

Исследования

МАРИЭТТА ЧУДАКОВА

Сквозь звезды к терниям

Смена литературных циклов*

1

...Сначала — говор, разговоры, обычный московский слушок: «В „Новом мире“ в ноябрьском номере будет...» — «Да кто хоть он, кто?» — «Не знаю, не знаю, сам первый раз слышу! Слаженицын, Лаженицын...» — «Да кто все-таки, откуда?» — «Просто учитель математики из Рязани».

Произносилось торжественно — российские интеллигенты еще не утратили взгляда на вещи, свойственного тем, кому они были наследниками, еще радовались тому, что нечто новое и значительное объявилось не здесь, под рукой, а в **глубинке**, в демократических, неброских одеждах.

И вот открылась страница журнала — и цепко, железными пальцами ээка схватил за плечо неведомый прежде автор и не выпустил уж из рук до последних освобождающих — завершением вдоха и выдоха правды — строк («Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»).

Так и просидели мы все не шевелясь, пока не дочитали. Разве не так — подтвердите, соотечественники, первые читатели!..

Новизна проступала в первом уже абзаце настораживающими реалиями: **«В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака**»**. Перерывистый звон слабо прошел

* Впервые: Новый мир. 1990. № 4. С. 242–262.

** Здесь и далее в цитатах все выделения принадлежат М. О. Чудаковой.

сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было, и надзирателю неохота была долго рукой махать». С первой фразы глаз и внутренний слух читателя привычно искали того, кто рассказывает. Еще не виден был герой, выставленный в заглавии. Опыт отечественного читателя легко подставлял прочно сложившееся за несколько десятилетий представление о всеведущем и всенаблюдающем «авторе» — он и держал, как правило, в руках повествование. Но что-то мешало ступить на этот изъезженный путь — заодно с такого рода автором, его глазами глядя. Личное восприятие старожителя еще неизвестных нам мест проступило в словах «как всегда». Кто-то вводил свое, отличное от безликого «автора» время, кто-то имел здесь опыт наблюдения, достаточный для такого обобщения.

Кто же повествовал? Повествующий не был, во всяком случае, целиком отделен от автора — как в сказе, приближающемся к устной речи нелитератора; некоторая утонченность слога («Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла...») подтверждала интеллигентность, профессиональность повествователя.

Во втором абзаце появлялся герой в не очень удобном каком-то виде — «когда Шухов вставал к параше...». К тому времени многие уже перечитали или прочитали впервые «Зависть» Ю. Олеши и могли вспомнить эпатазирующую первую фразу: «Он поет по утрам в клозете». Но тут был явно другой какой-то клозет.

«Звон утих, а за окном все так же, как и среди ночи, когда Шухов вставал к параше, была тьма и тьма, да попадало в окно три желтых фонаря: два — на зоне, один — внутри лагеря».

Наращивалась лексика, определявшая для читателя место действия, к **бараку и надзирателю** добавлялись **параша, зона, лагерь**. Читательский опыт подталкивал в хорошо известную по отечественной беллетристике сторону, маячил стереотип — советский человек в немецком концлагере. Но непосредственное, нерациональное восприятие уже металось, ощущая томящее несоответствие стереотипу своей, со школьной скамьи привычной беллетристики, где параше, во всяком случае, места не находилось. Это томление не в последнюю очередь было связано с тревожными знаками длительности существования того жизненного уклада, который с такой стремительностью и обстоятельностью (в сочетании которых и была, среди прочего, литературная мощь) разворачивался перед читателем — «как всегда», «никогда не просыпал» и снова «всегда»... Этот уклад был не только до странности длителен, но и до странности протяженен. «За окном... была тьма и тьма» — за этой тьмой вставало какое-то уж слишком большое и пустынное, незаселенное, какое-то не европейское по размаху пространство. И основательность, фактурность деталей — та самая бочка параша, которую дневальные должны были брать неве-

домым читателю образом **на палки**, — породила представление об особенном и цельном мире, давно и прочно устроенном.

К этому моменту в повествовании мелькнуло уже несколько слов-сигналов — «неохота была», «не слышать было», союз «да», редкий для нормированной литературной речи. Включенные без авторской оговорки, они придали повествованию едва заметную развалюцу не книжности.

Герой при первом своем появлении не перенимал рассказ из рук автора — скорее уж оказывался в ряду всего описываемого, но это описываемое стало теперь изнутри освещаться его присутствием, его, героя, взглядом на вещи. Со второго упоминания имени — «Шухов никогда не просыпал подъема, всегда вставал по нему...» — герой утверждался в центре рассказа. По ходу длинной фразы (оборванной нами в самом ее начале) совершалась окончательная перестройка читательского зрения. Разом опадал «ветхий грим» всего фасада отечественной литературы с ее сюжетно-тематическим каркасом и стилевой обличовкой. Медленно, как хорошо закатанный в брезент труп, случайно подцепленный тросом судна и теперь неминуемо должный погубить судьбу героя фильма, всплывал со дна социума на свет литературы тщательно затопленный, никому доселе не видимый мир со своими законами морали и быта, со своим детально разработанным регламентом поведения, — регламентом, по которому можно и нужно «богатому бригадиру подать сухие валенки прямо на койку, чтоб ему босиком не топтаться вокруг кучи, не выбирать», но нельзя ни в коем случае «миски лизать». Оглушенный размахом этого неведомого до сих пор литературе мира, чья давность существования, повторим, удостоверялась словами «никогда», «всегда» и апелляцией к старожилам («...кто знает лагерную жизнь...»), читатель как последний и все объясняющий удар встречал упоминание о лагерном волке, который «сидел к девятьсот сорок третьему году уже двенадцать лет...», и о пополнении, привезенном с фронта. Перед нами разворачивался мир наоборот, где не на фронт, а с фронта привозят пополнение.

Но мы уже были подчинены каждой фразе непредсказуемого, напряженного повествования.

Событием был сам язык; в него окунались с головой, дочитывали фразу — и нередко возвращались к ее началу. Это был тот самый великий и могучий, и притом свободный, язык, с детства внятный, а позже все более и более вытесняемый речезаменителями учебников, газет, докладов, воляпюком учрежденческих кабинетов и коридоров, жаргоном полуинтеллигентных посиделок. Русский язык с силой забил, как ключ, с первых строк — играя и почти физически ощутимо утоляя жажду.

И герой уже с четвертого-пятого абзаца вроде бы прибирал повествование к рукам: «Только береженье их — на чужой крови... отходил маленько... где тут угреешься... поди вынеси, не проля!.. все тело разнимает... народу поменело... спокойней...»

И именно после этого сочинения — как отпустило — многие потянулись к народной речи, понесли ее в литературу. Но мало кому удалось пройти по этому пути не споткнувшись.

Новый литературный герой — очень редкая в литературе, с большими интервалами в ней появляющаяся находка — вставал, вырастая перед нами от абзаца к абзацу, от страницы к странице, будто поднимаясь с земли во весь рост. Это не просто был новый герой, но тот самый, из народа, которого отечественная литература все тщи-лась изобразить с первых послереволюционных лет, которого одни стремились вылепить сами, а других все больше гнали к его изображению тычками до тех пор, пока этот герой к 30-м годам не превратился в совершеннейшую абстракцию, и уже сама критика, продолжавшая его надсадно требовать, ужаснулась бы, если б кто и правда попробовал изобразить реального мужика — крестьянина. Где бы нашел он его? В разоренной деревне, только в книжках управляемой Давыдовыми, а в реальности — людьми пострашнее? В сибирской ссылке? Когда на излете уже послевоенных лет В. Померанцев, взыска **искренности**, показал свою «бой-бабу» (так называлась главка о предприимчивой современнице в его очерке «Об искренности в литературе») — какой же страшный бой повели с ним, ужаснувшись реальности, просунувшейся в литературу, давно и организованно от нее избавившуюся.

...Да, это был тот самый герой из народа, которого сначала рисовали себе в облике пролетария, а потом плавно перешли в своих рассуждениях и к крестьянину (всегда более неудобной, некомпактной фигуре для литераторов «пролетарского государства»), между тем как Андрей Платонов неутомимо изображал и того и другого, и рукописи его романов одна за другой погружались на дно литературного потока, и он со своей неподражаемой душевной грацией, с какой-то «божественной стыдливостью страданья» все извинялся перед Горьким за то, что пишет так, а не эдак и беспокоит людей.

Никто не хотел узнавать черты нового героя и в зощенковском «полупролетарии». А Зощенко первым в нашей литературе реализовал, решил им же самим себе поставленную задачу — и это понял и оценил Мандельштам. Как бы желая оборвать читательский смех, заглушающий возможность серьезного обсуждения этой задачи, он с вызовом прошел прямо к сердцевине замысла, будто и не заметив пародийного построения. «У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенки. **Единственного человека, который нам**

показал трудящегося, мы втоптали в грязь. Я требую памятников для Зоценки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду» («Четвертая проза»). Это писано на рубеже 30-х годов — и уже тогда совершенно очевидна неузнаваемость нового героя: к концу 30-х годов и долгие годы позже о нем тем более не могло быть и речи. Попытка взглянуть в лицо человеку, представляющему судьбу миллионов, была сделана в начале 1962 года — в рассказах В. Аксенова:

«Кирпиченко подошел и оттер капиталиста плечом. Тот удивился и сказал: „Ай эм сори“, что, конечно, означало: „Смотри, нарвешься, паренек“.

— Спокойно, — сказал Кирпиченко. — Мир — дружба.

Он знал политику» («На полпути к луне»).

«Кирпиченко знает, как обходиться с „капиталистами“, — отмечали мы с соавтором в статье, писавшейся в том же 1962 году, на исходе которого и должна была появиться повесть А. Солженицына. — Не думайте, что он питает какую-нибудь особенную злобу ко всей „загранице“. Он не так прост. Есть у него любимая пластинка, где три французских парня поют на разные голоса „о том, что они прошли весь белый свет и видели такое, чего тебе и не увидеть никогда“. И если всякий иностранец для него „капиталист“, то это просто потому, что множество понятий и слов живет в его сознании, так сказать, в эмбриональном виде, сохранившись в неприкосновенности с первых школьных лет, а может, и еще раньше — с тех самых времен, с которых, наверно, застряла в памяти Кирпиченко строчка Корнея Чуковского: „Неужели в самом деле?“ ...Да и сам „капиталист“, нахально болтающий по-английски („Знаем мы эти разговорчики“), чем-то напоминает нам „мистера Твистера, миллионера“, который великолепной своей почти плакатной четкостью так легко укладывался когда-то в детском сознании. Конечно, тогда, в детстве, все эти понятия, все эти слова звучали, жили; теперь Кирпиченко произносит их без особых эмоций, как какое-нибудь крепкое словцо. Есть в его памяти еще строчки о „бананово-лимонном Сингапуре“ — сигналы неизвестного ему мира. „Кирпиченко очень любил такие песни“.

Груз элементарных понятий за долгие годы слежался в его сознании. Надо бы перетряхнуть, посмотреть — что оставить, что выбросить. Но было ли время и надобность думать об этом? „Что он делал: тянул прицепы на перевал, а потом вниз на всех тормозах, пил спирт, смотрел кино, летом ездил на танцы в рыбокомбинат. Жил он в общежитии. Всегда он жил в общежитиях, казармах, бараках. Койки, койки, простые и двухэтажные, нары, рундуки...“

При всей внешней раскованности и независимости поведения и мысли на самом деле Кирпиченко скован, „запеленат“ условиями

всей своей предшествующей жизни, ограничен в своих связях с миром.

В Валерии Кирпиченко мы угадываем черты нового литературного героя. В сущности, в этом рассказе Аксенова, как и в рассказе „Папа, сложи!“, видны поиски какого-то в определенном слое бытующего типа с его „средней“ психологией (задача, которую уже когда-то ставил перед собою Зоценко — и тоже стремился к описанию этого персонажа в категориях его собственной мысли и языка)*.

Позволю себе привести такую большую цитату из нашей давней статьи еще и для того, чтобы сказать, какую бурю вызвали в тогдашней — несомненно самой прогрессивной — редколлегии слова о «новом литературном герое»! Ни А. Г. Дементьев, ни А. И. Кондратович (разговор с ним на самых высоких тонах шел около часа) ни за что не хотели признать, что этот охламон Валерий Кирпиченко — новый литературный герой. Литература приучила за протекшие десятилетия к **героическим** представлениям о литературных героях.

...Но где же был этот герой из народа, которого наша литература так долго искала и уже давно бросила искать? Где нашел его неведомый нам писатель и предъявил в ноябре 1962 года?

Перед нами был наш собственный, советский концлагерь. Нет, это была не тема — закрытая ли, открытая ли, открываемая, — это был иной мир, это была переделка и самого поля литературного произведения, и нашего взгляда.

То, что звучало в отчаянном возгласе человека, извлеченного проходим из топкой грязи (когда появился этот анекдот? в 60-е или позже?) — «Живу я здесь, живу!», — предстало воочию как реально, давно существующий, прочно устроенный мир с огромным количеством давно и умело обживших его обитателей. Забытое литературой за три с лишним десятилетия человеческое естество — жизнь человеческая в ее отмеренной протяженности, не на гигантские стройки с теряющимися в небесах вершинами рассчитанная, — забрезжило, на глазах уплотняясь. Сидел Шухов, ел горячую вечернюю баланду. «Вот он, миг короткий, для которого и живет зэк!»

Знакомое понаслышке, только по устным рассказам переживших или знавших — предстало вдруг в кованых формах подлинной литературы. Мир живой народной жизни, который будто бы и старались все пишущие воплотить, споря до хрипоты то о месте в романе производственных проблем, то (уже в конце 50-х) о месте в нем же проблемы отцов и детей, — этот вот самый мир раскинулся перед

* Чудакова М. О., Чудаков А. П. Искусство целого (Заметки о современном рассказе) // Новый мир. 1963. № 2. С. 249.

нами во всю ширь на страницах повести (автор называл ее впоследствии рассказом). В нем, этом мире, тоже шла производственная деятельность и подрастала рядом с отцами да и дедами, только чужими, молодежь, и старшие вдумчиво относились к ее будущему: «Из Гопчика правильный будет лагерник. Еще года три подучится, подрастет — меньше как хлебобрезом ему судьбы не прочат».

«Окошек всего пять: три раздаточных общих, одно для тех, кто по списку кормится (больных язвенных человек десять, да по благу бухгалтерия вся), еще одно — для возврата посуды (у того окна дерутся, кто миски лижет). Окошки невысоко — чуть повыше пояса. Через них поваров самих не видно, а только руки их видно и черпаки.

Руки у повара белые, холеные, а волосатые, здоровы. Чистый боксер, а не повар».

Что-то напоминал, однако, этот язык, хотя и совершенно самостоятельный, чистым и новым голосом звучащий. Он ложился в русло какой-то традиции, особенно в тех местах, где на время становился как бы речью самого Шухова, только идеальной его речью, какою стал бы он говорить, если б освободил себя от всего мешающего высказаться самой своей сути. Вспоминался «Кавказский пленник» Толстого, а потом уже что-то более близкое к нашим дням и тоже, как и рассказ Толстого, читанное в детстве. Не Житков ли, один из лучших наших по своим возможностям писателей? Не детская ли его энциклопедия «Что я видел»?

2

Чтобы сравнение это не показалось читателям игрой в парадоксы, вернемся от 1962 года на четверть века назад.

В 1938 году пишет Борис Житков мастерский рассказ «История корабля». Он описывает, как в далекие времена «ведет кормчий хозяйское судно. Хитро ведет. Он знает, когда бывает под берегом и где, когда скорей найдешь ветер в море. В надежных гаванях, на тяжелых якорях он отстаивается, выжидает, пока продуют противные ветры. Он жалеет силы гребцов: они понадобятся, чтобы из штилевой полосы добраться к ветру или чтобы подгрестись к берегу, когда с гор начинает задувать штормовой ветер».

Нельзя идти против сильного ветра. Когда именно стало ясно это такому литератору, как Борис Житков? Когда этот ветер был осознан им как дующий против? Не сразу, во всяком случае. Семья с прочными революционными традициями дала ему закалку надолго. Рассказы о первой русской революции писались истово, «от души». Но все же к концу 30-х годов эти поиски подветренной

стороны у него, как и у десятков собратьев по цеху, уже вполне осознанны.

Когда Шкловский еще в середине 20-х годов убеждал литературную молодежь иметь вторую профессию — он, может быть, скорее своей острейшей социолитературной интуицией, чем аналитически, предвидел ту ситуацию, когда эта профессия понадобится.

Когда С. Маршак собирал людей, у которых вторая профессия была пока еще первой, и уговаривал их рассказать о **своей профессии** в книжке для детей (то есть овладеть профессией писателя, но писателя детского) — он понимал, я думаю, что именно он делает, и понимал в какой-то степени почему. Он готовил оптимальные условия для процесса, который уже шел сам собой — помимо его воли — как результат искривления неких направлений литературной эволюции под социальным прессом.

Первые пореволюционные годы застали отечественную литературу в состоянии довольно динамичном. С начала века стронулись с привычных мест, подвергнуты были сомнению те ценности, которые лежали в основе творчества, воздействовали на взаимоотношения автора с героями.

Литература 20-х годов интенсивно перетряхивала репертуар этих тем и ценностей, и постепенно на сите оставалось все меньше и меньше.

Литература предвоенного десятилетия с каждым месяцем, а вскоре в буквальном смысле с каждым днем, с каждой новой газетной статьей все сильнее зависела от диктата внешних обстоятельств. Зависимость эта проявлялась двояко: те, кто продолжал органический путь, переходили поневоле в рукописность, а те, кто старался, не теряя себя, остаться на поверхности литературного процесса, не выпасть из него, изыскивали средства спасения. Нет ничего проще, чем представить литературу 30-х годов расплющенной под молотом терроризирующей страну власти. Но это будет неверно. В литературе явно сохранялась жизнь, хотя и загнанная, и метавшаяся в поисках спасения.

К середине 30-х годов условия существования печатной литературы определились отчетливо.

Во-первых, был исключен весь слой интеллектуальной рефлексии: судьба страны — прошлое, настоящее и будущее; философия истории; судьба человека — ее простым и не имевшим альтернатив эталоном стала жертвенность во имя будущего, демонстрируемая на примерах начиная с далеких исторических эпох и кончая гражданской войной, сделавшейся как бы постоянным местом действия текущих сочинений. Современность же все более представляла как достижение полноты бытия, самодостаточность.

Совершившийся разрыв между прозой двух первых десятилетий века (отзвуки которой ощущались до конца 20-х годов) и «горизонтом ожиданий» читателя середины 30-х зафиксирован в предисловии К. Зелинского к посмертному изданию романа А. Белого «Петербург» (М., 1935):

«Есть книги, запечатлевшие в себе такой строй мыслей, что нужно сделать над собой немалое усилие, чтобы проникнуть в них. Книга Андрея Белого из таких книг. Открывая их, вступаешь сразу в мир, где все живое погружено в фосфорический сумрак. Представляется мне наш новый советский читатель погружающимся в эту многозначную туманность. Беспокойство охватит читателя. Захочется ему назад, в ясный день, где все понятно и ощутимо. Труден переход от нашего умственного строя, четкого и дисциплинированного, от наших промфинпланов, пятилетки, физкультурников, лабораторий, наших съездов, наших газет — сразу в сумерки „Петербурга“. Что-то совсем далекое надвинется оттуда на нас.

Надвинется недавняя в сущности полоса русской жизни — не прошло еще и трети века, а кажется, что время это ушло в глубину веков вместе с николаевской Россией, — надвинется полоса **тревог, напряжений, кризисов, ожидания зреющих событий**».

Перед нами — набор того, чего **не может быть** в современной литературе.

Во-вторых, был обусловлен определенный набор сюжетных ситуаций и нововведения исключались. Так, из литературного обихода исчезло все, что получило название «натурализм», — описание жестоких убийств, подробное описание болезней. Миллионы кошмарных смертей от голода и пыток в реальности — и одновременно нарастание «очищенного» от натуральных подробностей способа описания с постепенным завоеванием им всего пространства литературной жизни, К этому же влекли и некоторые черты общественного быта, отражавшиеся в печати, — возродилась и усилилась с 1933 года медицинская демагогия о победе над смертью: хлопотали о приживлении отрезанных голов (опыты С. Брюхоненко на собаках) в годы ежедневного умерщвления тысяч людей.

Были исключены и языковые новации — каждому автору предстояло войти в готовое языковое русло. Ясность синтаксиса, скромность словаря становились одним из условий. Приобретал универсальный характер лозунг **доступности** литературы, в 20-е годы, несомненно, имевший альтернативный характер.

Реальность повседневной жизни — с ее тяжелым бытом и прочим — растворялась, выводилась из наблюдения. Начались поиски возможности писать вне конкретного материала текущей жизни, вне реальной современности. Открылось два таких пути — истори-

ческая проза и литература для детей. Заметим, что исторические книжки для детей, совмещавшие оба выхода, быстро стали излюбленным и плодотворным жанром: в них к тому же выступали уж совсем не профессиональные писатели, а ученые, такие, скажем, как С. Я. Лурье. Приток этих новых авторов быстро заполнял пустоты, образуемые в теле собственно литературы, — в обществе еще немало было интеллектуального и творческого потенциала.

В 60-е годы, пытаясь осмыслить литературный процесс 30-х, я нашла, как мне, казалось, ключ к этому явлению — или, по крайней мере, один из ключей — в статье Д. С. Лихачева об *этикете* в древнерусской литературе. Часто повторяющиеся в произведениях одни и те же словесные формулы связаны, показывал исследователь, не с канонами определенного жанра, как можно было бы предположить, а с самим описываемым предметом: «Именно предмет, о котором идет речь, является как бы сигналом для несложного подбора трафаретных формул». Так, в каком бы жанре ни встретилось нам описание жизни братьев-мучеников Бориса и Глеба, «автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя святым». Определенные ситуации также принято было описывать определенным и никаким иным образом: «Из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы произвестись в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, приличествующая случаю авторская интерпретация происходящего и т. д.».

Я стремилась показать, как усилия многих незаурядных литераторов 30-х годов были направлены на то, чтобы их описания не разошлись с современными им, уже закрепившимися (не без их помощи) представлениями «о приличествующем и должном» (Д. С. Лихачев)*.

Катерина Кларк в своей в значительной степени пионерской работе «Советский роман: История как ритуал», говоря о генезисе и структуре советского романа, пишет, что «процедура создания романа вскоре стала напоминать средневековую процедуру писания икон. Советский романист должен был копировать не только отдельные... характеры и отношения между ними, но и должен был организовать замысел романа в соответствии с образцом. Фактически с 30-х годов большинство романов было написано по одному главному клише, синтезирующему замыслы нескольких официально признанных моделей (прежде всего „Матери“ и „Цемент“)»**.

* Цит. по кн.: Чудакова М. О. Эффенди Капиев. М., 1970. С. 173–174. Там же отразились попытки анализа «этикета» 30-х годов, предпринятые в 1964 году в моей первой диссертации.

** Clark K. Soviet novel: History as ritual. Chicago; London., 1981. P. 4–5.

Не зная, к сожалению, до прошлого года книгу К. Кларк, я в своей статье «Без гнева и пристрастия» тоже писала о стремлении «к созданию образца, некоего „отправного“ для новой литературы произведения, которое было, возможно, определяющим в работе Д. Фурманова над романом „Чапаев“ (1923), А. Серафимовича над романом „Железный поток“ (1924) и в наибольшей мере А. Фадеева над „Разгромом“ (1927)»*.

Ориентация на текст-образец, полное вымывание к началу 30-х годов большого списка тем (глубокие душевные травмы и кризисы, психическое неравновесие героя и т. п.) и подходов, даже эмоций, которые могли бы окрашивать произведения (невозможна была окраска глубоко пессимистическая)** — это придавало текущей литературной продукции все более и более детские черты: она становилась рассчитанной скорее на детей, на обучаемых, чем на взрослых читателей.

Размывалась реальная современность (или современная реальность) как объект художественного рассмотрения — ее заменяла своего рода новая сказка. И это опять-таки предполагало инфантилизацию читателя.

К этому же подталкивала и все более громко провозглашаемая, как уже говорилось, и все шире реализуемая идея «понятности». Время эксперимента кончилось, каждый входящий в литературу должен был обучиться общему для всех, сложившемуся к концу 20-х, но только в 30-е ставшему универсальным художественному языку. Система **литературной учебы**, вполне установившаяся к середине 30-х годов, этим обучением и была главным образом занята.

Тогда становится понятным существенный историко-литературный смысл явления, которое многие годы описывалось в сентиментальных тонах (сентимент сохранялся и у прогрессивных, не-

* Чудакова М. О. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературе 20–30-х гг. // Новый мир. 1988. № 9. С. 241.

** К. Кларк верно обращает внимание на то, что с 30-х годов роман должен был строиться и методом суммирования, и методом исключения: «Советский роман должен был быть своего рода эклектической *суммой* (курсив здесь и далее автора. — М. Ч.) всех великих литератур», а в то же время из этой суммы исключались «формализм» (от пародии до самоосознания), «пессимистическая» литература, литература, основанная на религиозных ценностях, и т. д. (Clark K. Soviet novel. P. 36). Опираясь на теорию и терминологию М. Элиаде (см.: *Элиаде М.* Космос и история. М., 1937), К. Кларк так описывает ситуацию 30-х годов: «Октябрьская революция, гражданская война и поворотные моменты биографии Сталина становятся канонизированным Великим Временем. В то же время будущее, как оно представляется в официальной истории, — несет функцию другого Великого Времени, когда жизнь будет качественно отличаться от повседневной реальности» (Clark K. Soviet novel. P. 40–41).

сомненно, оппонирующих официозу авторов) как расцвет детской литературы в советское время. При этом до сих пор оставался в тени тот немаловажный факт, что расцвет этот пришелся на вторую половину 30-х годов.

Становится понятно, что живые силы литературы естественным образом (в неестественной ситуации не прекращающегося социального давления) устремились в ту сторону, где редукция тем и упрощение языка, возникая перед пишущим в качестве предпосылки, могли быть, во всяком случае, мотивированы жанрово — в сторону литературы собственно *детской*, то есть *детям* адресованной. Этот жанр, освобождая от регламента, разработанного для большой формы — для «взрослого» романа, — давал возможность сравнительно свободного движения героя в литературном пространстве. Можно (и нужно) было писать о пионерах, о Павлике Морозове, но **можно было и не писать** — вот что не всегда видно сегодняшнему наблюдателю. Была известная свобода формирования этого жанра — все внимание официальной критики было направлено в сторону «большой литературы». Лучшие силы *печатной* (подчеркиваем это слово) литературы двигались сюда, надеясь говорить здесь о том, о чем невозможно было и думать сказать в романе. «Два капитана» В. Каверина, оставшиеся едва ли не лучшим его сочинением, — замечательное свидетельство удачи, которая могла ожидать писателя на этом пути.

Не сразу, но, во всяком случае, уже с конца 20-х годов этот нарождающийся жанр помогал восполнить существенную лакуну «большой» литературы — в нем можно было рискнуть обратиться к собственному дореволюционному «непролетарскому» детству (закрытому в качестве темы «взрослой» литературы). Конечно, свой регламент был и здесь — необходимо было детство трудное, конфликтное по отношению к строю и имущему сословию, то есть порой даже к собственным родителям, но зато внутри этой рамки можно было воссоздавать фактуру, остающуюся за пределами других жанров и питательную для читателя. Классическим примером здесь может служить сохранившаяся до сей поры в благодарной памяти читателей и недавно переизданная «Повесть о рыжей девочке» Будогоской (1929), где девочка (характерно имя героини — Ева Кюн: иностранная фамилия, как уже приходилось говорить, была более проходимой) убегает от деспота отца и последней фразой повести становится торжественное и торжествующее сообщение бабушки: «Пришло ему возмездие... Убили его...»

Это постепенное открытие темы «барского» детства и отрочества — того, что М. Булгаков еще в 1924–1925 годах бесстрашно вписал во «взрослый» роман, — к середине 30-х годов, времени постановлений о преподавании в школе отечественной истории

и о русских классиках, обозначилось ясно. Одновременно навис шлагбаум над дорогой к «большой» и «взрослой» форме. Валентин Катаев со своим неподражаемым ощущением социальных условий, хода времени — в узком и прагматическом смысле слова — отреагировал на то и на другое едва ли не первым. Он понял, что надо менять регистр, если хочешь остаться в литературе, если не хочешь, чтобы **время** вынесло тебя из нее **вперед** ногами, если позволителен такой грубый каламбур. В мае 1936 года в журнале «Красная новь» уже печатается его повесть «Белеет парус одинокий» — несомненно, одно из лучших сочинений этих лет.

Жанр позволял избежать грубой деформации «образа автора», производившейся в широком масштабе, — исчезало «первое лицо» повествователя («Записки покойника» Булгакова, писавшиеся в 1936–1937 годах, выламывались из нормы и в этом отношении — кроме всех прочих), изглаживалась энергия личного тона, получало полное преобладание эпическое «третье лицо» (повествователь, скажем, трилогии К. Федина). В «детском» же повествовании возникали разные возможности, диапазон был пока достаточно широким.

Итак, наступила полоса, когда все больше требовалось, по слову Зощенко, «что-нибудь простенькое, вроде Володи», без «формализма», без «изысков», и именно в детской литературе можно было в какой-то степени следовать по этому пути, не стыдясь себя, утешая и утешая себя тем, что нельзя же действительно обращаться к детям на языке Андрея Белого. Здесь можно было рассчитывать на какое-то согласие с самим собой.

Другое дело, что одновременно **стирается грань** между двумя литературами — детской и взрослой — и, скажем, «Историю одной перековки» М. Зощенко (историю, рассказываемую «перевоспитавшимся» на Беломорканале вором) или повесть о Керенском («Возмездие») уже затруднительно было отнести к той или другой литературе.

3

26 июля 1939 года критик В. Перцов напечатает в «Литературной газете» статью с удачным по своей простоте названием — «О лучшем»:

«Я прочитал несколько десятков беллетристических произведений в журналах этого года. Лучшими из законченных вещей мне показались: “Сказка” Михаила Светлова, “Телеграмма” Гайдара и “Лисичкин хлеб” Пришвина. Эти вещи я перечитывал и раз, и другой не для писания, а для удовольствия, — с произведениями современной литературы это бывает не так часто.

Все три произведения написаны для детей. Рассказом Гайдара “Красная новь” открыла в этом году свою вторую книжку. Рассказ этот, написанный для дошкольников, быстро стал в полном смысле слова семейным рассказом. Книга рассказов Пришвина “Лисичкин хлеб” напечатана тоже не в детском журнале, а в “Новом мире”, причем автор указывает, что идеальным рассказом он считает такой, который одинаково интересен для всех поколений <...> Я стал припоминать, что за последние годы именно детская литература выдвинула ряд лучших наших произведений <...> И вот сейчас — три новых детских произведения, наиболее поэтические из всей нашей журнальной продукции 1939 года».

У Гайдара, писал критик, **«против обыкновения для нашего времени, никто из действующих лиц, ни взрослые, ни дети, не совершает никаких героических поступков, но в нем чувствуется, как и в “Сказке” Светлова, дыхание исключительной нашей эпохи. <...> Не насилуя свой материал в угоду “выводу”, Гайдар придает серьезность забавному житейскому происшествию и призрачным светом своей художественной манеры превращает в фантастику самое обыкновенное и заурядное».**

Но именно это свойство совсем в ином свете виделось другим критиком в тот же самый исторический момент.

И никогда не умевший изменить своему видению литературы как только литературы — вне обстоятельств, вне скидки на деформацию под прессом социума, будто не видя этого пресса, — беспощадно срывал Шкловский одежды тонкой и даже тончайшей мимикрии, палкой шевелил с трудом открытые безопасные литературные норы. Похвалив журнал «Пионер», свежие номера которого взрослые, к неудовольствию детей, начинают читать первыми, он определял как «слабую» ту часть журнала, где печатается проза: «...рассказ “Голубая чашка” не рассказ, а игра в рассказ... Это игра в ссору, а не ссора. Настоящий сюжет “Голубой чашки” состоит в том, что рассказчик ревнует свою жену. У него другая обида... Этот второй план повести непонятен для детского читателя. Самая эта ревность тоже полущутлива». Все так и было, но Гайдар уже выстраивал свой собственный универсум, приучая читателя к игре, ко второму плану, к двойному дну, формируя ту **поэтику подставных проблем**, которая с наибольшей полнотой воплотится в «Судьбе барабанщика» и дойдет до слуха читателя, уже настроенного «Голубой чашкой» на это двойное звучание. Рассказ Паустовского, продолжал Шкловский (речь шла об одном из рассказов цикла «Летние дни»), «чем-то напоминает рассказ Гайдара», и сходство было увидено безошибочно:

«Это опять не рассказ, а игра в рассказ.

Пеликан попал в лес. В лесу его приняли за черта.

Колхоз, в котором поймали этого пеликана, стал знаменитым.

Человеку, который поймал редкую птицу, подарили новые штаны.

Это очень анекдотично, и кажется, что людям трудно описать колхоз, если туда не запустить пеликана или хотя бы какого-нибудь деда-бородоеда, который врал бы что-нибудь несусветно интересное. <...>

Но где же наша страна?

Возьмите Аксакова, Тургенева, Горького, из иностранцев возьмите Диккенса, Марка Твена. Человек прежде всего описывает мир вокруг себя.

Волгу, Миссури, лондонскую улицу, русскую деревню.

Он делает ближе и драгоценнее нашу жизнь, учит ее понимать.

Литература не дача и не дом отдыха. <...> Нужно печатать рассказы о нашей стране, о городе, о колхозе».

В рассказе «Вторая родина» Паустовский «описывает подмосковное место, как своеобразные тропики. Он не приближает к нам нашу действительность, а романтизирует ее, причает искать своеобразные эстетические заповедники в нашей стране»^{*}.

Между тем и Гайдар и Паустовский все силы свои начиная с середины 30-х годов («Школа» Гайдара написана совсем иначе!) направляли именно на то, чтобы не дать себе приблизиться к «нашей действительности», а по возможности отдалить ее от себя. Направление их тогдашней работы я стремилась описать в 1964 году следующими осторожными словами:

«В середине 30-х годов, рядом с драматическими и трагедийными коллизиями “Тихого Дона” и сложной многоплановой картиной века в “Жизни Клима Самгина”, рядом с тревожной атмосферой книг о близящейся войне и особыми задачами исторического романа (О. Форш, А. Толстой, Ю. Тынянов и др.), рядом с творчеством М. Зощенко и А. Платонова, развивается художественная практика писателей, ставящих перед собой иные творческие задачи.

В одной коротенькой заметке о рыбной ловле Паустовский писал (в 1939 году): “Дикий и тонкий запах дождя и мокрых прибрежных песков проникает в палатку, и под шепот дождя очень свежо думать, вспоминать и ощущать жизнь как неторопливое счастье”. Эта фраза может быть понята как лейтмотив многих произведений тех лет <...> И Паустовский, и Пришвин, и Гайдар (в названных произведениях) <...> изображают в своих “неторопливых” рассказах безусловно счастливых людей. Интересно при этом, что пристрастие к именно таким ситуациям характерно для многих (причем едва ли

^{*} Шкловский В. Об удаче и ее качестве // Детская литература. 1937. С. 16, 18–19.

не лучших) произведений тех лет, которые никак нельзя назвать самыми счастливыми в жизни нашей страны. С чем же связана эта творческая особенность? Почему в рассказах этих писателей она оказалась художественно оправданной? Присмотримся к ним ближе. Рассказы К. Паустовского “Летние дни” (которые были признаны едва ли не лучшими в творческой работе писателя таким взыскательным и тонким критиком, как А. Роскин) — это рассказы о рыбной ловле, о деле, которым занимаются для отдыха. “Отдыхает” и герой рассказов Пришвина — охотник-любитель. Отдыхает герой “Голубой чашки” Гайдара, живущий на даче, путешествующий с дочкой по окрестностям. Это рассказы о людях, настоящее дело которых не показано; однако оно подразумевается. Почти все эти рассказы — о писателях, о людях искусства. Их непосредственная работа не показана, но только люди творчества могут жить, так свободно и естественно отдаваясь жизненным впечатлениям, как герои “Летних дней” <...>

Итак, за плечами героев этих писателей ощущается дело, профессия, многообразные связи с обществом. Однако это дело, которое не тяготит, связи, которые не опутывают. Герои этих рассказов — внутренне свободные люди. Они просты и искренни в отношениях друг с другом, доверчивы и нерасчетливы, лишены мелочности и подозрительности. Ощущение свободы, душевной раскованности (относящееся часто не столько к героям, сколько к облику самого автора-рассказчика) поражает и в рассказах Гайдара и Пришвина тех лет»^{*}.

Поиски покоя стали одним из слагаемых поэтики подставных проблем. 10 января 1939 года в «Литературной газете» в статье «Праздник и будни» Сергей Бондарин писал, с привычной тщательностью выбирая слова и даже пунктуацию, не дающую особенно сосредоточиться недоброжелательному взгляду на смысле сказанного: «Среди молодых писателей говорят о своевременности спокойного тона, тона, свободного от неумеренной патетичности». И в следу-

^{*} Чудакова М. О. Творчество Эффенди Капиева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1964. С. 12–13. Заметка Паустовского, кстати сказать, печаталась под рубрикой «Как мы отдыхаем». Там же и Пришвин утверждал: «Я сейчас один из самых счастливых граждан, существующих на свете. Свое счастье я могу сравнить только со счастьем Грига, который забирался куда-то в горы, встречал там маленькую девочку и сочинял для нее свои прекрасные симфонии. А так как живу я теперь, как хочется, и то, что мне хочется, чудесно совпало с тем, что надо нашей стране от такого человека, как я, то я и работаю и отдыхаю нераздельно» (Литературная газета. 1939. 26 июня). Пожалуй, можно сказать, что и Гайдар, и Пришвин, и Паустовский достигли на какой-то краткий миг равновесия с властью; в тот момент их чувство найденного равновесия как-то совпало с тем, что от них было надо.

ющей статье, 10 февраля: «Разрывается круг обусловленных тем, читатель разделяет с автором ощущение своевременности этой реакции жанра, она оказывает свое благотворное влияние, новые рассказы и повести читаются с интересом. **Ничего героического не происходит в этих рассказах. Люди не едут на новостройки, не ломают свой быт, а уже сами живут в быту:** они хотят присмотреться к своим соседям по квартире, они знакомятся, едят, спят, влюбляются и работают, но не на тракторе, а за письменным столом, или варят обед в коммунальной кухне, и их отношения определяются повседневностью интересов». Но тут же он предостерегал — «будничная книга бесполезна», пояснял, что «нельзя называть совершенной правдой искусства то, что имеет ценность лишь корректива к бессодержательной, фальшивой патетичности, к увлечению обусловленными сюжетами...»; и Евгений Петров в статье «Серые этюды» (полемизируя со статьей Н. Атарова «Обыкновенные этюды») вносил свои уточнения: «Дело не в том, писать о буднях или о героических делах, а в том, чтобы писать хорошо» (Литературная газета. 1939. 15 июля).

Так литераторы, стремившиеся уйти от «обусловленных тем», ставили себе два новых условия — неперенной поэтизации изображаемого («будничность» и «патетика» вставляли для них почти в один ряд) и определенного уровня мастерства («писать хорошо»).

А что же происходило в то же самое время — в 1939 и 1940 годах — за письменными столами тех, кто стремился удержаться в рамках «большого жанра», кто не хотел уйти в поэтические рассказы о летних днях заслуженного досуга?

Лозунг «даешь красного Льва Толстого» реализовался — вопреки темпераментным предостережениям еще в 20-е годы Михаила Зощенко и самого талантливого и цельного теоретика Лефа Сергея Третьякова. Школа Толстого безусловно победила в 30-е годы (и победа эта была закреплена в 50-х годах, когда «толстовское» повествование стало признаком респектабельности — от Симонова до Ананьева).

Подобно тому как от толстовства оказался возможен и даже короткий путь к большевизму, идея переделки, перековки человека, «обновления» всего его существа под влиянием событий народной жизни, которая стала в 30-е годы неперенной частью идеологически-сюжетного костяка романного повествования, тоже естественным образом находила повествовательную опору в романах Толстого (конечно, упрощая изображенный Толстым путь героя до примитивной схемы).

В 1940 году, накануне ареста и гибели, один из немало обещавших в первой половине 20-х годов писателей, Михаил Козырев, бьется

в поисках «большой формы», удовлетворительной для перепаханной кровавым плугом литературно-издательской среды. Он пишет роман под названием, запечатлевшим отказ от творчества и сдачу на милость принятой схемы, — «Рост». В центре — герой, ушедший из деревни в год повальной коллективизации и вливающийся постепенно в ряды тех, кто становится участником индустриализации, разорвав с деревней, как бы канувшей во внеисторическое бытие, Прочитываем несколько фрагментов по рукописи оставшегося не опубликованным романа, чтобы увидеть прямое подражание знаменитым описаниям «Воскресения» и «Войны и мира»: «Семя медленно, тихо набухает во влажной прогретой земле — и вдруг, только секунда одна — вскрывается почка, и свежий росток пробивает землю. Так же медленно назревала в деревне потребность в новых формах хозяйства, возникала, росла и крепла упорная мысль...» — и т. д. (РГАЛИ. Ф. 2230. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 71). Эта метафорика, эти «вешние воды» стали широчайше распространенным приемом, заместив и аналитический взгляд автора, и реальную фактуру быта.

Последние страницы романа фиксировали обновление героя. Правка в рукописи зримо передает отчаянные попытки автора сохранить хоть отчасти лицо — и тут же происходящее погружение его в затопляющий большую форму, не преодолимый единичными усилиями, перешедший в разряд тектонических явлений шаблон (авторские вычеркивания — в квадратных скобках): «— Я и в самом деле другой человек теперь, — ответил Кирилл. [Многого я не понимал, до многого дошел, Анна]». Отметим характерную инверсию в вычеркнутой строке — один из шаблонных ходов в упрочивавшейся к концу 30-х риторике. Инверсии служили ложным знаком эмоции, повторы — ложным знаком развивающейся (на самом деле стоящей на месте) мысли. Создавалась та квазипростонародная, или **простая**, речь, которая потом перейдет из литературы на страницы «Правды».

Продолжим цитату:

«Никогда еще Кирилл не разговаривал так с женой. Суровые глаза Анны осветились лаской и радостью. (Напомним дату — 1940 год, когда в литературном пространстве отсутствует точка зрения, с которой возможно пародирование этой фразы. — М. Ч.)

— Все мы теперь другие, — сказала она. [— Вот и я сейчас себя прежней ни за что не признала бы. Подумаю, как только мы жили словно слепые. А теперь глаза будто бы открылись]».

Как ясно видна в этих авторских вычеркиваниях своей же рукой воспроизведенного шаблона попытка удержаться на краю хоть какого-то подобия творчества! Дело было именно не в нехватке таланта — у Козырева в нормальных условиях его вполне хватило бы.

Дело было в серьезнейших мутациях, в полном распаде форм, **прекращении** личных творческих поисков. И в слепках с толстовских форм ищется подобие искусства, живет надежда, что подражание уже совершившемуся искусству — гарантия искусства... Конец романа Козырева особенно примечателен в этом смысле:

«Кирилл не стал ждать подводы. Рано, когда все еще спали, вышел он из деревни, так же, как и тогда, когда уходил в неверное темное для него будущее. Было такое же прохладное осеннее утро, так же расстилался синий дымок над деревней, так же сквозили легкие солнечные лучи в бледно-желтых листьях берез — все было как тогда, только не было той томящей, сжимающей сердце грусти.

И так же, как шесть лет назад, сел он отдыхать у соснового бора. — А где же эта корявая сосна? — вспомнил он.

Ее уже не было. Весенние воды подмыли корни, буря свалила ее, кто-то спилил и ствол и сучья ее на дрова, и только голый пенек гнил теперь под дождем и солнцем, цеплялся за рыхлый сыпучий песок полусгнившими обнаженными корнями.

Кирилл не заметил этого пня. Он прошел мимо, заглядевшись на бор, на ушедшие в прозрачную голубизну едва колеблемые ветром вершины прямых, высоких, могучих и дружных сосен, на медно-красных стволах которых зайчиками играло золотое осеннее солнце»^{*}. В рукописи далее — «конец» и даты работы — «6/X—3/XII.40 г.».

Из «взрослого» романа можно было только уйти.

В «Судьбе барабанщика» А. Гайдара (1939), одном из самых интересных сочинений конца 30-х годов, сложно сочетались разные пласты художественной реальности, разные способы связи искусства с материалом. Подобно тому как в рассказе Уэллса два путника идут по дороге навстречу друг другу в разных эпохах — в далеком прошлом и в современности, — так в этой повести рисуется один мир, вернее, туманная, плывущая проекция этого мира, а сквозь него проглядывает или, скорее, подает неясные сигналы другой.

Читает книжку герой о мальчике-барабанщике, которого заподозрили в измене, а его смелые поступки в помощь своему отряду присвоил себе толстый и трусливый музыкант. «Ярость и негодование охватили меня при чтении этих строк, и слезы затуманили мне глаза... “Это я... то есть это он, смелый, хороший мальчик, который крепко любил свою родину, опозоренный, одинокий, всеми покинутый, с опасностью для жизни подавал тревожные сигналы”».

^{*} «Уже было начало июня, когда князь Андрей, возвращаясь домой, въехал опять в ту березовую рощу, в которой этот старый, корявый дуб так странно и памятно поразил его. Бубенчики еще глуше звенели в лесу, чем месяц тому назад...» — и все последующее описание, со школы всем памятное (Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 2. Ч. 3, III).

Стоит взглянуть в страницы этой повести — она рассчитана была, несомненно, на медленное чтение.

«...у меня заболела голова и пересохла губы...» И несколькими страницами дальше:

«Очнулся я уже у себя в кровати. Была ночь. Свет от огромного фонаря, что стоял у нас во дворе, против метростроевской шахты, бил мне прямо в глаза. Пошатываясь, я встал, подошел к крану, напился <...>

И опять, как когда-то раньше, непонятная тревога впрорхнула в комнату, легко зашуршала крыльями, осторожно присела у моего изголовья и, в тон маятнику от часов, стала меня баюкать:

Ай-ай!

Ти-ше!

Слы-шишь?

Ти-ше!»

Физическая разбитость; боль, свет бьет ночью прямо в глаза. И снова чтение: «...читал старую “Ниву”. Мелькали передо мной портреты царей, императоров, русских и не русских генералов. Какие-то проворные палачи кривыми короткими саблями рубили головы пленным китайцам. А те, как будто бы так и нужно было, притихли, стоя на коленях. И не видать, чтобы кто-нибудь из них рванулся, что-нибудь палачам крикнул или хотя бы плюнул».

И снова тревога, не объяснимая ни героем, ни автором, но окутывающая читателя: «Я вышел и в тамбуре остановился. Окно было распахнуто. Ни луны, ни звезд не было. Ветер бил мне в горячее лицо. Вагон дрожал, и резко, как выстрелы, стучала снаружи какая-то железка. «Куда это мы мчимся? — глотая воздух, подумал я. — <...> Эх, поехали! Эх, кажется, далеко поехали!»

То рубят головы, но давно, на картинках, то звучат вроде бы выстрелы, ан и не выстрелы, то выбегает с топором человек, кричит что-то странное:

«Волосы ее были растрепаны, и она что-то кричала.

Тотчас же вслед за ней из кухни с топором в руке выбежал ее престарелый сын; лицо у него было мокрое и красное.

— Послушай! — запыхавшись и протягивая мне топор, крикнул он. — Не можешь ли ты отрубить ей голову?

— Нет, нет, не могу! — завопил я, отскакивая. — Я... я кричать буду!

— Но она же, дурак, курица!» Ах, курица, это курица... «— Нет, нет! — еще не оправившись от испуга, бормотал я. — И курице не могу... никому не могу...»

Нет, не совсем все-таки это курица... «Вы погодите... Вот придет дядя, он все может».

Что же это за мир, в котором все может произойти, хотя ничего вроде не происходит? «Я пробрался к себе и лег на кровать». «Пробрался» вроде бы мальчик, но «к себе» — это уже взрослый; и так всегда у Гайдара. «Было теперь неловко, и я чувствовал себя глупым. Чтобы отвлечься (так мальчик все же или взрослый, замученный странной, тягостно-необъяснимой жизнью? — М. Ч.), я развернул и стал читать газету». (Взрослый, взрослый! Все они в те годы с утра впивались в газеты.) «Прочел передовицу. В Испании воевали, в Китае воевали. Тонули корабли, гибли под бомбами города. А кто топил и кто бросал бомбы, от этого все отказывались». Не про нас, не про нас, но все же гибель ходит где-то рядом.

«А на горе, над обрывом, громоздились белые здания, казалось — дворцы, башни светлые, величавые. И пока мы подъезжали, они неторопливо разворачивались, становились вполоборота, проглядывая одно за другим через могучие каменные плечи, и сверкали голубым стеклом, серебром и золотом. <...>

— Это что? — как в полусне, спросил я, указывая рукой за окошко».

И правда, не в полусне ли все — и герои, и автор, и читатели? Настоящее — мираж будущего. Все время — иллюзия вот-вот готовой объявиться прекрасной жизни. Не продолжение ли это «Чевенгура» А. Платонова? Как в пустыне, движутся все за миражем, слыша и не слыша выстрелов, видя и не видя льющейся крови, льющейся где-то там, в невидимой или призрачной, как на книжной странице, действительности.

«Светел и прекрасен был этот веселый и зеленый город. Росли на широких улицах высокие тополи и тенистые каштаны. Раскинулись на площадях яркие цветники. Били сверкающие под солнцем фонтаны. Да как еще били!» Что же это за город, где находится? Не в Государстве ли Солнца?

«Рвались до вторых, до третьих этажей, переливали радугой, пенились, шумели и мелкой водяной пылью падали на веселые лица, на открытые и загорелые плечи прохожих.

И то ли это слепило людей южное солнце, то ли не так, как на севере, все были одеты — ярче, проще, легче, — только мне показалось, что весь этот город шумит и улыбается.

— Киевляне! — вытирая платком лоб, усмехнулся дядя. — Это такой народ! Его колоти, а он все танцевать будет».

И вот в другом месте «дядя», самый реальный и самый двусмысленный персонаж повести, «лукаво глянул на меня и, ударив по струнам, спел такую песню:

Скоро спустится ночь благодатная,
Над землей загорится луна,
И под нею заснет необъятная
Превосходная наша страна.
Спят все люди с улыбкой умильной,
Одеялом покрывшись своим,
Только мы лишь, дорогою пыльной
До рассвета шагая, не спим».

Песня эта отделяет фальшивый, **изображаемый** мир, где кто-то, возможно, и спит «с улыбкой умильной» (но кто? уже почти никто в том году, когда пишется повесть, только в кино, только в книгах), зная не зная про мир **другой**, от которого и отделен он невидимой чертой. А кто-то, находящийся как бы на грани двух этих миров, вообще не спит, ожидая с минуты на минуту вторжения неведомого, но страшного, ирреального (так как о нем ничего почти не известно), но более, чем этот, реального.

Тот, реальный мир, мощно притягивающий к себе лишь одним — своей реальностью, просовывает свои руки меж картонных деревьев парка культуры, среди веселых и страшных масок. Герой **не знает**, кто такой «дядя», но они с ним из одного мира — реального. «Дядя» потому и получается у Гайдара столь выразительным, что за ним не выраженный, неизвестный псевдосчастливчикам из парка культуры неподдельный мир. И в вагонном рассказе «дяди» вдруг проступают самые подлинные реалии скрытой от глаз современника жизни — «Узник же получал, как вы сами понимаете (!), всего шестьсот граммов, то есть полтора фунта», — «Дядя» издевался над теми, кто еще не сидел и не знал того мира. «Ведь ничего этого вовсе так не бывает...» — подает слабый голос один из слушателей. Но как бывает? Этого здесь не знает никто.

Один из важных в создании этой двойственности фрагментов — описание станции московского метрополитена.

На двойное прочтение настраивает (вольно или невольно — такой вопрос был бы неправомерен здесь, как, впрочем, и почти везде в литературе), становясь одновременно частью одного, явного, и другого, неявного, текста, первая же фраза:

«**Точно кто-то за мной гнался**, выскочил я из дому и добежал до метро. Поезда только что прошли во все стороны, и на платформах никого не было.

Из темных тоннелей дул прохладный ветерок. Далеко под землей тихо что-то гудело и постукивало. Красный глаз светофора глядел на меня не мигая, тревожно».

Это тянет из весьма далеких тоннелей могильным холодом, преобразованным в прохладный ветерок, это оттуда глядит тревожно

красный глаз невидимой, но миллионами ощущаемой беды и гибели. Снова появляется стихок-заклинание: «И опять я заколебался.

Ай-ай!

Ти-ше!

Слы-шишь?

Ти-ше!»

И вот тревожное ожидание разрушается: «Вдруг пустынные платформы ожили, зашумели. Внезапно возникли люди. Они шли, торопились. Их было много, но становилось все больше — целые толпы, сотни...»

Кто эти сотни?.. Из какого мира?

А в конце повести перифраз из уже запрещенной к тому времени — из-за Ягоды и других имен — книги о Беломорканале: «Я взрывал землю, я много думал и крепко работал. И вот меня выпустили...»

...Как будто бы звуки будущей речи автора и героя «Одного дня...» слышны и на некоторых страницах самой этой страшной книги. Вот начало одной из главок:

«Уже четыре месяца Костюков на канале, но вставать ему каждый раз трудно. <...> Костюков закрыл глаза. Вероятно, в деревне сейчас бабы тоже повставали. Затопили печи. Или, может быть, на печи еще греются? Дали моей-то трудодни? — спохватывался он. <...> — Ну, ты, глина смоленская, — дергает кто-то Костюкова за ногу. — Размечтался. Дожидаешься бабы. Она тесто ставит.

Общий хохот раздался у него над ухом. И Костюков вскочил на ноги взъерошенный. Кинулся к огню.

— Братцы, — взмолился он тотчас. — Товарищи, что же это, украли мои валенки и положили сторелые. Как же я на работу теперь пойду? Ведь других валенок мне сегодня не выдадут?!

— Пойдешь, — уверенно ответил Паруга (десятник. — М. Ч.), — обмотаешься и пойдешь. Что же мне терять из-за тебя проценты!

Процент — это слово, как нательная рубаха, было понятно Костюкову. Знал: выполни процент — отворится тебе все. И в ларек пропуск дадут, и билетик в кино, и свидание с родными. За большой процент дни засчитывались — три за пять».

Как осколки натурального металла торчат среди фальшивой породы то там, то сям точные реалии и интонации:

«— Ну, ты, идешь, что ли, пошевеливайся! — прикрикнул на Костюкова Цыган.

Костюков намотал на ногу тряпье, сунул ее в дырявый валенок и выбежал вслед за остальными. <...> Удивляла Костюкова также бодрость начальников-чекистов. Костюков видит, как вот уже три часа над котлованом недвижно стоит человек. Вероятно, мороз про-

бирает его люто. Тачку возишь и то остываешь, а этот стоит один на ветру. Но все он смотрит, все замечает»*.

4

Оценивая весенний номер «Красной нови» 1939 года, критик Александр Роскин размышлял о среднем рассказе среднего писателя: «Отнюдь нельзя сказать, что он плохо написан. Наоборот, читаешь его и невольно думаешь о том, как, в сущности, незаметно, под аккомпанемент привычных разговоров о недостатке мастерства у наших литераторов поднялся средний уровень этого самого мастерства. Сравните апрельский номер «Красной нови» от 1939 года с любым апрельским номером самого лучшего дореволюционного толстого журнала: вы тотчас заметите, насколько выше наша «средняя» журнальная проза оригинальностью образов, отделкой фразы, сжатостью выражений. Вот как описывает В. Кожевников пейзаж с высоты: «С трубы можно было видеть облака в профиль... Запах сырости туч доносился сюда. Тучи пахли погребом». Можно быть уверенным, что соответствующее описание, извлеченное из какого-нибудь рассказа в «Вестнике Европы» или «Современном мире», было бы, конечно, более вялым и банальным».

И далее — пожалуй, с болью — видишь, как точно идет по касательной к сути дела талантливый и умный литератор, так привыкнув не говорить об этой сути, как не задумываясь идут по дороге к дому: «Но в том-то и дело, что в этой самой умелости, в этом стремлении все описывать обязательно с «нажимом», с обязательной оригинальной выразительностью есть своя банальность, свой шаблон — и притом очень опасный для подлинной поэзии. В стилистической элегантности таких рассказов <...> есть нечто чрезмерно старательное, напряженное. Хочется сосредоточить внимание на людях и событиях, избранных Кожевниковым, а вместо этого вы начинаете оценивать эпитеты <...> «Хорошо поставленная» фраза уводит Кожевникова от простых и верных слов, которые надо сказать ему о своих героях»**. Но в том и дело было, что литературную учебу на мастера слова проходили люди, уже не надеявшиеся, даже, возможно, и не думавшие сказать «простых и верных слов» о своих героях, — они обучались тому универсальному языку, который позволил Вадиму Кожевникову продержаться почти полвека, до середины 80-х, в рядах известных и широко читаемых в своей стране писателей (я думаю, в некоторых читательских слоях его читают и до сих пор).

* Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства. М., 1934. С. 380–381, 383–384.

** Роскин А. Пять рассказов // Литературная газета. 1939. 5 июня.

А. Письменный (тот самый, кого в 1933 году ругал Е. Петров за «серые этюды») вспоминал восхищенно «о впечатлении, которое произвел на меня и на моих товарищей газетный очерк Ив. Катаева “Третий пролет”», и цитировал: «Сначала даже и не мост увидели мы, а лишь идею моста, мелкий и легчайший абрис, повисший в свечении воздуха и воды. Утро было неяркое, ровная облачная пелена, но на таком раздолье — света не занимать, река белая с искрой, балтийского серебра. Проходит час, линии моста постепенно чернеют, он воплощается. Уже различимы пологие дуги всех шести пролетов, тоненькие — отсюда — устои, и от них — опущенные в воду черточки отражений”. За “опущенные в воду черточки отражений”, за “балтийское серебро” много можно было отдать»*.

Описание хорошее и неплохой писатель, но только почему ж — «можно было...»? Именно **отдали**, и очень много, за возможность выучиться рисовать эти «черточки» и, главное, за право демонстрировать печатно результаты этой учебы, плоды мастерства. Стремясь при помощи «черточек» передать на страницы печати человеческие чувства, которые как-то надо было сохранять и передавать по наследству, Паустовский вел в Литинституте семинар по этим именно «черточкам», очерчивающим эти именно чувства, не касаясь в своих очертаниях грешной земли, и был почти канонизирован при жизни — для того чтобы очень вскоре, увы, улетучиться из литературы, или, скорее, расплыться, как те самые «черточки отражений».

И снова вернемся к Гайдару. Кто **реален** в его «Судьбе барабанщика»? Двоющийся, неясный, оборотнем предстающий перед юным рассказчиком на последних страницах «дядя» да еще «старик Яков».

«И окрик их, злобный и властный, показал, что ни меня, ни моего оружия они совсем не боятся.

Так и есть! С перекошенными ненавистью и презрением лицами они шли на меня прямо.

Тогда я выстрелил раз, другой, третий...»

Два «матерых волка» слились, став почти близнецами. Но кто они? В кого стреляет герой?

Как двоится рассказ «дяди» (в поезде) о тюрьме, вокруг которой «раскинулись придавленные пятой самодержавия низенькие домики робких обывателей» и из которой бежал «старик Яков», не дожидаясь «маловероятной амнистии по поводу какой-либо годовщины, точнее сказать, императорской свадьбы, рождения или коронации» и оттолкнув конвоира «по пути с дровозаготовок», а затем выдав себя перед крестьянами «за ответственного работника, приехавшего на посевную», так двоится художественная функция персонажей.

* Письменный А. Г. Фарт. М., 1980. С. 55.

Под давлением непредставимого в предшествующие эпохи развития русской литературы гнета литература сама себя защищала — сопротивлялись ее глубинные слои, ее ядро. Пропагандистская направленность (призыв к бдительности), вводимая в обязательном порядке, преодолевалась в повести Гайдара **вторым слоем** — слоем **истинных** чувств, возбужденных неназываемыми обстоятельствами. (Мы оставляем в стороне генезис повести — известно, что сначала Гайдар писал о том, что отец Сергея был арестован по ложному доносу, но вынужден был под давлением обстоятельств изменить фабулу; для нашего рассмотрения важен **печатный текст** повести — его художественное строение, его участие в литературном процессе, его читательское восприятие.)

Герои пели песню:

Горные вершины
Спят во тьме ночной...

«Как не солдатская? Очень даже солдатская», — уверял Сергея отец. Что-то силится понять герой повести, но не может, и автор не имеет сил и возможности подсказать ему. Все смешалось; где-то в эфире между «горных вершин» плавает общечеловеческое, относящееся к жизни и к смерти **каждого**, не только «шахтер-комиссара», но не может родиться, оплотниться, выявиться.

«Солдатское» ощущение отсутствия зримой **мишени**, зримого виновника тоски, мучающей героя и самого автора, виновника страха, окутывающего жизнь храбрых по природе людей, рождает сосущее, саднящее чувство у героя и у читателя. «Крупные. слезы катились по моим горячим щекам <...>

— Так будь же все проклято! — гневно вскричал я и ударил носком по серой каменной стене. — Будь ты проклята, — бормотал я, — такая жизнь, когда человек должен всего бояться, как кролик, как заяц, как серая трусливая мышь! Я не хочу так!» Это реальный гнев, реальное отчаяние и реальные проклятия, только заключенные в прочную структуру поэтики подставных проблем.

Поиски виновника-врага автор «Судьбы барабанщика» ведет в повести бок о бок с пропагандистской машиной, которой он служит, которой подыгрывает, — и **сливается**, казалось бы, с ней в конце, изображая убийц-диверсантов, в которых стреляет герой повести.

Но выстрел целит дальше. Недаром конец повести оставляет впечатление неразрешенности, неудовлетворенности, а значит, и пропагандистское начало остается оголенным (можно было бы привести немало примеров того, как подобная оголенность в дет-

ской литературе, державшейся, что называется, до последнего*, обычно замечалась критикой и раздражала ее). Для Сергея и его вернувшегося из лагеря отца начинается счастливая, казалось бы, но призрачная жизнь — повесть кончилась, в сущности, с выстрелом Сергея, целящим, повторим, дальше — в художественном смысле слова. И недаром бесплотны «положительные» персонажи повести: они сами должны исчезнуть из этого видимого, но ирреального мира и переселиться в невидимый, но реальный, все более поглощающий страну. «Их было много, но становилось все больше — целые толпы, сотни...» Это мгновенный мираж, это видение автора, который хотел бы, возможно, сказать — «толпы, миллионы...». И все исчезает — «этот народ едет веселиться в парк культуры».

В поле повести действуют оборотни и призраки. «Дядя» и «Яков» — это одновременно и те, кто замещает в повествовании **врага**, исполняя пропагандистскую функцию, и пришельцы из того реального мира «дровозаготовок», и напоминатели о нем в той едва ли не единственной в своем роде форме, которая оказалась литературно возможной. «Дядя» — оборотень вполне в согласии с господствующими официальными и официозными установками. Но этим не дан ли и полуосознанный, возможно, самим автором намек: не оборотень ли и весь этот мир, «превосходная наша страна»?

Так оказывается, на наш взгляд, возможным проследить один, но важный мотив в деформированной предвоенной литературе: проникновение в нее (или слабое отражение в ней?) обширной области второго мира — мира ГУЛАГа, крайней точки в целом игнорируемой печатной литературой реальности.

Что предсказывало, предвосхищало в создаваемом Гайдаром художественном мире следующий — далекий — цикл литературного развития? В чем, кроме серии подстановок, проступала тень иной, скрытой, но существенной жизни? Пожалуй, мы назвали бы чувство **жалости**, незнакомое большинству современных Гайдару литераторов. Это тот взгляд, которым смотрит на людей явившийся в нашу литературу двадцать с лишним лет спустя Шухов вместе с автором: «На глазах доходит капитан, щеки ввалились, а бодрый».

А что же Житков? Что его фелюга, так добротна оснащенная, с запасом остойчивости, так мастерски сработанная, с командой таких выносливых и умелых гребцов? Пронеслась, описав точнейшую, выверенную дугу, мимо, мимо текущего дня, и вчерашнего дня, и по-

* «К сожалению, новый, 1937 год журнал не ознаменовал поворотом к новым задачам. Та же аполитичность, то же равнодушие к интересам советских дошкольников характеризует и первый номер...» (Бабушкина А. Чиж // Детская литература. 1937. № 8. С. 31).

завчерашнего. А ведь писал он о свободе — о том, как рабы-гребцы спасали от пиратского преследования хозяйский корабль, спасали, навалившись что есть силы на весла, потому что капитан обещал им за спасение корабля свободу.

«— Как это? — сказал брат хозяина. Он перестал всхлипывать, отшатнулся и испуганно глядел на капитана. — Ведь не ты их покупал! Или ты обещаешь их выкупить? — Они себя выкупили: спасли корабль, — сказал капитан. — А на всякий случай меньше разговаривай, потому что я приказал освободить их ноги от оков.

Брат хозяина нахмурился и глядел капитану в глаза.

— Торговаться не приходится, — сказал капитан. — Ты бы лучше радовался, что остался цел. А то продали бы тебя пираты... в гребцы. И пахал бы ты тяжеленным веслом. Ты знаешь: их двое умерло сейчас за свою свободу, спасая тебя и твое добро.

И капитан пошел к гребцам».

Так кончается это сочинение — один из многих образцов создававшейся в 30-е годы добротной литературы, никак не задевавшей ни настоящее, ни недавнее прошлое, литературы, сделавшей единственным объектом своего изображения очень далекое или сравнительно далекое прошлое — и не выкупившей себя.

Детская литература 30-х годов в какой-то степени переняла, на наш взгляд, ту роль, которую, по мысли Тынянова, играет пародия, — он писал об «огромной эволюционной работе, проделываемой пародией», о том, что она способствует **литературной эволюции** (исторической динамике литературных форм, накоплению новых художественных качеств).

Эволюционная роль детской литературы проявилась в том, что в годы, когда движение литературы замирало, именно в этом жанре возникали и разрабатывались новые формы. Это остросюжетный сказ Бориса Житкова, уже тем интересный, что он соединил две линии, противопоставленные в литературе начала 20-х годов (разные формы сказа с их орнаментальным, игровым отношением к слову и сюжетная проза), а кроме того, поставил в центр прочно сработанной новеллы вполне убедительного героя. Это проза Гайдара, давшая камертон (особенно рассказами «Голубая чашка» и «Чук и Гек») специфическому жанру, укрепившемуся в отечественной литературе на несколько лет (о нем речь дальше). Это охотничий рассказ Пришвина, открывший путь целому отряду литераторов на долгие годы вперед.

Именно в детской литературе можно было найти то разнообразие психологических коллизий и человеческих чувств, которому давно не было места в упрощившейся — в соответствии с возобладавшими элементарными идеологическими схемами — «взрослой» литературе. В ней обрабатывались важные литературные узлы, и без этой

отработки вряд ли мог быть быстро собран двадцать лет спустя тот механизм, который позволил сделать столь существенный скачок в развитии отечественной словесности.

Даже конкретность изображения любого ручного труда, основанная на доскональном его знании, не отозвалась ли она в неторопливом описании сноровистой работы Ивана Денисовича, в самом языке этого описания? Ничего не возникает на пустом месте, и сделанное в литературе витает в воздухе, воздействует даже и на тех, кто мог вовсе не читать того или иного сочинения.

«Разварили клею столярного у хозяйки на керосинке — говорим, койку будем чинить. Она рада: “Вот дельные хлопцы”, — говорит. А тут Гришка проткнул дырку в колбасе, потом обернул карандашик в бумажку и всадил в эту дырку карандаш до самого пороха. Кто его выучил, долговязого? И теперь ну мазать веревку в клею и эту колбасину укручивать клейкой веревкой. Да плотно и накрепко» (*Житков Б. С Новым годом! 1935*).

Тяготение к речи простонародной и к той письменной старорусской традиции, которую А. Ремизов еще в начале века изоциренно противопоставил и «гладкописи» литературы XIX столетия, и церковнославянскому «плетению словес», в последующие десятилетия не просто ослабло, а потеряло всякое значение, было выведено за пределы актуального литературного сознания. Оно косвенно реализовывалось сначала в специфических формах «уральских сказов» (что не исключало появления очень хороших в своем роде образцов — проза Бажова), отгороженных от жанров неспецифических, чтобы на следующем витке воплотиться в уродливые формы послевоенных писаний Евгения Пермяка, издававшихся непредставимо огромными тиражами и доплеснувших свой псевдорбочий говорок до газетных страниц: официоз канонизировал эту речь в качестве голоса «класса-гегемона». В то время едва ли не только в прозе Житкова шла такая углубленная работа над живым, произносимым, с народной русской речью связанным словом — сложно соотносилось слово героя и автора.

Если среди немногих путей выхода из внелитературного тупика были историческая проза и детская литература, то любопытно приглядеться к тому, каким образом пополнялась в эти годы полка исторической романистики. Произведение, задуманное автором как детское, в диффузии 30-х годов меняло свою функцию — «Кюхля» Ю. Тынянова, «повесть о декабристе» для детей и юношества, стала полноправным историческим романом; «детская» история декабризма дала камертон последующей отечественной популярной декабристике. Отечественная история с 30-х годов — с государственного поворота к далекому прошлому (что помогло отвести взгляд

от прошлого недавнего — историю Советского государства не изучали: ее затверживали в предъявленных властью очертаниях) — приняла эту детскую (юношескую) адресацию. «Смерть Вазир-Мухтара» (1928) и «Восковая персона» (1931) Тынянова были последней возможностью литературного эксперимента в области исторической (или близкой к исторической — биографической) прозы — во второй половине 30-х годов эта проза уже не могла играть в отличие от «детской» литературы эволюционной роли (что запечатлено и в работе Тынянова над так и не завершенным им романом «Пушкин»).

Как Гайдар подошел к краю неназываемого мира невидимой современности, так Житков вплотную, кажется, приблизился к возможности живописать невыдуманную народную жизнь словом. (Литература ведь искала в 30-е годы не менее двух вещей — экологические ниши для сохранения и приумножения мастерства, но и достаточно безопасные подступы к запретным темам.) Странное диссонансное впечатление производит творчество Житкова, если увидеть его в целом: умение описывать хорошо сбитым, народным в своей основе словом саму фактуру реальности (от которой сознательно отходил Паустовский, которую лишь в **природно-охотничьем** ее изводе впустил в свою прозу Пришвин, в которой, как мы видели, почти вовсе не нуждался Гайдар, пропускавший реальность через множество призм) — и полная оторванность от фактуры и сути современной ему жизни, современного быта города ли, деревни.

Именно современная жизнь была заклятым, «заколдованным» местом. Шкловский написал после смерти Житкова, что его мальчик из «Метели», спасающий своих седоков, — «тот тип человека, которого выбрал своим героем Житков, — это новый русский человек»^{*}. Рассказ — действительно превосходный — напечатан в 1927 году и не мог бы уже быть написан в конце 30-х. Герой его — тот деревенский подросток начала 20-х, следы которого потерялись вскоре в российской бескрайности. Никто не мог решиться его изобразить, когда он стал парнем и мужиком, — литература забыла на тридцать с лишним лет о его существовании. Русский человек — крестьянин в первую голову — исчез из виду русского писателя.

Ведь и Григорий Мелехов — не **новый** герой, а скорее уж завершение череды героев, не писателями XX века созданных героев, а их предшественниками. Новизна «Тихого Дона» — в центральном положении этого героя и в той ситуации небывалого выбора, в которой он оказался. В этом вся сила романа, весь огромный интерес.

И в 30-е годы, в последних книгах «Тихого Дона», герой остается в начале того исторического периода, в какой вверглась Россия

^{*} Детская литература. 1938. № 18–19. С. 132.

в 1917–1919 годах. В этом смысле роман нимало не заполнял той трещины, которая зияла несколько десятилетий между литературой и российской реальностью.

Тип «нового русского человека», или русского человека в новых условиях, остался задачей не просто не выполненной, но постепенно и забытой.

М. Зощенко был, на наш взгляд, литературно прав, когда в 1936 году (в тот год почти никто уже из литераторов не только не решался вынести на страницы печати хоть какое-либо свое серьезное, доподлинное убеждение, но мало кто, по-видимому, и отдавал себе отчет в собственных убеждениях!) написал в статье под характерным названием «Литература должна быть народной»:

«В нашей литературе слишком много внимания уделено “переживанию” и “перестройке” интеллигента и слишком мало “переживаний” нового человека. У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой, главным образом, предмет искусства — психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось.

Вот где создаются ножицы. И вот где, на мой взгляд, основной порок, если говорить о народности... Но это еще не значит, что с литературной повестки дня целиком следует снять интеллигентские вопросы. Это неверно, если думать, что народ интересуется только собой и только о себе хочет читать. Тут опять-таки дело в пропорции». Это один из последних голосов, настойчиво напоминающих о новом герое как литературной задаче, после чего призывы «создать героя» целиком перешли — более чем на двадцать лет — в ведомство официальной критики.

5

В 1940–1941 годах завершился весь цикл литературного развития, начавшийся в первые пореволюционные годы и охвативший литературную жизнь поколения 1890-х годов рождения — творческие усилия этого именно поколения формировали цикл, обозначили его начало и конец. В эти годы была освоена и воспроизведена литературой родившаяся и укоренившаяся новая речь (М. Зощенко, А. Платонов) и договорена «старая» (М. Булгаков). В жанре «детской» литературы интенсивно отработывалась техника построения особого художественного мира — вне всякой связи с реальностью современного взрослого мира, — и это был в немалой степени мир полноценной этики (назову хотя бы прекрасную книгу С. Могилевской «Марка страны Гонделупы»). На пересечении успехов литературы «детской»

и инфантилизации литературы «взрослой» возник особый жанр. Его определил в предновогоднем номере «Литературной газеты» (31 декабря 1939 года) критик Я. Рыкачев, описывая свое знакомство с рукописными рассказами начинающего автора. В одном его более всего поразили «спокойная устойчивость и гармоническая распределенность опыта, свойство, вообще говоря, присущее классике. Один из рассказов я назвал мысленно советской *идиллией*; это бесхитрое повествование об увеселительной поездке скромной советской семьи за город, в Одинцово. Жизненная полнота и цельность этого рассказа удивительны. Прозрачность и легкость текста, **не отягощенного никаким мелким пристрастием**, отсутствие предвзятости или схематического распределения персонажей, моральная чистота и глубочайшая любовь к советским людям, хотя бы самым малым и незаметным, говорили о высокой душевной культуре автора и невольно приводили на память — страшно сказать! — «Капитанскую дочку». Повторяю, если я говорю в данном случае о классичности, то я имею в виду отнюдь не размер дарования автора, а лишь характер его дарования. Подобный рассказ — и подобный писатель — не мог появиться ни два, ни три года назад, ни тем более ранее. За последние годы мы пережили события такой колоссальной важности, что мы сейчас еще не в состоянии дать себе отчет в их значении для нашей культуры <...> О полноте и завершенности ощущения советской действительности, **не нуждающегося ни в каких сравнениях и контрастах**, ни в каких схемах и предпосылках, свидетельствуют и все другие рассказы этого автора. Конечно, эти черты характеризуют в той или иной степени и многие другие произведения советской литературы последних лет <...> Я давно занимаюсь вопросами молодой литературы, главным образом только-только зарождающейся. И должен сказать, что еще никогда не видел я такого обилия талантливых и своеобразных людей, как за последний год».

Какие ни делай тут поправки на время, место, на литературную биографию критика, но не оставим последнюю его фразу вовсе без внимания.

Как ни странно это прозвучит, литература в 1939–1940 годах достигла действительно некой полноты — возможной полноты печатного проявления в рамках той эпохи. Те, кто готовился вступить в эту литературу, по крайней мере лучшие из них, о чем-то мечтали, на что-то, несомненно, надеялись.

Нет, назначались сроки,
Готовились бои,
Готовились в пророки
Товарищи мои, —

написал Б. Слуцкий о предвоенном настроении своего поколения, пусть и переименовав это ощущение на языке середины 50-х.

Грянувшая война разом расколола эту литературную чашу полноты и гармонии бытия.

Уже завершившийся цикл как бы удлинился. Военная тема легко вошла в приготовленное 30-ми годами русло:

1) конкретизировался, овеществился образ врага: немец-фашист встал на место «шпиона», «враг» же отечественного происхождения легко влился в быстро прочерченный пропагандой контур «пленника», проклятого его собственной страной;

2) безмятежное, идиллическое настоящее честных советских людей немногими движениями было переоборудовано в безмятежное, мирное прошлое — явился довоенный гармонический мир, литературный строительный блок долгого действия;

3) теми же средствами неопределенное будущее, работа для которого, в пользу которого была долгом персонажей 30-х годов, автоматически переключилось в гораздо более конкретную и понятную будущую победу;

4) теперь мог вновь развернуться приглушенный к концу 30-х годов, но не забытый мотив жертвенности — жизнь окончательно обесценилась, долг встал над всем;

5) тема предательства получила неограниченные права (от Мечика «Разгрома» легко было перейти — и писателю и читателю — к Стаховичу «Молодой гвардии»). Перечень этот можно было бы, естественно, продолжить.

С 1943 года появились и социопсихологические и литературные предвестия нового цикла.

А горизонты с перспективами!
А новизна народной роли!
А вдаль летящее прорывами
И победившее раздолье! —

это голос не одного Пастернака (в неоконченной поэме 1943 года «Зарево»).

1945 — начало 1946 года — короткий, но примечательный промежуток, когда совершился всплеск, было сделано несколько попыток нового письма.

Следующее семилетие стало периодом остановленного литературного времени, когда динамика литературного процесса прекратилась, эволюция двинулась как бы по кругу.

С середины 50-х часы отечественной литературы пошли.

Быстро явилась «юношеская» (для журнала «Юность» и писавшаяся) повесть. Воспитанная на «детской» литературе второй половины 30-х годов, литературная молодежь этих лет отнюдь не спешила воспользоваться школой мастерства своих старших современников. Они писали «плохо», и Анатолий Гладилин был, пожалуй, наиболее ярким образцом того стиля, который В. Катаев назвал мовизмом — и к Гладилину же полуиронически-полусерьезно прилепил ярлык.

Это был, подчеркнем, несомненно сознательный отказ от мастерства как скомпрометированного средства спасения несвободной литературы. Едва ли не один Юрий Казаков делал усилие показать полутона приблизившейся к художнику реальности — и писал рассказы, то есть избрал жанр, ставший с середины 30-х годов копилкой мастерства. И все же многие из его талантливых рассказов отдавали эпигонством, а в авангард литературы вырвалась неухоженная, будто наспех написанная короткая повесть.

Молодая литература конца 50-х — начала 60-х, минуя 30-е годы, обратилась к 20-м — им наследовала: их эксперимент, их готовность к неудаче и отказ от «совершенства» и, главное, их иронию взяла на вооружение.

Разрушена была квазиэпическая, безличная, авторская форма повествования — явилось забытое (только в лирике и жившее, да в то с опаской, с вызовом симоновского пошиба) «первое лицо». В центре вновь оказалась фигура «интеллигента». Мы услышали рассказы из жизни большого и малого города.

Деревня входила потихоньку, с заднего крыльца — в очерках В. Овечкина, а затем Е. Дороша. Не боясь преувеличения и риторики, можно сказать, что литература ожидала крупной фигуры, способной соединить накопленные когда-то мастерство, разработки сказовых форм (давно оставленных литературой и испорченных «державным» употреблением) с реалиями народной жизни, соединить народное слово, существовавшее в литературе с конца 20-х отдельно от течения народной жизни, с реальной фигурой героя из народа.

И если «шестидесятники» (начавшиеся в конце 50-х) прошли по пятам 20-х годов — Солженицын обратился к мастерству, накопленному к концу 30-х, но остававшемуся втуне, без соединения со стоящим предметом изображения...

«Пропорция» же писания о народной жизни и жизни более видной, заметной, привычной для взгляда литературы, а значит, и читателя, вплоть до начала 60-х оставалась такой, что герой, объявившийся в центре произведения нового автора в ноябре 1962 года, и потряс, и в то же время многих озадачил.

Честный и талантливый Борис Балтер говорил в апреле 1963 года, обсуждая повесть со мной и А. П. Чудаковым: «Я не люблю его ге-

роя. Трагедию времени воплощает не он, а кавторанг. Иван Денисович принял правила игры здесь, в лагере, как принял когда-то колхозы. Посади его на вышку — он будет стрелять из пулемета. Он соблюдает правила игры, навязанной ему. Бригадир — второй тип; он требует, чтобы и другие соблюдали. Кавторанг — он искренне верил, а не играл. И теперь он эту игру не понимает. Трагический смысл имеет именно его характер. Солженицын, — говорил он дальше, выражая, как всегда, уже твердо сформировавшееся свое мнение, — описывает людей, оставшихся с краю, сохранивших свой характер в неприкосновенности. А нам хотелось бы увидеть людей, по которым проехала эпоха».

С такую силой действовал на умы многолетний литературно-психологический стереотип: люди «умственного труда» привыкли видеть себя страдающей стороной — и только себя так видеть; в центре же литературного произведения они рассчитывали всегда видеть «переживания интеллигента» (М. Зощенко) — героя, «социально близкого» этому читателю и, конечно же, самому автору, человеку одного с читателем слоя.

Стереотип этот складывался на протяжении всего первого цикла развития литературы советского времени — с первых пореволюционных лет до начала 40-х. Именно в первые же годы после Октября губительным для творчества образом соединились для вступающих в новую жизнь людей две разные задачи — формирования литературной позиции и социального поведения. Автор выдвигал на авансцену героя-интеллигента — и рефлексия этого героя о революции, и положительное решение кардинального вопроса, «принимать или не принимать», были свидетельством лояльности автора.

Это продолжилось до 50-х. Люди, которые когда-то молились на народ, потом готовно неслись вместе со «стихией», потом слепо шли за давно уже мнимыми «интересами большинства», перенесшие такие мытарства в своих интеллектуальных отношениях с самим понятием «народ» (а мы-то кто? и кто — народ? «советский народ?»), уже с недоверием и опаской взирали на этот самый народ, готовые увидеть в нем неизменную опору казавшейся неизменной власти.

С недоверием вслушивались в речь Ивана Денисовича, вглядывались в спорную его работу на своих же тюремщиков; с недоверием вчитывались и в рассказ о Матрене, уверяя даже (и не худшие, не худшие в том уверяли!), что таких Матрен не существует вовсе. А Солженицын описывал, как воспитанница Матрены надумала отодрать да увести завещанную ей часть дома, не дожидаясь смерти владелицы:

«Даже мне, постояльцу, было больно, что начнут отрывать доски и выворачивать бревна дома. А для Матрены было это — конец ее

жизни всей. **Но те, кто настаивал, знали, что ее дом можно сломать и при жизни».**

В обоих этих рассказах отечественная литература на наших глазах свободным взмахом освобождалась и от завещанного ей когда-то народопоклонства, завещанного, а потом многие годы насаждаемого записного народолюбия параллельно с постоянным натаскиванием попираемого народа на попираемую интеллигенцию.

На глазах читателя в повести А. Солженицына разом — с мгновенностью удара — слетели ветхие одежды оговорок, умолчаний, иносказаний, подразумеваний. Автор, вводя нового героя, **вводил и нового читателя** — и тут же самым словом своим его формируя. Отменялась полувекковая инфантилизация этого читателя — к нему обратились впервые за много лет как к лицу правоспособному, вменяемому, способному отдать себе отчет в своих мыслях и оценках.

Отменялись **поэтапность** освоения реальности и все оттенки политиканства, а наследники российской интеллигенции недоумевали, в толк не могли взять, как прогрессивный вроде бы автор позволял своему персонажу, разместившемуся в центре повествования, воспроизводить — без всякого корректива! — сомнительный какой-то разговор об Эйзенштейне, тогда как режиссер еще не до конца «реабилитирован» и не полностью издан.

Все круче и круче шел этот сказ, поднималась невидимая прежде «страна огромная», давно ведущая невидимый «смертный бой». Мы оказывались в страшной, но наконец-то своей, не выдуманной стране. Мы были у себя дома.

Начинался новый, надолго задержанный, но давно предошущае-мый цикл литературного развития.