

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

*

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ ЛЕКSIKON

Литература позднего сталинизма

Они всегда перед нами. Просто их раньше было больше, сейчас — меньше. Но даже когда они вовсе исчезнут с наших глаз, еще долго им оставаться в общественном сознании, управлять какими-то неведомыми законами мышления, ведь они уже в генах. Я всегда долго смотрю на них, делаю по многу кругов вокруг здания МГУ на Ленинских горах или вокруг высотки на площади Восстания. А можно выйти почти на любой из станций московского метро в кольцевом радиусе и как будто провалиться в тот мир, обойти Ленинку, забыв, что вокруг люди, да просто пройти по ВДНХ, по улицам любого нашего города. Вот они — отметины: шахтер с отбойным молотком, колхозница со снопом, девушка с веслом, юноша с диском, пионер, отдающий салют, инженер с рудоном чертежей под мышкой, женщина в национальном костюме, сталевар в каске... Бесконечен ряд. Впрочем, нет. Он вполне исчисляем. Я смотрю на репродукцию картины Григория Брускина «Фундаментальный лексикон» (на аукционе «Сотбис» год назад в Москве эта картина была продана за рекордную цену). Поделенная на клетки, она содержит сто с лишним знаков этого «лексикона». Например, воин с винтовкой в руках возле пограничного столба и текст: «граница на замке» или что-то в том же роде. Если со снопом, то колхозница, если с обушком, то шахтер... Разбив на клетки картину, поместив в них застывших в камне своих героев, художник распластал на полотне разбитое на ячейки наше сознание.

Между тем на знаменитых высотках рубежа 50-х годов скульптурные изображения разрушаются, да так стремительно и неотвратно, что каждый, кто взглянет увидит на них, уже сильно выщербленных, сети. Для безопасности людей. Удивительный символ: окутанные сетями массивные базальтовые фигуры, служившие символом вечной власти и государственности. Доживая свой век, они грозят — теперь уже вроде не Человеку, а просто прохожему.

Вот здесь, пожалуй, главное: кому грозят эти статуарные изображения на фронтонах? Я потому и обратился к изобразительному ряду, что он таит в себе ряд литературный. Здесь перед нами в камне то же, что не так давно было в слове.

Послевоенная литература отдалась, стала «вещью в себе» столь стремительно что даже те, кто активно работал и существовал в ней, ощутили ее завершенность буквально через несколько лет после начала оттепели. Однако если одни отвернулись от послевоенной литературы как от кошмарного сна (сразу: начиная со знаменитых новомирских статей В. Померанцева — 1953, № 12, и Ф. Абрамова — 1954, № 4), то другие еще до недавнего времени продолжали говорить о послевоенной литературе как о «большой литературе» (от А. Овчаренко до С. Петрова, от А. Метченко до Л. Ершова, от Вас. Новикова до П. Выходцева), а третьи говорят о ней примерно так же и сегодня¹. Между тем ни «на расстояньи», ни «лицом к лицу» эта литература осознана по сути, не была.

¹ «Плодотворное развитие художественного процесса... не могли прервать... ни постановления 1946—1948 годов, принятие которых сопровождалось публичным шельмованием крупных представителей художественной интеллигенции, ни бешеные атаки на «компаративизм» и «космополитизм», ни искусственное насаждение теории бесконфликтности, ни преследования сатиры, ни схоластические требования «баланса» в изображении положительных и отрицательных сторон бытия. Литература исполняла свой долг...» (И. Эвентов. — «Литературная газета», 1988, № 45).

Собственно, о послевоенной литературе нельзя говорить как о литературном процессе. Ее уникальная особенность — совершенное отсутствие реального движения и собственной критики как внутреннего саморегулятора.

Полемика здесь велась на таком только уровне: в какой мере в романе С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» присутствуют элементы некоторой сусальности, умиленности? Спор шел по кругу: в большей мере, в меньшей мере и, наконец, вовсе нет никаких таких элементов².

Впрочем, даже такие дискуссии скоро прекратились. В 1949 году грянула кампания борьбы с «критиками-космополитами», «антипатриотической критикой», которая, «холопствуя перед буржуазной культурой», «отравляла здоровую атмосферу советского искусства зловонием буржуазного ура-космополитизма, эстетства и барского снобизма» (из доклада А. Софронова на партийном собрании ССП — «Правда», 1949, 11 февраля). По существу, началось искоренение критики, переросшее в перманентный процесс. Лишившись возможности быть выразителем общественного самосознания, литература обязалась не замечать и этой потери, должна была лишиться осознания себя самой.

К этим тягостным страницам истории отечественной литературы и позже почти не обращались. Такое отношение к себе литература эта, конечно, заслужила. Но культура не терпит лагун, в ней их просто не бывает. И как бы ни стремились мы уйти от прошлого, ничто не отменит необходимости его историко-гуманитарного анализа. По сути, в послевоенной литературе раскрывается тот фундаментальный лексикон, который и противостоит «новому мышлению» (оно ведь и ново по отношению к нему) и который предстоит изжить всему обществу. Это его нужно «по капле выдавливать из себя». Он здесь вербализован.

На фоне возникающей сегодня реальной истории советской литературы послевоенный ее период, несомненно, важнейшее звено. Здесь — некий нервный центр истории, здесь происходит завершение целого этапа литературного развития, таятся «начала» и «концы». М. Чудакова («Новый мир», 1988, № 9) показала, как шел литературный процесс в 20—30-е годы. Это был именно процесс — сложная, мучительная, трагическая ломка общественного сознания, художественного мышления, внедрение социального заказа в тончайший механизм творчества на всех уровнях — от замысла до воплощения и влияния. Но верно и то, что, как пишет исследовательница, уже в 30-е годы «насильственно сузился спектр возможностей литературы и резко замедлилась литературная динамика». К концу 30-х годов процесс исчерпался, и уже сразу после войны (а отчасти и во время войны — тот литературный период еще ждет объективного исследования) литература вошла в зону остановленного времени. Первейшим признаком такой статичности можно считать совершенно изменившуюся природу творческого акта — социальный заказ больше не нужно было внедрять, все образцы уже были даны. В этом смысле формулировки известных постановлений по вопросам литературы и искусства и ждановских речей, да и всей последовавшей кампании в критике не несли фактически ничего нового — требования к литературе (а она к этому времени научилась в страшном горниле 30-х годов языку требований) остались прежними, система ориентиров просто была закреплена.

Жесткость же формулировок и оценок, относящихся прежде всего к Зощенко и Ахматовой, лишь подтверждает это: они были не только несправедливыми (что очевидно), но именно незаслуженными в том смысле, что к молчаливым в это время авторам претензии предъявлялись совершенно случайные. Конечно, сам выбор объектов шельмования был неслучайным. Но ведь, к примеру, все исследователи творчества Зощенко проводят решительную границу между его рассказами и фельетонами 20-х годов и тем, что было создано им в 30—40-е годы. Поменяв, как говорил он сам, «курс литературного корабля», Зощенко изменил отношение и к герою как предмету сатиры, а отсюда — трансформация языка, стиля, сюжетно-композиционной системы прозы. Это были глубинные сломы на уровне поэтики, в сфере художественного мышления. Качественно изменилась и сама сатира, где на первый план вышло прямое учительство.

² С такими «спорами» во множестве можно встретиться на страницах тогдашней периодики. Например, в одной из дискуссий на страницах «Нового мира» критика Д. Даниным поэмы Н. Грибачева «Колхоз «Большевик» объявлялась «ошибочной», а в связи с полемикой всдруг «Кавалера Золотой Звезды» в редакционной статье говорилось, что правильной следует признать оценку романа, данную И. Рябовым, «хорошо знающим современную колхозную деревню» (творчество С. Бабаевского он объявлял эталоном), а не Т. Мотылевой, «никогда не изучавшей колхозной жизни» («Новый мир», 1948, № 12, стр. 198).

Поэтому неожиданную (прежде всего для самого автора и вне всякого контекста) публикацию рассказа для детей нельзя понять иначе, чем провокацию и повод к травле, которая, конечно, не была самоцелью, но, в свою очередь, прологом к более значительной идеологической акции, цель которой — окончательное превращение социального заказа в надличный долг и приказ, о чем прямо было сказано в известном Ждановском докладе: «Вы поставлены на передовую линию фронта идеологии, у вас огромные задачи, имеющие международное значение, и это должно поднять чувство ответственности каждого подлинного советского литератора перед своим народом, государством, партией, сознание важности исполняемого долга».

Долг, а тем более приказ следует выполнять, внедрять его не нужно, и это обстоятельство здесь весьма существенно. Если социальный заказ должен был войти в акт творчества и такое «вхождение» требовало в внутренней переналадки, что и определило трагическую динамику творческого процесса в 20—30-е годы, то в послевоенной литературе весь «процесс» сводился лишь к чередованию идеологических кампаний, означающих не более чем смену тем (можно специальным исследованием показать, как формировалась и функционировала, скажем, тема борьбы с космополитизмом). Даже только что отошедшая война, страшная рана, продолжавшая кровоточить, сразу овнешнилась и превратилась в еще одну тему.

Процесс 20—30-х годов стал в послевоенной литературе результатом и исходом. Уже нечего было ломать — литература была повержена. Впервые импульсом к созданию произведения (об акте творчества здесь говорить, очевидно, не приходится) стала откровенная конъюнктурность (один из недавних примеров — история создания некоторых симоновских произведений по его воспоминаниям; если бы мы прикоснулись к архивам писателей тех лет, открылись бы истинные масштабы явления и драматизм ситуации). Переналадка механизма творчества с исследования действительности на ее апологетику была абсолютно губительной для всякого творчества. В самой основе послевоенной литературы исчезли стимулы к процессу, но чрезвычайно жесткими стали импульсы к единообразию и статике. Когда мысленно охватываешь послевоенную литературу, всегда видишь ее как некий массив произведений. Выйти за рамки тематики или предложенной шкалы оценок стало невозможным (пример второй редакции «Молодой гвардии» в этом смысле весьма красноречив: Фадеев сам создавал канон в 20-е годы, из которого ему же не было позволено выйти в 40-е; золотая клетка захлопнулась).

Да, в послевоенное десятилетие были опубликованы «Дом у дороги» А. Твардовского, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «За правое дело» В. Гроссмана, «Семья Иванова» («Возвращение») А. Платонова и некоторые другие достойные вещи. Но, оглядев «массив», нетрудно понять, что перед нами исключения (хотя роман В. Гроссмана в целом оставался в русле господствующей традиции «панорамного романа»), лишь подтверждающие правило.

Например, удостоенная Сталинской премии в 1947 году повесть В. Некрасова уже через год подверглась откровенной атаке именно за свою «окопность» (а всегда следует помнить, что в критике этих лет ничего случайного не было, здесь практически отсутствовали «частные» мнения). «На войне никогда ничего не делаешь, кроме того, что у тебя под самым носом творится» — это, разумеется, никак не укладывалось в русло требуемого, и уже в 1948 году на страницах «Нового мира» (№ 3) Б. Соловьев заявил о недостатке идейности в таком принципе отбора материала, позиция же Б. Брайниной, положительно оценившей повесть, в цитирувавшейся выше новомосковской редакционной статье «За большевистскую партийность литературной критики» (№ 12) была названа «объективистской». Но лучшим доказательством того, что повесть В. Некрасова совершенно выпадала из послевоенной литературы, является сам характер тогдашних книг о войне и то, что именно В. Некрасов стал знаменем для писателей, определивших на рубеже 60-х годов новую волну военной прозы. В 1989 году один из них, В. Быков, скажет: «Виктор Некрасов увидел на войне интеллигента и в отличие от расхожего в нашей литературе взгляда на него как на хлюпика... утвердил его правоту и его значение как носителя духовных ценностей... Наверное, это было непросто: в стране, где уничтожено крестьянство, по давлена инициатива рабочих масс, интеллигенция оказалась единственно возможным фактором духовного прогресса... Конечно, во многом В. Некрасов опередил свое время и, как нередко случается... в итоге за это сурово поплатился» («Литературная газета», 1989, № 3).

Роман же В. Гроссмана был встречен в штыки сразу: достаточно вспомнить разгромные статьи в двух центральных партийных изданиях — М. Бубеннова в «Правде» (13 февраля 1953 года) и статью А. Лекторского в журнале «Коммунист» (1953, № 3) с характерным названием «Роман, искажающий образы советских людей». Что касается рассказа А. Платонова, то ведь после печально знаменитой статьи В. Ермилова «Клеветнический рассказ А. Платонова» («Литературная газета», 1947, 4 января) его публикация в этот период была фактически дезавуирована и не могла расцениваться иначе как «грубая политическая ошибка» редакции «Нового мира». Вспомним и о судьбе стихотворения М. Исаковского «Враги сожгли родную хату».

В целом же послевоенная литература не знает неких взлетов, не знает она и падений, и если, скажем, повести В. Пановой «психологичнее» производственного романа, то здесь следует видеть лишь оттенок в спектре возможного для данной системы, допустимого уровня психологизма. Это ощущение единого однообразного потока будет сопровождать всякого, кто решит окунуться в послевоенную литературу. Подозреваю, что критический метод говорить о литературе обоими писательских имен окончательно укрепился именно в это время. Нужно заметить, что речь идет о «массиве» очень внушительном — это тысячи произведений абсолютно всех жанров и видов, включая романы в стихах. И хотя большинство их неизвестно сколько-нибудь широкому кругу сегодняшних читателей, эта «неизвестная литература» живет в нашем подсознании, определяет набор принципов, которыми подчас так трудно поступиться, порождая и возрождая мифотворческое мышление. В этом широком плане «фундаментальный лексикон» был дитячьем эпохи, когда «арифметический гуманизм» («лес рубят — щепки летят») стал до осязаемости наглядным, застывшим после кровавой «динамики» конца 30-х годов, когда окончательно выкристаллизовалась та общественная модель, в которой личность — мера и масштаб «социальной архитектуры» (О. Манделштам) — уже не стоила ничего. Мы имеем дело с новой семантикой глубинного общекультурного сдвига, захватившего практически все сферы общественного сознания, изменившего мировосприятие, умственный склад людей эпохи. Напомню, что в знаменитом сталинском тосте на приеме в Кремле в честь участников Парада Победы всего в нескольких предложениях человек трижды назван винтиком («Правда», 1945, 27 июня). Художник выразил то же лаконичнее, чем вождь, в чеканном афоризме: «Личность является функцией эпохи» (А. Н. Толстой)³. В центр окончательно выдвигается героический персонаж, то есть человек, полностью находящийся себя в существующем миропорядке, в системе уже готовых ценностей⁴.

Плацдарм самосознания был, таким образом, сужен до пяточка. Пятачок же этот был неуютным, как выстуженная квартира с казенной мебелью. Отсюда — стремление очеловечить его, озарить, наполнить светом, радостью, бодростью, оптимизмом. Эта установка укрепилась в самих названиях: «Свет над землей», «Свет над полями», «Свет над Липском», «Солнце Алтая», «Земля в цвету», «Счастье» (П. Павленко), «Счастье» (К. Баялинова), «Голубые огни», «Голубые поля», «Молодость с нами», «Песнь над водами», «Вершины жизни», «Счастливы день», «Крылатые люди», «Будущее начинается», «Звезда счастья», «Наша молодость», «Восход», «Молодость», «Всегда вперед», «Звезды не меркнут», «Дорога к счастью», «Заря», «Заре навстречу», «На утренней заре», «Московские зори», «Солнце, которое не заходит», «Счастливым путем»... Как можно больше весеннего чувства, широты, простора! «Над страной весенний ветер веет». Узок пяточок, но — «широка страна моя родная»; человек — функция, но — «с каждым днем все радостнее жить»... Вот они — «Весенние ветры», «Весенняя пора», «Ручьи весенние», «Весна в «Победе», «Весны гонцы», «Весна», «Весна на Одере», «Большой разлив», «Дали лазурные», «Какой простор», «Ветер века», «Ветер с моря», «Ветер с юга»; где ветры, весна, там и дорога — «Дорога на простор», «Дорога вглубь», «Дорога на Океан», «Дороги, которые мы выбираем», «Дороги». Пространства задают и оптику — «Большая дорога», «Большая судьба», «Большая родня», «Большая семья», «Большое искусство». «Большой день»... Даже человек, не бравший в руки ни одной из названных книг, должен ощутить соответствующий настрой.

Дело, впрочем, не в названиях, а в самой фабуле. «Счастье» было эфемерным,

³ «Русские писатели о литературном труде». В четырех томах. Л. 1956, т. 4, стр. 495.

⁴ См.: В. И. Тютя. Художественность литературного произведения. Красноярск. 1987, стр. 99—112.

все зависело от взгляда. Для П. Павленко послевоенный Крым — «прелесть изобилия». Нельзя, конечно, поверить, что П. Павленко, будучи с 1945 по 1951 год секретарем крымской писательской организации, не видел или не знал реальности. Видел и знал, а потому ложь здесь сознательная.

Говоря о бесконфликтности послевоенной литературы, нужно принимать во внимание весь идеологический фон и контекст этого явления. В цитированном уже ждановском докладе долг советского писателя был сформулирован совершенно четко: «...отбирать лучшие чувства и качества советского человека», «раскрывать перед ним завтрашний его день». Ясно поставленная задача начала «проворачиваться» в критике: в конце 40-х годов прошла «дискуссия» о соотношении реализма и романтизма в советской литературе. Тогда-то и была окончательно скорректирована мысль Чернышевского о том, что прекрасное есть жизнь: по ермиловской формуле, прекрасное — это наша жизнь. Можно проследить все этапы зарождения знаменитой формулы.

Так, выступая в дискуссии на страницах «Октября» (1947, № 8), О. Грудцова доказывала, что мирная действительность не дает материала художнику для того, чтобы развернуть характер своего героя в борьбе, в преодолении трудностей. В рецензии на кинофильм «Сельский врач» Н. Вирта с пафосом утверждал: советская жизнь «не позволяет конфликту между остатками капитализма в сознании людей и между сознанием коммунистическим перерасти в сложную, длительную драматическую коллизию» (к чему подобные заявления привели в драматургии, понял даже тогдашний официоз, заговоривший о ее «отставании»). Наконец, сам В. Ермилов в статье «Поэзия нашей действительности», посвященной роману «Далеко от Москвы», уже определенно утверждал слияние прекрасного и реального в нашей жизни

Впрочем, все это — производные от понимания человека как функции. Обезличивание личности, овнешнение героя, примат внеположного героя мира были порождены искаженным, социоцентрическим взглядом на место человека в обществе и истории. Определение же литературного героя как «положительного» или «отрицательного» и стало той крайней стадией его овнешнения, на которой выход к началу личностному, а не ролевому просто невозможен. В свою очередь, герой как функция некоего надличного процесса, человек, обретший себя в «ячейке» существующего миропорядка, на работе, на производстве, определил собой производственный роман — один из главных, принципиальных жанров в системе послевоенной прозы.

«Труд» А. Авдеенко, «Новый профиль» А. Бека, «Путь открыт» Ю. Лаптева, «Широкое течение» А. Андреева, «К вершинам» А. Рычагова, «Решающие годы» С. Болдырева, «Стахановцы» П. Шебунина...

Кого здесь только нет: рыболовы («Плавающая станица» В. Закруткина) и металлурги («Сталь и шлак» В. Попова, «Первое дерзание» В. Очеретина), мелиораторы («Живая вода» А. Кожевникова), горновые («Горячий час» О. Зив) и строители домен («Высота» Е. Воробьева). А дальше уж и не нужно говорить, о ком это, — «Шахтеры» В. Игишева, «Металлисты» А. Былинова, «Матросы» А. Первенцева, «Водители» А. Рыбакова, «Конструкторы» Н. Павлова, «Инженеры» М. Слонимского, «Студенты» Ю. Трифонова, «Колхозники» И. Котенко, тут и «Хлеборобы», и «Комбайнеры», и «Сыны завода», и «Товарищ агроном», и «Секретарь партбюро», и «Секретарь обкома», и «Младший советник юстиции», и просто «Высокая должность»!

Нельзя сказать, что романы эти совершенно одинаковы. Они, конечно, очень разные романы — не по уровню (по уровню они все близки) и не по концепции личности (она везде одна — это концепция безличности), но по обороту фабулы: меняется фон, несколько смещается общий план — тут семья занимает больше места, там меньше, тут проблема отцов и детей поставлена так, там иначе, тут «интимная линия» такая, там она видоизменилась и т. д. Для демонстрации беру наугад «Конструкторов» Н. Павлова.

По «законам жанра» в центре — производственная линия, в данном случае разработка котла новой конструкции. Проблема: инженер Шабалов колеблется — перейти в институт в Ленинграде и там разработать свой проект или остаться на заводе и заниматься проектом здесь. В институте, конечно, условия для работы лучше, но заводской коллектив здоровее — здесь прекрасные люди, простые рабочие, и потому завод покидать тяжело. Дальше идет инструментовка, друзья со своими со-

ветами (настоящие друзья советуют, конечно, остаться на заводе); подключается тема отцов и детей (отец и сын Горины соревнуются в учебе) и, наконец, интимная линия: жена Шабалова вдруг понимает, что, оставив работу, она отстает от жизни, вдобавок на двадцать третьем году супружеской жизни она вдруг увидела, что муж, увлеченный любимым делом, почти не уделяет внимания дому. Идет серия упреков-диалогов, после чего муж одумался, укрепил семейное согласие и остался на заводе. По ходу романа появляются другие герой-функции — энтузиаст-конструктор Гладких, Гаркуша, исчезающие по мере выполнения своих сюжетных обязанностей.

Такой вот роман Мере не хуже и не лучше прочих. К тому же это относительно легкое чтение — здесь нет неимоверного количества терминов и описаний производственных процессов, как в других романах этого типа.

Все здесь знаменательно: непрописанные фоновые персонажи, совершенная немотивированность поведения центральных героев, говорящая о том, что и они, в общем, производны от системы, в которой функционируют (завод, цех, институт, полевой стан, ферма...).

Это подчинение внутреннему функциональному особенно зримо в поэзии тех лет, где подобные произведения идут буквально косяком, — «колхозные поэмы» (В. Замятина, например) или «производственные поэмы». Характерна в этом смысле поэма М. Луконина «Рабочий день», в которой изображается один день на Сталинградском тракторном заводе: рифмуется, оказывается, даже сам производственный процесс (глава «Трактор сходит с конвейера»). Точно так же зарифмовать можно и профессионально-ролевой ряд, как, скажем, в цикле стихотворений С. Смирнова «В нашем районе», где перед нами пройдут «поэтические образы героев» — лесовод, садовница («хозяйственная женщина»), муж и жена трактористы и даже... энтомолог!

В середине 50-х годов появилось сразу несколько «романов в стихах» (В. Саянова, Е. Долматовского, И. Авраменко), и если бы читатель хотя бы прикоснулся к ним, то был бы поражен вот этим совершенным слиянием человека с его определением, «пределом», с ролевой функцией. Из «романа в стихах» И. Авраменко «Дом на Мойке»: «И взлетал, и падал я... Но в славном коллективе свой опыт неразменный обрел — и тверже становился и строптивей. И если отставал порою завод, сбивался в темпах с курса боевого, — мучительно искал я в сердце слово, способное и жечь и звать вперед».

Все это — наш фундаментальный лексикон. Мы никогда не найдем здесь хотя бы одного не маркированного, не меченого человека: он колхозник, инженер, конструктор, пионер, октябренок, на худой конец — спортсмен (и то лишь для того, чтобы быть готовым «к труду и обороне»). Существо о-пределенное, в принципе вписанное в заверченный миропорядок.

Исходя из этого образа мышления, Ф. Панферов был абсолютно последовательным, когда в 1958 году писал в «Октябре» (№ 11): «У нас есть такие ретивые критики, которые частенько высмеивают у писателей картины, в которых двое влюбленных «сходятся под луной» и в конце концов обязательно заговаривают о делах завода или фабрики. Да. Обязательно. Иного и быть не может, ибо для советского человека труд, трудовые процессы, социалистические производственные отношения стали основой основ жизни и деятельности».

Хочет оно того или нет, искусство должно отвечать на вечный вопрос. Л. Толстой сформулировал его так: «Телеграфы, чтобы передавать что?.. Книги, газеты, чтобы распространять сведения о чем? Железные дороги, чтобы ездить кому и куда?.. Больницы, врачи, аптеки для того, чтобы продолжать жизнь, а продолжать жизнь зачем?» На эти вечные вопросы искусство отвечает всегда. Отвечает по-разному, с разной степенью глубины, но никогда прежде в искусстве не делалось попыток аннулировать эти вопросы столь откровенно. Ибо ответить, что в мире есть телеграфисты, железнодорожники и пассажиры, писатели и газетчики, врачи и аптекари и все они тождественны своей функции, — значит, по сути, снять вопрос.

Вот сцена из романа Е. Катерли «Дальняя дорога»: Тоня, героиня романа, бежит, напевая песенку которую только что передавали по радио; в песенке Девушка звала милого Сережу погулять, а тот отвечал очень сознательными словами:

Он говорил: прости, родная,
Теперь горячая пора,
Вудем после урожая
Целоваться до утра.

Это стало штампом в «колхозных» романах, поэмах, пьесах того времени: все сколько-нибудь человеческое откладывается на потом, а сейчас — «прости, родная»: «горячая пора» («Горячая пора», «Горячий час», «Горячее время», «Горячая земля» — все названия тех лет) В горячее время нужно снимать перенапряжение, усталость, и потому, как заявит Арк. Эльяшевич, «нам нужна праздничная литература!» («Звезда», 1954, № 10, стр. 184). Перед нами замкнутая, строго иерархическая система, на одном полюсе которой «высокая литература» с ее героиней, а на другом — «легкая», комедийная, вполне опереточная по строю и сюжету (на манер «Кубанских казаков»). На обоих полюсах — праздник, счастье, счастливый финал, хотя главным был «высокий» — функционально-производственный полюс.

А критика совершенно серьезно писала о том, что «в романе идет речь о техническом прогрессе в сельском хозяйстве, о новой технике, вошедшей в деревенский обиход. Писатель рассказывает о трудностях в деле освоения этой техники. Он заостряет проблему овладения электромотором...» (таким образом высказывался И. Рябов о романе С. Бабаевского «Свет над землей»). Или: «...широко разработана художественными средствами народнохозяйственная проблема выдающегося значения», а именно — «борьба за создание и внедрение новой передовой техники угледобычи» (так В. Кожевников писал о романе А. Волошина «Земля Кузнецкая» — «Правда», 25 августа 1951 года) Воистину «довлеет днєви злѡба его».

«Бесконфликтность» появляется неизменно там, где человек вытеснен за пределы художественного исследования. Даже А. Корнейчук, говоря на Втором Всесоюзном съезде писателей о пьесах вроде «Огненной реки» В. Кожевникова, состоящей из бесконечных пререканий героев насчет методов плавки чугуна, или вроде «Съновой Москвы» Н. Рожкова, где в центре — дискуссия о тонкостях кузнечного дела, вынужден был признать, что подобные пьесы «становились справочниками по тем или иным отраслям сельского хозяйства и промышленности, но никак не взволнованным рассказом о человеческих судьбах»⁵.

Я сказал «даже Корнейчук» потому, что именно он создал классический образец пьесы, основанной на «конфликте хорошего с лучшим». В его «Калиновой роще» так именно и происходит: между председателем Романюком, который ругает за «средний уровень», и передовыми колхозниками назревает коллизия, поскольку те не хотят довольствоваться только «хорошим». Перефразируя булгаковского профессора Преображенского, можно сказать: «Не угодно ли — конфликт!»

Что сказать о насквозь фальшивой военной прозе, населенной солдатами с горящими глазами, политруками, говорящими правильные речи⁶, когда даже в связи с произведениями В. Пановой и Г. Николаевой, которые обычно выделяют из общего потока как отличающиеся более высоким уровнем правды, всерьез говорить о реализме не приходится. В знаменитой «Жатве» Г. Николаевой за немыслимо короткий срок отстающий колхоз превращается в передовой. И если в начале романа Василию Бортникову стоит огромных усилий заставить колхозников выйти на работу, то в конце романа он запрещает им работать во время обеденного перерыва. А в повести В. Пановой «Ясный берег» главным событием, взбудоражившим весь район, стала... незаконная продажа племенной телки белорусскому колхозу.

Все относительно, и поэтому психологизм «Спутников» и «Кружилихи» В. Пановой возвышает эти вещи над производственными романами. Однако и здесь вместо постижения внутреннего мира персонажа методически совершается авторский суд над ним. Впрочем, от автора мало что и зависит: шкала ценностей ему задана наперед. Такой психологизм позволяет лишь с большей «убедительностью» вознести или низвергнуть героя, допустим, не просто назвать мерзавцем, но как бы подвести читателя к подобной оценке. Этот психологизм «Разгрома» был блестяще усвоен В. Пановой.

Вот перед нами герой «Спутников» холеный себялюбец Супругов — человек чужой в санитарном поезде. Для косвенной (в измерениях психологизма послевоенной прозы) характеристики этого героя достаточно одной сцены: когда во время обеда врывается взволнованная медсестра и сообщает, что у тяжело раненной жен-

⁵ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года». Стенографический отчет. М. 1956, стр. 186.

⁶ Недавнее напоминание — рецензия Г. Медведицкого на неожиданно переизданный роман Ф. Панферова «Борьба за мир» (М. «Правда», 1988) в журнале «Знамя» (1990, № 2). (Прим. ред.)

щины начались преждевременные роды, он не спеша задает ей вопросы, прожевывая свинину, смазанную горчицей. Не только сестра Смирнова, но и читатель с отвращением должен смотреть на эту вилку с куском мяса, «которую благоговейно-неподвижно, торчком, держал перед собой Супругов», и у читателя должно появиться желание «вышибить у него тарелку из-под носа...».

Важно понять, что дело тут вовсе не в «мастерстве лепки характеров», в его отсутствии или наличии, а в самом типе оценки героя — оценки непрременной и открытой. Хотя и система предписанных установок не всегда могла обеспечить автору точность читательского понимания. Скажем, в «Кружилихе» появляется директор завода генерал Листопад, и оценка этого героя как будто однозначна: властолюбив, оскорбляет подчиненных, падок на лесть...— фигура явно несимпатичная. Но о листопадовщине как отрицательном явлении станут говорить позже, автор же откровенно... любит своим героем. Стержень самостоятельного мышления был выбит, систему оценок зашкалило; черное и белое смешалось...

Начало 50-х годов ознаменовалось появлением большого числа романов с молодым героем в центре. Блистательный путь, который он проходил, лишь на первый взгляд может показаться безобидной выдумкой.

Вот паренек Антон Карнилин — неопытный подсобный рабочий-подавальщик из романа А. Андреева «Широкое течение» — за короткое время становится не просто передовым кузнецом, но — лауреатом Сталинской премии.

С другим героем (роман Е. Пермяка «Драгоценное наследство») происходят еще более удивительные вещи: на втором году обучения в ремесленном училище он придумывает... новый тип домны и обретает всесоюзную славу, а в конце романа он (мальчишка-ремесленник!) садится писать мемуары.

Где живут эти люди, так бодро шагающие «с песней по жизни»? Например, ремесленное училище, в котором обитают герои Е. Пермяка, — какой-то роскошный дворец с необъятными двусветными залами, где по праздникам собирается настолько изысканное, блистательное и великодушное общество (простые советские люди, разумеется), что на память приходит салон Анны Павловны Шерер. Деревня, откуда родом герой, — некий агрогород, буквально утонувший в земных благах (совершенно как у С. Бабаевского или в «Кубанских казаках»), где есть все, даже... огромное искусственное водохранилище, на лазурной глади которого покачивается белоснежная яхта. Старший брат одного из ремесленников содержит для него специальный парусный корабль под названием «Милый брат», будучи в глазах остальных жителей деревни совершенно заурядной (в смысле достатка) фигурой.

Пустое, однако, дело побывать послевоенную литературу той правдой, какую принесла военная и деревенская проза в 60 — 70-е годы. Важно понять другое: послевоенная литература в принципе несоотносима с правдой уже потому, что ее функции состояли в ином: долгом ее было доводить до сознания то, что на языке постановлений доводилось до сведения. Больше того, она должна была оформлять и приводить в некую систему разрозненные идеологические акции, переводить на язык ситуаций, диалогов, речей. Время художников прошло: литература стала тем, чем и должна была стать в системе тоталитарного государства, — «колесиком» и «винтиком», мощным инструментом «промыывания мозгов». Писатель и функционер слились в акте «социалистического созидания».

Отправной точкой стал конфронтационный идеологический режим внутри и вовне. Появилась новая семантика. Вот характерный диалог братьев Басаргиных из повести К. Симонова «Дым отечества»: «Когда я читаю газеты, особенно последнее время, у меня все время ощущение, как будто мы и сейчас восстанавливаем под огнем, даже учимся под огнем», «Многим из нас казалось, особенно к концу войны, что вот прогремит последний выстрел и сразу все переменится. Конечно, с одной стороны, люди правы: все переменялось, мир, пушки молчат... Но они думали, что кругом приятели на всю жизнь. А кругом — враги» Вариации на тему «кругом — враги», сложившуюся еще в 20-е (в знаменитом стихотворении Э. Багрицкого «ТВС»: «Оглянешься — а вокруг враги; руки протянешь — и нет друзей»), содержатся и в симоновской лирике. В цикле «Друзья и враги» есть стихотворение «Красное и белое», а в нем известное:

Мир неделим на черных, смуглых, желтых,
А лишь на красных — нас.
и белых — их.

Друзья и враги, они и мы, красное и белое, положительные и отрицательные герои — основа фундаментального лексикона, атрибуты ролевого, конфронтационного мифологизированного сознания. Во внутриполитическом вещании тема эта приобрела поистине фантастические размеры — литература буквально кишела диверсантами и шпионами (не знаменательно ли, кстати, что в начале 80-х годов высшей государственной премии был удостоен роман И. Стаднюка «Война», полностью построенный по послевоенным рецептам: от мудрого вождя до диверсантов, которые оказываются в центре сюжета). Враги изнутри и враги извне внедряются, вербуются, забрасываются (эти тени не исчезли в 70-е, судя по романам Анатолия Иванова). Враг стал частью общего этикета. Причем существовала специфическая поэтика его изображения. Он уже давно не рисовался плакатно (как Тит Бородин в «Поднятой целине»), а должен был предстать перед читателем коварным, непременно замаскированным, скрытым (как Яков Лукич Островнов).

«Ищут классового врага вне колхозов, ищут его в виде людей с зверской физиономией, с громадными зубами, с толстой шеей, с обрезом в руках... Но таких кулаков давно уже нет на поверхности. Нынешние кулаки и подкулачники, нынешние антисоветские элементы в деревне — это большей частью люди «тихие», «сладенькие», почти «святые»... Чтобы разглядеть такого ловкого врага и не поддаться демагогии, нужно обладать революционной бдительностью, нужно обладать способностью сорвать маску с врага и показать колхозникам его действительное, контрреволюционное лицо» (Сталин). История как бы прекратила свое течение: установок двадцатилетней давности продолжали служить руководством к действию. Все та же тема «кругом — враги» в антикосмополитском исполнении буквально заполонила литературу рубежа 50-х годов. Если подряд прочесть пьесы «Великая сила» Б. Ромашова, «Закон чести» А. Штейна, «Зеленая улица» А. Сурова, «Чужая тень» К. Симонова, нетрудно убедиться, что психоз борьбы с буржуазной «лженаукой» достиг тогда апогея: тут и шпионаж, и выкрадывание «оборонных» секретов, и козни иностранной агентуры.

Но истинной вершиной в пирамиде утверждаемых ценностей была, конечно, обожествленная, исключительная личность. И здесь снова придется вспомнить обаятельных ребят из романов Е. Пермяка и А. Андреева, шагающих «с песней по жизни» к своему апофеозу. Наивно было бы полагать, что культовое сознание связано лишь с образом Сталина. Конечно, был целый ритуал «явления вождя народу», допускавший разные варианты. Он, вождь, мог проходить через весь роман (как в «Матросах» А. Первенцева, например), мог появиться в финале как некое воплощение идеала, разрешение всех конфликтов, благословение (скажем, в «Счастье» П. Павленко), мог просто подразумеваться в качестве демиурга, творца той небесной реальности, в которой жили литературные герои.

Есть примеры совсем уж одиозные, как киносценарии П. Павленко «Клятва» и «Падение Берлина», как «Великие дни» Н. Вирты, фильмы М. Чиаурели и сотни книг стихов о вожде, как знаменитая пьеса Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й», где Ленин то и дело просит советов у Сталина и чуть ли не спичку подносит, чтобы услужливо помочь ему раскурить трубку⁷. Но черты исключительности начали определять и облик простых смертных. Исключительная личность стала ответом на вопрос человека, «думающего, делать бы жизнь с кого». Литература отвечала: с героев Е. Пермяка и А. Андреева. В этом была не просто ложь, но высшая степень безответственности литературы перед жизнью.

Перед мной роман С. Болдырева «Решающие годы». Молодой герой Григорьев приезжает работать в Донбасс. С самого начала это некий Монте-Кристо; его облик, мысли, поведение — все окружено какой-то таинственностью, полно значительности, даже мощи. Герой красив, благороден, великий энтузиаст в работе и борец за прогрессивную технологию. Инженер Середин, которого Григорьев поставил четвертым горновым, невзирая на его диплом, так восхищен размахом и принципами своего руководителя, так «обаян» им, что на совет помочь Григорьеву «он рассмеялся: „Чего же ему помогать? Это же Григорьев. Он все знает. Попробуй-ка ему помощи: глыбина!“»

⁷ Литература, «художественно» фальсифицируя историю, продолжала дело 30-х годов. Лишь один пример: в № 1 журнала «Пропаганда и агитация» за 1938 год в статье М. Карчевской, посвященной В. И. Ленину в дни Октября, рассказывается, как Ленин вечером 24 октября прибыл в Смольный: «После короткой деловой информации товарища Сталина о положении дел В. И. Ленин утвердил все распоряжения И. В. Сталина и вместе с товарищем Сталиным возглавил восстание». Таков довоенный фон ситуации.

Не мною замечено, что все в послевоенной литературе читается сегодня наоборот: то, что шельмовалось, достойно уважения, и наоборот, то, что всерьез утверждалось, вызывает только смех. Послевоенная литература отражала уже отраженный свет — не жизнь, а постановления о ней, доводя процесс искажения реальности до абсурда, когда действительность стало невозможно соотносить с литературой; литературу можно было сопоставить только с должным (соответствует установкам — не соответствует), установки впервые вошли в искусство как сама жизнь.

А. Синявский в своем известном трактате о соцреализме призывал это искусство отбросить реалистические потуги как предрассудок и откровенно стать чем-то вроде фараоновых пирамид — массивным и надличным. «Наша беда, — иронически замечал он, — в том, что мы недостаточно убежденные соц. реалисты и, подчинившись его жестокому закону, боимся идти до конца по проложенному нами самими пути. Вероятно, будь мы менее образованными людьми, нам бы легче удалось достичь необходимой для художника цельности»⁸. Ему же принадлежит и совершенно точное определение того искусства, о котором идет здесь речь. По словам А. Синявского, перед нами «не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полуйскусство не слишком социалистического совсем не реализма»⁹.

Позволю себе отступление в настоящее: эту сплошную недостаточность, столь верно отмеченную А. Синявским («полу», «полу», «не слишком», «совсем не»), и использует современный соцарт, доводя недостаточность до логического конца, дописывая недописанное, досказывая недосказанное, вербализуя ментальность эпохи в завершеном «фундаментальном лексиконе». Соцарт вводит нас в мир разных языков разных эпох, иронически переворачивает их системы, приучая нас быть над ними и так освобождая от рабской зависимости перед какой-либо одной-единственной системой мышления. Имеющий глаза да увидит: мы становимся уже не объектами воздействия, но субъектами его. Появляется тот избыток видения, который (через смех, иронию, сарказм) делает человека свободным перед «лексической системой», стремящейся всякий раз затвердеть в качестве некоего фундамента, подчинив себе человека и его сознание.

В послевоенной литературе произошли сдвиги настолько глубинные, что необратимо деформировалась сама «кристаллическая решетка» понятий «литература», «акт творческий», «герой», «конфликт», «стиль» и т. д. Подходить к этой литературе с традиционными мерками — все равно что сравнивать мир послевоенных романов с миром хоть сколько-нибудь реальным: эти миры и не должны пересекаться. Вот почему лучше всего такое «искусство» описывает современный соцарт.

Часто можно услышать, что все это классицизм, этакий «ампир во время чумы». Действительно, на первый взгляд так и есть: жесткая нормативность, идея государственности, примат общего над индивидуальным и личным, нерушимая система оценок и этических императивов, ролевой набор персонажей... Вывод вроде бы верен. В сущности же — глубоко ошибочен, ибо мы опять хотим вписать эту литературу в известную нам систему измерений классической эстетики, забывая, что перед нами — оборотень. Классицизм — это Корнель, Расин, Мольер; классицизм — это искусство, этап его развития, художественная система. В послевоенной же литературе нарушен сам генетический код, и потому перед нами феномен иной природы, некий идеологический суррогат.

Отсюда не следует, что остановилась творческая мысль. Но ведь один из примеров — роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», который писался именно в это время, имеет куда большее отношение к творчеству Курчатова или Королева, работавших тогда же, чем к послевоенной литературе, ибо это творческий акт, и он внеположен тому роду деятельности, каким тогда занимались писатели.

Не только традиционные термины здесь не годятся, но и термины, так сказать, возвращенные на общей с послевоенной литературой почве. Самый распространенный из них — л а к и р о в к а. Слово это совсем не случайно замелькало именно в послевоенное десятилетие — оно прекрасно отводило от главного и тем было удобно. Получалось, что вроде бы искусство нечто приукрашивало, приподнимало, то есть действительность не искажалась, а только покрывалась лаком (что, конечно,

⁸ Абрам Терц (А. Синявский), «Что такое социалистический реализм» («Литературное обозрение», 1989, № 8, стр. 100).

⁹ Там же.

нехорошо); следовательно, тут не ложь вовсе, а... правда, но преподнесенная в излишне красивой упаковке. Между тем очевидно, что все обстояло как раз наоборот, и в этом смысле весьма показательна история двух редакций «Молодой гвардии».

Дело даже не в том, что А. Фадеев вынужден был перерабатывать свой роман, вгоняя его в рамки должного. Дело в другом — в заявке на документальность. Между тем документальность «Молодой гвардии» настолько относительна, что возникает вопрос о принципиальной невозможности документализма в послевоенной литературе. Выйти к документу — значило выйти к реальной, не пересозданной установками жизни. На примере фадеевского романа отчетливо видно, как документальная, реально бывшая жизнь отторгается, вступает в противоречие с некоей преднадумимой схемой. Как бы добросовестно ни относился писатель к фактам, исход был предрешен, ибо еще глубже фактической — в генетической основе замысла лежал иной, внетворческий импульс (вся история фадеевской «Черной металлургии» — живое тому доказательство).

Нам предстоит осознать степень того облучения, которой подверглось в послевоенной литературе слово.

В 20-е годы шло наряду с известной демократизацией стиля обретение авторитетного слова¹⁰, еще живого и динамичного. Усиливающееся давление на сам акт творчества привело в 30-е годы к радикальному сдвигу, когда слово лишилось личного наполнения и, как следствие, духовной самостоятельности. Такое слово только и могло обслуживать аутическое (мифотворческое) мышление.

Началась консервация авторитетного слова, оно все больше стало отрываться от личных источников, его порождавших. Соответственно, разрушалась грань, за которой живое слово превращается из слова художественного в слово риторическое, из авторитетного — в авторитарное, окостенелое.

На уровне стиля начался процесс нейтрализации слова. Личностный авторитет авторского слова в прозе стал противоречить авторитарному стилю надличного утверждения, то есть такого утверждения, которое не зависело даже от автора, но лишь проводилось им, — и тут наступало разрушение самого субъекта творчества. Возник феномен до-образного, домысленного — готового слова, заранее освященного и не предполагавшего (по самой своей природе) какой-либо диалогичности, со-творчества.

Внешнилась, формализовалась и изобразительная стихия прозы; образ стал механически сопровождать слово автора о мире — авторитарному слову не нужен образ: оно само себе довлеет, образ же, ничего не вносящий, стал пустым, стал фразой.

Можно ли в этой связи говорить о публицистичности послевоенной литературы? Известно, что для публицистики также характерно открытое авторское слово, поскольку публицистика вызывает к напряженному раздумью, она сильна связью открытого авторского слова с жизнью. В послевоенной литературе эта связь попросту не предполагалась. И потому совсем не случайно литературная инерция 40-х — начала 50-х годов была нарушена именно очерковой публицистикой и затем исповедальной молодой прозой, с которой генетически связана лирическая проза 60—70-х годов. Почему именно эти явления изнутри (именно изнутри, поскольку «Районные будни» В. Овечкина, «Записки агронома» Г. Троепольского, «Очерки из жизни одного отстающего колхоза» М. Жестева, «Весной нынешнего года» и «Красный клевер» С. Залыгина, «На среднем уровне» и «Лунные ночи» А. Калинина, начало «Деревенского дневника» Е. Дороша — это все еще послевоенное десятилетие, 1952—1955 годы) взорвали плавное течение послевоенной литературы? Для того были, разумеется, социально-исторические причины. Но в литературе вызревали и свои предпосылки, благодаря которым она смогла быстро откликнуться на общественные перемены: именно формы открытой авторской позиции, мумифицированные в послевоенной литературе, зажили новой жизнью на рубеже 60-х годов — и в прозе и в публицистической поэзии.

¹⁰ См.: Г. А. Белая, *Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов*. М. 1977.

Следует сказать о господстве в послевоенной словесности «нейтрального» (Г. Белая) стиля — олитературенного, выпрєнного, оторванного от жизни и от живого языка. Риторическая фраза и языковой штамп отражали процесс обособления слова — от действительности, от исторически конкретного момента, от индивидуальной, социальной, национальной характеристики его создателя (автора), его носителя (героя), его адресата (читателя). Это осреднение стиля, эта безотносительность, ничейность слова чем дальше, тем больше становились признаком его безответственности.

Говорение штампами — одна из отличительных черт послевоенной литературы. Никогда еще официальная культура с такой очевидностью не вытесняла культуру народную, демократическую и народный язык; фальсификации подвергся (процесс начался еще в 30-е годы с частушек и припевок о радостной колхозной жизни и песен о «Сталине-соколе») даже фольклор. Когда шахтер в романе Б. Горбатова «Донбасс» (еще одна ячейка фундаментального лексикона — «угольное племя») говорит своей подруге: «Шахтер, может, для людей поважнее летчика будет!.. Шахтер подземное солнце на-гора достает. Если хочешь знать, так уголь — это, брат, человеческое солнце: и светит, и греет, и энергию дает...» — это воспринимается одновременно и как набор языковых штампов, и как сцена психологически лживая. Вообще из «интимных сцен» послевоенной литературы можно составить антологию фальши, и явление, получившее в 70-е годы название «оживляж» — этакая смесь ханжества и натурализма, — рождено, думается, именно в эти годы. Я беру примеры буквально наудачу, это совсем не сложно: достаточно открыть любую книгу этих лет на любую странице — живое слово ушло как будто в песок, на поверхность вышла речь странная, искусственная. Вот сцена из популярного в те годы романа «Далеко от Москвы». Разговаривают два центральных персонажа. Ночью Батманов рассказывает о смерти сына и сложных отношениях с женой парторгу завода Залкинду. Что отвечает парторг и друг? «Очень хорошо, что ты сильнее почувствовал великую ценность семьи. Я верю, что ты еще сложишь свою песню, мой дорогой товарищ...»

Русский язык стал настолько усредненным, что практически уже не отличался от языка переводных (с других языков народов СССР) произведений прозы и поэзии. Именно таким образом претворялась в жизнь формула о советской многонациональной литературе, социалистической по содержанию и национальной по форме. Сегодня еще порой повторяют эту «формулу братства», забывая, надо полагать, ее родословную. Напомню поэтому. В речи на собрании студентов Университета народов Востока 18 мая 1925 года Сталин говорил: «Мы строим пролетарскую культуру. Это совершенно верно. Но верно также и то, что пролетарская культура, социалистическая по своему содержанию, принимает различные формы и способы выражения у различных народов... Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание. И наоборот, национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму». Не включаясь в спор о национальном и интернациональном, замечу: «она дает ей содержание», «она дает ей форму» — эти образцы сталинской «диалектики» позволяют понять сам механизм распада живой плоти культуры.

Не случайно «стилевой штиль», вызванный господством авторитарного слова, был взорван сорIENTATIONной на слово героя деревенской прозой, остро откликнувшейся на реальные конфликты эпохи, новой военной прозой рубежа 60-х годов — эта проза не только антиавторитарна, но вообще апеллирует не к авторитету, а прямо и непосредственно к таким исходным понятиям, как «правда», «личность», «человечность».

Иногда приходится слышать, что все-таки эта новая проза вызревала в прозе послевоенной. Однако ситуация здесь настолько необычна, что трудно говорить о привычной смене школ по ходу литературного развития: новая литература зрела в послевоенной не как дитя, а как губитель, рождалась не из предшествовавшей литературы, но как бы из явного и осознанного отрицания и того, что литературой именовалось. Об этом немало говорят сами писатели. Приведу лишь два высказывания, прозвучавших в наше время из уст писателей разных поколений.

В. Астафьев: «Примерно к середине 60-х годов творческое братство писателей-фронтовиков, быть может, и не широкое, но стойкое приобрело уже заметные очертания. Бывшие истинные солдаты, пришедшие в литературу почти все одинаково

трудно, прорвали сопротивление окопавшегося в лакированной литературе „противника“ («Зрячий посох»).

В. Крупин: «Поощряемая премиями, тиражами и званиями сладкоголосая или бесконфликтная литература конца 40—50-х годов была подобна коллективной усыпляющей маске. И подобно тому, как в 41-м сибирские полки спасли Москву, так и «деревенская», и идущая рядом с нею «военная» проза спасли советскую литературу от бесславия, от мучительного позора заставлять людей видеть мир в назойливо розовом цвете» («Истоки завтрашнего»).

В послевоенной литературе все системно взаимосвязано: овнешнение героя — лишь одна сторона явления; другая — овнешнение изобразительно-выразительной стихии, имеющее своими последствиями и исчезновение субъективных форм повествования, и неуклонно прогрессирующий процесс расширения «зоны автора» за счет поглощения «зоны героя», и существование всезнающего повествователя с его «окончательным» и «полным» (а потому, разумеется, ложным) знанием о мире, и, конечно, определение героя в положительных, отрицательных координатах. Утеря художественности была в этой ситуации просто неизбежной, теоретически просчитываемой; еще в 20-е годы М. М. Бахтин писал о том, что «напряженно-заинтересованное и уверенное несогласие есть столь же незстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность с героем».

Девальвация полноценной личности всегда сопровождается приматом внеположенного герою мира, развитием внешней фабульности (избыточная событийность сюжета есть результат снятия внутреннего движения в мире героя). Мир легко стал мыслиться в неких внеличных связях и событиях. Победу заведомо всеощущающего слова о герое над словом героя закрепили как романы-хроники 30-х годов, так и исторические «полотна-эпопеи» послевоенного десятилетия. Тотальное овнешнение определило характерные для сознания эпохи монументализм и риторику. И панорамный роман был именно тем жанром, который идеально вписывался в систему, вновь и вновь возрождаясь в ней.

Послевоенные эпопеи... Огромные, бесконечные (в принципе не имеющие конца), они как бы уводят «в даль светлую» — Н. Задорнов и С. Злобин, Л. Никулин и М. Соколов, Г. Шолохов-Синявский и С. Сартаков, К. Седых и Г. Марков, Е. Поповкин и Н. Вирта, П. Далецкий и В. Саянов... Семейные династии буквально заповили литературу — «Ястребовы», «Колобовы», «Строговы», «Волгины», «Журбины», «Братья Ершовы», «Семья Рубанюк», «Семья Тараса»...

Панорамный роман брал на себя функцию «оживления» официальной исторической доктрины (он ее расписывал в лицах), а поскольку в этой доктрине личности отводилась роль винтика, масштаб романный заменялся вполне вещными масштабами — приращением объема за счет приращения событий. Очень точно сказал об этом П. Павленко, один из классиков жанра, по поводу своего романа конца 30-х годов «На востоке»: «В связи со сложностью задач строилась и конструкция. Я не разделяю мнения некоторых критиков, что она рыхла, расплывчата. ...Я хотел написать поток, могучее, страшное движение человеческих волн Мы не растем уже в одиночку, мы растем волнами, массами. Мне хотелось отразить поточность, непрерывность нашего роста, шторм роста и развития, и, если в этом движении даже пропадали биографии отдельных персонажей, не беда, оставались другие...»

Перед нами — классическая формула панорамного романа: волны, поточность, непрерывность; пропадают биографии — не беда!

Первые уже на этапе формирования замысла стал планироваться объем, листа ж. «Важнейшая проблема современного социалистического романа, — писал тот же П. Павленко, — нахождение новой емкости. Нужно создать такую структуру, которая бы позволила говорить о многом, не выходя за пределы двадцати печатных листов» (разрядка моя — Е. Д.). Впрочем, объем в семьдесят — восемьдесят печатных листов, когда первая часть первой книги являет собой огромный кирпич, стал явлением совершенно обычным. Дело, однако, не в невероятной избыточности текста и непрописанности не то что второстепенных героев, но целых сюжетных линий, а в той идее, которую несет в себе панорамный роман.

Если производственный роман должен был вписать личность как функцию в производственный процесс, ограничить ее профессиональными пределами, то панорамный роман должен был ввести человека в predetermined колено, тогда как

люди, говоря словами О. Мандельштама, оказались «выброшенными из своих биографий, как шары из бильярдных луз»¹¹.

Классический образец — «Журбины» Вс. Кочетова, где есть понемногу всего: и история жизни, и семья, и производство. Сцепление линий происходит на уровне «семья — реконструкция завода». Каждый из героев вроде бы наделен некоторыми индивидуальными чертами: дед Матвей мудр и лукав, Илья Матвеевич упрям и благороден, Алексей горяч и «независим»... Но все начала, личные, семейные, производственные, вписываются в новый круг — «рабочая династия». Вот финал «Журбиных»: «...плакат первых лет революции. Рабочий, в мужественных чертах лица которого... читалось общее и с Алексеем, и с Виктором, и с Антоном, и с Костей, и с Ильей Матвеевичем, с тысячами тысяч простых тружеников, бьет тяжелым молотом по цепям, опутывающим земной шар. Он бьет со всего маху, он устремлен вперед, он ни перед чем не отступит. Он бьет — и рвутся, падают железные звенья. Гудят материки от этих могучих ударов». Как крепко сцеплены в заключительных аккордах романа патетика, риторика и точная ролевая привязка героев каждого в отдельности и всех вместе к их исторической, общественной и семейной функциям, как органично вышли они из плаката!

Во всем этом видна установка «завершить мир», сделать его «готовым» и, следовательно, не подлежащим живому анализу, переделке, со-творчеству, но только апологетике, воспеванию. Человек вписан в миропорядок, так сказать, фатально.

В цитированной выше статье «Конец романа» О. Мандельштам предвещал: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибели биографии». Панорамный роман, наследуя роману-хронике 30-х годов, классически подтвердил и вплоть до дня сегодняшнего подтверждает это пророчество: опираясь на биографию, он привел ее к «распылению», к «катастрофической гибели» именно «как форму личного существования». Собственно, слово романное и слово ложноэпическое полярны. Послевоенный и современный панорамный роман с его авторитарным словом являет собой отрицание живой романной традиции.

Поскольку послевоенная литература не отразила, но именно вобрала в себя, в свою конституцию прогрессирующий, обостряющийся кризис общественного сознания в ситуации безвременья, то и пути, от нее идущие, стали путями кризисными — прорывами из тупика. Слишком сильна была доза облучения, слишком широко поражены были сам генетический фонд литературы, природа творческого акта, художественные структуры; именно в полемике с послевоенным литературным десятилетием обозначился тот завышенный порог аналитизма и приближения к натуре, возобладала та непереваренная публицистичность, из которой с такой мукой лишь сейчас начинают пробиваться ростки пластически-образного, художественного по преимуществу сознания. Надо сказать, что слишком плотное приближение к реальности столь же губительно для художественного синтеза, как и удаление от нее, а при резкой смене линз объект расплывается.

Вглядываясь в монументальные хоромины вчитываясь в панорамные «опупеи» с их риторикой и пустозвонством, вслушиваясь во все еще звучащие призывы к показу героя нашего времени, к возрождению производственного романа или к борьбе с «очернительством» отечественной истории, вглядываясь в квазиреалистические полотна, мы обязаны понять, «что именно произошло» (М. Чудакова) не только в 20—30-е годы, где все еще лишь начиналось, но и ближе к нам — в послевоенное десятилетие в эпоху позаного сталинизма, осознать всю глубину трагедии, которая случилась с нашей культурой, заглянуть в пропасть, чтобы понять, где мы и куда идем.

Одесса.

¹¹ О. Мандельштам. Слово и культура М. 1987, стр. 74.