов Михаил Александрович (1905—1984) — прозаик, участник гражданской войны. С 1924 г. публиковал первые рассказы («Родинка», «Нахаленок» и др.), впоследствии составившие сб. «Донские рассказы» и «Лазоревая степь» (1926). Со второй половины 20-х годов работает над романом-эпопеей «Тихий Дон» (1927—40), получившим широчайшую известность и дающим правдивое изображение и глубокое художественно-философское осмысление событий революции и гражданской войны, судеб донского казачества и — шире — судеб народных и человеческих в трагедиях XX в. Теме коллективизации посвящен роман «Поднятая целина» (1 книга — 1932, 2 — 1960). В годы войны пишет очерки «На Дону», «Казачи», рассказ «Наука ненависти» (1942), начинает работу над романом «Они сражались за Родину» (1943—69, незаверш.). Рассказ «Судьба человека» (1956—57) раскрывает трагические испытания, принесенные народу войной. Лауреат Нобелевской (1965), Ленинской (1960) и Гос. премий СССР (1941).

Яшин (Попов) Александр Яковлевич (1913—1968) — поэт, прозаик, участник Отечественной войны. Первый сб. стихов «Песни Северу» (1934). Следующие — «Северянка» (1938), «Земляки» (1946), «Свежий хлеб» (1957). Большой читательский интерес вызвали книги стихов «Совесть» (1961), «Босиком по земле» (1965), «День творенья» (1968), посвященные северной деревне, природе, любви, отмеченные глубокой лирической исповедальностью, естественностью и простотой стиля. Широкую известность принесли автору рассказ «Рычаги», опубликованный в сб. «Литературная Москва» (1956) и повесть «Вологодская свадьба», отличающиеся неприкрашенной правдой и вызвавшие ожесточенные нападки догматической критики. В последние годы опубликовал рассказ «Угощаю рябиной» (1965), работал над циклом лирических миниатюр и романом «Для кого строился дом», оставшимся незавершенным. Лауреат Гос. премии СССР (1950).

Учебное издание

**Зайцев Владислав Алексеевич,
Герасименко Алла Павловна**

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Редактор *Т.А. Феоктистова*
Внешнее оформление *В.Н. Хомяков*
Технический редактор *Н.В. Быкова*
Корректор *Т.Д. Венедиктова*
Компьютерная верстка *С.Н. Луговая*

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.
Изд. № ЛЖ-225. Подп. в печать 21.03.06. Формат 60x88^{1/16}.
Бум. офсетная. Гарнитура Литературная. Печать офсетная.
Объем 27,93 усл. печ. л. 28,43 усл. кр.-отт.
Тираж 3000 экз. Зак. № 6185.

ФГУП «Издательство «Высшая школа»,
127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., 29/14.

Тел.: (495) 200-04-56. <http://www.vshkola.ru> E-mail: info_vshkola@mail.ru

Отдел реализации: (495) 200-07-69, 200-31-47, факс: (495) 200-34-86.
E-mail: sales_vshkola@mail.ru

Отпечатано в ОАО ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В.И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2.

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
второй
половины
XX
века

